



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

**Centro de Educação e Humanidades**

**Instituto de Artes**

**Fabiana Ferreira de Alcantara**

**Autorrepresentação e a construção de narrativas a partir dos artistas**

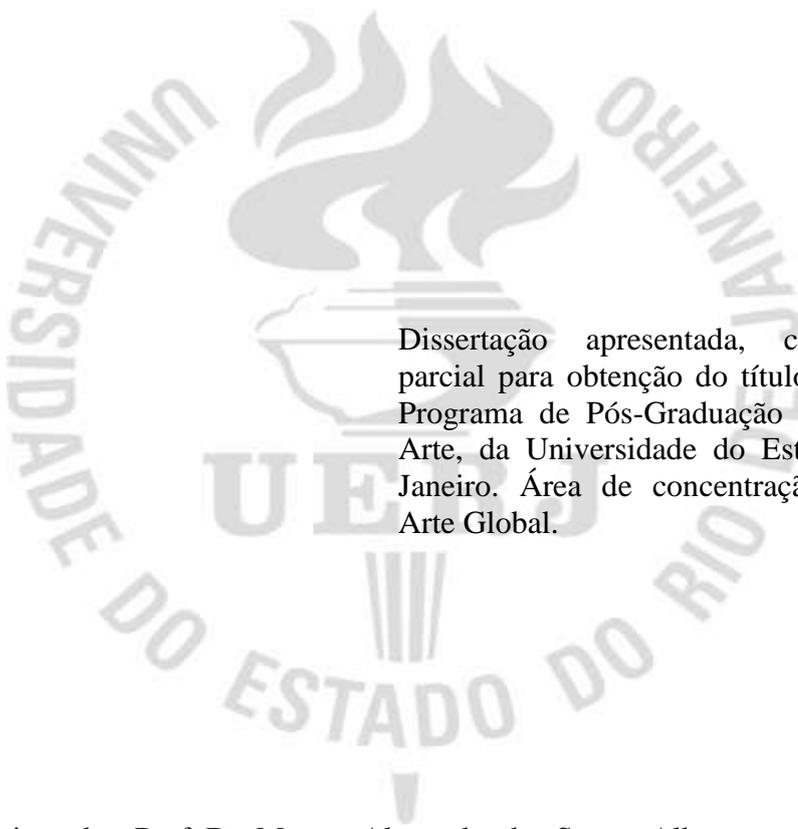
**Maxwell Alexandre e Dalton Paula**

**Rio de Janeiro**

**2023**

Fabiana Ferreira de Alcantara

**Autorrepresentação e a construção de narrativas a partir dos artistas Maxwell  
Alexandre e Dalton Paula**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para 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. Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque

Coorientador: Prof. Dr. Mauricio Barros de Castro

Rio de Janeiro

2023

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

A347 Alcantara, Fabiana Ferreira de.  
Autorrepresentação e a construção de narrativas a partir dos artistas  
Maxwell Alexandre e Dalton Paula / Fabiana Ferreira de Alcantara. – 2023.  
243 f: il.

Orientador: Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque.  
Coorientador: Maurício Barros de Castro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Alexandre, Maxwell, 1990- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Paula,  
Dalton, 1982- – Crítica e interpretação - Teses. 3. Arte negra – Brasil – Séc.  
XXI. – Teses. 4. Arte e antropologia- Teses. 5. Identidade (Psicologia) na  
arte – Teses. I. Albuquerque, Marcos Alexandre dos Santos II. Castro,  
Maurício Barros de, 1973-. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 7(81=96)

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

Fabiana Ferreira de Alcantara

**Autorrepresentação e a construção de narrativas a partir dos artistas Maxwell  
Alexandre e Dalton Paula**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para 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 28 de setembro de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque (Orientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro (Coorientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua  
Queen's University.

Rio de Janeiro

2023

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro por favorecer o encontro entre estudantes e renomados professores, onde, numa convivência afetiva são promovidos debates de qualidade, instigantes, que contribuem com nossa formação. Retomo os estudos, oficialmente, após uma parada forçada por questões pessoais. O ingresso no Colégio Pedro II, como professora, foi fundamental para esta retomada, por ser uma das poucas instituições de ensino de nível fundamental e médio no Rio de Janeiro que ainda possibilita e estimula um tempo de dedicação tão necessário, pessoal e profissionalmente. Obter licença para estudos nessa condição, certamente foi um privilégio na situação brasileira. Portanto, aqui retribuo o carinho especial e apoio das amigas, chefes e colegas de trabalho, Maria Letícia Miranda, Mônica Sica, Carine Cadilho, Silvania Branco, Luciene Stumbo Moraes e Tatiana Avellar, que ao permitirem a minha saída por um tempo e por direito, contribuíram com uma profissional mais satisfeita, e feliz por ver a dedicação ao aspecto transformador que a arte ainda inspira e li nas construções dos artistas estudados nesta pesquisa.

Aos professores Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque, meu orientador, e Maurício Barros de Castro, coorientador, pelas dicas e suavidade nas abordagens, na resolução das tarefas, e principalmente pelas falas coordenadas, extremamente pedagógicas, no melhor sentido do termo. Em especial, agradeço por me permitirem a continuidade da conquista de minha relação com a pesquisa. À professora Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, agradeço o olhar atento, delicado e sugestivo de novos pontos de vista, fundamentais para observar o tema escolhido.

Ao Dalton Paula e ao Maxwell Alexandre pelas proposições, pelos estímulos ao contato com suas criações, pelo acesso a seus posicionamentos, e por terem me surpreendido positivamente no desenvolvimento da pesquisa, e ao ‘congregarem’ o envolvimento de mais gente em torno e meios da arte.

Aos meus pais, Caubi e Maria Helena, um abraço imenso como o amor que têm por mim. Agradeço por toda a ajuda, as apostas, a dedicação e o respeito às minhas escolhas.

Ao meu filho Heitor, desejo que os tempos distantes, ou perto sem tanta interação como esperava, sirvam de estímulo ao contato com os livros, que já aprendeu a amar, e a acreditar em fazer coisas que gosta e o satisfaça.

Ao Dalton Franco, meu esposo, o maior dos agradecimentos nesse momento, pois sua leveza forrozística, sua alegria pelo saber, o estudo constante e o encorajamento e apoio nas loucuras de darmos conta de tudo em casa, e bem, e saudáveis, e parcialmente *fitness*, inevitavelmente me ajudou a repensar o sentido de um doutoramento. Quando eu já desistia dos empecilhos da academia, depois de vencidos outros a respeito de trabalho e com filho pequeno, foi ele quem ajudou a construir o sentido de um segundo mestrado e agora, enfim, o doutorado. Nossas conversas frequentes e a paciência inabalável para a leitura de meus textos, certamente fizeram a diferença por aqui. E não sei se já disse que o amo.

## RESUMO

ALCANTARA, Fabiana Ferreira de. *Autorrepresentação e a construção de narrativas a partir dos artistas Maxwell Alexandre e Dalton Paula*. 2023. 243 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A representação e a autorrepresentação dialogam no tempo e no espaço e essa relação compõe a cena geral deste trabalho. O tema da autorrepresentação é contextualizado dentro do sistema da arte contemporânea, com enfoque na constituição da autoimagem a partir das produções visuais e o performativo dos artistas Maxwell Alexandre e Dalton Paula. Os dois artistas promovem obras com a intenção performática de restituição da autoestima aos negros e negras, pautados em críticas às representações destes, sobretudo ao sistema tradicional da arte. Partem da configuração de imagens que constroem uma contranarrativa histórica, a partir de questões próprias, vivenciadas de modos diferentes pelos dois artistas, para proporem ações de protagonismo e empoderamento a estes grupos. Buscou-se verificar o problema da adequação do sistema da arte segundo suas leituras: como os artistas pontuam a revisão em curso do lugar do negro nas representações dentro das estruturas de modelo colonial? E quais as contradições também sinalizadas em seus posicionamentos quanto aos lugares de poder efetivamente acessados pelos negros na sociedade? Como estratégia metodológica foi utilizada a categoria de encruzilhada, de Leda Maria Martins, que divide ou abre o trabalho em três capítulos, de modo a compreender os cruzamentos entre a Arte e a Antropologia na conformação da ideia de autoimagem; entre as representações históricas, as possibilidades de identificação imagética de grupos e a conformação de obras contemporâneas (as citações e a ambiguidade das imagens); entre a Arte associada a linguagens da pintura, da performance, do sagrado e da natureza, dos espaços de criação e o performativo proposto nas ações dos artistas selecionados para a pesquisa. No entendimento geral do estudo, ambos os artistas têm compreensão do momento de destaque para a arte negra e provocam ações de permanência e possibilidades a este grupo de pessoas, junto e além das instituições tradicionais da arte.

Palavras-chave: autorrepresentação; arte contemporânea; contranarrativas; protagonismo negro.

## ABSTRACT

ALCANTARA, Fabiana Ferreira de. *Self-representation and the construction of narratives based on artists Maxwell Alexandre and Dalton Paula*. 2023. 243 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Representation and self-representation dialogue in time and space and this relationship makes up the general scene of this work. The theme of self-representation is contextualized within the contemporary art system, focusing on the constitution of self-image based on the visual and performative productions of artists Maxwell Alexandre and Dalton Paula. The two artists promote works with the performative intention of restoring self-esteem to black men and women, based on criticism of their representations, especially the traditional art system. They start from the configuration of images that build a historical counter-narrative, based on specific issues, experienced in different ways by the two artists, to propose actions of protagonism and empowerment for these groups. We sought to verify the problem of the adequacy of the art system according to their readings: how do artists punctuate the ongoing review of the place of black people in representations within colonial model structures? And what contradictions are also highlighted in their positions regarding the places of power effectively accessed by black people in society? As a methodological strategy, the category of crossroads, by Leda Maria Martins, was used, which divides or opens the work into three chapters, in order to understand the intersections between Art and Anthropology in the formation of the idea of self-image; between historical representations, the possibilities of visual identification of groups and the conformation of contemporary works (citations and the ambiguity of images); between Art associated with languages of painting, performance, the sacred and nature, spaces of creation and the performative proposed in the actions of the artists selected for the research. In the general understanding of the study, both artists understand the moment of prominence for black art and provoke actions of permanence and possibilities for this group of people, alongside and beyond traditional art institutions.

Keywords: self-representation; contemporary art; counter-narratives; black protagonism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Maxwell Alexandre. Sem título, 2022 .....	17
Figura 2- Dalton Paula. Paratudo, 2015. ....	14
Figura 3- Marcos Chaves. Sem título, 1991 .....	18
Figura 4- Nelson Leirner. Adoração (Altar para Roberto Carlos), 1966.....	18
Figura 5- Dalton Paula, Assentar senhora indo à missa, 2019. ....	45
Figura 6- Maxwell Alexandre, Sem título, 2023. ....	49
Figura 7- Dalton Paula, A notícia, 2013 .....	53
Figura 8- André Vargas. Você é uma invenção preta (2021). ....	56
Figura 9- Musa Michelle Mattiuzzi. “Merci beaucoup, blanco!” (2013). ....	64
Figura 10- Dalton Paula, Bamburrô, 2019. ....	68
Figura 11- Maxwell Alexandre, Vicente, 2020? .....	71
Figura 12- Postagem de Igi Ayedun, em 12 de novembro de 2022 .....	76
Figura 13- Postagem de Djamila Ribeiro, em 11 de novembro de 2022.....	76
Figura 14- Postagem de Jaime Lauriano, em 12 de novembro de 2022.....	77
Figura 15- Joelington Rios - O que sustenta o Rio/ O que sustenta o Rio, Iansã, 2018. 85	
Figura 16- Jaider Esbell em performance na entrada da exposição da 34ª Bienal de Arte, em SP .....	88
Figura 17- Curadores da 35ª Bienal de Arte, em SP. ....	89
Figura 18- Dalton Paula, Chica da Silva (2020). ....	91
Figura 19- Cartaz elaborado por Maxwell Alexandre para o Torneio de Tênis Rio Open, em 2022. ....	93
Figura 20- Maxwell Alexandre. Encruzilhada, 2020. ....	93
Figura 21- Maxwell Alexandre. O mundo é nosso, da série Pardo é Papel, 2018-2019. 93	
Figura 22- Maré de Matos. Eu quero, 2020.....	101
Figura 23- Kerry James Marshall. <i>Untitled (Underpainting)</i> , 2018.....	104
Figura 24- Randolpho Lamonier. Em breve – Brasil se vê no espelho e as minorias se reconhecem maioria, 2021.....	111
Figura 25- Maxwell Alexandre em foto com o pai e a irmã.....	112
Figura 26- Maxwell Alexandre, Primeiro “Rolezinho”, realizado no Instituto Tomie Othake-SP, em julho de 2021. ....	115

Figura 27- Maxwell Alexandre, Terceiro “Rolezinho”, realizado desta vez em Nova Iorque, em 27 de outubro de 2022. ....	115
Figura 28- Lançamento da marca Danone com o menino olhando a estrela, em 1994.	118
Figura 29- Assinatura da Danone em 2017, com a adição da frase com objetivo de reforçar a ligação entre a saúde e o planeta. ....	118
Figura 30- Releitura da marca Danone realizada por Maxwell Alexandre, 2023. ....	118
Figura 31- Maxwell Alexandre, Não foi pedindo licença que chegamos até aqui, 2018. ....	119
Figura 32- Maxwell Alexandre, Até Deus inveja o homem preto, 2018.....	121
Figura 33- Maxwell Alexandre, sem título, 2022.....	123
Figura 34- Maxwell Alexandre, Registro da Vernissage, da oficina Corpo-Bandeira, 2022. ....	124
Figura 35- Dalton Paula, Ex-votos G, 2016. ....	129
Figura 36- Dalton Paula, Cor da pele B, 2012. ....	131
Figura 37- Dalton Paula, Cor da pele C, 2012. ....	132
Figura 38- Dalton Paula, Nilo Peçanha, 2013. ....	134
Figura 39- Dalton Paula. Machado de Assis, 2020. ....	136
Figura 40- Vista da exposição "Dalton Paula: retratos brasileiros", 2022. ....	137
Figura 41- Dalton Paula, Retrato Silenciado, 2014. ....	138
Figura 42- Flávio Cerqueira, Antes que eu me esqueça, 2013.....	140
Figura 43- Castiel Vitorino Brasileiro, No antiquário eu negocie o tempo, 2018.....	141
Figura 44- Fotografias de Abdias Nascimento publicadas no jornal "Quilombo" (1948-1950).....	151
Figura 45- Abdias Nascimento em momento de campanha para vereador, na década de 1950. ....	152
Figura 46- Dalton Paula, Assentar carne de porco, 2019. ....	158
Figura 47- Jean Baptiste Debret, Carregadores de porcos, 1820. ....	158
Figura 48- Jean Baptiste Debret, <i>Boutique d’um marchand de viande de porc</i> , c.1827. ....	158
Figura 49- Dalton Paula, Detalhes da Instalação “O Anhanguera”, de 2019.....	161
Figura 50- Dalton Paula, O Anhanguera, Instalação, Lado A e Lado B, 2019. ....	162
Figura 51- Gê Viana, Sentem para jantar, 2021. ....	163
Figura 52- Gê Viana, Cultivo de Cogumelos, 2020. ....	163
Figura 53- Silvana Mendes, Afetocolagens Série II, 2021.....	167

Figura 54- Silvana Mendes, Afetocolagens Série I, 2019. ....	167
Figura 55- Maxwell Alexandre, Éramos as cinzas e agora somos o fogo, da série Pardo é papel, 2018. ....	168
Figura 56- Maxwell Alexandre, Éramos as cinzas e agora somos o fogo (diss), da série Pardo é Papel, 2019. ....	169
Figura 57- Alexander Rodchenko, cartaz para a Imprensa Estatal de Leningrado, c. 1923-1925. ....	171
Figura 58- Homem em chamas em performance da música “Olhos de Tigre”, de Djonga. ....	172
Figura 59- Maxwell Alexandre, subsérie de Novo Poder: Passabilidade, 2023. ....	173
Figura 60- Maxwell Alexandre. Rodízio de Bolo- 5º dízimo de Maxwell Alexandre. ....	186
Figura 61- Maxwell Alexandre. Culto no Rodízio de Bolo- 5º dízimo de Maxwell Alexandre. ....	186
Figura 62- Panfleto distribuído em eventos realizados em nome da “Igreja do Reino da Arte”, que tem a imagem de uma noiva como ícone e padroeira. ....	186
Figura 63- Texto impresso no verso do panfleto da “Igreja do Reino da Arte”, com a “prece” lida pelos “fiéis” no momento de culto. ....	186
Figura 64- Maxwell Alexandre. Ensaio para um novo Brasil – 6º dízimo de Maxwell Alexandre. ....	187
Figura 65- Maxwell Alexandre. Apresentações no “Ensaio para um novo Brasil” – 6º dízimo de Maxwell Alexandre. ....	187
Figura 66- Maxwell Alexandre. Momento de “culto” em celebração ao novo presidente eleito. ....	187
Figura 67- Maxwell Alexandre. Culto em celebração ao novo presidente. ....	187
Figura 68- Fachada do espaço Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, em Goiânia, GO. ....	189
Figura 69- Lateral do espaço de ateliê e moradia de Dalton Paula. ....	189
Figura 70- Obras de nova cozinha do Sertão Negro, com parede com técnica construtiva em taipa de pilão. ....	189
Figura 71- Obras em andamento na criação de mais 2, das 3 pequenas casas para artistas residentes no espaço do Sertão Negro. ....	189
Figura 72- Choupana presente atrás do prédio do ateliê principal. ....	190
Figura 73- Pequeno lago localizado atrás da choupana. ....	190
Figura 74- Maxwell Alexandre. A Igreja do Reino da Arte em ação no cortejo até a cerimônia de Batismo, 2018. ....	196
Figura 75- Maxwell Alexandre. Cerimônia de Batismo Coletivo, 2019. ....	197

Figura 76- Maxwell Alexandre, Evento de Descoloração Global pré-reveillon, no Morro da Rocinha, RJ, dez. 2022. ....	200
Figura 77- Maxwell Alexandre, Evento de Descoloração Global pré-reveillon, no Morro da Rocinha, RJ, dez. 2022. ....	200
Figura 78- Maxwell Alexandre, foto do artista e pessoas participantes do evento de Descoloração Global realizado em Santo Amaro-RJ. ....	200
Figura 79- Maxwell Alexandre, Encruzilhada, Santo Amaro-RJ.....	200
Figura 80- Maxwell Alexandre, sem título, 2018.....	202
Figura 81- Maxwell Alexandre. Encontro de conversas em ocasião das exposições de Novo Poder. ....	203
Figura 82- Maxwell Alexandre. Encontro de conversas em ocasião das exposições de Novo Poder, 2022. ....	203
Figura 83- Maxwell Alexandre. Os demônios que minha mãe demonizou, 2018. ....	204
Figura 84- Maxwell Alexandre. Pinteí o Éden de preto, 2020. ....	205
Figura 85- Maxwell Alexandre. Sem título (da série Festa de 500 Anos), 2019. ....	206
Figura 86- Dalton Paula. A irmã de São Cosme e São Damião, 2016. ....	208
Figura 87- Dalton Paula. A irmã de São Cosme e São Damião, 2016. ....	208
Figura 88- Dalton Paula, Rota do Tabaco. Detalhe, 2016. ....	209
Figura 89- Iconografia da Fábrica incorporada pela Danneman & Companhia.....	210
Figura 90- Rótulos para colagem nas caixas de charutos de Geraldo Dannemann. ....	210
Figura 91- Dalton Paula, Rota do Tabaco. Detalhe, 2016. ....	210
Figura 92- Desfile cívico de 25 junho na Bahia. ....	210
Figura 93- Dalton Paula, Rota do Tabaco. Detalhe, 2016. ....	211
Figura 94- Dalton Paula, Rota do Tabaco. Detalhe, 2016. ....	212
Figura 95- Queima de louças em Coqueiros/BA.....	213
Figura 96- Queima de louças em Coqueiros/BA.....	213
Figura 97- Queima de louças em Coqueiros/BA.....	213
Figura 98- Alguidares de Maragoapinho/BA. ....	213
Figura 99- Fazenda Dannemann, com sementeiras de tabaco. ....	213
Figura 100- Folhas de tabaco em etapa de secagem.....	213
Figura 101- Dalton Paula, Rota do Algodão. Detalhe. Pinacoteca de São Paulo- SP, 2022. ....	214
Figura 102- Dalton Paula, Rota do Algodão. Detalhe. Pinacoteca de São Paulo- SP, 2022. ....	214

Figura 103- Dalton Paula, Rota do Algodão, Pinacoteca de São Paulo- SP, 2022. ....	215
Figura 104- Dalton Paula. Rota do algodão (estudo de desenho), 2022. ....	216
Figura 105- Dalton Paula. Santos Médicos, 2016. ....	217
Figura 106- Dalton Paula. Unguento. Vídeo 16', 2015. ....	219
Figura 107- Dalton Paula. Ateliê em processo de elaboração dos “Retratos”, 2023. ..	220
Figura 108- Registro da primeira aula do curso de gravura do Sertão Negro, maio de 2023. ....	223
Figura 109- Registro do momento anterior à roda de capoeira, jun. 2023. ....	223
Figuras 110- Imagens da exposição “Sementes Sertanejas”, Goiânia, 2023. ....	224
Figuras 111- Imagens da exposição “Abrir Horizontes”, na Galeria Octo Marques, Goiânia, 2023. ....	224
Figura 112- Dalton Paula. Interior do prédio principal do Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, 2022. ....	225
Figura 113- Maxwell Alexandre. Fachada do 1º Pavilhão Maxwell Alexandre, São Cristóvão, RJ, 2023. ....	226
Figura 114- Maxwell Alexandre. Série Novo Poder 2, Art Basel, 2021. ....	227
Figura 115- Maxwell Alexandre. Novo Poder: Passabilidade, 2023. ....	227
Figura 116- Série de debates, chamados “Passagens”, realizados no 1º Pavilhão Maxwell Alexandre, 2023. ....	228
Figura 117- Imagens da exposição “Paredes Pontes”, de Mariana Honório, no Pavilhão Maxwell Alexandre, 2023. ....	228
Figura 118- Maxwell Alexandre em desfile na 8ª Semana Design PUC-Rio. ....	229
Figura 119- Desfile na inauguração do 1º Pavilhão Maxwell Alexandre. ....	229
Figura 120- Registros da Passagem 4 no Pavilhão, desfile com Piña Loja. ....	230
Figura 121- Registros da Passagem 4 no Pavilhão, desfile com Pormenor. ....	230
Figura 122- Estilistas e integrantes dos desfiles das marcas Pormenor e Piña Loja com Maxwell Alexandre. ....	231
Figura 123- Painel Corpo-Bandeira, pintado por crianças a partir da silhueta do próprio corpo. ....	231

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO: AUTORREPRESENTAÇÃO PARA QUÊ?</b> .....	14
1	<b>AS NARRATIVAS DE SI NA ANTROPOLOGIA E NA ARTE</b> .....	30
1.1	<b>A hierarquia da fala</b> .....	36
1.2	<b>O outro “outro” - os modelos propostos e suas críticas</b> .....	54
1.3	<b>Agenciamentos e contradições</b> .....	72
2	<b>REPRESENTAÇÕES: ASSIMETRIAS, IDENTIDADE, DIFERENÇA E TRANSCRIÇÃO</b> .....	97
2.1	<b>Identidade e Diferença no território da arte: síntese dos conceitos</b> .....	98
2.1.1	<u>Maxwell Alexandre e os símbolos de marra, da favela e de altivez</u> .....	112
2.1.2	<u>Dalton Paula e a circularidade da natureza, a ancestralidade e a expansão do cerrado</u> .....	125
2.2	<b>Assimetrias na representação: sub e sobrerrepresentação</b> .....	137
2.3	<b>Citação e ambiguidades na constituição das representações</b> .....	155
3	<b>OS IDIOMAS DO PERFORMATIVO</b> .....	176
3.1	<b>Narrativas e o performativo nas representações – as escritas na história</b> .....	177
3.2	<b>Os cruzamentos de linguagens nas obras dos artistas Dalton Paula e Maxwell Alexandre</b> .....	192
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	233
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	235

Figura 1- Maxwell Alexandre. Sem título, 2022



120 x 160 cm

da série Novo Poder

látex, polidor de sapatos e acrílica sobre papel pardo.

Fonte: [https://www.instagram.com/maxwell\\_\\_alexandre/](https://www.instagram.com/maxwell__alexandre/) Acesso em: jul 2023.

## INTRODUÇÃO: AUTORREPRESENTAÇÃO PARA QUÊ?

Figura 2- Dalton Paula. Paratudo, 2015.



60 x 60 x 180 cm

Garrafa, corda, planta guiné, cachaça e cortiça. Detalhe.

Foto: Pedro Victor Brandão

Fonte: <https://daltonpaula.com/> Acesso em: jul. 2023.

Ao longo da História da Arte foram diferentes as representações do negro e minorias étnicas, em termos de quantidade, dos motivos e dos acessos de seus representantes a realização do que era concebido como obras de arte. Introduzo o tema da autorrepresentação a partir do caso emblemático do “estadunidense mais fotografado do século 19”<sup>1</sup>, Frederick Douglass. Douglass escolheu ser fotografado muitas vezes em sua vida adulta, em lugar de ser retratado

---

<sup>1</sup> Referência ao material da 34ª Bienal de Arte de São Paulo, Primeiros Ensaio, onde parte da história do ex-escravo, líder abolicionista americano, e defensor do sufrágio feminino, Frederick Douglas, é tema de textos

em pinturas, pois estas seriam realizadas por brancos. Ele acreditava que estes jamais se desvencilhariam de seus preconceitos ao retratar um negro. Em compensação, a fotografia era vista em sua época como um processo técnico, que não permitia distorções e retratava as pessoas e as coisas como elas eram. Frederick Douglass fundou seu próprio jornal aos 29 anos e nele, com frequência, citava a experiência brasileira de, apesar de ainda ser um país escravista, monarquista e católico, possibilitar, primeiramente, um modo de vida entre escravizados, libertos e brancos onde os negros tinham acesso a tudo (cargos públicos militares e de honra no governo, por exemplo); em segundo lugar, o estado social não seria marcado por distinção de cor; e, como um terceiro ponto, as raças branca e negra se encontrariam em noção de igualdade percebida a partir dos casamentos de nobres com negros e da geração de descendentes convivendo em harmonia nas cidades. Estas eram algumas formas como o Brasil era apresentado, segundo Brito (2019, p. 209) em jornais, como o *Quaker Friend's Review*, da Filadélfia, em abril de 1849, e essas ideias também constam na publicação dos jornais de Frederick Douglass. Não se tem notícias de Douglass ter viajado ao Brasil, mas, em suas autobiografias e nos jornais que publicava, pode-se notar o uso da referência brasileira e cubana, comparados aos Estados Unidos, com o objetivo de incitar mudanças no processo de segregação norte americano. A segregação racial impunha muitas violências aos negros e esses outros modelos, assim como a convivência entre negros e brancos na Inglaterra, onde de fato ele esteve e se sentiu “verdadeiramente” em liberdade, garantiam a ele uma perspectiva de maior igualdade racial, indo na direção do que ele almejava, a sociedade igualitária multirracial<sup>2</sup>.

Infelizmente algumas percepções de Frederick Douglass não estavam corretas, tanto em relação a isenção da fotografia, como em relação à harmonia da convivência racial brasileira, conforme a história tem mostrado. Porém, suas contribuições não são invalidadas, especialmente porque em suas ações fica caracterizada a percepção política quanto ao papel da circulação das imagens, de poder, cuja autorrepresentação ocupa o lugar de criação de identidade e desconstrução dos estereótipos associados aos negros. Frederick Douglass viveu aproximadamente de [1818?] a 1895, mas Nabor Jr. (2020, p. 50) salienta que a inserção da imagem do negro na imprensa, direcionada a esses grupos, era recorrente também aqui no Brasil, sobretudo a partir dos anos 1920. Em “Quilombo”, periódico fundado por Abdias Nascimento, imagens suas apareciam a cada edição e o autor aponta o vanguardismo da

---

<sup>2</sup> “Romantizando as relações raciais em outros países e projetando as aspirações da agenda abolicionista negra estadunidense, esse abolicionista utilizou o exemplo do Brasil, de Cuba, do Haiti e até mesmo da Inglaterra para demonstrar que a sociedade multirracial tão sonhada por ele era possível”. Ver: Luciana Brito (2019, p.200).

publicação ao exaltar as qualidades estéticas negras, sobretudo as femininas, ao menos uma década antes do movimento *Black is Beautiful* ter surgido nos Estados Unidos. No entanto, essas iniciativas eram parte de um movimento de resistência, posto que o Brasil construía a noção ‘estratégica’ de tolerância racial e harmoniosa miscigenação, como Frederick Douglass era informado.

Esta pesquisa, ao propor o tema da autorrepresentação, especialmente a autorrepresentação negra, lida com o regime de visualidade racializado estabelecido, onde são construídos modos segregados de ver ainda fortemente arraigados na sociedade contemporânea e em relação aos quais os dois artistas selecionados para análises nesta pesquisa, *Dalton Paula* e *Maxwell Alexandre*, se propõem a lidar. Trabalha-se com a ideia de um “confronto discursivo na esfera de visibilidade pública”, entendendo-se a representação como atividade de construção e simbolização, envolvida em práticas sociais, cujos “discursos, as artes, os rituais, as mediações” estão presentes e constituídos a partir da realidade social (Daniela Zanetti, 2008, p. 6-7). É na proposta de participação dentro das realidades sociais e políticas dos cidadãos que se pretende articular a inserção e defesa de interesses coletivos. A seleção das duas obras desses artistas, uma como uma espécie de epígrafe (Figura 1), e outra nesta abertura da introdução (Figura 2), propõem tensionar, a partir deles próprios, o tom da crítica ao nosso regime representacional e às condutas sociais que impedem ou autorizam os acessos à arte. Em suas proposições, evidenciam os atravessamentos de uma mistura mordaz de violências subliminares e, ao mesmo tempo, a indescritível capacidade de fabular futuros. Cada um a seu modo e em sua intensidade vai evidenciar como se dão as relações raciais entre os negros e negras na sociedade brasileira atual. Maxwell Alexandre retrata, na Figura 1, um dos tipos de barreiras, orientadores de trajeto em filas, pedestal de limitação, isolamento, seja como formos chamar aqui, para sinalizar a relação entre quem está dentro ou fora desse sistema, e propõe a transposição desses bloqueios pelos negros e negras. Em sua imagem, o próprio bloqueio apresenta o luxo – através do cordão vermelho e o pedestal em dourado – e lugar de privilégio estabelecido aos que convivem nos espaços da arte.

Tomemos como comparação as propostas de Marcos Chaves e Nelson Leirner, que utilizaram postes de orientação de fila única e catracas em suas instalações, respectivamente. O pedestal adquire novo sentido. Marcos Chaves também apresenta uma obra “Sem título”, em 1991, criada para o Museu de Arte Moderna do RJ- MAM, com a utilização de pedestais pintados em amarelo, colocados fora de uso pela instituição bancária onde trabalhou por certo tempo, o Banco Nacional. Os postes de orientação de fila foram substituídos na instituição bancária para dar lugar a linhas de condução das pessoas por uma fila única, somente com

marcações no chão. Marcos Chaves propunha a questão de fluxo de orientação de público ao tornar perceptível o fio de náilon que interligava os postes e eram utilizados fazendo o movimento de uma fila única, para retorno a um mesmo lugar, ou num movimento labiríntico<sup>3</sup>. O artista, que afirma ter o MAM-RJ como um ambiente que lhe é caro e familiar desde a infância, tirava então da invisibilidade, nessa instalação, o fio de náilon, que agia como uma guia de direcionamento ao público<sup>4</sup>. A cor amarela dos postes foi escolhida apenas por estar presente em muitas de suas obras em dado momento.

Nelson Leirner usa a mesma cor, o amarelo, para sua catraca da instalação “Adoração (Altar para Roberto Carlos)”, de 1966. O objeto é diferente, a catraca, comum em ônibus de passageiros até décadas recentes. Porém, ele também trabalha com a ideia do acesso aos ambientes, e em sua obra, com a construção da sacralidade no espaço artístico. Tanto o ambiente da arte, quanto das religiosidades, o acesso exige a transposição de barreiras e a compreensão de seus códigos e sistema simbólico. A figura de Roberto Carlos, em neon, é acessada junto a outros santos que o rodeiam. A catraca traz a permissão para o ingresso num espaço construído como templo, neste caso, um templo da arte, em que se acessa um ídolo popular, mas não mais Cristo. Essa obra guarda alguma relação com a crítica de Maxwell Alexandre, por evidenciar as instituições da arte como ambientes de distinção e hostis a quem não foi ‘naturalmente’ familiarizado com esses espaços. Leirner, com humor, sempre buscou desconstruir a aura de obras de arte, e de sua própria obra, ao atacar a circulação delas numa crítica institucional. E o fazia de um local seguro, por estar cercado de pais influentes e bem relacionados ao mundo da arte. Colocava-se na contramão de um sistema que conhecia bem de perto. Para ele, “todos no mundo da arte estão envolvidos na construção e sucesso, real ou *fake*, de um espetáculo meio vazio” (Martí, 2020)<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Podemos ver Marcos Chaves comentar essa obra no vídeo:  
[https://www.youtube.com/watch?v=LnynWn\\_mhw4](https://www.youtube.com/watch?v=LnynWn_mhw4) Acesso em abril de 2023.

<sup>4</sup> O comentário feito pelo artista sobre sua proximidade com o MAM-RJ está no vídeo:  
<https://youtu.be/TtOwJZr9QWI> Acesso em abril de 2023.

<sup>5</sup> Aqui a imagem de Maxwell em “epígrafe” traz para além do que já foi colocado, o contexto das barreiras acadêmicas, cujos textos/formatações, exigências cotidianas nos impõem, numa autoidentificação como pesquisadora.

Figura 3- Marcos Chaves. Sem título, 1991



Metal, fibra de vidro e fio de náilon. Coleção do artista. Fotografia MAM Rio/Fábio Souza. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/marcos-chaves-as-imagens-que-nos-contam/> Acesso em: abril de 2023.

Figura 4- Nelson Leirner. Adoração (Altar para Roberto Carlos), 1966.



Painel em neon e tinta automotiva sobre alumínio, 12 estampas religiosas sobre cartão perfurado, 12 lâmpadas, moldura em madeira, catraca de ferro, cortina de veludo, estrutura metálica. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/adoracao-altar-para-roberto-carlos> Acesso em: abril de 2023.

Nesse sentido, tanto as obras de Maxwell Alexandre, como as de Dalton Paula vão sinalizar as possibilidades de *acesso à arte*, seja ao identificar o descompasso entre posturas e hábitos requeridos como pertencimento aos espaços artísticos, seja o acesso através de ver-se representado, identificado, nas imagens e narrativas visuais disponíveis até então nesses ambientes. São dois artistas que tiveram oportunidade de ingressar em universidades de Design/Comunicação Visual e de Artes, apesar de infâncias e históricos bastante humildes, e abordam os vazios desse espetáculo da arte, quando está tematicamente distante ou elitizado sobremaneira.

Dalton Paula retrata em algumas de suas obras justamente a questão das ausências, dos vazios de subjetividades negras evidenciados quando representados em lugar de submissão, sobretudo nas aquarelas de Debret, e a partir da observação da relação popular com os ex-votos, onde os personagens anônimos recorrem ao sagrado em urgência ao que lhes falta em termos de assistências e políticas públicas no país. Ele então reinterpreta em sua leitura das cenas, seja com o uso de aquarelas ou pintura a óleo, os “elementos simbólicos que sublinham uma ausência incômoda”, conforme Paula e Schwarcz (2022, p. 80). No entanto, a seleção de sua obra para este texto introdutório é “Paratudo”<sup>6</sup>, de 2015. Nesta instalação, Dalton Paula

<sup>6</sup> Paratudo. “O nome vem de uma bebida alcoólica baratinha, que leva no rótulo a figura de um indígena e é feita de uma mistura de raízes amargas. O título remete a uma espécie de arbusto com estonteantes flores cor de laranja ou lilás, conhecido como para-tudo-do-cerrado (*Gomphrena macrocephala*). No trabalho, Dalton

aborda, com a sutileza que lhe é peculiar, a mistura amarga que pode ser associada à história afrodescendente no país. Uma mistura que visa transpor o propagado ideal de miscigenação associado por longo período a conformação do povo e do que caracterizava a arte brasileira, e especificamente a arte afro-brasileira<sup>7</sup>. Busca transpor a ideia de mistura supostamente harmoniosa entre brancos e negros. O artista mobiliza ingredientes associados ao “popular” e relacionados ao orixá Exu, como cachaça e as ervas, mas assim como Maxwell, ele quebra o estereótipo relacionado à população negra e suas criações restritas à religiosidade e a uma linguagem simples, facilmente inteligível. Em “Paratudo” e parte das obras de Dalton Paula, há um hermetismo, comum ao ambiente artístico, em direção oposta a suas primeiras conceituações como artista naïf, ingênuo. Em cotejamento aqui na introdução, sua imagem de garrafas com cachaça e ervas da guiné, amarradas dentro de redes, trançadas com fios para costurar couro, e penduradas com uma corda, como uma forca, sugere que sua calma, tranquilidade, predisposição para a conversa e facilidade de acesso que me foi concedida ao longo da pesquisa, traz em seu interior questionamentos vigorosos a partir de incômodos vividos ao não se sentir representado nas imagens institucionais da arte. A substância formulada ali, e engarrafada, poderia ter a capacidade de parar tudo. Dalton Paula intenciona prosseguir em outro tempo, baseado em saberes ancestrais, transmitidos e incorporados na dinâmica da natureza, de vida pulsante e para a cura. Conforme Dalton Paula: “Uso a cor marrom e dialogo com a pele negra. A ideia da rede parte da rede de pescar que representa a armadilha”<sup>8</sup>. Se a mistura de raças, a mestiçagem, nossa grande armadilha, era vista como sinal e ideal de desafricanização, junto aos ‘sincretismos’ e ‘assimilações’ (Arthur Ramos, *apud* Menezes, 2018, p. 64), Dalton age em sentido contrário a essa orientação embranquecedora, ao reforçar sua ligação com os rituais do candomblé, da capoeira, dos conhecimentos de terreiro, das plantas medicinais, e do sertão Goiano. Schwarcz e Paula (2022) pontuam as características da guiné, considerada erva nativa das Américas, indicada para “dor de cabeça, de dente, de garganta e nos olhos, reumatismo e perda de memória”, mas

---

mergulhou a erva guiné na cachaça, para “curtir” a mistura. Depois, envolveu as garrafas em uma rede de pesca, formando uma espécie de bernal, que ele amarrou com uma corda e dependurou no teto, como se fosse uma forca”. Ver: Guirra. Luísa J. “Eu tenho muitos segredos”. Questões de arte. *Revista Piauí*. Edição 188, maio de 2022. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/eu-tenho-muitos-segredos/> Acesso em: 29 jan. 2023.

<sup>7</sup> Não costumo utilizar a nomenclatura “arte afro-brasileira”, mas concordo com Hélio Menezes (2018) a respeito da importância de ainda delimitarmos uma arte criada por afrodescendentes e que pode ou não trazer motivos próprios aos negros e negras.

<sup>8</sup> Ver entrevista completa em: <https://leiturasdogiba.blogspot.com/2017/07/dalton-paula-retrato-do-artista-quando.html> Aceso em: maio de 2023.

também responsável pelas vibrações positivas e inibição das energias negativas com o defumador de Guiné, usado no “Banho de Guiné”. Indicada para “limpeza e descarrego espiritual profundos”, não é inofensiva e pode agir no sistema nervoso, se não equilibrada a sua taxa de toxicidade<sup>9</sup>. Dalton Paula traz a mudança fundamental quanto ao sentimento diaspórico, de sentir-se deste território, somado a continuidade de rituais de ascendência africana, onde, conforme enunciado por Steven Nelson (2009, p. 299), a diáspora está além da ideia propriamente de deslocamento, mas relacionada ao sentimento de pertencimento, como um lar. Deste modo, Maxwell e Dalton têm uma relação diaspórica com o campo da arte, devido a estabelecerem com este um novo modo de percepção e articulação política com seus lugares de origem.

#### Quem aqui se autorrepresenta?

Fica nítido, portanto, que a autorrepresentação não envolve apenas se autorretratar, mas a elaboração de toda uma visibilidade de questões relevantes para os negros, em especial focados nesta pesquisa, e suas possibilidades de ação política coordenadas no sistema de arte. Em muitos momentos, a autorrepresentação destaca a distância entre a estrutura institucional da arte e sua discursividade ao propor uma máscara inclusiva para todos os cidadãos<sup>10</sup>. Essa discursividade do sistema de arte é sintomática nas narrativas dos artistas aqui debatidos ao evidenciarem questões atuais e paradoxais de uma relação crítica e combativa quanto às práticas em que permanecem brancos e elitizados os cargos de maior destaque e influência decisória nas instituições. Em contrapartida, mesmo a partir da forte percepção crítica deste lugar de representação, há o desejo de pertencimento à esfera da arte, o desejo de crescimento pessoal e de expansão de oportunidades a grupos relacionados às suas práticas.

Antes de detalhar os aspectos metodológicos desse estudo, cito aqui um trecho de Beatriz Nascimento, de 1974, que aponta uma “crise da cultura” e clama por posicionamentos autoafirmativos e por um “falar por nós mesmos”. A autora deixou importantes legados como intelectual, ativista, historiadora e como pesquisadora, apesar de sua vida abreviada:

Atualmente, com a crise da cultura ocidental, crise nas formas de pensamento, nas artes, nas instituições de um modo geral, as elites intelectuais de países de contingente negro procuram saídas na maneira de ser e de sentir que conceituam como sendo do negro. Repetem, não sei se consciente ou inconsciente, o mito do “bom selvagem” do séc. XVIII, aparecem dezenas de “Russeaus” [sic.] nos perseguindo a que ramo africano pertencemos, se somos provenientes da África, a que tribo etc...; ou então, baseados no comportamento do negro americano e no

<sup>9</sup> SCHWARCS e PAULA, 2022, p. 136.

<sup>10</sup> A afirmação é feita a partir da fala de Pollyana Quintella, denominada Atravessamentos Finais – Crítica de Arte, na aula 11, do módulo 5, realizada online pelo grupo Assemblage, em 13 dez. 2022. Pollyana citava os estudos de Nancy Fraser a respeito de Teoria Crítica. O vídeo não encontra-se disponível.

“feeling” do “black power”, querem nos dar consciência que talvez seja a deles (brancos). Esquecem somente que não é possível mais sobreviver mitos (criados justamente para institucionalizar a dominação e fundamentá-la moralmente) que revelam pureza, beleza, etc., porque a dominação ocidental se encarregou de não só usar fisicamente seus dominados, mas também sob forma de ideologia impregnou-os de seus hábitos, de seus fins, de sua moral. Enfim, esquecem que nos corromperam e que agora não adianta nos ver belos ou puros porque para nós está muito claro que quem domina o mundo é o Ocidente branco com seu dinheiro, suas armas, sua ciência, sua moral, sua estética. (...) nos encare como nós somos, isto é, aceite-se como, tendo se misturado conosco, tendo usufruído todos os nossos bens, aceite-se ser parte de nós, ter sido alimentado, amado e se defendido por nós, aceite ter negado na prática de sua moral, sua religião, sua cultura dormindo conosco na cama, amamentado por nossas mulheres, defendido e instruído por nossos homens. Aceite-se sem culpa, sem preconceitos./(...) Propomos a nós mesmos e aos negros brasileiros que num esforço comum tentemos compreender e expor as características do preconceito racial no nosso comportamento, na nossa maneira de ser, de como ele se reflete em nós. Procuremos caracterizar não somente com repetições de situações, mas com uma interpretação fidedigna dos reflexos do racismo em nós, a fim de que nos integremos na “consciência nacional” não como objetos de estudo, mumificados por força de uma omissão e de uma dependência de pensamento, que não fez mais que perpetuar o “status quo” ao qual estamos submetidos historicamente. É tempo de falarmos de nós mesmos não como “contribuintes” nem como vítimas de uma formação histórico-social, mas como participantes desta formação./(...) tudo o que foi dito sobre o negro, tudo que lhe é atribuído, o que até agora é considerado ser negro, inclusive a cultura do negro, deve ser reexaminado não sob o ponto de vista da teologia dominante, mas sob o ponto de vista das nossas aspirações e necessidades<sup>11</sup> (Texto de Beatriz Nascimento, “Negro e racismo”, de 1974, e republicado por Alex Ratts, 2006, p. 99-101).

Então esta contribuição da escrita de Beatriz Nascimento ajuda a relacionar os motivos de escolha dos artistas Dalton Paula e Maxwell Alexandre. Há diversos artistas negros a despontar nos últimos anos com importantes reflexões para o sistema da arte. No entanto, a opção pelos dois artistas, que parecia arbitrária inicialmente, decorre de percebê-los para além de suas criações estéticas, mas a partir de suas estratégias, ou as contra estratégias<sup>12</sup>, para transformarem o sistema representativo com novas proposições de sentidos. O conceito de *contra estratégia*, utilizado por Stuart Hall, desmembra três possibilidades de atuação para a reformulação de visualidades negras (Dossin, 2018), e isso será abordado ao longo do trabalho, mas aqui elejo algumas obras para exemplificar:

O curta metragem “Kbela”, de Yasmin Thainá, de 2015<sup>13</sup>, parece ser um exemplo importante de *criação de imagem positiva*, e se enquadra conforme a ideia de primeira estratégia indicada por Stuart Hall. As cenas do filme lidam com o cabelo negro, uma questão cara e simbólica da negritude, sobretudo feminina. A abordagem do filme mostra desde as

<sup>11</sup> Publicado originalmente em: Revista de Cultura Vozes. 68 (7), p. 65-68, Petrópolis, 1974.

<sup>12</sup> Conceito usado por Stuart Hall, e comentado por Dossin (2018, p. 366).

<sup>13</sup> O acesso ao curta-metragem está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE> Acesso em: out 2022.

iniciativas de tratamentos capilares “embranquecedores” e de uma série de violências químicas, de falas preconceituosas, à reconstrução da autoestima e aceitação junto a coletividade para quebrar os complexos de inferiorização.

Enquanto segunda estratégia sugerida por Hall, temos a ideia de *desmontar as imagens*, e pode ser aqui exemplificada a partir das propostas de artistas como Gê Viana e Silvana Mendes, ao utilizarem citações a imagens bastante divulgadas da representação negra, porém criam novos sentidos a elas<sup>14</sup>. *Transcrição* também pode ser o nome adotado para o que Leda Maria Martins (2003) invoca quanto aos cruzamentos de ideias que gerariam um elemento outro de criação. A desconstrução das imagens provoca um efeito ambíguo ao evidenciar o conflito característico do elemento histórico e do novo elemento ficcional proposto.

Esse conflito entre a citação à imagem e a sua recriação será destacado à luz dos estudos da linguagem de Jacques Derrida, devido ao autor evidenciar como as referências e significados novos podem ser pensados num texto literário e criados outros subtextos. Isso seria capaz de “revelar intenções ocultas, pressuposições metafísicas veladas e ambiguidades implícitas. (...) A literatura, como a arte, continuamente joga com a linguagem e utiliza seu elemento jocosos e ambíguo” (Strathern, 2002, p. 38-39). Derrida será referência relevante para autores como Tomaz Tadeu da Silva (2021) e Stuart Hall (2021) requeridos nesta pesquisa, pois, conforme Paul Strathern (2002, p. 39), o autor colabora para a percepção de *como* um texto/imagem ganha significado, e não apenas de *o que* ele significa.

Em última exemplificação, a terceira estratégia enunciada por Hall diz respeito a *atuação no interior do próprio sistema representativo*. E aí eu espelho o lugar das criações de Maxwell Alexandre e Dalton Paula, considerando-se os atos performativos e as séries de obras, como as subséries *Novo Poder e Passabilidade* (da série *Pardo é Papel*) e a *Rota do Tabaco* e *Santos Médicos*, pertencentes a cada um respectivamente, e a partir das quais serão observadas suas linhas de atuação. Hall não autoriza Alexandre e Paula, talvez o oposto, talvez legitimem ou emprestem legitimidade a Hall na questão estudada. Para fins acadêmicos, Hall dialoga com os dois artistas.

Na intenção de pesquisar a autorrepresentação, aqui poderiam ser analisados objetos artísticos de diversos artistas de outros grupos “historicamente escamoteados pelas

---

<sup>14</sup> As imagens das artistas citadas serão colocadas ao longo do capítulo 2, mas podem ser visualizadas nas referências a seguir: de Gê Viana, *Sentem para jantar*, 2021, série *Atualizações traumáticas de Debret*. Disponível em: <https://mam.rio/ge-viana/>. De Silvana Mendes, ver *Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial, Nossa Senhora Comparecida*, 2019. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/silvana-mendes/>.

instituições”, curadores e críticos, conforme Menezes (2018, p. 199). A escolha para análise da constituição da autoimagem negra como objeto de pesquisa a partir das obras dos dois artistas se deu, portanto, por três motivos. Primeiramente, pela centralidade da questão racial no país, visto que, dentre os povos colocados em posição de subalternidade historicamente e minoritários, pretos e pardos constituem a “maioria minorizada” e “primordialmente racializada” da população brasileira. Estes, cotidianamente, enfrentam o fato de lidarem com uma estética hegemônica que desconsidera e “ignora” suas singularidades; lidam com atitudes e falas arraigadas culturalmente que reforçam estereótipos para os desqualificarem; e têm na história política uma soma de descasos e opressões sociais que os desnivelam em relação a princípios republicanos e democráticos. Em segundo lugar, a despeito do momento de relativa concessão para a estética preta, a quantidade de trabalhos acadêmicos no campo da arte registrando a protagonização de artistas visuais negros ainda é desproporcionalmente acanhada. Em terceiro lugar, pela familiaridade, enquanto professora, com os sentimentos de inadequação, de inferioridade, e de distanciamento de grupos de alunos em relação aos espaços expositivos e suas práticas. Em visitas realizadas a variados espaços da arte, os alunos não se viam representados, ou pior, por vezes apenas conseguiam se imaginar em lugares de trabalhos considerados subordinados em nossa sociedade, como foi certa experiência no Instituto Moreira Salles- IMS, no Rio de Janeiro: os alunos comentaram quererem morar na casa onde ficavam os empregados. Não conseguiam se imaginar nos espaços internos, onde o tapete que cobria as salas expositivas chamou mais atenção do que as obras, então em exposição, do artista Richard Serra. Nessas observações e nas colocações dentro de sala de aula, me chamava também atenção o fato de se verem tão mais negros que eu, mesmo lhes dizendo de meu histórico de formação familiar, tataraneta de escravizada. Conforme Hall (2006, p. 21-22), todos nós escrevemos e falamos a partir de um lugar e de um tempo em particular, a partir de uma história e de uma cultura que são específicas. Ter sido criada por família de classe média baixa, no subúrbio do Rio de Janeiro, no bairro de Vila Valqueire, e estudado em escolas particulares e universidade estadual, ainda eram, para aqueles estudantes, condições de abissal diferença social. Diferentemente do que eu pensava no início de minha formação, não bastava para aqueles estudantes apenas a oportunidade de acesso às instituições artísticas, visitas guiadas, que sim, certamente também os seduzia em muitos aspectos. Em uma das escolas trabalhadas do município do Rio de Janeiro, no bairro do Jacarezinho, tivemos uma “chance ímpar”, conforme eu visualizava, de visitar nove instituições diferentes na cidade, com ônibus na porta da escola e um mesmo grupo para visitação em um projeto de formação de público. Além das visitas, eu e outro professor de arte, juntos em bidocência,

podíamos desenvolver propostas de trabalhos de arte em sala de aula em uma disciplina “eletiva” com aqueles alunos que escolheram participar do projeto. No entanto, uma visitação agendada para o dia de comemoração de São Cosme e Damião era o suficiente para identificarmos a fragilidade do que de fato importava, tinha relevância, entre as necessidades dos estudantes. A maioria das crianças não compareceu a atividade.

Como nos diz José Eduardo Ferreira Santos (2022, p. 20), criador do museu-casa-escola, Acervo da Laje, junto a Vilma Santos, no subúrbio ferroviário de Salvador- Bahia:

Nosso olhar não foi educado para a beleza. Já na infância começamos a ouvir “não” para nossos deslumbramentos e passamos a ver somente o que as pessoas indicam. Passamos da autonomia para a heteronomia do olhar, onde sempre alguém dita o que ver, o que é certo ver etc.

Sendo assim, os dois artistas selecionados para esta pesquisa têm em comum o fato de promoverem obras variadas, mas aqui serão enfatizadas, para fins teóricos, aquelas com intenções performáticas de fortalecimento da identidade negra, a qual se autoidentificam, a partir da ocupação de espaços de poder, como o museu, escolas de arte e da configuração de imagens que constroem uma contranarrativa histórica de protagonismo e de empoderamento. Esses artistas cujas obras serão analisadas foram escolhidos, portanto, ao pensar o direcionamento para o qual eles encadeiam várias de suas propostas. Por exemplo, Frantz Fanon (2020, p. 26-27) almejava a destruição da ideia existente entre os negros de “complexo psicossocial”, devido às imagens reforçadas ao longo da história de violências físicas e simbólicas os diminuïrem frente à civilização branca, e que “impuseram ao negro um desvio existencial”<sup>15</sup>. E, quanto a isso, os dois artistas trazem em comum a proposição da construção de um lugar de presença e de fortalecimento dos negros em museus, nas imagens da História da Arte, e nos seus recentes espaços de relação criados para atingirem seus objetivos: o Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, em Goiás, desenvolvido por Dalton Paula, em 2021, como lugar de trocas, acolhimento de estudantes, visitantes e artistas, além de lugar de estudo, pesquisa, trabalho e moradia do artista com sua esposa Ceïça Ferreira<sup>16</sup>, que também coordena a choupana de projeção de filme, Cine Maria Grampinho. Ainda mais recentes, os Pavilhões

<sup>15</sup> Neuza Santos Souza (2021), como psicanalista, também aborda a questão do complexo, e Beatriz Nascimento relata perceber-se complexada e com recalques das aspirações mais simples, pois para ser respeitada ela precisaria dar explicações, uma vez que a sua cor seria seu principal dado de identificação e que a inferiorizaria diante dos outros. “Todas essas agressões não resolvidas, todo o recalque de uma História ainda não escrita, ainda não abordada realmente, fazem de nós uns recalcados, uns complexados. Não afirmo isto empiricamente, a psicologia prova teoricamente que os complexos existem em todos os homens, enquanto recalques, o não resolvido existir” (*apud* Hatts, *op. cit.* p. 96).

<sup>16</sup> Conceição de Maria Ferreira Silva. Professora e pesquisadora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG. Doutora em Comunicação pela Universidade de Brasília – UnB. Ver: <https://ueg.academia.edu/Cei%C3%A7aFerreira>

Maxwell Alexandre, de 2023, inaugurados para exposição de suas próprias obras e eventos, independente da disponibilidade e exigência de galerias e museus, também propostos como espaços de troca de conhecimentos. Nos trabalhos estudados, ambos performatizam em torno de uma estratégia de ascensão social do negro e de construção de imagem de si que contradiga a afirmação de Neuza Santos Souza (2021), onde “Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais do ego do sujeito branco e a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro”<sup>17</sup>. Os dois artistas criam referências que buscam agir na construção da ideia de empoderamento, enquanto prática social necessária, que, conforme Joice Berth (2020, p. 104), é decorrente da simbiose entre o individual (com a aceitação estética e autovalorização) e o coletivo (com a ressignificação de suas autoimagens e pertencimento ao grupo e a valores ancestrais).

Faz-se necessário relatar aqui o caráter etnográfico que esta pesquisa assumiu em seu desenrolar. Porventura poderá parecer desnivelada a ênfase a um ou outro artista. Todavia, como pesquisadora, embora tente estabelecer um equilíbrio e peso similar aos dois, pois assim também os vejo, as formas de ação e provocação ao sistema, às instituições de arte, que têm profunda relação com o tema estudado, foram diferentes e característicos de cada personalidade. Isto provavelmente aparecerá nas análises de seus processos criativos.

#### A organização: termos e metodologia

A pesquisa parte, portanto, da sugestão de que os argumentos do pensamento decolonial requerem mudanças na representação dos sujeitos, tanto na arte como na antropologia, e intenciona pensar a respeito de como foram construídas as narrativas de um “outro” representado ao longo da história e como é pensada a formação da autoimagem contemporânea a partir das obras de Maxwell e Dalton. Quais são os desafios e o que está em jogo no curso das mudanças de representações quando sujeitos mais diversos elaboram as narrativas institucionais? Diante dos esforços perpetrados ao longo das últimas décadas por grupos identitários, em luta por reconhecimento e conquista de direitos e de espaços, de visibilidade na sociedade, ficou mais evidente o agenciamento, as iniciativas e a força própria a culturas diversas. Ao contrário de serem suprimidos os traços culturais, como esperado pelos colonizadores europeus, estuda-se hoje os modos como, mesmo sem utilizar a linguagem do “arquivo”, da escrita, mas através de formas orais e performáticas, os saberes ancestrais indígenas e africanos, se fazem presentes e constituem nossa formação social e

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.

práticas correntes. Deste modo, são inúmeras as simbologias, as representações e os conhecimentos que vêm à tona nas poéticas de artistas contemporâneos para repensar o campo tradicional da História da Arte e que veem a mexer com as possibilidades da crítica de arte de nosso tempo. Fazem-nos rever os valores sedimentados, ampliam-se os personagens e os lugares onde ocorrem as críticas e, talvez, ampliemos os cânones estéticos.

Trabalhar o tema da autorrepresentação na História da Arte toca numa polêmica entre a representação como mimese e quebra do “real”<sup>18</sup>, no sentido de que as representações deixam de ser vistas como uma busca de apreensão “real” externa (em pinturas ou esculturas, por exemplo), ou mentalmente (consciência do “real”), mas são atos de criação linguística e cultural, negociadas historicamente, tornando claro relações de poder.

Com base em Tomaz Tadeu da Silva (2021), abordo a ideia de que a representação é concebida como um sistema de significação, que tem sempre uma marca visível exterior, mas que “incorpora todas as características de indeterminação, ambiguidade e instabilidade atribuídas à linguagem”<sup>19</sup>. Sendo assim, a representação se liga aos conceitos de identidade e de diferença e estão em *estreita dependência*<sup>20</sup>: representar colabora para definir as identidades, mas também determina o que não são, aquilo que é diferença<sup>21</sup>, e que certamente conseguimos verificar no objeto de estudo desta pesquisa, que são as obras e a performatização dos artistas em destaque. O imaginário ocidental, europeu, foi erguido em detrimento dos demais povos ao construírem suas identidades. E podemos nos perguntar se o Brasil é Ocidente e quais foram as conexões estabelecidas quando pensamos as criações de uma identidade brasileira? Alguns autores, como Appiah (1997), colaboram para esta compreensão. O autor, apesar de não citar o Brasil, pensa a respeito do negro quanto a suas identidades sendo este o negro africano, ou afro-americano. A constituição identitária parte de reforços a uma cadeia de “exclusões”, do que não somos, conforme Tadeu da Silva<sup>22</sup> e que vão operar num campo de forças onde as identidades e as diferenças são inseparáveis e “mutuamente determinadas”, mas, sobretudo, a diferença vem em primeiro lugar na

---

<sup>18</sup> O conceito de representação como está aqui descrito se baseia no texto de Diana Taylor (2013), para quem “A representação, mesmo com seu verbo representar, invoca noções de mimese, de uma quebra entre o “real” e sua representação (...)” (p. 42).

<sup>19</sup> TOMAZ TADEU DA SILVA, 2021, p. 90-91.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>21</sup> Conforme o conceito de “metafísica da presença” de Jacques Derrida, comentado por Tomaz Tadeu da Silva (2014, p. 78) a presença é uma ilusão permanente do signo, ele nunca é a “coisa” em si.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 75-76.

constituição do processo de diferenciação. O que é associado a cada um dos artistas aqui estudados como característica identitária? Importa aqui notar tais escolhas identitárias de cada artista, entendidas como fluidas, para perceber como elaboram suas narrativas, e através de quais simbologias são criadas construções positivas para a coletividade negra.

Ao lidarmos com as imagens que constituem a História da Arte, estão em destaque as escolhas feitas entre diversas representações possíveis. As instituições legitimadoras da arte entram em jogo num embate que busca responder a pressões sociais entre quem tem o poder, quem define e quem sustenta as representações, onde, sobretudo, a reflexão contemporânea vai partir de evidências de suas contradições implícitas. Nesse sentido, Maxwell Alexandre agirá como protagonista em momentos recentes, polêmicos e inesperados ao planejamento inicial da pesquisa. Dalton Paula não se expõe a polêmicas, mas também surpreende ao salientar as contradições de um sistema de pensamento capitalista junto a seu projeto de coletividade e respeito à natureza, imprevisto na elaboração da proposta desta pesquisa.

O termo autorrepresentação não é utilizado pela maioria dos autores referenciados neste texto, mas é indicativo na obra de Hal Foster (2017) ao pensar a condição do artista na década de 1990, e colabora para reforçar a constituição de *narrativas de si* como uma questão pertinente ao contemporâneo. A autorrepresentação é um termo escolhido nesta pesquisa para evidenciar um giro de referências e de autorias do processo de construção crítico desse tempo em que vivemos. O conceito de autorrepresentação envolve repensar as visualidades subrepresentadas ou representadas de modo questionável historicamente em prol de outras hipervisibilidades que colaboravam para a submissão dos sujeitos, a dominação e a argumentação, justificada “cientificamente”, quanto a inferioridade de raças. O que existe e é tornado ausente, conforme Grada Kilomba, em prefácio à reedição da obra de Fanon (2020, p. 12) “é uma das bases fundamentais do racismo”. Pesquisar a autorrepresentação, portanto, tem a ver com o direito a formação de autoimagem por pessoas/povos em movimento de disputa de poder e afirmação de outra condição, que não foi anteriormente reconhecida a eles, mas também tem a ver com a busca de compreensão a respeito dos usos políticos e sociais das imagens na história. Pretende-se sinalizar a importância do resgate, da citação aos cânones artísticos na construção das novas redes discursivas.

A historiografia é posta em questão e evidencia-se a dose de criação, de seleção e de não retorno a um momento de origem, mas a transcrições possíveis, conforme nomeia Leda Maria Martins (2003), ao colocarem a disputa em destaque, como um jogo de referências com o passado, imaginados futuros, numa construção ambígua e de forças. Para observar como isso ocorre, como estratégia metodológica, será utilizada a categoria conceitual de

*encruzilhada* de Martins. O conceito de encruzilhada não é novo, foi adotado por outros autores, como Robert Farris Thompson (2011) e Roberto Conduru (2014, p. 47), sendo que este último o utiliza também para apontar os múltiplos atravessamentos da arte, como um campo aberto, em que, como uma encruzilhada, “diferentes elementos, sujeitos, pontos de vista e modos de pensar se articulam” e “demanda o confronto e a conciliação de teorias, métodos, estruturas”<sup>23</sup>. Aqui a encruzilhada como categoria conceitual, conforme Martins, salienta a construção cultural ocorrida no Brasil, pouco amistosa, e possibilita “a interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais” entre práticas, concepções, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos (2003, p. 69). O conceito de encruzilhada, portanto, é empregado desde a divisão ou abertura do trabalho em três capítulos, de modo a compreender os cruzamentos entre a Arte e a Antropologia na conformação da ideia de autoimagem; entre as representações históricas e as possibilidades de identificação imagética de grupos e a conformação de obras contemporâneas (as citações e a ambiguidade das imagens); entre a Arte associada a linguagens da pintura, da performance, do sagrado e da natureza, dos espaços de criação e o performativo proposto nas ações dos artistas selecionados para a pesquisa.

Como objetivos da pesquisa, enumero em primeiro lugar a proposta de aproximar a ideia de formação de autoimagem na arte e na antropologia; em segundo lugar, descrever a importância do conceito de identidade e diferença para a compreensão do momento atual e de protagonismo negro; em terceiro lugar, verificam-se os usos e as relações da imagem negra em sub e sobrerrepresentações para estabelecer a relevância da ênfase na autorrepresentação contemporânea; e por último, apresentar, a partir das análises dos artistas enfocados na pesquisa, os posicionamentos e o direcionamento de suas propostas evidenciando a performatividade de suas ações e das imagens.

Sendo assim, o trabalho utiliza a metodologia qualitativa, centrada na ideia de encruzilhada, para análise de autores e está aberto em três caminhos principais, onde estão organizados primeiramente o papel de escrita de narrativas de si e de autoimagem, a partir da noção de construção da ideia de “outro”, entre as escritas da arte e da antropologia, relacionado às obras dos artistas, e pensar as possibilidades de agenciamentos e contradições contemporâneas. Em segundo lugar, são apontadas as rasuras e citações, as referências imagéticas e apropriações nas representações históricas e contemporâneas que perpassam as

---

<sup>23</sup> Thompson (2011, p. 112), escreve sobre o símbolo cruciforme Kongo nada ter a ver com a crucificação de Jesus, mas uma visão igualmente poderosa de “movimento circular das almas humanas sobre a circunferência de suas linhas cruzadas”. Refere-se a continuidade de homens e mulheres.

narrativas artísticas a partir da ideia de construção permanente do conceito de identidade e de diferença. No último capítulo, terceira parte, está centralizada a relação da construção de narrativas e a performatização dos artistas Maxwell Alexandre e Dalton Paula, e comentadas as linguagens em cruzamento nas suas poéticas para a construção de afirmação negra e de identificação nos espaços da arte.

Espera-se conseguir ao fim da pesquisa uma leitura sucinta do panorama que envolve as representações a respeito do negro na arte contemporânea brasileira, observando-se as diferentes concepções e modo de lidar com problematizações comuns do campo da arte entre os dois artistas estudados. Cabe, sobretudo, considerar que os debates entre artistas e atores institucionais estão em pleno desenvolvimento no momento de escrita deste texto, o que sugere a latência do tema, além de poderem ser ainda construídos novos e desejáveis mecanismos de atuação museal ou, novos espaços não institucionalizados, para apontarem modos mais inclusivos de apresentar as histórias, como têm sido algumas experiências pioneiras com galerias, escolas de arte e pavilhões.

## 1 AS NARRATIVAS DE SI NA ANTROPOLOGIA E NA ARTE

Este capítulo aborda a construção da ideia de *autoimagem* no campo das Artes e da Antropologia. Aqui é sugerido que existe uma orientação, tanto no campo das artes, como da antropologia, decorrente do pensar decolonial, em que se reposiciona a questão do “outro” na sociedade e de quem deve dizer a respeito da constituição de narrativas, como algo plural, diverso. Diante dos desafios da “virada decolonial”, tanto a arte, ou mais especificamente o seu *dispositivo de autenticidade*<sup>24</sup>, nos museus, quanto os estudos antropológicos são duramente criticados enquanto instâncias ainda colonizadoras, ou neocolonialistas. O artista Cherokee, Jimmie Durhan, em entrevista a Sophie Moiroux (2013) provocou que “devemos imaginar a antropologia antropológicamente”, por necessitarmos rever a ordem da construção dos discursos institucionais.

Se na Arte a ideia de autoria como criação livre e independente do artista é presumida como parte fundamental da elaboração do objeto artístico, ao menos a partir de início da primeira modernidade, na Antropologia, por longo tempo se presumiu a isenção do pesquisador/etnógrafo no resultado final de seu texto. Esse destaque é feito num momento em que as duas disciplinas, Antropologia e Arte, se veem diante de questionamentos que mexem com parte de como foram contadas as suas trajetórias ou eleitos os seus objetos de estudo.

Não foi sem autocrítica, e certo desconforto, que se pensou a contribuição desta pesquisa, portanto. Foi um dilema encarado em todo o seu processo de elaboração, como colocado no texto introdutório, devido a uma relação etnográfica com os artistas e suas obras, o objeto de estudo, onde foi necessário pensar a pertinência das análises produzidas. Sobretudo, as duas posturas bastante diferentes com que os dois artistas encararam a minha aproximação, diziam também a respeito de autorrepresentação e de como, de certa forma, gerações do movimento negro elegem se colocar como elemento de resistência ao pensamento hegemônico e acadêmico. As duas posturas, a calorosa e afetiva, assim como a de maior frieza e de observação de quem eu sou, coadunam o meu respeito.

Este primeiro capítulo, intenciona a reflexão sobre a ideia da construção do “outro”, e trazer para o foco brasileiro, para refletir a respeito de sermos ainda um “outro” do chamado Ocidente, e então tentarmos notar, a partir das leituras das obras dos artistas, como o Brasil se coloca de uma forma única nessa discussão.

---

<sup>24</sup> O conceito de museu e o dispositivo de autenticidade foi trabalhado por Marcos Albuquerque (2015) no texto “A assinatura colonial e o dispositivo de autenticidade nos museus”.

É certo que os museus e etnografias são dispositivos originados em períodos coloniais e podemos rever suas práticas e interesses. Precisamos vê-los exatamente como lugares de disputa de narrativas. A crítica ao museu se dá especialmente por sua adaptação como instância capitalista/burguesa, que se adapta e coopta tudo em volta. Já a crítica às etnografias ocorre, sobretudo, devido a hierarquia existente sempre que falamos por um “outro”, mesmo que insistissem na retórica da isenção do pesquisador. Ambos são criticados, portanto, pela construção imagética e narrativa de inúmeros povos subjugados à dominação em razão de seus argumentos “científicos” e “racionais”.

A proposta museológica era diferente da contemporânea, pois a percepção de algumas importantes mudanças globais e pressões sociais estabelecem atualmente a *variação cultural* como objeto de exposição, ou seja, a representação das diversidades e pluralidade cultural torna-se o novo valor da arte<sup>25</sup>, mas desta vez, proposto a partir de outra relação, ao provocar agenciamentos aos sujeitos então representados. As curadorias museológicas têm se apresentado com cada vez mais ênfase nas exposições de arte, e com a visão de um exercício de curadoria compartilhada, ou *curadoria menor*<sup>26</sup>. Entre as críticas à instituição museológica, foi visto que as construções devem se dar em parceria, e de preferência por seus próprios representantes, ao retratar outras cosmogonias, resgatar saberes, e o emocional de muitas práticas não hegemônicas. Porém, mesmo com isso, os dilemas não estão superados, pois para além da organização das exposições, o pensamento e estrutura institucional permanecem majoritariamente sob domínio e orientações de uma elite branca, não somente no Brasil. Então, por mais que as temáticas desenvolvidas nas exposições esbocem uma mudança discursiva, a possibilidade de agenciamento dos artistas é limitada. Novos modelos para trabalhar os desafios das mudanças no processo de expor têm sido buscados e surgem críticas

---

<sup>25</sup> Aqui é frisada a variação cultural como *novo valor da arte* em relação a já ter havido uma produção de artefatos direcionada a ideia de destacar a importância do conhecimento de diversas culturas, especialmente observada/atestada entre fins do século XIX e início do século XX, conforme mostra o histórico de realização de grandes feiras de exibição antropológica e científica. As mostras pretendiam atestar os avanços científicos com a exibição de maquinarias e importantes invenções humanas, assim como demonstrar o quanto os estudos a respeito da diversidade do homem, das “variadas espécies” encontradas no mundo, a partir de estudos antropológicos e reforço de objetos artísticos, caracterizavam uma distinção entre as sociedades e legitimavam os avanços imperialistas.

<sup>26</sup> Termo citado por Gabriel Bogossian. Ver: BOGOSSIAN, Gabriel. Um museu ausente: curadoria contemporânea e ativismo indigenista, *Artelogie* [Online], 10 | 2017, 05 abril 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/882> Acesso em: 26 dez. 2021.

a respeito de elaborações expográficas que, apesar de proporem a temática das minorias, reforçariam dilemas neocolonialistas<sup>27</sup>.

A pesquisadora Brenda Cocotle (2019) provoca a pensar a necessidade do dispositivo museológico em si, por eles nos darem a falsa sensação de as questões coloniais estarem superadas, diante de exposições com temáticas mais plurais e com revisões das tradições desses espaços e visualidades. Ela sinaliza que uma “museologia crítica”, que contempla o museu como espaço de conflito e enquanto esfera pública, com peculiaridades próprias, já discutia as políticas de representação desde a década de 1970. No entanto, apenas após a problemática ganhar ímpeto na esfera da arte contemporânea, teria se transformado em “tendência e eixo de trabalho”<sup>28</sup>. Bonaventure Ndikung (2019, p. 64) questiona se de fato os “grupos geossociais” apresentados em exposições e, acrescento, em estudos/etnografias filmicas, por exemplo, desejam esses espaços de representação “abertos” na atualidade. A palavra “abertos” é colocada aqui por buscar caracterizar as ações longe da *concessão*, diferente de uma permissão de um representante não “outrizado”, mas talvez como espaços de atuação obtidos através da conquista própria de grupos minoritários para suas visibilidades, como resultado de luta por reconhecimento e como estratégia para obterem respeito e garantia de direitos. Joaquín Barriendos (2019) destaca a ideia de “contra-cânone visual”, segundo o qual são trazidas irrupções do primitivo, do exótico e do fantástico associados com “um território simbólico e a uma hierarquia epistêmica racializante por meio da qual normatiza-se e disciplina-se a interação de culturas visuais diferenciadas”<sup>29</sup>. A adoção, portanto, de uma “nova” versão das narrativas institucionais está debaixo de permanente problematização. As curadorias são de algum modo sensíveis a essa questão, e os contextos e ações em prol de “novas versões” vão variar de acordo com o histórico de colonização ou colonizante de cada país.

Os conceitos de narrativa de si, de autoimagem e de autorrepresentação envolvem a perspectiva de des-outrização<sup>30</sup>, de não falar pelo “outro”, de uma crítica à memória visual sustentada historicamente, de questionar o que é o “outro” nas representações da construção social do Brasil e, refletir a respeito dos ganhos de fortalecimento identitário com as imagens

---

<sup>27</sup> Segundo Guedes (2016, p. 18), por exemplo, “o museu anda fortemente interessado em modular a criatividade dos fluxos precários, e em fazer uma comunidade sem dissenso a partir das vivências mais genuínas”.

<sup>28</sup> COCOTLE, 2019, p. 3.

<sup>29</sup> BARRIENDOS, 2019, p. 51.

<sup>30</sup> O conceito de des-outrização será comentado neste capítulo, no segundo subitem na abordagem acerca do outro “outro”, por Bonaventure Ndikung.

contemporâneas. Neste contexto é revisto o legado histórico de culturas não hegemônicas, antes ausentes, subrepresentadas ou representadas de modo questionável nas instituições oficiais de poder. Intenciona-se compreender o que envolve a ampliação da participação ativa de sujeitos e de culturas diversas nos espaços institucionais da arte. Isto posto, apesar de a ideia de autorrepresentação ser desenvolvida ao longo dos capítulos, aqui pretende-se confrontá-la a partir das trocas com autores da antropologia e como também evidenciaram a importância da expressão de seus sujeitos, num trabalho etnográfico mais dialógico.

O uso do termo *autorrepresentação* é buscado após a percepção do incremento de participação de grupos étnicos e de povos não hegemônicos nas instituições de arte e de estímulos a maior atuação a esses sujeitos: através da fala, da escrita, nas escolhas curatoriais, nas representações da arte e nas etnografias contemporâneas. Os textos da Arte e das Ciências Sociais lidos para esse trabalho não costumam utilizar a palavra “autorrepresentação”, mas uma aproximação ao conceito pode ser identificada num campo e noutro, ao serem verificados ação e agenciamento a quem antes era apenas objeto de investigação.

Algumas ideias antropológicas da formação de uma *autoimagem* do pesquisado, do “outro” constituinte da pesquisa etnográfica, aqui observadas, serão: a ideia de “co-autoria”, comentada por Mariza Peirano (1995), “autoria compartilhada”, usada por Bárbara Copque e Jean Rouch, e ainda “etnobiografia”, também de Rouch, vistas por Sylvia Caiuby Novaes (2012) e Marco Antonio Gonçalves (2007), respectivamente. Na arte, será comentado o conceito de autorrepresentação, não nomeado, mas indicativo das obras de Hal Foster (2017), e a ideia de *des-outrizar*, de Ndikung (2019). Interessa compreender a constituição de *narrativas de si* como uma questão pertinente ao contemporâneo e identificar entre os personagens das narrativas atuais, que escolhas eles refletem. Como pensamos a inserção e a representação das diversidades culturais, da alteridade, nesse momento? Sem a intenção de resolvermos a questão, podemos pensar em como são propostos e problematizados os engajamentos de quem era constituído como “outro”.

As críticas colocam em evidência o esforço de algumas tipologias de museus para a manutenção de sua pertinência na contemporaneidade, ainda que as estruturas institucionais se mantenham muito próximas dos padrões colonialistas. No entanto, em razão da diversidade a ser abordada, outros espaços institucionais e alternativos são criados – e não fechados – para abarcarem temáticas particulares, não contempladas por instituições já existentes. Em relação aos temas representados institucionalmente, Ndikung (2019) critica que neles permanece uma tendência a exotização e a generalizações geoespaciais numa tentativa de abarcar uma representação do todo. A ideia de se autorrepresentar, portanto, traz um escopo imagético

esperado, próximo ao exótico para a permissão de narrativas? Ou estaríamos prontos, por exemplo, a lidar com indígenas que, ao questionarem seus direitos a terras, não usem cocares ou elementos rituais tradicionais ou de testemunha das suas identidades/“autenticidades”<sup>31</sup>? Estaríamos vivendo a criação ficcional da resolução do embate histórico de representação no sistema de arte, ou apenas vislumbramos possibilidades reais de reorganizar o passado e tecer novas tradições?

Ella Shohat e Robert Stam (2013, p. 341-345) questionam se estaríamos mesmo num momento pós-colonialista quando pensamos nos palestinos ou nos povos indígenas, por exemplo: “Os pensadores indígenas frequentemente veem sua situação como colonial, e não pós-colonial; ou com ambas as situações ao mesmo tempo”. Os autores sinalizam que as mudanças vivenciadas são o que vem depois do discurso anticolonial ao expor os pontos cegos de uma mudança discursiva e não histórica.

Pode-se iniciar o desenvolvimento em torno das perguntas acima a partir da ideia de que não há como pressupor neutralidades. Os museus foram projetados como vitrines para que públicos leigos e pesquisadores pudessem ter exemplares que contariam uma história universal e, de início, uma história evolucionista da humanidade. Certamente as muitas escolhas desses acervos nos exigem rever os pressupostos que os constituíam. Para Marcos Albuquerque (2015, p. 39), não está em jogo a supressão dos dispositivos museais ou estabelecer um bom uso, mas arrancar outras possibilidades dos usos da diferença a partir da rasura da assinatura colonial<sup>32</sup>.

Até este momento, o que indicam alguns autores para a redução de erros projetuais e a visibilidade para quem tem mais condições de falar, sem traduzir, é a autorrepresentação, o estabelecimento de parcerias, ou a construção de seus próprios espaços de exibição. A proposta da autorrepresentação vem sinalizar um movimento de reconhecimento do particular,

---

<sup>31</sup> Albuquerque (2015, p. 61) no texto “O dom e a tradição artística Kapinawá”, afirma que devemos “evitar identificar a sociedade indígena e o índio apenas a partir da manutenção de elementos culturais endógenos e ancestrais”. Em compensação, quando não apresentam esses elementos, são ainda criticados por não serem ou não se “parecerem” com indígenas. Põem em questão suas possibilidades de fala.

<sup>32</sup> Segundo o autor, a assinatura colonial é o que “permite nossa experiência com outro fetiche: o autêntico e o exótico. Nessa assinatura o outro é capturado por dispositivos que na sua origem são exógenos ao contexto desse outro” (Id., p. 17).

da ideia de incomensurabilidade<sup>33</sup> da apropriação de discursos, da intradutibilidade do outro<sup>34</sup>, por não existir, de acordo com Anjos (2015, p. 8), “correspondência unívoca” entre línguas e culturas. Fora o cansaço por repetição de explicações de aspectos muito particulares de cada cultura, conforme comenta a artista Daiara Tukano<sup>35</sup>. A proposta é de narrar a si mesmos numa participação ativa, como sujeitos na exposição, e também como orientação para as pesquisas etnográficas.

Segundo Douglas Crimp (2015, p. 48), o museu foi, desde as origens, uma instituição desacreditada e “a história da museologia é a história das diversas tentativas de negar a heterogeneidade do museu, de reduzi-lo a um sistema ou a uma sequência homogêneos”. De acordo com essa afirmação, fica nítido o quanto seus princípios destoam do momento histórico atual, onde as narrativas precisam contemplar e trabalhar a partir das diferenças e identidades diversas, e, quem sabe, com novos propósitos. Na busca de leitura das narrativas dos artistas aqui trabalhados, ficará evidente a noção de que mesmo partindo de problemáticas, teoricamente parecidas, cada um deles busca um caminho bastante diverso de elaboração de visualidades para refletir sobre a posição do negro na sociedade racista.

Marcio Seligmann-Silva (2020) fala da importância de estabelecer narrativas com potencial de gerar ações transformadoras. A “nova arte profundamente decolonial”, da memória e do desesquecimento se insurge contra a imagem do museu como prisão e lugar de imagens estanques, para se colocar em diálogo com a sociedade. A arte atualiza passados, institui contranarrativas de resistência e clama às mudanças políticas profundas. O resultado, segundo o autor, é a ruptura da cumplicidade entre o “dispositivo estético” e o “dispositivo colonial”, que vem a ser, esse último, “a ideia do cubo branco (“por demais branco”) e seus classicismos”<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> O conceito de incomensurabilidade vem sendo cunhado por Michael Ann Holly, com o sentido de que não se medem as culturas porque possuem diferenças entre pressupostos, pontos de vista, tempo, espaço e história. Ver: DACOSTA KAUFMANN, Thomas. “Considerações sobre a história da arte mundial”. In: BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (org.). Conexões. Ensaios em História da Arte. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 19-46. Disponível em: <https://www.ppgha.uerj.br/selecao> Acesso em: 7 de maio 2021.

<sup>34</sup> O conceito de intradutibilidade do outro é trabalhado por Sarat Maharaj ao sinalizar que a negociação e tradução entre culturas sempre provoca inclusões e exclusões simbólicas. Ver: MAHARAJ, Sarat. “‘Perfidious fidelity’: The untranslatability of the other”. In: ANJOS, Moacir. (2015, p.8).

<sup>35</sup> Daiara Tukano em participação no debate “Fogo cruzado Live: Como expor arte indígena? (parte 2)”. Revista Select. 10 de maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bRbdVjzmiWQ>. Acesso em: 10 maio 2021.

<sup>36</sup> SELIGMAN-SILVA, 2020, on-line.

Em relação às pesquisas antropológicas, Geertz (2009) sintetiza mudanças cruciais, desde o fim do colonialismo, que impõem revisões de uma alteração radical da natureza de relação social entre “os que perguntam e observam e os que são perguntados e observados”. Alterou-se a confiança entre os fatos brutos e os procedimentos estabelecidos. As pessoas transformaram-se de “súditos coloniais” em “cidadãos soberanos”. Ainda que essa última frase possa conter ironias, sinalizadas pelo próprio autor, ele fala sobre mudanças no “contexto moral em que se dá o ato etnográfico”<sup>37</sup>. Isto posto, ele sinaliza a insegurança provocada em quem pretende, na atualidade, escrever etnografias.

Vale lembrar o fato de as tecnologias audiovisuais também terem trazido muitas adaptações e novas possibilidades de trabalho para as propostas etnográficas. Na leitura de Rouch (2015, p. 99), ele comenta sobre o cinema etnográfico, por exemplo, existir antes de ser assim definido, pois ele representava trocas entre as ciências humanas e as artes do cinema, assim como algumas tecnologias do audiovisual passam a ser utilizadas para apenas posteriormente poderem ser analisadas algumas transformações que elas possibilitaram. Então, fotografias e filmes possibilitaram outros tipos de relação entre o pesquisador e o etnografado, que pode, por exemplo, revisar o trabalho feito e opinar, trazer mais informações a respeito dos pontos de vista captados. Numa pergunta que escapa ao foco da pesquisa, fica em aberto a questão: será o mesmo em relação às possibilidades de crítica e exibição pessoal o que ocorre através das mídias algorítmicas em lugar das publicações da mídia linear? Ou seja, quem se autorrepresenta tem hoje maiores condições de estabelecer sua própria crítica e inverter a importância atribuída anteriormente aos mecanismos oficiais, museológicos?<sup>38</sup>

O texto do capítulo, portanto, está encaminhado em três partes, tendo na primeira parte as críticas a respeito da hierarquia da fala. Em um segundo momento, como é pensada a ideia de um novo “outro” que viabilize as narrativas particulares e, por fim, são trazidas reflexões a respeito das escolhas que influenciam as narrativas contemporâneas.

## 1.1 A hierarquia da fala

---

<sup>37</sup> GEERTZ, 2009, p. 72-73.

<sup>38</sup> Pollyana Quintela (2022) em aula do curso a respeito de crítica de arte sugere que o estilhaçamento da mídia linear multiplicou os agentes aptos a participar do criticismo, e isso multiplica e diversifica consideravelmente quem é o sujeito que pode criticar e produzir. Isso produz, por exemplo, uma espécie de inversão em que o crítico é capturado pela audiência, e este direciona sua fala para maximizar sua audiência (próximo da lógica da celebridade e subcelebridade). Mod. 5, aula 11, de 13 dez. 2022, Proposta do Assemblage. Não disponível online.

A leitura do texto de Hal Foster (2017), ao tratar da atuação dos artistas ao se voltarem a um trabalho etnográfico, conduziu a esta pesquisa com conexões entre a Arte e a Antropologia. Para além da pesquisa a respeito da materialidade da arte, o trabalho do artista na década de 1990 e a partir das neovanguardas artísticas, abria margem a pesquisas relacionadas a culturas, a cosmogonias ancestrais. Além disso, suas contestações se davam em relação às representações e violências simbólicas presentes na própria instituição de arte capitalista-burguesa – o museu, a academia, o mercado e a mídia – e suas formas excludentes de arte e artista. No entanto, o autor sugere, na relação do artista, visto assim, como etnógrafo, uma hierarquia: a preponderância da fala do artista sobre o discurso do outro.

Similarmente, na antropologia moderna, questiona-se a pressuposta hierarquia de como foram conformadas as pesquisas etnográficas. Entre autores da década de 1960 foram colocadas questões a respeito da diferença entre “nós” e “eles”, ou seja, entre quem observa, quem pesquisa, quem produz o texto etnográfico, e quem é observado, quem é descrito, e a partir de quais ideias o sujeito é transcrito nos textos.

A Arte se aproxima da Antropologia ao trabalhar mais relacionada a questões da cultura do que às questões da forma/materialidade. Apesar dessa boa relação, ela precisa resolver também, em conjunto com a disciplina, problemas de seu campo de atuação, como a crítica e apelo ao exotismo de seus enfoques de pesquisa<sup>39</sup>. Deste modo, este subcapítulo traz uma compilação de ideias apontadas por Foster e Ndikung, no campo da arte, e em seguida alguns autores da antropologia, ao relacionarem o direcionamento à autorrepresentação dos sujeitos, quando trabalhadas questões étnicas e de identidade cultural, como um valor emergente e indispensável à contemporaneidade. Vivemos um momento em que a forte percepção da alteridade e dos agenciamentos dos grupos envolvidos são destacados, e intenciona-se posicionar a inscrição da história ainda desenvolvida como uma rede de resistências. Para isso serão pontuadas observações de colocações dos artistas Maxwell Alexandre e Dalton Paula, que alertam para situações estruturais a respeito de como são tratados e como veem a hierarquização na construção de suas ações.

---

<sup>39</sup> Clifford (1998, p. 101) nos lembra que o conhecimento etnográfico não podia pertencer a apenas um discurso ou disciplina porque a condição de estar na cultura e ao mesmo tempo olhar para ela, permeava a arte e a escrita do séc. XX.

Foster (2017, p. 163) ao falar a respeito do artista como etnógrafo e do paradigma da “fantasia primitivista<sup>40</sup>”, coloca em questão quem poderia falar a respeito de um “outro” observado. Ele analisa o apelo ao artista como etnógrafo identificado com as causas sociais e políticas, que localizam o momento específico da arte contemporânea e uma necessária reflexividade para não comprometer o lugar do outro, diante do compromisso com a alterização. O autor problematiza a ideia de que como etnógrafo, o artista ainda “não é visto como social e/ou culturalmente outro” e seu acesso a uma alteridade transformadora seria limitado. O artista sendo representante do “outro cultural”, “subalterno”, “subcultural oprimido”, teria acesso automático a ideia de uma alteridade transformadora<sup>41</sup>. Isso nos provoca a pensar a respeito de quem, no campo artístico, seriam as pessoas autorizadas a falar do “outro” em diferentes momentos da história.

Ao falar do artista como etnógrafo, o autor critica uma atuação que poderia significar apenas “informes pseudoetnográficos na arte”, um cenário com artistas frequentemente em busca de temas para se enquadrar e se colocarem quase como nômades num processo de compreender a “*amplitude* discursiva” e também a “*profundidade* histórica” de suas representações. Então, Foster questiona o que distinguiria a virada atual, da década de 1990, além da relativa autoconsciência a respeito do método etnográfico. Ele analisa algumas relações entre a arte e a antropologia. Entre elas, haveria uma espécie de autocrítica da antropologia que a tornaria atrativa diante de uma prometida reflexividade do sujeito que observa, mas em compensação o mantém no centro, e preservaria o romantismo dos outros às margens<sup>42</sup>.

Portanto, no lugar de pensar o “outro” como, de certa forma, alienado, e que precisa ser protegido pelo engajamento do artista, como indicava o pensamento a respeito do proletariado em Walter Benjamin (1934, *apud* Foster, 2017, p.159), Foster critica a proposta de uma superidentificação do artista e a ideia de se colocar ao lado do “outro” como um lugar impossível, ou uma situação sempre problemática. Apesar de, nesse texto, não estar evidente a chamada “virada decolonial”, o autor situa a mudança pós-estruturalista, pós-colonial, que o torna relevante por apontar a relação com os estudos decoloniais. O autor sinaliza importantes

---

<sup>40</sup> A fantasia primitivista é a associação do primitivo com o pré-histórico, um outro e o inconsciente. E tem sido problematizado o uso da expressão “primitivo” devido a sua associação a algo remoto, afastado, mas que também foi usado como justificativa racista e para inferiorização de culturas em contraposição à hierarquia da ideia de civilização (Foster, 2017, p.166).

<sup>41</sup> FOSTER, 2017, p. 161.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.168-171.

mudanças em meados dos anos 1960, mais à frente, em outro texto, e afirma que o “outro cultural, inspirado pelas guerras de libertação da década de 1950, havia começado a responder” e ser ouvido pela primeira vez. Na década de 1990 haveria o reconhecimento parcial “de novas e ignoradas subjetividades”<sup>43</sup>. Nos anos de 1990, a arte passava a estar menos voltada para as relações econômicas existentes entre classes trabalhadoras e as instituições capitalistas burguesas, e se desviavam para questões étnicas, de identidade cultural. O autor mostra uma indicação da mudança de percepção histórica quanto a conceitos que se pretendiam universais, e comuns à humanidade. Nitidamente tem-se em conta a incorporação do conflito entre o que era representado e transmitido historicamente num padrão eurocentrado, e o que os grupos étnicos excluídos tinham como valores, imagens de si e a atenção que era – e é – concedida a suas falas.

No texto de Foster são colocados pontos que sintonizam debates contemporâneos da Antropologia, tais como: a ideia da autocrítica e subjetividade do pesquisador e hierarquia da fala, da ênfase no exótico e da etnografia como método. O que constitui as etnografias enquanto escrita literária decorrente de pesquisas com grupos humanos e observadas suas culturas, sofre mudanças ao longo dos séculos. A Antropologia partiu de um modelo de etnologia de gabinete, ou chamada por Peirano (1995, p. 36) de “etnografia de varanda”<sup>44</sup>, em que os pesquisadores ainda não realizavam pesquisas de campo ou não era proposto ainda conhecer os sujeitos dos estudos mais detalhadamente. De acordo com Marcus e Fischer (2000, p. 41-43), embora, por vezes, os pesquisadores fizessem viagens, dependiam de dados de arquivos coloniais e de conhecimentos de missionários para suas descrições, ou seja, sem a preocupação de ouvir e compreender os próprios sujeitos da pesquisa. Os autores falam sobre as diferenças entre a antropologia do séc. XIX e a do XX, cujos estudos se destinavam a estabelecer as origens das instituições, dos rituais, dos costumes e hábitos de pensamento e que, no primeiro terço do séc. XX, as divisões em disciplinas e especializações do trabalho acadêmico influenciaram as mudanças, agora tendo em vista o relativismo cultural. Acreditava-se na possibilidade de uma Ciência Social isenta ao registrar a diversidade

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 191-194.

<sup>44</sup> “A ‘etnografia de varanda’ era considerada adequada e suficiente, isto é, antes de 20, os antropólogos de então (na verdade, fisiologistas, psicólogos experimentais, linguistas) deslocavam-se até as sociedades primitivas para coletar dados, mas, em um contexto evolucionista no qual dominava o que hoje chamamos de ‘antropologia de gabinete’[...]. Isto é, sentavam-se a uma mesa, geralmente na varanda da casa de um oficial da colônia ou missionário, ou em um convés de navio em trânsito local, e convocavam os nativos, que, enfileirados, esperavam sua vez para fornecer os dados requisitados.” (Peirano, 1995, p.36).

cultural, os valores e mecanismos sociais, mas essa crença foi cada vez mais questionada após 1960.

Koutsoukos (2021, p. 55) comenta a respeito desse período anterior às pesquisas de campo antropológicas, e a já existente, Sociedade de Antropologia começou a questionar se as viagens e os contatos das pessoas mantidas para exibicionismo/entretenimento e estudos não influenciaria as ações dos grupos a serem observados<sup>45</sup>. Ela argumenta que apesar dos ‘zoológicos humanos’ serem datados de experiências do século XIX, a exibição de seres humanos “exóticos” ocorria em diversas cortes há muitos séculos, e crescia o interesse por exhibir a “diferença”<sup>46</sup>, mas não se considerava o que os sujeitos observados tinham a dizer.

O trabalho antropológico, a partir das pesquisas de campo no início do séc. XX, trazia em seu bojo o propósito de destacar seu caráter científico na elaboração do texto etnográfico. Desde então foram demonstradas duas ideias paradoxais: a da isenção ou a do mínimo de interferências pessoais do pesquisador em suas análises textuais e, ao mesmo tempo, que houve aprofundamento e uma importante aproximação entre o pesquisador e o objeto da pesquisa. A subjetividade do etnógrafo era permitida na explicação inicial de seu envolvimento no trabalho de campo, pois, como Peirano (1995, p. 37) afirma, havia uma hierarquia nessa relação devido ao fato de que enquanto o sujeito, objeto de pesquisa, não aceita a participação, a pesquisa não acontece. Ou pelo menos a não aceitação poderia limitar ainda mais as análises do pesquisador. Porém, mais do que representar uma experiência de contato e que sugeria observações pessoais a respeito de grupos humanos, as etnografias representavam a caracterização universal, indiscutível do objeto de pesquisa e sem levar em consideração as trocas culturais já existentes entre quem é observado, como se fosse presumida uma ingenuidade autóctone eterna.

Clifford (1998) escreve a respeito do surgimento de uma “subjetividade etnográfica” na transição entre os séculos XIX e XX, ao ser transformada a percepção de cultura “única”, de modelo europeu e de resultado de desenvolvimento natural e progressivo da humanidade,

---

<sup>45</sup> Vieira explica que as exposições antropológicas, ocorridas no Brasil e no exterior, passam por uma revisão historiográfica que traz a conceituação como zoológicos humanos, embora denominadas como “shows etnográficos, exposições antropológicas ou shows étnicos” no período que ocorriam. A escolha do uso do termo pela autora, e também aqui nesta pesquisa, demonstra que as outras terminologias se colocam “demasiado científico ou asséptico, não tendo na língua portuguesa contemporânea o referente ao mesmo tempo racista e de entretenimento que tinha para os homens e mulheres do século XIX” (2019, p. 320). Ver: VIEIRA, Marina Cavalcante. *A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro*. Horiz. antropol., Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 317-357, jan./abr. 2019.

<sup>46</sup> KOUTSOUKOS, p. 52.

para uma desconfiança evolucionista, em que a cultura passa a ser plural. O autor contribui neste trabalho justamente por propor a percepção da formação de um “eu” de um mundo cultural específico, de um sujeito que é constituído por uma cultura e uma língua, e ele o faz não para questionar as individualidades constituídas em mundos coletivos, mas ao “historicizar a afirmação de que o “eu” é culturalmente construído”<sup>47</sup>. O autor sugere que a partir do estudo dos inúmeros relatos das experiências em trabalho de campo, de alguns autores etnógrafos, conseguimos perceber relações da criação de um sujeito representado nos textos<sup>48</sup>, mas muito do real processo de escrita etnográfica ainda estaria sem análise. Ele afirma: “Tanto em romances, quanto em etnografias, o eu como autor encena os diversos discursos e cenas de um mundo acreditável”<sup>49</sup>.

Johannes Fabian (2022, p. 114) frisa a possibilidade da literatura antropológica ser científica, mas ser também “inerentemente autobiográfica”. Ele comenta a ansiedade de os antropólogos manterem a autobiografia separada da literatura científica e que a “memória coletiva de um passado cientificamente duvidoso atua como um trauma” que bloqueia a reflexão sobre o significado epistemológico da sua experiência de encontro com membros de outras culturas e sociedades. Vânia Cardoso (2007) aborda a etnografia como metanarrativa, por ser uma versão de uma estória, que possui uma história própria entre as estórias do “objeto” de pesquisa etnográfico. Nessa abordagem ela ressalta que o trabalho é resultado da experiência e fala da impossibilidade de isenção na escrita no trabalho dos etnógrafos. E a respeito do narrar, a autora sugere que repensemos a ideia de narrativa como a relacionada diretamente ao discurso e evidência que o autoriza, para o pensarmos como “um conhecimento advindo da experiência”<sup>50</sup>. Ela escreve com o termo “estórias” por nos remeter a fábulas e narrativas que são sempre um tipo de invenção, ficcional, não implicando com isso em falsidade, mas em uma característica de possuir a “criatividade implícita no contar”<sup>51</sup>. Nesta implicação, a autora corrobora a ideia de que os contextos da pesquisa são relevantes e que nos atentam para o imprevisível da obtenção de dados.

---

<sup>47</sup> CLIFFORD, p. 100.

<sup>48</sup> Características da subjetividade dos autores, como empatia, desejo, aversão, podem ser percebidos nos textos, conforme Clifford (1998, p. 123).

<sup>49</sup> *Ibid.* p, 122.

<sup>50</sup> CARDOSO, 2007, p. 320.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 340.

Marcus e Fischer (2000) também alertam para o fato de que todos escrevem a partir de uma experiência de investigação e a etnografia seria um veículo pessoal e imaginativo em que os antropólogos agregam suas contribuições teóricas e conceituais. Portanto, em lugar de perder sua importância, segundo os autores, as obras clássicas antropológicas seguem vitais ao estudo de problemas conceituais e teóricos. Há a necessidade da “autoconsciência do contexto histórico”, de sua produção e que as descrições não são eternas<sup>52</sup>.

Na Antropologia verificamos o uso da ideia de *coautoria*, comentada por Peirano (1995, p. 37) ao serem propostas participações dos grupos observados nas etnografias. A autora afirma que a existência da ideia de *coautoria*, como uma construção entre o pesquisador e o sujeito da pesquisa, esconde alguma ingenuidade por não se poder pressupor que os nativos queiram sempre ser coautores ou antropólogos de si mesmos. A autora afirma que a coautoria defendida pelos pós-modernos não é uma novidade, mas uma alteração de coautoria que ocorria entre “*indivíduos empíricos concretos*” e que agora ocorre “*teoricamente na produção etnográfica*”. Ela escreve sobre os apelos à imaginação do leitor feitos na obra de Malinowski e de mudanças em como lemos hoje suas obras. Se antes a Antropologia era mais voltada aos “aspectos cognitivos e semântico-referenciais dos sistemas simbólicos”, hoje estão mais voltados aos “aspectos ‘performativos’ das palavras e dos rituais”<sup>53</sup>.

A obra de Jean Rouch, na Antropologia de meados da década de 1950, é a que mais se destaca em termos da proposição de um trabalho que reposiciona o papel do etnógrafo. O que Jean Rouch designou como *antropologia compartilhada* era, segundo Gonçalves (2007, p. 148), o “fingir”, “fazer de conta” que era um “outro” para poder ver o mundo sob um ponto de vista diverso, mas, sobretudo, a constituição de uma relação (*ibid.*, p. 191)<sup>54</sup>. Isto porque, além de reposicionar a relação de quem conta a história, há a possibilidade de os sujeitos envolvidos reexaminarem juntos o filme etnográfico, a matéria documentada. Proporciona, segundo Rouch (2015, p. 99), um “diálogo de incomparável riqueza”.

Novaes (2012, p. 22) cita três outros pesquisadores entre os trabalhos mais conhecidos no Brasil, que trabalham com a ideia de “câmera compartilhada”, Vicent Carelli, Fernando de Tacca e Bárbara Copque. As máquinas fotográficas são colocadas nas mãos dos sujeitos

<sup>52</sup> MARCUS E FISCHER, 2000, p. 47.

<sup>53</sup> PEIRANO, 1995.

<sup>54</sup> O filme etnográfico “Os mestres loucos”, de 1955, foi seu primeiro filme que pode-se ver a ideia de antropologia compartilhada porque ao filmar o ritual de posse dos Hauka, migrantes de Accra, Gana, na África, os participantes mostram um ritual familiar, mas com forte crítica às relações do colonialismo, com a migração e a vida moderna (ver Gonçalves, 2008).

pesquisados, no caso, indígenas, fabricantes de sapatos e jovens em situação de rua, respectivamente. O trabalho de Bárbara Copque é mais analisado por Novaes e ela afirma que a pesquisadora se centra nas fotos e nos discursos dos jovens sobre elas. As fotografias colaboram para o desenvolvimento do discurso a respeito do universo da rua, da família, que dificilmente fosse possível analisar apenas com entrevistas e observações.

Já o conceito de *etnobiografia* rouchiniano parece ser, segundo Gonçalves (2007, p. 199) a “ultrapassagem desta dualidade” visão do nativo e visão do antropólogo. A etnobiografia é um “constructo de uma relação que altera percepções no processo de sua criação” e “não tem por objetivo procurar discernir quem é o produtor do conhecimento na antropologia”. Ele aposta na autonomia do indivíduo, no poder de agenciamento no sentido de criarem novos significados para o mundo e acredita na transformação daqueles que constroem as narrativas. Ao seguir essa premissa, Gonçalves (ibid., p. 201) afirma que “a realidade sócio-cultural não é apreendida a partir de uma concepção de representação, mas de experientiação do mundo”.

Geertz (2009, p. 177) é bastante crítico em relação a todas essas mudanças esperadas do fazer antropológico e ao abalo das “fundações morais da etnografia”. Ele fala que todas as pretensões de escrever sobre o outro são de “fabricação caseira”, “são descrições de quem descreve, e não as daquele ou daquilo que é descrito”. Então divide as pretensões em quatro grupos: o ventriloquismo etnográfico, a autoria dispersa, o confecionalismo, e o último ele não nomeia. O ventriloquismo seria não apenas a pretensão de falar sobre outra forma de vida, mas de dentro dela, do ponto de vista. A autoria dispersa seria o falar junto com o antropólogo. O confecionalismo seria a própria experiência do antropólogo como objeto de atenção. O autoexame autoral, como será chamado aqui, é aquele em que por mais que os dados sejam obscurecidos pelo autor, ele passa por um autoexame autoral à procura de “parcialismos” e “subjetividades”. Ao final ele sugere que todas essas outras maneiras de propor a pesquisa não livram do peso da autoria, mas aprofunda-o ainda mais. A tarefa de transmitir com exatidão as ideias e o contexto cultural do outro, segundo o autor, é sempre difícil e com consequências para todos os envolvidos: o nativo, o autor, o leitor<sup>55</sup>.

Em relação aos materiais de estudo e consulta para esta pesquisa, os catálogos de exposição dos artistas, as perguntas feitas em encontros/ eventos, e o livro desenvolvido por Dalton Paula e Lilia Moritz Schwarcz constituem trabalhos que estão entre essas conceituações acima. Os artistas têm trocas, um posicionamento efetivo em coautoria com os

---

<sup>55</sup> GEERTZ, 2009, p. 189-190.

autores/curadores no desenvolvimento dos textos de catálogos de exposição e livros, e almejam ali um resultado promissor para suas carreiras. Já as trocas em entrevistas, observações e conversas como as realizadas nesta pesquisa podem trazer desconfiças devido à falta de um lugar consolidado da pesquisadora, e por poder conter muito de subjetividades. Encaro a elaboração das narrativas a respeito dos dois artistas e o tema em questão como um processo de experiencição do mundo, conforme os autores citados acima. O mesmo ocorre em entrevistas publicadas em jornais e revistas. Em entrevista concedida por Dalton Paula a Jordana Barbosa (2002) para comentar a respeito do Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes, construído pelo artista em Goiânia-GO, o artista fez questão de não ficar em evidência, mas mostrar sua intenção e foco de um trabalho no coletivo: “(...) é a ideia desse quilombo, do terreiro”. Apesar do uso de seu próprio corpo em foto-performances, e cada vez maior reconhecimento no ambiente das artes, ali naquele espaço ele não quer estar em evidência. Quando perguntado sobre o que era o Sertão Negro, Dalton falou: “Caminhos, terreiro, sororidade, ancestralidade, orixá, natureza, micropolítica, comunidade artística, Beatriz Nascimento, acolhimento, disposição”. E então Jordana Barbosa escreve:

Essas foram as palavras que escutei quando perguntei sobre o que era o Sertão Negro, uma miscelânea de conceitos que explicam uma ideia maior: o quilombo. Não é apenas a casa que Dalton e Ceiza moram, também não é apenas o ateliê onde Dalton e vários artistas trabalham e não é apenas uma escola de artes que residentes estudam. É um lugar sem fronteiras ou limites, um lugar criado para ser uma comunidade artística onde todos bebem e dão de beber. As trocas acontecem cotidianamente, Lucélia auxilia Dalton que faz aulas com Mestre Guaraná que faz aulas com Anahy que dança ao som da discotecagem de Genor nas noites especiais. É importante dizer que Dalton exige que todos os artistas estudem e pesquisem antes de iniciar os trabalhos, não apenas a teoria, mas as várias artes que se influenciam, se conectam e se modificam (BARBOSA, 2022, online).

Logo após, Barbosa afirma que o artista insistiu várias vezes que o Sertão Negro não é sobre ele, mas sobre as várias pessoas que formam aquela comunidade, numa trílice relação de orientação: com o sagrado, a arte e o Sertão Negro. Em conversa comigo na sede do Sertão Negro<sup>56</sup>, o artista se mostrou incomodado apenas com uma das reportagens divulgadas a seu respeito. O incômodo era relativo a um foco ampliado nos meandros de compras e de quem são os personagens a adquirirem suas obras. Ele não viu razões para isso. Segundo Dalton Paula: “Os anéis ficam todos lá na porta e só entra esse indivíduo que tem esse tempo da convivência, das coisas sendo permitidas. A ideia é pegar essa sabedoria ancestral e levar para a arte contemporânea”<sup>57</sup>.

O que ele retrata em sua série “Assentar”, pintada à aquarela e nanquim, vem provocar a relação com essas sabedorias, a reflexão a respeito dos vazios e a ausência da humanidade dos sujeitos

<sup>56</sup> A conversa foi realizada em 28 de junho de 2023.

<sup>57</sup> BARBOSA, 2022, online.

retratados em gravuras de Jean-Baptiste Debret. As imagens de Debret atendiam a necessidade de mostrar e construir a história do que ocorria em terras brasileiras, e hoje ele é criticado porque naturalizava as diferenças entre negros e brancos<sup>58</sup>. Dalton Paula (Figura 5) retira as pessoas representadas escravizadas em obras de artistas, como Debret e a imagem do transporte de pessoas em liteiras, e assenta em sua criação apenas os objetos, consagrando-os. Considera-se que o termo assentar para o candomblé significa um gesto sagrado de “plantar o axé”, tornar um território conectado entre o indivíduo ou grupo e um orixá, é criar um lugar de culto e extensão direta a todos da comunidade<sup>59</sup>. As cenas dão lugar a reflexão a respeito de quem desenha/representa, de como somos ensinados a ver tais hábitos com naturalidade. Ele colabora no estranhamento a imagens carregadas da história negativa das relações de desigualdade, transmitidas até recentemente em livros de História como ideia de uma convivência pacífica entre negros e brancos em terras brasileiras.

Figura 5- Dalton Paula, Assentar senhora indo à missa, 2019.



Nanquim e aquarela sobre papel, 25 x 40 cm, Foto: Paulo Rezende.  
Fonte: [www.daltonpaula.com](http://www.daltonpaula.com)

Então Dalton Paula deslegitima as hierarquias impostas pela colonialidade ao assentar as humanidades roubadas fora daquele espaço. A hierarquia está em outro plano, no plano do sagrado,

<sup>58</sup> Jacques Leenhardt, crítico francês traz outros apontamentos relevantes sobre Debret a respeito da visibilidade tardia de suas imagens e das estratégias utilizadas por artistas contemporâneos ao usar suas imagens. Ver: <https://www.premiopipa.com/2022/10/luiz-camillo-osorio-conversa-com-jacques-leenhardt-sobre-j-b-debret-e-as-releituras-contemporaneas/> Acesso em: maio de 2023.

<sup>59</sup> Ver mais sobre a ideia de assentamento em: <https://galerialeme.com/expo/assentamento>.

pois Dalton pede licença para se apresentar, agradece a oportunidade de estar em coletividade, e é nesse lugar de convivência respeitosa e de valores a serem assumidos como herança positiva, que ele aceita estar na discussão da arte contemporânea.

Já Maxwell Alexandre foi explícito em alguns momentos em sua rede social, Instagram, ao demonstrar sua insatisfação com o modo como divulgam as informações a partir de suas entrevistas. Ele expressou inconformidade com órgãos da imprensa e enfatizou parecer que as pessoas não querem de fato ouvir o que fala, pois citam pontos repetitivos e já mencionados de seu trabalho, como a relação de suas obras com sua origem na favela da Rocinha:

“Afinal de contas as pessoas acham que existe uma maneira muito reducionista de ver o meu trabalho, né? Que é colocar nessa caixinha “é o pintor que pinta o cotidiano da rocinha”. Colocou cotidiano e pintura na mesma frase para mim já é uma falta.. já fica num lugar de crítica fraca e reducionista, porque é a primeira camada, é o mais fácil de fazer, é algo está ali, vamos olhar outras coisas”. (Maxwell Alexandre em entrevista concedida ao Palais de Tokyo, em razão da divulgação de sua exposição ‘Novo Poder’ na instituição, na França. 14 mar. 2022).

Alguns meses após esse relato houve o embate ‘virtual’, que trouxe à tona em nível nacional e internacional, uma das discussões mais importantes da arte brasileira recente. Originado por seu posicionamento divergente à realização de uma exposição com uma obra dele, vendida ao Instituto Inhotim, e de outros 33 artistas negros, em uma galeria. O tema consistia em: “Quilombo: Vida, Problemas e Aspirações do Negro”. A exposição inaugurada na Galeria do Lago relacionava-se a um dos atos de um evento expositivo maior, de longa duração, elaborado em parceria com o Instituto de Pesquisas Afro-Brasileiro (IPEAFRO). Foram subdivididos quatro atos, como etapas para contar e mostrar a importante influência de Abdias Nascimento como artista, curador, político e fundador do Teatro Experimental do Negro. Intitulado “Dramas para negros e prólogo para brancos”, o segundo ato ocorria quando esta exposição intermediária foi inaugurada. Deri Andrade<sup>60</sup> estava à frente como curador assistente e responsável junto ao IPEAFRO, desde que estabelecida a parceria com o Instituto Inhotim. Entretanto, simultaneamente, em outro espaço expositivo, a Galeria Fonte, inaugurava-se uma exposição denominada “O Mundo É o Teatro do Homem”, também com ponto de partida no Teatro Experimental do Negro e o jornal “Quilombo”. Porém, embora desenvolvesse um trabalho relacionado às influências das criações de Abdias Nascimento, as apresentações no espaço eram destinadas a obras de apenas três artistas brancos: Bárbara Wagner, junto a Benjamin de Burca, e Jonathas de Andrade.

---

<sup>60</sup> Derivaldo Andrade Júnior defendeu dissertação em 2019, na Universidade de São Paulo, com tema relacionado ao trabalho de Maxwell Alexandre. Título: *Éramos a cinza e agora somos o fogo: a estética na obra de Maxwell Alexandre*.

Um local de predominância branca entre artistas expostos e frequentadores, provocar reflexões sobre a representatividade do negro utilizando-se da repetição de uma ação que concentra muitos negros, aquilombadamente, em oposição ao espaçado lugar de presença branca, chama atenção, traz repúdio, insurgências. O modo como Maxwell Alexandre se colocou inicialmente foi: “eu repudio veemente a inserção de minha obra sem título, da série Novo Poder, 2021, na exposição "Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro" que inaugura hoje em [@inhotim](#). Vcs [sic.] vão estar me fazendo um grande favor se decidirem retirar minha obra dessa exposição” (texto publicado em seu Instagram pessoal em 18 nov. 2022). Sua obra exposta havia sido vendida ao Instituto Inhotim e, segundo os responsáveis, não constavam detalhes de como poderia ser exibida. No entanto, o conceito de Novo Poder, utilizado em uma de suas subséries mais importantes, foi impresso como chave de compreensão da exposição, onde lia-se: “Novo Poder: Reformulando uma vanguarda” e o artista disse não saber com antecedência do programa completo que envolvia sua permissão para usar a obra. Foram muitas colocações do artista em rede social, comentadas por seguidores e participantes da rede, publicadas em diferentes jornais e inclusive de outros artistas negros. Para outros artistas com trajetória ainda ascendente no mercado de arte, a exposição permaneceu como um momento importante da carreira. Panmela Castro, que já usufrui também de reconhecimento e prestígio no campo artístico nacional, e algumas participações em exposições internacionais, foi uma das artistas que postou logo em seguida ao início da colocação de Maxwell e, porque certamente sabia de seus questionamentos para além das redes sociais. Vale ler a respeito de seu posicionamento naquela data de abertura da exposição:

Imagine se ao invés do pavilhão da Claudia Andujar, com uma branca fotografando indígenas numerados, existisse um pavilhão dos retratos relatos? Retratos pintados por mim com relatos de moças contando sobre suas vidas e quem tem em comum comigo suas histórias de superação ao abuso que nossa condição nos traz./ Certamente a quantidade e a longevidade de minha produção poderia ter me concedido este privilégio, mas a verdade é que até uns anos atrás ninguém queria escutar o que eu tinha a dizer. Salvo pela via de artistas brancos que produzindo a partir de suas próprias interpretações da vida de outras pessoas menos privilegiadas como eu, faziam sua fama e dinheiro (leia-se apropriação cultural)./ Ainda que pela diferença geracional, prefiro estar neste novo emaranhado de artistas da galeria do Lago. Pois juntos, formamos um novo movimento que pensa e revoluciona a história da arte brasileira e seus papéis de protagonismo./ Por isso posso dizer que fazer parte da sofisticada curadoria da exposição Quilombo, em Inhotim, que apresenta 35 artistas negros como grupo e movimento, onde há um diálogo presente de questões em comum, me traz muito mais orgulho do que fazer parte de qualquer outro espaço junto a branquitude já legitimada. A minha consagração faço com meus amigos que estão no corre comigo, pensando o mundo e a arte de outra forma dando continuidade ao legado de Abdias Nascimento./ Quando Abdias criou seu grupo de teatro, não o fez com brancos e negros. O fez com negros, para os negros e falando dos negros, porque o momento de rompimento exige espaço seguro e ações extremas de reparação. Não é sobre igualdade, é sobre equidade. Eu entendo muito

bem Abdias porque também fiz a Rede NAMI e mesmo sabendo do meu potencial igual ou melhor a qualquer homem que se acha o sabichão, preferi me juntar com as meninas e romper com o ciclo de exclusão, com passos de formiguinha com as migalhas que recebia das instituições. Foi o que fizemos nos últimos quinze anos até hoje para ter os avanços que só quem tem a minha idade sabe que ganhamos./ Esse texto escrevi no voo, pela manhã, depois de uma luta de dias para conseguir estar em Inhotim. Fiz questão (texto publicado em sua rede social, Instagram, 18 nov. 2022).

Foi Panmela Castro que, numa postagem sutilmente direcionada a Maxwell Alexandre, também lembrou de o conceito de “Nova República”, relacionado a poses de pessoas negras com suas melhores roupas de cultura de rua, ser “cunhado por Kehinde While, por ocasião de sua exposição no Brooklyn Museum, em 2014” (em postagem pessoal no Instagram, em 5 dez. 2023). Ela destaca que o poder para Kehinde não é ferramenta pessoal ou de ostentação. O poder seria para o coletivo e apoio em suas criações e fortalecimentos, baseado no contato com nossa ancestralidade. Para Maxwell Alexandre, desde sua primeira grande exposição no Museu de Arte do Rio (MAR), a ostentação e autoafirmação pessoal também são aspectos a serem desenvolvidos como forma de poder.

Outro artista a se colocar em postagem pessoal do Instagram foi Mulambö, cujas obras ocupavam a parede de entrada da exposição em Inhotim. Ele divertidamente lembrou de ídolos e fãs que encontrava no espaço, visto como lugar de descontração, exposição e fartura de comidas: “Espero poder ficar feliz com cada vez mais gente, com cada vez mais artistas que admiro e em mais lugares que não chegamos ainda, nos que já chegamos e, principalmente, nos lugares em que vivemos. E que em todos esses momentos tenha comida de graça” (postagem pessoal no Instagram do artista, em 21 nov. 2022).

O episódio precisará ser comentado em alguns momentos desta pesquisa, porém, aqui interessa mostrar sua relação com a percepção de hierarquias, falta de transparência institucional e racismo estrutural identificados no tratamento midiático e participações do público espontâneo em rede social. O posicionamento de Maxwell Alexandre também, em relação ao de outros artistas negros participantes da exposição, aviva a noção de outras escalas e hierarquias entre os próprios sujeitos desse momento de “tímido revisionismo da História da Arte no Brasil”, conforme expressão de Renata Felinto<sup>61</sup>. A Figura 6 mostra um trabalho de Maxwell Alexandre criado em resposta ao posicionamento racista de um jornalista do Jornal Folha de São Paulo. A matéria aparece sem assinatura, mas quem responde pela direção editorial da Revista Ilustrada, do Jornal Folha de São Paulo, naquela ocasião é Silas Martí. Ao se referir ao episódio de Inhotim, ele não faz referência ao nome do artista e associa a palavra

<sup>61</sup> A expressão é utilizada em uma matéria com Jaime Lauriano, disponível no site do artista: [https://pt.jaimelauriano.com/texto\\_renata](https://pt.jaimelauriano.com/texto_renata) Acesso em: maio de 2023. “Jaime Lauriano: uma conversa com um representante do tímido revisionismo da História da Arte do Brasil”.

“ataca” como uma ação bárbara, selvagem, realizada por Maxwell quando se coloca em discordância ao posicionamento da instituição de arte.

Figura 6- Maxwell Alexandre, Sem título, 2023.



Descrição na divulgação do Instagram: “Igreja, começou hoje o preview da [@sp\\_arte](#). Participo da feira no stand E4 [@agentilcarioca](#) com a obra sem título (2023), um políptico da série Festa de 500 anos. fé da Noiva! [#maxwellalexandre](#)”. 30 mar. 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/maxwellalexandre>

Maxwell fez postagens que inclusive indicavam sua insatisfação com a publicação da frase no Jornal Folha de São Paulo. Ele afirma que prefere criar ali mesmo em seu espaço de rede social o local para sabermos a respeito do que ele pensa e expõe.

“fui procurado por vários meios de comunicação para falar. optei por não. tudo que eu queria dizer tava sendo dito aqui [sic.]. eu não precisava acrescentar mais nada./ por tentar ter controle de minha narrativa e obra, sofro desde o início de minha relação com a imprensa. quase sempre deturpam o que falo, as perguntas são sempre as mais previsíveis, clichês e tendenciosas. sem contar o sensacionalismo barato e cafona. confesso que meu ranço com jornalistas cresceu muito nesses anos. tenho evitado entrevistas. esse meio é podre. mas tem bons profissionais, poucos que encontrei, comprometidos. /tudo que tratei esses dias era delicado demais pra correr o risco de ser deturpado com o meu aval a partir de uma entrevista. quer falar sobre o caso a partir de minha ótica/relato? lê aqui o que publiquei em minha plataforma. tá tudo dito. e foi assim. vi vários canais cometendo equívocos como o globo que fez uma matéria tendenciosa vergonhosa, e sem contar o headline da folha: artista negro ataca. cagaram pra minha relevância, ocultaram meu nome e me reduziram a artista negro. a semiótica desses caras é de desprezo com a gente preto. e isso é um

programa consciente de invisibilidade, taxação e silenciamento. (...)” (Maxwell Alexandre, em postagem no Instagram pessoal, 3 dez. 2022).

Logo após algumas de suas postagens e apoio de outros artistas e público da rede social, o título da matéria foi alterado duas vezes pelo Jornal Folha de São Paulo online, até chegar neste: “Entenda por que Maxwell Alexandre quer o seu trabalho fora do Inhotim”. Mas sua resposta foi replicar e evidenciar o tratamento que lhe foi dado com a reprodução da página do jornal e pintura por cima, na exposição de São Paulo, SP-Arte, realizada entre fim de março e início de abril de 2023, no Pavilhão da Bienal de São Paulo, no Parque Ibirapuera. Ao contrário de esconder, Maxwell visibiliza o tratamento racista que lhe foi concedido.

Em outra postagem, mais recentemente, Maxwell Alexandre fez outra descrição de como se sente com as possibilidades de distorção de sua fala e posicionamento:

“Li um livro sobre Van Gogh e sobre Andy Warhol. Eu achei incrível como os dois se parecem comigo. Impressionante. Parecia eu mesmo em várias situações nos dois livros. Esse último, de Warhol, que inclusive é um livro chato pra porra, mas que tem coisas muito valiosas em termos de profissionalização da arte que me interessou muito. Andy talvez seja o maior artista de todos os tempos. Em um trecho do livro ele falava sobre como as palavras dele eram distorcidas pela imprensa, e eu fiquei aliviado em ler aquilo e ver que não é somente eu que passo por isso. Lógico que não. Acontece que toda essa vontade de controle de minha narrativa e trabalho me deixa louco quando vejo algo fugindo. Por exemplo, nessas últimas matérias falaram que eu expus em Tokyo. Vantagem, porque adicionaram em meu currículo um dos centros do mundo e isso me valoriza, ainda que seja mentira. Mas já li também que sou cria do Vidigal...kkkk. Enfim, Andy se divertia com essas coisas e talvez eu ainda tenha que aprender. (...) também tenho preguiça e me sinto cada vez mais cansado de fazer entrevistas. Não tem ninguém interessado de verdade, as distorções continuam me drenando, eu ainda tenho muito que aprender com isso, eu sei. Também não posso negar que mesmo que a merda da notícia seja negro ataca, e isso é um absurdo e um desfavor em vários níveis, isso ainda me dá algum engajamento. É tipo a minha mãe ou minha tia que me vê no jornal, revista e televisão, e não importa que a matéria ficou uma merda sensacionalista, sua foto e seu nome estão lá. No caso do negro ataca, inclusive eu só fico puto porque não é só sobre mim, o bagulho simplesmente resulta em morte na vida prática. Se fosse somente sobre mim, tudo bem, porque no fim esse engajamento está se tornando rios de dinheiro. Isso foi uma parada que eu aprendi a fazer com essa merda. Vai me chamar de macaco e eu vou fazer dinheiro com isso, melhor vingança. No fim esse sistema é uma merda e cansa muito. Eu não sei como ainda consigo jogar esse jogo e ser tão viciado. Vez ou outra consigo penetrar e confundir essa máquina, mas isso dura pouco, e logo volto pra minha posição. E assim a vida segue. Essas fotos são registro da minha última coletiva de imprensa em Madrid. Que eu nem sabia que ia ser dessa maneira. Depois ainda segui para uma série de entrevistas, e eu tentando não gastar muita energia, fico num modo quase apático querendo fugir dali. Jornalista com pergunta do tipo, como é para você vir da favela e expor aqui? Mano, que pergunta de zoológico é essa, vai se fuder, os caras também não ajudam. O mano do El País eu achei maneirinho, fofinho, tinha uma energia boa, mas a matéria tem vários equívocos, lógico como sempre tem, mas tem coisas interessantes também, como poucas vezes tem, rs. No fim, só acreditem em algo de verdade sobre o que está sendo dito quando for um texto meu, preferencialmente se for uma entrevista sem corte em vídeo, e olhe lá... queria ser mais Andy Wahrol. (Maxwell Alexandre em postagem no Instagram pessoal, 7 fev. 2023).

Os dois artistas encaram a exposição pessoal de modos diferentes. Dalton Paula não organiza uma rede social individual, mas divulga as ações do coletivo numa rede do Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte. Entretanto, sua postura diante da possibilidade de aproximação para realizar entrevistas ou perguntar-lhe sobre seu trabalho foi bastante receptiva. Forneceu seu contato telefônico pessoal logo ao primeiro contato de apresentação por e-mail, e em um dos encontros presenciais, apesar de várias pessoas estarem interessadas em falar com ele no dia, me deixou tranquila para perguntar, disse que podíamos aproveitar aquele tempo e conversar. Colocou-se aberto e disposto a comentar detalhes das obras. Apesar da distância geográfica, fator preocupante inicialmente por eu não poder estar tão perto de onde promove suas ações, sua disponibilidade reduz a barreira física.

No caso de Maxwell Alexandre as ativações realizadas com certa frequência, abertas à participação, assim como uma descrição de incômodos pessoais e relatos na rede social me aproximaram de como ele se coloca publicamente, além de haver seu pavilhão de exposição, um site lançado em 2023, e seu estúdio de trabalho no Rio de Janeiro para facilitar o acesso a produção de seus trabalhos. Embora Maxwell tenha uma iniciativa bastante contundente de afirmação pessoal na rede social que divulga, o Instagram, era comum em suas ativações realizadas dentro da Rocinha com moradores, abertas a comunidade, como a ação Corpo-Bandeira, realizada na Biblioteca Parque, e o ritual de Descoloração Global, na Praça da UPA, eu observar que os participantes nem o conheciam, não sabiam quem fazia as proposições, mas ele estava presente e realizava ações pontuais. Ali sua atitude é de pertencimento ao local, integrado ou em observação da dinâmica de quem se aproxima. O trecho a seguir, de uma entrevista, diz sobre isso:

(...) a arte contemporânea não é um valor aqui na comunidade, não faz parte dos códigos daqui e ninguém aqui tá interessado se eu sou artista, ninguém liga pro meu trabalho. Se eu chamar um cria daqui para ir em alguma exposição num museu ele vai dar risada da minha cara, porque não faz parte do mundo dele. Ainda mais se for de pintura abstrata, não tem tempo para essas coisas no tempo da favela. O interesse aqui é pragmático, eles teriam que saber o valor de uma obra minha para ser fisgado. E eu venho desse lugar, então pensa o quão louco foi ingressar na faculdade e perceber que lá artistas eram reverenciados... Enquanto Jesus, que é a referência máxima na comunidade, era negado. Quando mapeei essa inversão de valores eu entendi que ser artista era lugar de prestígio, de passe livre na alta classe, mas para navegar na favela eu ainda precisava guardar o evangelho que me ensinou. Consciente dessa inversão de valores, eu fui manipulando os códigos dos dois mundos e flexibilizando minha postura de acordo com cada ambiente. (Entrevista entre Camillo Osório e Maxwell Alexandre, para o Prêmio Pipa 2020) <sup>62</sup>.

Maxwell Alexandre também tenta em alguns momentos trazer descontração para os embates que vivencia, como por exemplo quando posta: “Se a arte contemporânea fosse o

<sup>62</sup> Entrevista completa em: <https://www.premiopipa.com/2020/10/ocupacao-finalistas-2020-maxwell-alexandre/>  
Acesso em: maio de 2023.

UFC, eu seria facilmente o John Jones” (postagem pessoal no Instagram, em 12 mar. 2023). Jonathan Dwight Jones, o Jon Jones, americano, ícone do MMA, se tornou campeão da categoria peso-pesado em 4 de março de 2023, contra Cyril Gane, mas é famoso por provocar seus adversários pela imprensa e em postagens de redes sociais.

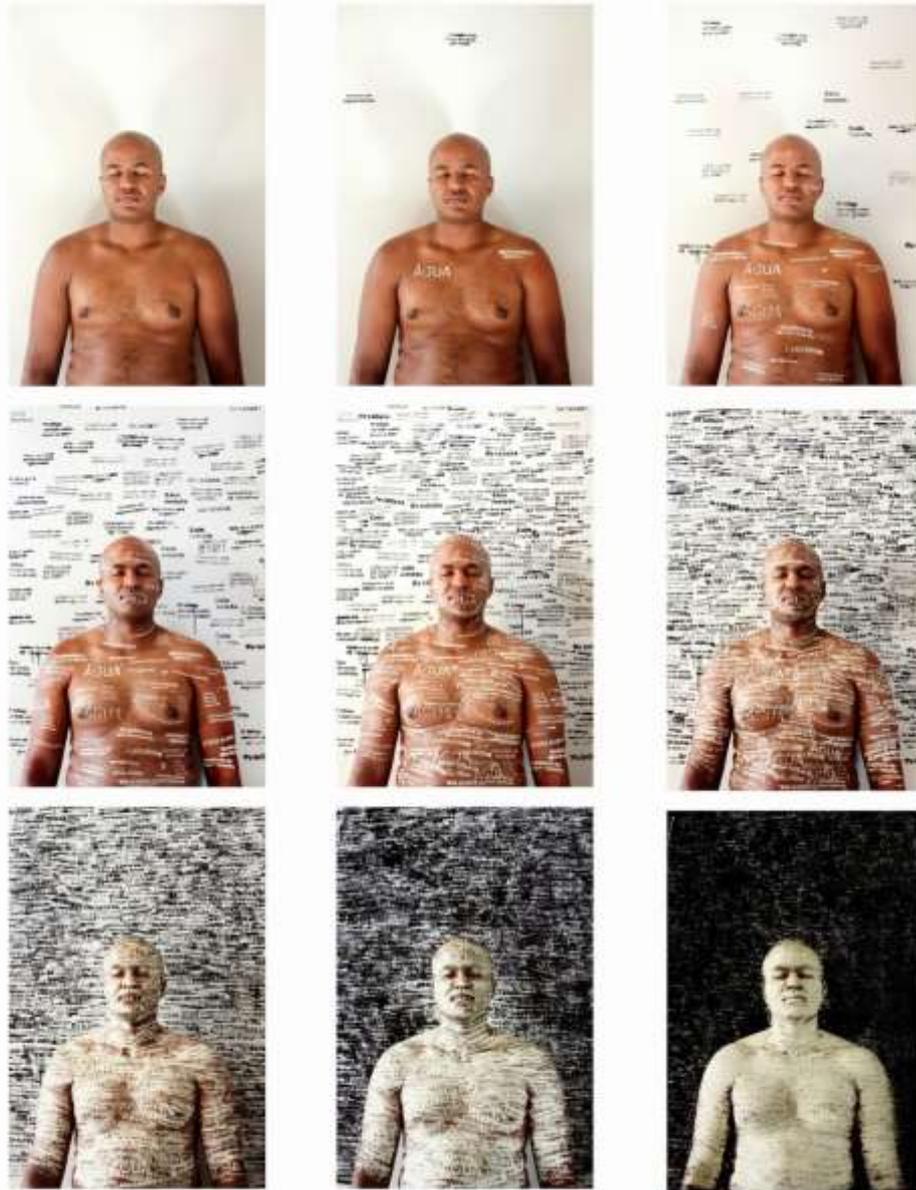
Dalton Paula também apresenta um trabalho denominado “A notícia” (Figura 7), de 2013, que faz a convite de um jornal em Goiânia. O artista escolhe aleatoriamente 20 manchetes de jornal que são reproduzidas em carimbo. Com alguns carimbos ele usa tinta branca, com outros a tinta preta. As mensagens são carimbadas sobre o seu corpo com as mensagens dos jornais em tinta branca, e na parede, as mensagens com tinta preta. Gera-se um contraste entre o preto e o branco, entre o que imaginamos ser noticiado. Pode-se notar que mesmo afirmando serem aleatórias as escolhas das manchetes, Dalton tenciona a questão racial e nos sugere pensar nas hierarquias entre o que costuma ser publicado. A maioria das mensagens mais brandas são carimbadas de branco em seu corpo. Dalton propõe um jogo de percepção entre o que conseguimos de fato ler a partir de um excesso de informações e pergunta o que fazemos com tudo a que somos expostos, e talvez também o que fazemos sobre isso: conseguimos modificar as violências impostas desde a forma com que os fatos são noticiados? Segundo Dalton Paula:

Essa ação deriva de uma releitura do trabalho “Família Tree”, do artista Zhang Huan, que contratou um calígrafo para escrever sobre o seu rosto por aproximadamente 12 horas, destacando assim principalmente a questão da identidade. / (...) Pelas cores, problematizo o vazio e o preenchimento. Embora percorram caminhos distintos, eles de alguma maneira se interceptam. Corpo suporte. Receptáculo, pára-raio, entroncamento do excesso<sup>63</sup>.

Facilmente conseguimos fazer conexões entre as impressões de manchetes de Dalton Paula, à crítica quanto a manchete a que Maxwell Alexandre foi exposto e a diversas outras manchetes bastante recentes de casos de injúria racial e racismo, escravização de pessoas, frequentes no noticiário geral recente: “Vinícolas do RS que usavam mão de obra análoga à escravidão podem ser responsabilizadas, diz TEM” (O Globo. 24 fev. 2023); “Mulher agride entregador com guia de cachorro no Rio” (Folha de São Paulo. 11 abr. 2023); “Homem é preso suspeito de desacato e injúria racial contra funcionários do Hospital Regional de Ceilândia, no DF” (O Globo. 17 mai. 2023); “Funcionária pública é presa por chamar família de 'pretos fedidos’” (Jornal Estado de Minas. 14 mai. 2023).

<sup>63</sup> Ver texto completo em: <http://daltonpaula.blogspot.com/2013/12/a-noticia.html> Acesso em: jun. 2023.

Figura 7- Dalton Paula, A notícia, 2013



Fotografia. Foto de Heloá Fernandes. 20 x 30 cm (cada).

Fonte: <http://daltonpaula.blogspot.com/2013/12/a-noticia.html> Acesso em: maio 2023.

Até aqui vimos um pouco de como os artistas Dalton Paula e Maxwell Alexandre também se colocam diante das hierarquias do campo da arte, e como crítica social. No próximo subcapítulo será desenvolvido, a partir de autores e das colocações e obras dos artistas, a percepção a respeito de ser o “outro”, e, nós brasileiros, sermos ainda um “outro” cultural e não exatamente considerados ocidentais, mas ocidentalizados culturalmente.

## 1.2 O outro “outro” - os modelos propostos e suas críticas

A realidade contemporânea mostra ser comum a muitos museus buscarem se adequar a reinterpretções da história e abrirem espaço a novos participantes, autorrepresentantes, ao mundo da arte. Quem era o “outro” como categoria discursiva do ocidente, do europeu como modelo central, agora teria espaço, lugar e vez nos sistemas de representação como agentes narrativos. Shohat e Stam (2006, p.87-88) ao escreverem sobre as representações do “outro”, comuns até período recente, sinalizam que as distorções e criação de estereótipos de grupos marginalizados decorrem do descontrole quanto a sua própria representação. Eles esclarecem o conceito de multiculturalismo policêntrico, e visão policêntrica, que, relacionada ao conceito de autorrepresentação, significa se pensar e imaginar “direto das margens”, ao encarar “as comunidades minoritárias não como “grupos de interesse” a serem “adicionados” a um núcleo preexistente, mas como participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos”. O direito à autorrepresentação significa, conforme Daniela Zanetti (2008, p. 8): “a possibilidade de indivíduos e coletivos da periferia de exercer maior controle sobre suas próprias representações de modo a refutar aquelas consideradas “erradas” ou não satisfatórias (...)”.

Francielly Dossin (2018) reforça que a autorrepresentação tomou a centralidade das poéticas de artistas contemporâneos, e ao citar o autor Roberto Conduru (2007, p. 50 *apud* Dossin, 2018. p. 215), ela nos lembra que a autoimagem não era uma questão para os artistas afro-brasileiros até o século XIX, ao menos entre os artistas até então conhecidos. O autor coloca a autorrepresentação como uma questão progressivamente central em decorrência do processo abolicionista de fim do séc. XIX e início do séc. XX, como poderemos observar no próximo capítulo, onde serão comentados aspectos das representações do negro em fotografias ou na mídia impressa. Porém em relação às artes visuais, é sinalizado que mesmo em nosso modernismo “do pau-Brasil e da antropofagia”, permanecia o olhar etnográfico, com a caracterização de tipos e costumes que mesmo que tenha facilitado a assimilação dos afrodescendentes, ainda “descambaram para mitos, estigmas e caricaturas” que os marginalizava<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> CONDURU, 2007 *apud* DOSSIN, 2018, p. 215.

Hoje, ao lidarmos com a autorrepresentação e outras assimilações da história, até mesmo novas tipologias de museus são inauguradas para tratar de temas antes ausentes<sup>65</sup> nas narrativas institucionais, assim como são criados espaços independentes, alternativos ao modelo institucional dominante, como forma de difusão da arte, com conexão mais direta entre artistas e seus públicos<sup>66</sup>. Entretanto, para chegarmos a esse ponto, serão colocadas a seguir ideias de autores que colaboram, sobretudo, com reflexões a respeito do que é o “outro” nesse momento, do que está em curso, e com quais perspectivas. Porém, antes de iniciar as análises de autores e dos artistas, pontuo a minha percepção em atuação no campo de pesquisa. Inicialmente imaginei ser de um lugar de proximidade, por ser formada na área de artes, ser professora de artes e estar num lugar de muita simplicidade com as falas de estudantes. Devido a isso, foi surpreendente me sentir num lugar de “outro”, de certa desconfiança, intercalada com a sensação de ser vista como ‘branca’ em lugar indevido, e em outros momentos, questionar minha própria trajetória e relevância para o campo artístico. Discordo da sentença de um caminho fácil e seguro na área de educação, enquanto meu “lugar de fala”, e penso estar na periferia onde se promove o acesso ao capital cultural do mercado de bens simbólicos, onde se pratica a História da Arte acessível e sensível ao cotidiano de crianças e adolescentes, futuros artistas e atuantes em exposições. A relação que estabeleço ao longo de uma vida profissional em diversas escolas de subúrbio e zona Oeste no Rio de Janeiro não foi apresentada aos artistas, mas foi provavelmente o lugar de onde partiu o interesse nas obras de Maxwell Alexandre, nas primeiras exposições de grande porte de 2019, e posteriormente ao conhecer as obras de Dalton Paula. Essa experiência mostra que “outrizar”, olhar de modo diferenciado para o desconhecido é comum em nossas práticas e é sempre repleta de uma cadeia de pré-conceitos quanto ao que já está estabelecido e conhecido pelo sujeito.

Para iniciar, portanto, parto da visualização das quatro imagens a seguir (Figura 8), de 2021, do artista André Vargas. As imagens e o título da obra nos provocam a pensar acerca da constituição do “outro” e de nós mesmos. Ele parte da contração do pronome de tratamento “Vossa Mercê”, cujas modificações o transformam em “Você”, e o faz com a escrita das palavras dentro de bandejas de aço, em referência aos escravizados ao servirem aos seus

---

<sup>65</sup> Sugiro a leitura da reportagem do Jornal O Globo, de Nelson Gobbi, de 18 dez. 2021: “Museus ligados a temas como racismo e Holocausto enfrentam o desafio de transformar traumas em arte”. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/>. Acesso em: 18 dez 2021.

<sup>66</sup> Ver a reportagem divulgada da Revista online ArteAcontece, de Luciana Pareja Norbiato, 3 mar. 2023: “Dos artistas para o Brasil: espaços independentes nas 5 regiões do país. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/dos-artistas-para-o-brasil-espacos-independentes-nas-5-regioes-do-pais/> Acesso em: 5 mar. 2023.

senhores, brancos. Há a analogia com a palavra “Você”, ao representar a todos que olham o reflexo daquelas bandejas, e ali somos chamados a perceber a importância da contribuição negra na história brasileira. Subjugados como seres inferiores e desprovidos de humanidade, assim como os indígenas ao longo da construção do espaço territorial brasileiro, buscava-se justificar escravidões, alienação de terras e direitos. Porém, a proposta de André Vargas, evoca a reflexão quanto a essa relação, pois, a depender de quem vê a imagem, e sua própria cabeça “servida na bandeja”, esse “outro” é modificado: enquanto negro, olhar as imagens colabora com a identificação e reforço autoafirmativo a esse grupo, que vivencia um estado constante de dupla consciência, conforme W.E.B. Du Bois (*apud* Cardoso, 2022b, p. 406), ao viver um conflito permanente diante das lentes e o olhar do outro; e enquanto branco, provoca a pensar nos danos ocasionados historicamente e na sua própria existência a partir da opressão aos povos pretos.

Figura 8- André Vargas. Você é uma invenção preta (2021).





Gravação sobre bandejas de aço.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CZyCYL5rrkO/> Acesso em: 08 dez 2022.

A partir disso, o que pensar da relação entre um americano, um parisiense e um brasileiro? Quem ali seria considerado esse “outro”, visto de modo inferiorizado? Quem seria o outro na Nigéria? Appiah (1997, p. 22-25) contribui para essa discussão ao trazer a noção da construção da ideia de África, raça e nacionalização africanas, e, aqui neste texto importa seu apontamento de que muitas vezes, mesmo autores nascidos no continente africano e que realizavam estudos em parte da Europa ou da América do Norte, não destacavam as virtudes do local africano. Antes de mais nada, os britânicos, por exemplo, viam os negros como africanos. Em compensação, o autor afirma o fato de mesmo os cidadãos e crianças arrancadas da cultura tradicional de seus pais, de colônias europeias na África, se sentirem “plenamente imersas numa experiência primária de suas próprias tradições”<sup>67</sup>. Portanto a ideia de quem é o outro é modificada de acordo com a origem e as vivências, pois conforme Appiah, a percepção do que constituía a cultura ocidental para alguns africanos só ocorria ao visitarem a Europa e a América.

Dentro de um mesmo país há tratamentos diferenciados e grupos subalternizados. O “outro” aqui trabalhado no texto é especificamente o negro e a negra brasileiros, com questões próprias de violência na diáspora forçada e ao longo de todo o contexto e simbologias elaboradas a respeito da formação brasileira. As relações de poder no país são sedimentadas em bases raciais, que os inferioriza, e buscarei trazer os argumentos de como a ideia de “outro” é observada nas obras de Dalton Paula e Maxwell Alexandre.

<sup>67</sup> APPIAH, 1997, p. 25.

O ato de pensar o outro gera muitas preocupações em relação a possibilidade de distorção de fatos, de avaliações obscurecidas, mas também a própria ideia de existência de um “outro”. Ndikung (2019, p. 65), cita o *Key Concepts Post-Colonial Studies* e reitera que a existência de outros é crucial para definir o que é normal e para um indivíduo ou sociedade definir a si mesmo e o que pode ser considerado anomalia. Conforme o autor, projetam-se no outro as características identitárias indesejáveis, externalizados os medos, portanto, questões que levarão a discriminar e segregar<sup>68</sup>.

Falar do “outro” como não-identificação ou como o exótico, significa um “outro” que pode ser o feminino, o gay, o negro<sup>69</sup>. Um “outro” já era apresentado nas descrições, nos desenhos de viajantes e nos mapas que colaboraram para criar e intensificar características de grupos humanos colonizados.

Sureka Davies (2016, p. 83) cita as “comunidades imaginadas”, de Benedict Anderson, ao comentar sobre a elaboração dos mapas nos séculos XVI e XVII que ilustram variações humanas através do globo e afirma que os *mapmakers* não tinham ainda noção de nações, mas da constituição da diferença do outro, de grupos étnicos e alocados em lugares geográficos particulares. Eles ilustravam e criavam códigos visuais para regiões que tinham aspectos comuns e outros distintos, mas selecionavam e “inventavam” imagens. Segundo a autora, não apenas refletindo conteúdos etnográficos e da história natural, mas constituindo-os em novos modos: eles sugeriam como os leitores decodificariam as imagens, estabelecendo uma colaboração interpretativa entre o criador dos mapas, o ilustrador, o comentarista e o leitor. As imagens foram criadas e são o produto de uma convenção visual, cujos elementos irrealistas também aparecem (como criaturas e monstros marinhos), e precisam ser lidas e analisadas de acordo com os contextos de quem fez e via tais imagens. Os mapas renascentistas são, portanto, centrais para percebermos como os europeus imaginavam as demais comunidades, seus “outros”. Além disso, Davies sugere que os mapas fornecem uma chave interpretativa que contribui para entender a ciência da época a partir da visualidade, e são artefatos que constroem ou simbolizam o poder. O conceito de raça, de capacidade mental implicada pelo clima e de reforços quanto à inferioridade das populações no “Novo Mundo” (a partir do canibalismo, por exemplo) podem ser verificados, justificando-se os escravismos e as dominações de pessoas, cujo impacto será crucial no colonialismo moderno.

---

<sup>68</sup> Esse aspecto será melhor comentado no próximo capítulo, onde serão trabalhadas as relações entre identidade e diferença na elaboração de uma autoimagem.

<sup>69</sup> Cherrie Moraga (*apud* NDIKUNG, 2019, p. 65) destacou que o opressor costuma externalizar seus medos ao projetá-los “em corpos de mulheres, asiáticos, gays, deficientes, quem quer que pareça mais ‘outro’”.

Barriendos (2019) também reforça essas ideias e escreve sobre as influências trazidas desde a criação de mapas e relatos “protoetnográficos” dos viajantes da primeira modernidade. Enfatiza que criamos a territorialidade simbólica do canibal como uma generalização dos habitantes do “novo Mundo” sobre a base de um regime visual eurocêntrico, mercantil-capitalista e racializador. Ele nos lembra que na ocupação das terras “foi cancelada a possibilidade de estabelecer-se um diálogo interepistêmico entre os saberes de um Ocidente em formação e os saberes divergentes que se encontravam no território”<sup>70</sup>.

A respeito desses saberes divergentes e da criação do conceito de conhecimento universal, Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel (2018, p.11) comentam uma tradição de pensamento eurocêntrica e cientificista que vem desde a proposição de Descartes, elaborada em 1637, ao trabalhar com duas ideias fundamentais: o solipsismo e o dualismo corpo/mente. Nessa formulação, uma tradição de pensamento se imagina produzindo um conhecimento universal, a certeza do conhecimento objetivo e verdadeiro “gerado a partir de um monólogo interno, baseado na desconfiança perante as demais pessoas, mas há uma desvalorização das sensações e percepções corporais como possíveis fontes de conhecimento válido”, e, portanto, desconsiderados os “outros”. O “universal” seria produzido sem determinações corporais e geopolíticas. Ao citar Dussel (1994, *apud* Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, p. 12), é colocado que embora o “eu” de Descartes não seja definido por ele, era a subjetividade do europeu “expressa no *ego cogito*” a justificar os domínios, explorações, escravizações e desumanização de povos indígenas e africanos em decorrência do “ego conquiro”<sup>71</sup>.

Conforme Maldonado-Torres (2007 *apud* Bernardino-Costa; Maldonado-Torres; Grosfoguel, 2018, p. 12) “por trás do “eu penso” podemos ler que “outros não pensam” ou não pensam adequadamente para produzir juízos científicos”. Significaria ainda mais que se “outros não pensam”, “outros não existem” ou não teriam suficiente resistência ontológica, ou seja, isso constituiria a negação do conhecimento dos outros. Os autores apontam para o chamado universalismo abstrato como um particularismo que se torna hegemônico e é apresentado como “desincorporado, desinteressado e sem pertencimento a qualquer localização geopolítica”, e marcam todos os âmbitos da vida, como a economia, a política, a estética, a subjetividade, a relação com a natureza etc. O modelo europeu e norte-americano

---

<sup>70</sup> BARRIENDOS, 2019, p. 46-47.

<sup>71</sup> BERNARDINO-COSTA, 2018, p. 11.

pós Segunda Guerra Mundial constituiria o “ápice do desenvolvimento humano”, enquanto outras formas de organização da vida seriam “atrasadas e equivocadas”<sup>72</sup>.

Mais recentemente, o “universal” e as ideias que cabiam a todos de modo homogêneo passaram a ser percebidas como a impressão de perspectivas próprias de coletivos, que não poderiam ser impostas como modelos automáticos a todos os grupos culturais. O pensamento a respeito de valores universais e aplicáveis a todos os povos e nações se dava em termos de paixões coletivas e Edward Said (2005, p. 42) salienta que partia-se do princípio que “esses valores eram europeus, e não indianos ou chineses”<sup>73</sup>. O autor aborda a noção de nacionalismos ao destacar as generalizações em discursos públicos e a formulação de opiniões de pequeno grupo de pessoas, mas percebidos como a verdade de uma nação inteira, como no exemplo do jornal *New York Times*, com grande campo de ação e poder, em que ao sugerir no editorial a palavra “nós”, se refere aos diretores da redação, mas sugere uma identidade nacional corporativa: “nós, o povo dos Estados Unidos”. A cultura nacional como expressão do “que de melhor se havia dito ou pensado” era argumento suficiente para que a “grandeza das ciências e da literatura do país” fosse ensinada aos cidadãos e que o simples fato de “pertencerem a uma comunidade nacional já era um fim em si mesmo”<sup>74</sup>.

Então, Albuquerque (2015, p. 22) nos chama atenção para a categoria do *exótico* que institui o “outro como alegoria do ocidente”. Um “outro” exotizado<sup>75</sup>, diferente, que não causa identificação, e o autor sinaliza como, também, na busca do exotismo do “outro”, por vezes ocorreram insatisfações, decepções, pois o “outro” visto em detalhe, nas dores e sofrimentos comuns, reproduzia apenas um pouco mais de si mesmo. O autor explica que apesar de as viagens constituírem o caminho formativo de etnólogos, nos relatos mais honestos, era comum a situação de decepções de viajantes e antropólogos, não apenas pelos elementos encontrados, mas consigo próprio e com a civilização. As viagens eram acompanhadas do desejo de aventura e de encontro com algo muito diferente, mas encontravam coisas muito parecidas por vezes com o “ocidente”, com o seu próprio lugar de

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

<sup>73</sup> Edward Said comenta a respeito da posição dos intelectuais segundo Julien Benda, no livro “A traição dos intelectuais”, de 1927, que deveriam deixar de pensar em termos de paixões coletivas e buscar valores transcendentais, mas para este, os valores seriam o modelo europeu.

<sup>74</sup> SAID, 2005, p. 40-41.

<sup>75</sup> O exótico como o que menos nos é familiar e que atua na legitimação da empresa colonial e do racismo com o modo como o diferente é apresentado e é reforçada a sua inferiorização em relação ao outro (Albuquerque, 2015, p. 19).

origem, “e tudo o que o viajante não quer é viajar para o ‘mesmo lugar’”<sup>76</sup>. O texto de Claude Lévi-Strauss (1996), em *Tristes Trópicos*, mostra um pouco do misto de insatisfação com a viagem, fruto de seu trabalho como antropólogo, e dos esforços implementados, que ele considera o aspecto negativo do ofício: “Odeio viagens e os exploradores. E eis que me preparo para contar minhas expedições. (...) E então? Há que narrar minuciosamente tantos pormenores insípidos, acontecimentos insignificantes?” A partir daí ele desenvolve o relato de como foram suas percepções de locais como o Brasil e a América do Sul que, como descreve, não significavam muito para ele. Fala do Brasil com um cheiro de perfume queimado, do desagrado quanto a beleza do Rio de Janeiro, apesar de constantemente celebrado, e, enfim, que a América passou da barbárie à decadência sem ter conhecido a civilização<sup>77</sup>.

A leitura do ensaio “Dos Canibais”, de Michel de Montaigne (2002)<sup>78</sup>, um texto ainda do século XVI, provoca a refletir que ele se coloca como um “outro”, pois ao mesmo tempo em que observa e comenta como agem os habitantes no “Novo Mundo” em visita ao continente europeu, ele observa também a própria sociedade e costumes do qual faz parte. Ele evidencia as contradições na atuação do que era visto como barbárie e característica civilizadora, e coloca em xeque a própria noção de selvageria, comum às construções imagéticas e textuais a respeito dos indígenas do Sul das Américas: “Sem mentir em comparação conosco, lá estão homens selvagens; pois é preciso que eles o sejam de fato, ou que o sejamos nós: há uma espantosa distância entre sua maneira de ser e a nossa”<sup>79</sup>. No final de seu argumento, ele não tem propriamente a fala do indígena – e naquela época não conseguimos precisar como se dava a qualidade das traduções entre o francês e os indígenas Tupinambás levados à Rouen<sup>80</sup> – mas ele salienta o que puderam constatar, em pouco tempo de observação, os indígenas que estavam lá na Europa, e que contrapunha os dois modelos sociais. Ou seja, ele se ocupa em perceber o que os próprios indígenas pensam acerca dessa suposta “civilização” que entravam em contato.

---

<sup>76</sup> ALBUQUERQUE, 2015, p. 26.

<sup>77</sup> CLAUDE LÉVI-STRAUSS, 1996. In: SCHWARCS, Lilia; PEDROSA, Adriano. *Histórias Mestiças: antologia de textos*. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. 376p. p. 150-154.

<sup>78</sup> Barriendos (2019, p. 48) chama os relatos de Montaigne de protoetnográficos.

<sup>79</sup> MONTAIGNE, 2002, p. 318.

<sup>80</sup> De acordo com Claro (2008) “O encontro entre o rei da França e os indígenas teria ocorrido no ano de 1562, em Rouen, mas, segundo o relato dos estudiosos de Montaigne, o encontro ocorreu em Bordeaux, no ano de 1565”. Ver: Tribuna, *Michel de Montaigne e o Brasil: civilização em confronto com a barbárie*. 31 ago 2008. Disponível em: <https://tribunapr.uol.com.br/noticias/michel-de-montaigne-e-o-brasil-civilizacao-em-confronto-com-a-barbarie/> Acesso em: 3 jan 2022.

A ideia atual, portanto, é contrapor o lugar desse “outro” ao longo da história. Ndikung (2019) traz o conceito de des-outrizar ao propor uma ênfase menos em binarismos eu-outro, de modo a começar “pelo reconhecimento de atos e processos de outrização. Pela revelação das tendências profundas que alimentam, justificam, efetivam e mantêm atos e processos de outrização”. E nesse aspecto, as atuações em museus e na antropologia vão parecer seguir por enquanto ao buscarem dar lugar a proposições mais participativas e a novos protagonismos.

Porém, o autor questiona a “intensificação da construção e cultivo de ‘outridades’, transformando velhas concepções de “outro” para servir a grupos de pessoas e a um mercado também lucrativo”<sup>81</sup>. Nisso ele põe em questão os museus e a prática do *soft power* como o uso da cultura para exercer influência política em outros grupos sociais. Foster (2017, p. 11) chama o que ocorre dentro e fora da instituição como “duplicidade da razão cínica”, posto que o artista e a instituição têm tudo ao mesmo tempo: eles conservam o status social da arte e exercem a pureza moral da crítica. Tanto Ndikung como Cocotle (2019) problematizam a continuidade do museu diante do repensar da “virada colonial”, pois pouco teria mudado para quem historicamente é considerado “outro”. Então, Ndikung infere que os museus, ao tentarem dar conta dos novos desafios, inserem questões geográficas como cerne da questão, mas que ainda assim as exposições não conseguem dar conta de representar, por exemplo, os “54 países africanos, as milhares de línguas africanas e suas comunidades”<sup>82</sup>. Tendo isso em vista, a 35ª Bienal de Arte de São Paulo que ainda não ocorreu ao longo da escrita desta pesquisa, é apresentada com a proposição de não trabalhar a partir de determinações geoespaciais para a escolha e exposição dos artistas<sup>83</sup>.

Seligmann-Silva (2020) comenta a importância da des-outrização<sup>84</sup>, num sentido de “jogar com o outro”, ao colocar a questão do outro como balizador de nossa própria identidade. Isso poderia representar a construção do outro como espelho. Quem é representado da maneira como gostaria de se ver? Ou mesmo quais são as diferenças que

---

<sup>81</sup> NDIKUNG, 2019, p. 64-65.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>83</sup> Conforme divulgação do grupo de curadoria em apresentação ao tema a ser desenvolvido e alguns artistas selecionados, no dia 27 abr. 2023. Ver: <https://35.bienal.org.br/quais-movimentos-compoem-as-coreografias-do-impossivel/>

<sup>84</sup> Seligmann-Silva parte do conceito de des-outrização de Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, do mesmo texto comentado aqui, do catálogo da 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc\_Videobrasil. Outrizar nos remeteria a partir sempre de binarismos, que nos leva ao contraponto eu-outro, e de certa forma, sempre foi nossa maneira de estar no mundo. “Na visão psicanalítica, o eu começa a tomar contornos com a diferenciação do outro, dada pelos limites do corpo, pelo desamparo e, finalmente, pelo aprender à jogar com o outro” (2020, online).

colaboram para entendermos a nós mesmos? Embora a abordagem do outro seja apontada e aderida como urgência na contemporaneidade, o autor problematiza os modos como as citações da alteridade ocorreram no campo artístico, onde apenas sinalizar a existência do outro não é o suficiente:

Em vez de levantar como estandarte de luta a promessa de um paraíso futuro, esses dispositivos artísticos atuam, sobretudo pela construção de *narrativas testemunhais* que lançam uma nova luz sobre o passado e sobre nosso sistema de dominação presente. Nessas narrativas não se trata tanto de instituir novos heróis, mas de se desmontar a lógica da historiografia dos heróis e da hagiografia dos santos. Agora, parte-se de uma nova ética das relações micropolíticas, calcada em uma autoimagem de corpos fragilizados e abertos a estratégias de *solidariedade* (Seligmann-Silva, 2020, on-line).

O autor explica que essa solidariedade é um modo de pensar uma empatia não trágica, que agrega, mas mantém o “efeito de estranhamento” em vez de reproduzir terror e ódio.

Não são poucos os exemplos de artistas a trazerem a crítica a um olhar outrizador, que submete a todos e todas as culturas a um cânone, que se diz universal, mas que pode ser criticado enquanto imagem única, repetida e reforçada historicamente. É a partir do modo como os artistas se percebem outrizados que vão se dar as autorrepresentações, ou pelo menos, nesse momento são buscados os posicionamentos dos artistas<sup>85</sup>. Bernardet (2004, *apud* Gonçalves, 2007, p. 146) refere-se a questão do “outro” como um problema mal equacionado. A alteridade começa quando quem empregava a palavra “outro”, aceita se tornar um “outro”. Conforme Gonçalves (2007, p. 146), seria uma “possibilidade do outro/outro e não do eu/outro”, para nesta construção, “ver a si mesmo como outro”.

A artista Musa Michelle Mattiuzzi, na obra “*Merci beaucoup, blanco!*” (Figura 9), de 2010, propõe através do que ela chama de “escrito experimento/ fotografia performance”, subverter o lugar de “outro” em que ela é colocada ainda na contemporaneidade, em resposta a um longo processo de inscrição dos corpos de negros e negras subjugados nas representações e na linguagem falada. Isso porque ela parte de uma saudação, que indica gratidão em francês, para evidenciar os racismos em uma estratégia poética, para provocar o “efeito de estranhamento”, onde ela se pinta de tinta branca, elabora um texto incisivo contra a “branquitude” e adiciona a letra “o” à palavra “*blanc*”, para aproximar a palavra “branco”, em português.

---

<sup>85</sup> Essa afirmação é feita em razão de observar as colocações de vários artistas que se dizem insatisfeitos também por esperarem deles apenas posicionamentos identitários para exposições ainda muito voltadas para temáticas relacionadas a grupos perifizados ao longo da história.

Figura 9- Musa Michelle Mattiuzzi. “Merci beaucoup, blanco!” (2013).



Galeria Vasli Souza, Malmö, Suécia. Fotos: Alex Oliveira.

Fonte: <https://www.studiomusa.art/performance/merci-beaucoup-blanco/> Acesso em: 08 dez 2022.

Segundo a artista:

Sinto no corpo os olhares da opressão, as marcas de uma representação histórica de violência exclusão heterossexualidade compulsória prostituição [sic.]. Com as proposições fotográficas de Alex Oliveira, Mark Dayves, Hirosuke Kitamura, me vejo. Revejo. A minha imagem. A fotografia não é um espelho (Mattiuzzi, 2016, online).

A exposição de seu corpo e suas formas colocadas “para exposição”, no norte do continente europeu, remete à história de Sarah Baartman (1789-1815)<sup>86</sup>. Numa época onde eram comuns as exibições de pessoas com diferentes casos do que eram consideradas “anomalias”, Sarah apenas era negra e apresentava formas volumosas nos quadris. Certamente ela mexia com alguns dos estereótipos mais comuns em relação às representações de mulheres negras: a ideia de uma extrema sexualidade, como um desvio, e a inferioridade intelectual, devido a sua associação com seres selvagens. O domínio desses corpos femininos negros por

<sup>86</sup> Sarah Baartman nasceu na África do Sul e foi levada para a Inglaterra para trabalhar inicialmente de babá. Depois ficou conhecida como a Vênus Hotentote, e teve seu corpo exposto e explorado na Europa como símbolo do exotismo, como curiosidade em espetáculos racistas, devido a ter “esteatopigia, uma acentuada lordose com hipertrofia de quadris, nádegas e coxas, ocasionadas pelo acúmulo de gordura naquelas partes do corpo” (Koutsoukos, 2020, p. 63).

todo o período escravista, somado às replicações desse tipo de representação constituíram justificativas para abusos e violências ainda hoje sofridas e sinalizadas por Mattiuzzi. O trecho citado pela artista aponta para seu questionamento em relação à fotografia, às representações realizadas, e segundo as quais ela não se identifica e questiona em sua performance: após pintada de branco, é sugerida uma associação com os modelos canônicos do feminino nas esculturas em mármore. Sarah Baartman viveu em período anterior à câmera fotográfica, mas teve seu corpo estudado através de desenhos, em diferentes ângulos e medições “supostamente científicas”, e mesmo após sua morte teve seu corpo desrespeitado em prol da espetacularização do “conhecimento”, a partir de moldes de gesso e de pedaços de seu corpo exibidos até 1974, no Musée de l’Homme, de Paris<sup>87</sup>.

Do lugar em que falam Michelle Mattiuzzi, Dalton Paula e Maxwell Alexandre, o “outro” é o branco opressor, que buscava o apagamento das origens culturais africanas em razão de os escravizados obedecerem e civilizarem-se de acordo com os padrões europeus trazidos como modelo ao Brasil. O “outro” é o que tem interesse na favela, na “mulata” e nas criações do negro enquanto curiosidades, porém subestima a inteligência, o potencial econômico e reflexivo e desvaloriza as iniciavas culturais – as músicas, a moda, as festas, as práticas religiosas – desenvolvidas como resistência ao que lhes é negado social e espacialmente. O “outro” é o próprio campo da arte, que hipervizibiliza o negro quando conveniente.

Na Figura 5, da série “Assentar”, de Dalton Paula, conforme vimos, o artista retira os escravizados e restam nas imagens os elementos constitutivos do “outro”. Dalton Paula propõe o “outro”, a partir da falta de algo que deveria estar colocado, mas sofre apagamentos, e em outras obras traz o predomínio da representação dos negros e negras em lugares e modos como deveriam estar presentes e gostariam de ser representados. Esse “outro” será rasurado quando Dalton Paula pinta sobre as enciclopédias, como veremos mais à frente, por representarem o modelo de conhecimento hegemônico e não reconhecerem os saberes ancestrais africanos. O “outro” vai aparecer quando ele lida com as imagens de ex-votos ou

---

<sup>87</sup> Recentemente têm saído reportagens a respeito da cobrança feita aos museus parisienses, como o Museu da Humanidade, quanto a sua inércia nas ações de restituição dos restos humanos apropriados em período colonial. As reportagens destacam que os vizinhos, alemães, belgas e holandeses criaram protocolos claros para lidar com os restos humanos, diferentes dos adotados para outros artefatos, mas a França não demonstraria transparência em suas ações e limita a pesquisa em sua coleção. Eles dificultam a restituição por considerar a devolução apenas para restos requeridos com “identificação nominal”. Ver: “Museu de Paris tem 18 mil crânios e pouca vontade de dizer de quem são”. O Globo. Por Constant Méheut, The New York Times, Paris. 15/12/2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/> Acesso em: 15 dez. 2022. Ou, “Museu de Paris retarda devolução de 18 mil crânios a países e povos de origem”. Folha de São Paulo. Por Constant Méheut. 1 dez. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2022/12/museu-de-paris-retarda-devolucao-de-18-mil-cranios-a-paises-e-povos-de-origem.shtml> Acesso em: 1 dez. 2022.

quando ele pinta pessoas negras de olhos fechados, num encontro consigo mesmas, algo que não lhes era permitido desde a escravização, até tempos recentes em que, no Brasil, evitava-se discordar do conceito de harmonia racial. No entanto, Dalton Paula questiona esse “outro” branco nas instituições com afirmação de calma e conquista paulatina, sem pressa e em trocas para acessar os espaços de poder, como por exemplo, foi o lançamento de seu livro com Lilia Schwarcz, de 2022. A historiadora e antropóloga é criticada por estar num lugar de privilégios brancos: herdeira de origem franco-italiana, com bom acesso a estudos, atuante como professora titular na Universidade de São Paulo (USP) e como professora convidada na Universidade de Princeton, Estados Unidos. Lilia é também fundadora da editora Companhia das Letras, junto com seu esposo Luiz Schwarcz, e é membro do conselho da Osesp e curadora adjunta do MASP. Dalton Paula recebeu dela um dos importantes convites em período ainda inicial de sua carreira, em 2017, para retratar Lima Barreto para a Biografia que Lilia publicaria (Paula e Schwarcz, 2022, p. 33), e escreveram em parceria o livro recém-lançado, pela editora Cobogó. O livro é apresentado como uma mudança de paradigma de construção de autobiografias em curso, de modo que o antropólogo fala *com* o outro. No caso, uma escrita dialógica entre Dalton e Lilia, e “subjetividade dialógica”, ao enfatizar a presença do ‘outro’ na escrita do ‘Eu’, segundo Daniela Versiani (2002, p. 61-64).

Em curso para professores, realizado online, entre novembro e dezembro de 2022, denominado “Educação e arte por um chão de escola que não passe em branco”, realizado pelo Parque Lage- RJ, Dalton Paula inicia sua fala ao afirmar a crença no movimento circular e no intercâmbio, onde cada um tem uma habilidade e um saber. Mencionou que seu jeito de agir é sem enfrentamentos, com tranquilidade<sup>88</sup>. Ele afirma atravessar uma situação muito mais tranquila do que seus antepassados, por isso sente a necessidade de transpor suas conquistas pessoais para mais pessoas a seu redor, e o faz a partir da criação do Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte. O projeto é resposta ao pensar o que poderia fazer para outras gerações. Segundo o artista, o estímulo a pensar desse modo é resultado também de conversas com a artista Rosana Paulino, cuja colaboração em certo momento de afirmação profissional orientou as trocas com outros artistas que precisassem de seu apoio. Sua obra denominada Bamburrô<sup>89</sup>, parte de sua pesquisa na Rota do Ouro, onde o artista pesquisa os caminhos

---

<sup>88</sup> O curso ocorria exatamente no período que iniciavam os questionamentos de Maxwell ao Instituto Inhotim. Ninguém citou Maxwell Alexandre. Ao apresentar como desenvolve o trabalho no Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, enfatizou a descrição das plantas da entrada, a relação com a natureza e a importância das pessoas em contribuição com o espaço.

<sup>89</sup> O termo quer dizer “grande sorte” e é utilizada por garimpeiros quando encontram ouro ou pedras preciosas, com a expressão “bamburrei”, como sinônimo de “enriqueci”. “a mesma expressão serve para descrever a

percorridos entre a escravização e mineração, passando vários locais do Brasil, como Serra Pelada, no Pará, Diamantina, Minas Gerais, e Crixás e Pillar, em Goiás. O artista propõe a percepção do que é submetido ao corpo negro, construído como um ‘outro subalternizado’, inferiorizado desde as relações de escravização até a atualidade, em que esse corpo vai ainda enfrentar desafios na sociedade, e ser segregado em profissões menos valorizadas, em sua ampla maioria. Com a utilização de bateias, utilizadas para a separação de ouro em garimpos pelos escravizados, e que ele recolheu ao longo de três anos<sup>90</sup>, o artista chama atenção ao caráter físico e a posição corporal necessária à realização da atividade do garimpo. Ele expõe as bateias, após pintadas, próximas ao nível do chão, como alusão à população negra que também ainda ocupa a base da pirâmide social brasileira (Paula e Schwarcs, 2022, p. 101). A pintura de elementos observados em uma fanfarra, ilustrados nas bateias, confere uma união inusitada e curiosa ao conjunto. A fanfarra observada por Dalton Paula o inspirou em uma visita a Salvador, realizada em 2017, onde pode observar a sua constituição exclusivamente por pessoas negras. Assim, entre a ilustração de instrumentos musicais, a bandeira da Bahia<sup>91</sup>, e até mesmo um carrinho azul de sorvetes que passava no meio da fanfarra, o artista sugere que mesmo com o tempo transcorrido, os corpos negros permanecem outrizados, sobretudo submetidos a trabalhos braçais. Em uma história não resolvida, esses sujeitos negros invencionam ações de alegria em festas populares, procissões religiosas e utilizam a música como lugar de libertação.

“Faço essa articulação entre a mineração e a música, ao utilizar a bateia, esse instrumento de separação, uma metáfora da hierarquização social e racial a que ainda é submetido o corpo negro na contemporaneidade”, explicou o artista, em um texto sobre o projeto. (Guirra, 2022, online)

---

sorte em outras áreas, como nos jogos de azar. “Bamburrar” indica fortuna, mas também desequilíbrio”. (Paula e Schwarcs, 2022, p. 94).

<sup>90</sup> “(...) Dalton criou um trabalho composto por quarenta bateias de metal e madeira e cinco gamelas, vindas de antigos mineradores de cidades como Serra Pelada (hoje Curionópolis no estado do Pará), Diamantina (no estado de Minas Gerais) e Crixás e Pilar de Goiás (no estado de Goiás). Foram três anos coletando bateias – instrumentos usados na mineração desde os tempos coloniais”. (Paula e Schwarcs, *ibid.*, p. 94).

<sup>91</sup> A bandeira da Bahia ali representa o lugar onde se realizava a fanfarra e que ao longo do ciclo de mineração era a capital do Brasil (Paula e Schwarcs, *ibid.*, p. 106).

Figura 10- Dalton Paula, Bamburrô, 2019.



Detalhe. Instalação de 3 x 7 m. Pintura a óleo e folha de ouro sobre 40 bateias e 5 gamelas de madeira e metal. Foto: Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/bamburro/> Acesso em jul. 2023.

Maxwell Alexandre afirma ter uma visão estratégica do jogo de poder envolvido no território da arte e busca situar o ingresso do negro, representado com sua outridade nos espaços institucionais, tradicionalmente brancos. Sua iniciativa é divulgar esses espaços como locais a serem dominados, frequentados pelas minorias. Ele escreve: “minha disputa é com os brancos em posições e afirmações de poder” (postagem no Instagram pessoal, 28 nov. 2022). Logo após Maxwell Alexandre explica:

“a confusão na cabeça de vocês ao ouvir minha reivindicação, acontece por achar que eu tô falando e me apoiando em discurso identitário ou a partir de um lugar de reparação. Não posso negar que essa camada existe, pois negá-la seria me equiparar a vocês brancos, que analisam a carreira e qualidade de obra de artistas brancos canônicos sem considerar seus privilégios, exclusivamente por serem brancos” (postagem no Instagram pessoal, 28 nov. 2022).

No episódio da discussão sobre o tratamento dado a artistas negros e brancos no Instituto Inhotim, ele questionou e expôs as falas de duas mulheres brancas, em retorno a suas postagens, e o posicionamento da co-curadora, branca, diretora artística de Inhotim àquela época<sup>92</sup>, Julieta González, que responde ao seu pedido de retirada da obra em exposição, em

<sup>92</sup> Em maio de 2023 houve mudança no quadro da estrutura organizacional do Instituto. Julia Rebouças passa a ser a Diretora Artística. Ver: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/07/05/interna\\_cultura,1516192/nova-diretora-artistica-de-inhotim-explica-por-que-o-instituto-quer-mudar.shtml#google\\_vignette](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/07/05/interna_cultura,1516192/nova-diretora-artistica-de-inhotim-explica-por-que-o-instituto-quer-mudar.shtml#google_vignette) Acesso em: jul. 2023.

entrevista ao Jornal O Globo, de 22 de novembro de 2022. Em resposta, González trouxe a questão de a obra de Maxwell pertencer ao acervo comprado para a coleção da instituição. Ela afirma que, pela sua experiência em museus, ao aceitarem vender suas produções, os artistas não controlam a vida da obra e a política curatorial de uma instituição. Complementou a resposta à crítica de Maxwell sobre não terem negros na equipe do museu, ao destacar o fato de Deri Andrade ser negro, ainda estar em formação, mas ter conduzido a exposição, além de terem funcionários negros e um trabalho não publicizado com quilombolas do entorno, inclusive presentes na inauguração da exposição. A então diretora artística destacou: “Na nossa equipe técnica, há pessoas negras que começaram no jardim, por exemplo, e hoje ocupam cargos de coordenação. Nas redes sociais as coisas não ficam bem ditas, sobretudo quando a pessoa não conhece o trabalho que fazemos” (em matéria do Jornal O Globo, por Ferreira, 22 nov. 2022). González respondeu também o questionamento de Maxwell sobre não terem pavilhões dedicados a artistas negros e a seu posicionamento de entrar em Inhotim apenas em um pavilhão exclusivo para ele, do mesmo modo que os artistas Tunga e Adriana Varejão: a construção de um pavilhão para a nigeriana Otobong Nganka teria previsão para inauguração em 2024.

Como demonstração de sua insatisfação, Maxwell Alexandre expõe: “essa matéria com, finalmente, a resposta de @inhotim me soa mais como: tenho vários amigos negros, minha colaboradora doméstica é negra, é tudo família! (...) Julieta, nem te conheço e já te desconsidero” (postagem em Instagram pessoal, 30 nov. 2022). Enfim, a discussão em postagens e respostas de Maxwell ao que era publicado nos jornais não foi pequena. Sua obra foi retirada de exposição em 07 de dezembro de 2022. Entre seus posicionamentos, Maxwell Alexandre se queixou de estar sendo tratado como birrento e egoísta, pois fez afirmações fortes quanto à qualidade de seu trabalho e, sobretudo, porque afirmou apenas Arthur Bispo do Rosário estar acima dele. Maxwell se incomodou com o abandono de apoio por parte de outros artistas, e mencionou:

“agora, o que me pegou, em algum lugar, foi o quão rápido minha questão foi descartada por outras pessoas pretas por gerar incômodo na maioria. (...) Eu poderia ler que a instituição cagou na minha cabeça e no final ainda foi defendida e celebrada? Eu teria direito a essa leitura? Não é porque está em maioria que tem razão, não é porque tem bons argumentos que está certo. As coisas mudam e acredito que o tempo vai mostrar” (postagem em Instagram pessoal, em 30 nov. 2022).

Maxwell comentava sobre o posicionamento de outros artistas e, certamente o trecho do IPEAFRO, postado no Instagram, também replicado junto a resposta de Julieta González: “Trazer o protagonismo negro às instituições museais implica tensões e polêmicas, frutos das

relações de poder denunciadas há 78 anos pelo TEN [Teatro Experimental do Negro] e ainda hoje fortemente marcadas pelo racismo”. Provavelmente como continuação do trabalho de Abdias Nascimento, a postura de Maxwell Alexandre seja a que entre na história do movimento negro como marco de enfrentamento aos colecionadores brancos, como o idealizador e fundador de Inhotim, Bernardo Paz, e Allan Schwartzman, atualmente como diretor-fundador da instituição.

Nos posicionamentos de Maxwell Alexandre se reflete a crítica quanto ao olhar outrizador que minoriza a importância de artistas negros mesmo num período de intensa valorização de suas obras no sistema de arte. Entre todo o debate, o que foi mostrado e é importante como denúncia quanto ao funcionamento desse sistema e desvalorização dos artistas foram as situações comentadas a respeito de dois convites. Um para participar da exposição “Nova Vanguarda Carioca”, evento da Tiffany, no Copacabana Palace, e outro convite para participar do projeto para a construção da “Enciclopédia Negra”, em que Dalton Paula também participou e teve como uma das organizadoras, Lilia Schwarcz. Maxwell Alexandre apontou no primeiro convite para o evento da Tiffany o surpreendentemente oferecimento de pró-labore, e registra o fato como algo incomum, mas positivo para os artistas. Porém, a escolha que ele fez das obras da série Patrimônio, de 2017, não atenderam as expectativas de quem o convidava. O artista supõe que a série, por não trabalhar com figurações pretas, desagradou os organizadores, e em seguida pararam de responder a ele. Ele coloca:

“pra mim isso é inadmissível, com meu tempo, com minha agenda que não é tranquila... é desrespeitoso não me retornar e ratifica um outro lugar de minhas críticas que é esse fetiche branco de querer que o único lugar do preto seja falando sobre o corpo social negro político. A abstração, a arte conceitual vindo de nossa parte não pode. Como assim, tu é preto e quer falar de subjetividade, de questões do espírito?” (postagem no Instagram pessoal, 30 nov. 2022).

Em relação ao convite para a participação na Enciclopédia Negra, o artista destacou a relevância da iniciativa, mas relatou as questões consideradas por ele abusivas da proposta. Ele foi um dos convidados para fazer uma imagem a partir de um dos 100 verbetes com explicação a respeito da vida de pessoas negras, invisibilizadas na história oficial. No entanto, ofereciam apenas quinhentos e cinquenta reais pelo trabalho e estaria condicionado a sua doação para a Pinacoteca de São Paulo. Maxwell achou baixo o valor, sobretudo tendo a Companhia das Letras e a Pinacoteca encabeçando o projeto, contudo, o condicionamento a doação compulsória do trabalho e obra do artista foi para ele inaceitável. Maxwell chegou a produzir a imagem de Vicente Ferreira (Figura 11), condenado à inquisição em 1779, no

Maranhão, vítima de intolerância ou racismo religioso. Sua história remeteria à de Maxwell<sup>93</sup>, mas a obra não participou da enciclopédia. Foi exposta posteriormente no Paço Imperial, entre outras do artista e outros vencedores do Prêmio Pipa, em 2021.

Figura 11- Maxwell Alexandre, Vicente, 2020 (?).



látex, polidor de sapatos, betume, acrílica, corante e carvão sobre papel pardo  
 Fonte: <https://www.instagram.com/p/ClmtzTTP6jW/> Acesso em: abr. 2023.

Ndikung (2019, p. 65) fala sobre resistirmos a qualquer intenção de tornarmos alguém um “outro”, e as iniciativas devem estar voltadas a enxergarmos a nós mesmos, de modo que a des-outrização deva constituir uma autorruptura ou autorresistência de transferir os medos e a necessidade de se identificar a partir da existência de um outro marginalizado. A perspectiva que ele nos traz é a de que possamos fazer autorreflexões a partir da arte, e não transferir as “falhas, as fantasias e as angústias para os outros”. A proposta de des-outrizar seria um convite a reimaginar, mas ainda precisará “incluir falar, apontar, acusar publicamente as desigualdades, assim como propor modos alternativos de existência”<sup>94</sup>.

<sup>93</sup> Conforme texto de referência exposto ao lado da pintura de Maxwell Alexandre, Vicente Ferreira solicitou permissão para expor o Santíssimo na “Capela dos Mulatos”, em São Luiz do Maranhão, mas foi proibido. Decidiu improvisar uma liturgia católica com outros parâmetros e significados, o que foi considerado um sacrilégio e crime contra a religião. Vicente com outros negros libertos, em dia e horário marcados apareceram bem vestidos e com velas acesas. O governador preferiu não castigar Vicente publicamente temendo “alguma desordem pública” (com base na postagem de foto-legenda da exposição do Prêmio Pipa 2021, no Instagram pessoal de Maxwell Alexandre, em 30 nov. 2022).

<sup>94</sup> NDIKUNG, 2019, p. 65-66.

Como vimos nesta seção, a literatura mostra que há um esforço na compreensão do “outro” representado ao longo da história e a questão permanece entre os dilemas de se criar etnografias, e de como elaborar as representações institucionalmente, a partir da avaliação dos próprios sujeitos culturais e seus agenciamentos em autorrepresentações.

### 1.3 Agenciamentos e contradições

Foi visto até aqui que a Arte e a Antropologia possuem questões em comum quanto à construção de uma autoimagem dos sujeitos que constituem o processo artístico ou etnográfico. Repensar as estruturas hoje vistas como opressoras, que envolvem as duas áreas de conhecimento, tem sido parte de debates importantes e acalorados para ambos.

Briggs (1996) e Gayatri Spivak (2010), abordam o fato de que algumas “falas” vão ter mais poder de persuasão de acordo com quem a faz ou o seu alcance, onde conseguem ter divulgação. Spivak (2010) não usa a palavra “autorrepresentação”, mas os autores que prefaciam sua obra mais famosa sim. É colocado que há uma relação intrínseca entre o “falar por” e “re-presentar”, mas sua questão diz respeito, sobretudo, a que deve haver uma transação entre o falante e o ouvinte, ou seja, as mensagens precisam ser ouvidas, interpretadas. E a tarefa atual é de provocar agenciamentos àqueles que eram considerados os “subalternos”, os não-ouvidos. No entanto, os “agenciamentos” são ações validadas institucionalmente, o que provoca dificuldades do discurso de resistência fora de ambientes hegemônicos<sup>95</sup>. Como afirma Olu Oguibe (2010, p. 18), “o enunciado vira silêncio se lhe é negado o privilégio da audiência. Sem audiência, não há discurso”<sup>96</sup>.

No caso de museus de arte do Rio de Janeiro, por exemplo, já se pode identificar uma sutil rivalidade, por parte de um mergulho em intenções críticas, entre as falas que comparam duas instituições: ambas pretendem se apresentar mais adaptadas a reavaliação que o pensamento decolonial propõe e são confrontadas a seu histórico de relações com a diferença e com as decisões expográficas recentes. No texto da crítica Daniela Name (2021), “‘Bandeira brasileira’ no MAM”, o Museu de Arte do Rio, MAR, é destacado como o primeiro museu que abre as portas ao samba, por exemplo, como símbolo de resistência e invenção, na

---

<sup>95</sup> SPIVAK, 2010, p. 13-17.

<sup>96</sup> Tradução minha. O original é: “(...) utterance becomes silence because it is denied the privilege of audience. And without audience, there is no speech”.

exposição “Rio do Samba”, de 2018. O texto de Name fala da exposição ocorrida no Museu de Arte Moderna, MAM, em 2021, e lembra a performance de Hélio Oiticica, em 1965, onde os integrantes da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira foram barrados e apenas posteriormente puderam se apresentar com os icônicos parangolés. Name (2021) destaca a diferença entre as duas instituições, pois salienta a ausência, mais uma vez sentida, dos componentes da Mangueira na exposição mais recente. Entre outras críticas apontadas pela autora, em relação à exposição de 2021, e em especial sobre como foi exibida a bandeira do carnavalesco Leandro Vieira, ela traz o fato de a bandeira com os dizeres “Índios, Negros e Pobres” em lugar do lema positivista “Ordem e Progresso”, ficar “desenergizada”, silenciada por aquela escolha expográfica com o tecido preso na parede e em pé. Outra autora, Cintia Guedes (2016) também faz um paralelo entre o MAM, que em 1965 faz uma força construtiva de levar a favela ao museu, e o MAR, que erguido em 2013, aparece como símbolo de força conciliatória monumental entre as histórias invisibilizadas na região em que se situa.

Na realidade, essas buscas por melhores representações, mais completas, ou talvez mais espetaculares para atração de maior quantidade e variedade de públicos, são sempre confrontadas ao questionamento sobre se as próprias instituições da arte deveriam ou não permanecer. Questiona-se que suas estruturas permanecem as mesmas, seu corpo deliberativo elitizado, e os recortes expográficos são eternamente insatisfatórios. Os museus seriam lugares anacrônicos, mas com discurso de inclusividade e, por vezes, com práticas privatistas.

Quanto a um aumento de intenções críticas, Cocotle (2019) não questiona que tenha havido a ampliação a outros discursos e práticas do museu e o que ele representa, mas também afirma que os museus continuam a operar com os mesmos mecanismos de legitimação artística, e “enquanto a política de exposições e programas públicos tende a proclamar sua contribuição com os sujeitos periféricos ou sua inclusão”, as políticas de gestão são avaliadas segundo critérios da indústria cultural: sendo eficiente, empresarial, sucesso de bilheteria e vendas. E ela infere ser difícil pensar numa descolonização nesses termos. Afirma ser a anulação desses espaços e de sua racionalidade o possível caminho para levar a outra ética institucional e de trabalho.

Não faltam exemplos de situações enfrentadas nos últimos anos por instituições onde se discute acerca das escolhas intrínsecas ao refletirem padrões colonizadores para a constituição de exposições. E vale destacar o papel de galerias e colecionadores de arte ao influenciarem o que é disponibilizado para exposições museológicas. O caso do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), ocorrido em maio de 2022, onde fotos do MST foram recusadas por organizadores da exposição, alegando-se não cumprimento de

prazo para a solicitação das imagens por parte da curadoria; e o de Inhotim, já comentado anteriormente, ocorrido em novembro de 2022, são interessantes disputas de narrativas recém presenciadas e ainda acompanhamos as suas consequências<sup>97</sup>.

Conforme posicionado por Fábio Cypriano (2022) exposições do porte de “Histórias Brasileiras”, realizada no Museu de Arte de São Paulo – Masp (entre agosto e outubro de 2022), revelam práticas coloniais e patriarcais, identificadas no posicionamento explicitado pelas curadoras Clarissa Diniz e Sandra Benites, ao acusarem o museu de censura, e também na prática sutil de seleção de obras pertencentes ao presidente do Masp, Heitor Martins, para a exposição. Conforme Cypriano, as obras “A conversa das entidades intergalácticas para decidir o futuro universal da humanidade”, de Jaider Esbell, de 2021 e “Operação A3-1”, de Rosângela Rennó, de 2014-2016, teriam participado de dois módulos diferentes da mostra. E sabemos que isso se reverte financeiramente na venda das obras em momento posterior:

O que leva a curadoria a escolher justamente a obra que pertence ao presidente do museu? Isso é um exemplo claro de conflito de interesses, afinal, expor uma obra significa agregar valor a ela, e um museu com caráter público como o Masp não poderia jamais exibir obras de pessoas ligadas a ele, pois a instituição está simplesmente valorizando o acervo de seu presidente. Uma historiadora do porte de Schwarcz sabe que deveria evitar esse tipo de prática patrimonialista, mas que esse não é um caso isolado nas recentes mostras do museu. (Cypriano, 2022, online)

Pouco tempo após todo o debate acerca dos dilemas enfrentados na mostra “Histórias Brasileiras”, um importante evento, e elitizado, mas com cunho beneficente, foi realizado na sede do Masp. A razão era angariar suporte financeiro à instituição, inclusive em momento de desmonte cultural recém-vivido no Brasil. Vários artistas, intelectuais e músicos negros foram convidados e alguns deles (Figura 12, Figura 13 e Figura 14) postaram agradecimentos à participação em suas redes sociais na ocasião. Suas imagens em uma visão essencializada, de questionar as relações negras com apenas uma unidade estética de ideal e “tradição” africana, com uma identidade cultural estacionada no tempo, poderiam por em dúvida o posicionamento dos artistas, pois não se constitui de modo tão diferente da posição de uma socialite, por exemplo. A título de comparação, a advogada e blogueira Karla Keuncke postou um vídeo, no seu canal do *youtube*, sobre sua preparação para a ida e participação no

<sup>97</sup> Em relação ao Masp, ver: “Primeira curadora indígena do Masp se demite após direção recusar fotos do MST; museu alega descumprimento do prazo”. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/05/17/primeira-curadora-indigena-do-masp-se-demite-apos-direcao-recusar-fotos-do-mst-museu-alega-descumprimento-do-prazo.ghtml>. Acesso em: 18/11/2022. Em relação ao Instituto Inhotim, temos as postagens pessoais na rede social *Instagram*, do artista Maxwell Alexandre e da artista Pamela Castro, em postagem a favor de os negros ocuparem aquele espaço, ressaltando que ainda não é o momento de não se colocarem como grupo identitário negro. Ver as postagens dos artistas no dia 18 a 20/11/2022 e a apresentação oficial da exposição no site da instituição: <https://www.inhotim.org.br/eventos/inauguracoes-2022-novembro/>.

mesmo evento, em que aparece com seu esposo, Luiz Paulo Monteiro, com a seguinte legenda: “Vlog da nossa viagem para São Paulo a convite da Chanel para o jantar de gala e 8ª edição do Masp Festa, tradicional festa beneficente que anualmente arrecada fundos para a manutenção da instituição de arte”<sup>98</sup>. A partir das imagens, portanto, são trazidas as ambiguidades e a diferença entre um purismo comumente esperado, associado aos modos como pessoas racializadas, como os negros ou os indígenas, por exemplo, deveriam se posicionar ou defender em suas práticas, e a liberdade de poderem desejar e usufruir também do lugar de destaque e as benesses que essas ocasiões proporcionam aos convidados. Apesar de os discursos atuais serem de crítica aos espaços da arte e de repensarmos suas relevâncias e modos de operarem, seria também reforçar uma expectativa racista estruturalmente, exigir a negação de espaços e ações a alguns sujeitos. O pertencimento a esses lugares de poder, como museus, galerias, festas luxuosas e uso de marcas de grife são parte de um lugar do desejo comum e disseminado entre as diferentes camadas sociais. Essa questão flerta com as perspectivas de futuro e que será posta na subsérie trabalhada por Maxwell Alexandre, comentada no último capítulo, quando ele provoca justamente a perspectiva de afirmação e autoestima a unir um lugar de poder e moda, a elegância ao povo preto, em suas obras e ações, num espaço dentro e fora do lugar institucionalizado da arte. Este aspecto tem sido uma vertente significativa em obras de outros artistas racializados ao evidenciarem as relações de uso de marcas e símbolos de desejos em seus cotidianos. Demonstram o uso de marcas de modo integrado e como observação da realidade e dinâmica das favelas, por exemplo, seja a partir do objeto original ou *fake*, com a reprodução em diversos artigos pessoais da simbologia usada pelas elites<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Ver o vídeo em: <https://www.youtube.com/watch?v=q-BokAxmz6A> Acesso em: jun. 2023.

<sup>99</sup> Aponto a obra de Juan Calvet, ao criar imagens em colaboração com a marca Lacoste (ver: <https://www.behance.net/gallery/172982639/Colaboracao-com-a-Lacoste>); e obras do artista Jota, como “Tudo Posso” ou “Davi e Golias” (ver: [https://www.instagram.com/explicito\\_\\_\\_/](https://www.instagram.com/explicito___/)), onde marcas famosas aparecem integradas na dinâmica da favela.

Figura 12- Postagem de Igi Ayedun, em 12 de novembro de 2022



Fonte: <https://www.instagram.com/p/Ck3IG25LULJ/>

Figura 13- Postagem de Djamila Ribeiro, em 11 de novembro de 2022



Fonte: <https://www.instagram.com/p/Ck1uKXTra2v/>

Figura 14- Postagem de Jaime Lauriano, em 12 de novembro de 2022.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CWMa5BhPXn5/>

Ao fazer uma relação entre os espaços de privilégio da arte, sobretudo museológicos, decorrentes do ingresso e pertencimento desejados a esses locais, reflito sobre o poder político ali presente e das relações de quem determina, promove, questiona e delega a permissão da presença e representação “para seus próprios fins”, conforme Foucault (2003, p. 9). Foucault nos sinaliza que cada um pode usar para si (e contra os outros) a enormidade de um poder que seria absoluto em tempos de realeza, mas que persiste e se atualiza na prática contemporânea ao lidarmos com *mecanismos de soberania*. Ou seja, ao tentar atualizar a leitura do jogo social a partir do campo das artes, aqui contemplado, ao se destacar a autorrepresentação negra, identifico a busca por situar o lugar de uma representação divergente, inclusiva, mas que também há neste, o lugar político de uma reorganização social para acesso a quem define as regras, e negociação dos espaços de cobiça, dos objetos de sedução, e desejáveis. Há um apontamento de início ao museu, às galerias de arte e aos espaços de representação convencionais como ambientes temíveis, a serem execrados, “dinamitados” em uma construção de novos parâmetros de modernidade. Ocorrem atualmente novos personagens nesse jogo, em que, como sugere Foucault, se aprende a jogar o jogo, “captá-lo e incliná-lo na direção que se quer”<sup>100</sup>. Estou a lembrar, portanto, a existência de alguma cumplicidade,

<sup>100</sup> Foucault, 2003, p. 10.

legítima, conveniente, da construção entre o discurso e os modos como lidamos com as ideias de decisão e poder. Nas palavras do autor:

(...) esse poder (...) se toma a um só tempo objeto de cobiça e objeto de sedução; desejável portanto, e isso na mesma medida em que ele é totalmente temível. A intervenção de um poder político sem limites na relação cotidiana torna-se, assim, não somente aceitável e familiar, mas profundamente almejada, não sem se tornar, por isso mesmo, o tema de um medo generalizado. (Foucault, 2003, p. 10).

Como alternativa para jogar o jogo, para visualizar outras perspectivas possíveis de existência nessa relação dos funcionamentos da arte, a ação de construção de espaços ao mesmo tempo entre os lugares de dentro-fora da instituição artística é almejada e pode ser observada a partir dos exemplos de Igi Ayedun, de Maxwell Alexandre e de Dalton Paula:

Dalton Paula cria em 2021 o Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, conforme já comentado no subcapítulo anterior, e inicia efetivamente suas ações em 2022, como um local entre esses ambientes da institucionalidade da arte e uma escola, lugar de aprendizagens e prática da arte para a coletividade, sobretudo negra, de Goiânia-GO. Em fevereiro de 2023 tivemos a inauguração da galeria HOA, de São Paulo, iniciativa de Igi Lola Ayedun, e em abril, do mesmo ano, e julho, os Pavilhões Maxwell Alexandre, no Rio de Janeiro. São três exemplos de iniciativas de criação a espaços independentes e de maior afirmação de artistas negros no sistema da arte contemporânea<sup>101</sup>. A HOA abre sua primeira sede no Brasil, mas a atuação de Igi Ayedun se dava, sobretudo, fora do Brasil, em Londres, e em 2023 completa três anos de atuação. A iniciativa partiu da necessidade identificada em tempos de pandemia, quando artistas negros não encontravam facilidades e perspectivas de prover seus sustentos. Sua programação tem foco “em artistas racializados e/ou parte das comunidades LGBTQIA+ por meio de uma perspectiva decolonial” (conforme publicação na rede social de HOA, em 31 jan. 2023). Igi Ayedun definiu a HOA como a tríade de organização artística, galeria e residência para criar dinâmicas dentro do mercado de arte<sup>102</sup>. Na descrição da rede social da HOA, há a frase “Do not Bossa Nova us”<sup>103</sup>, em que sugestivamente é colocada a comparação entre a invenção da Bossa Nova e o momento atual de enaltecimento da arte com reivindicações identitárias. Fazem a referência ao que foi uma ideia de “jazzificação” do

<sup>101</sup> Outros detalhes dos locais elaborados por Dalton Paula e por Maxwell Alexandre serão melhor abordados ao longo da pesquisa.

<sup>102</sup> Igi Ayedun definiu nesses termos em conversa realizada no Encontro 3: Maxwell Alexandre convida Nacional Trovoa, Ademar Britto e Igi Ayedun, realizado em frente a sede da Gentil Carioca, em fevereiro de 2022. Comentário sobre o encontro a seguir.

<sup>103</sup> Ver: <https://www.instagram.com/hoa.goooold/> Acesso em: mai. 2023.

samba, no Brasil, com mudança de seus componentes e sonoridades para atender a um mercado de elite brasileiro e no exterior.

O espaço do Sertão Negro, de Dalton Paula, elaborado como projeto em contribuição a outros artistas, para além de pensá-lo apenas como um local de ateliê e exposições pessoais, é comentado também num modo de a arte vir como uma resposta ao mundo, sobretudo diante de vandalizações e ataques sofridos no governo do ex-presidente Jair Bolsonaro<sup>104</sup>. A ideia de colaboração e até de ‘resgate’ a partir da arte, pode ser lida ao traçarmos um atravessamento entre sua proposição e a profissão de bombeiro, anteriormente praticada por Dalton Paula. O espaço pensado também como quilombo, promove a união de concepções pessoais dos alunos e residentes do espaço a possibilidade de desenvolver, aprofundar a partir de estudos teórico-práticos suas abordagens. Segundo ele: “Minha companheira conta que eu passei muitas vezes pela ‘linha dos sonhos’, e agarrei sonhos de quem não queria muitos sonhos”, disse rindo<sup>105</sup>.

Ao Pavilhão Maxwell Alexandre, pode-se atribuir sua criação como uma das consequências dos debates ocorridos em razão da exposição em Inhotim, em que Maxwell Alexandre discorda do tratamento dado aos artistas negros. No entanto, ele afirma serem anteriores seus planos de inauguração. Talvez a celeridade em sua iniciativa denote uma resposta ao fato de o artista não ter sido convidado a desenvolver seu pavilhão em Inhotim – ao menos até aquele momento imediato ao ocorrido<sup>106</sup>. Ele cria o seu próprio pavilhão temporário, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, num galpão recém-reformado de quase quatro mil metros quadrados, e o segundo numa rua principal de acesso e comércio da Rocinha, também Rio de Janeiro. O primeiro pavilhão ficou em funcionamento até julho de 2023. O segundo teve início em julho de 2023 e o artista falava a respeito de lançar mais um em outro espaço<sup>107</sup>. O texto divulgado em rede social após a inauguração do espaço, de Nathalia Grilo, especifica que o local é:

capela exclusiva do artista, uma tentativa de curar e exibir em tempo real suas elaborações e interesses. É onde congrega toda sua mitologia ainda em desenvolvimento: trabalhos inacabados poderão ser apresentados, sem tanta tensão

<sup>104</sup> Ver entrevista e texto de Gisele Regatão “Ar tis the answer to all this”, em: <https://theworld.org/stories/2023-01-19/art-answer-all-brazilian-artist-went-fighting-fires-uplifting-black-portraiture>. Acesso em: jul. 2023.

<sup>105</sup> Em referência anterior e tradução livre da frase: “*My partner says that I passed through the ‘dreamline’ many times, and I grabbed dreams of those who didn’t want many dreams,*” Paula said, laughing.

<sup>106</sup> Ao longo da pesquisa, várias mudanças ocorreram e em junho de 2023 o artista já afirmava estar em negociação com Bernardo Paz de um pavilhão próprio em Inhotim. Em 8 de maio de 2023, Maxwell posta em sua rede social, Instagram, uma mensagem misteriosa, mas sugestiva que dizia: “o maior museu a céu aberto do mundo”.

<sup>107</sup> O terceiro pavilhão é previsto para ser desenvolvido no bairro da Gávea, Rio de Janeiro (anunciado ainda em período de revisões deste texto).

comercial e burocracias que reivindicam o objeto de arte pronto, seguro e imaculado. Essa é uma premissa fundamental da nova edificação em comparação à circulação de obras de arte no mercado e nas instituições vigentes. O artista entende que seu Pavilhão é lugar de risco, de mostrar vulnerabilidade, trabalhos ainda em fases imaturas, duvidosas e constrangedoras (publicado na rede social Instagram pessoal de Maxwell Alexandre, em 5 abr. 2023).

No pavilhão de São Cristóvão era feito o registro de frequência e contabilizaram uma média de duas mil pessoas por mês em visitas a exposições e participação nos eventos propostos no local<sup>108</sup>. Na fala do artista é reforçada a sua elaboração quanto a criação do pavilhão antes das discussões de Inhotim, e sua percepção quanto a suas produções não caberem nas agendas das instituições do modo como desejava:

Pela forma como trabalho, com a urgência de tratar de temas do lugar que venho, sempre tive uma produção imensa, e sabia que não iria existir agenda institucional ou de mercado para exibir tudo o que faço. E que iria ter que criar estes espaços (...). Entre 2019 e 2020, comecei a pensar neste conceito do pavilhão, mas tudo só tomou forma no início do ano, quando descobri este galpão. A partir dali foi tudo muito rápido. (Maxwell Alexandre em entrevista a Gobbi, Jornal O Globo, publicada em 19 jun. 2023<sup>109</sup>).

As três iniciativas, e particularmente as de Igi Ayedun e de Maxwell Alexandre como locais de exposição, galerias, são pioneiras, mas não as únicas nesse setor<sup>110</sup>. Igi Ayedun e Maxwell Alexandre conversaram a respeito de iniciativas fora do percurso oficial de arte em fevereiro de 2022, no “Encontro 3: Maxwell Alexandre convida Nacional Trovoa, Ademar Britto e Igi Ayedun”. O evento foi aberto ao público e filmado. Ocorrido na encruzilhada em frente onde se situa a sede da Galeria A Gentil Carioca, que representou Maxwell Alexandre<sup>111</sup> até julho de 2023. Na ocasião, Maxwell Alexandre rebateu a orientação feita por Igi, a respeito de ser necessária a criação de espaços próprios para pessoas racializadas. Preocupou-se que ao pensar na comunidade e em pagar bem a essas pessoas, não teriam como competir e sucumbiriam.

<sup>108</sup> A informação do número de visitantes foi divulgada na reportagem de GOBBI, Nelson. “Após sucesso com pavilhão temporário, Maxwell Alexandre leva projeto para Rocinha e espera abrir galeria em Inhotim”. Jornal O Globo, Artes Visuais, 19 de jun. 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/06/apos-sucesso-com-pavilhao-temporario-maxwell-alexandre-leva-projeto-para-rocinha-e-espera-abrir-galeria-em-inhotim.ghtml> Acesso em: jun. 2023.

<sup>109</sup> Ver referência anterior onde constam os dados da reportagem.

<sup>110</sup> Faço referência a pelo menos outra galeria brasileira, a Diáspora Galeria, cuja fundação se deu em 2019 e teve uma sede própria inaugurada em São Paulo também em 2023. No entanto, seu fundador, Alex Tso é asiático e promove “o encontro da produção artística de pessoas racializadas – negras, indígenas e asiáticas”, conforme publicação online da Revista Artsoul, de 29 mar. 2023). Ver: <https://blog.artsoul.com.br/afeto-como-estrategia-coletiva-diaspora-galeria-inaugura-sede-em-sao-paulo/> Acesso em: 05 mai. 2023.

<sup>111</sup> O encontro está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=s1rByok69vc> Acesso em: fev. 2022.

Ao longo do debate, a entrevistada Nathalia Grilo, do coletivo Nacional Trovoa, e que agora faz parte da equipe de Maxwell Alexandre<sup>112</sup>, falou sobre fazerem a reedição dos quilombos, pois pensa que a forma como a branquitude cria a permanência da escravidão imaginativa é fazer com que se acredite só existir a possibilidade deles, brancos. Maxwell falou da importância de ouvi-los nessa entrevista, pois se via numa lógica contaminada, de navegar pelo que já estava construído. Disse entender o que era aquilo, mas parecia muito distante ainda. Igi Ayedun afirmou que na HOA eles têm um modelo de mercado radical. Segundo ela, eles não ficam com 50% das vendas dos artistas, mas trabalham com porcentagens entre 60% e 40% ou 70% e 30%. A galeria tem menor porcentagem em relação ao que o artista produz por levarem em consideração o lugar de origem social que aquelas pessoas representam. Ela afirmou ser necessário pensarem em como se organizam e como pegam formas de operar e criar coisas a partir de outras opções. Maxwell Alexandre falou que esse seria um modelo antirracista, mas quando Nathalia Grilo disse que fariam um rompimento com o mercado de arte como existe, em prol de uma lógica de fazer circular o dinheiro entre os seus e não ganhar milhões, ele pergunta sorrindo se elas estariam dispostas mesmo a isso. Citaram a importância de terem artistas negros como galeristas, como colecionadores e como curadores, pois assim sairiam da “base da pirâmide”. Igi comentou a importância de entender essas dinâmicas como parte do trabalho artístico. E parece que Maxwell Alexandre segue atualmente com essas aprendizagens e orientações.

As criações de Maxwell Alexandre, de Igi Ayedun, e de Dalton Paula, com o Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, que será melhor comentado posteriormente, nesse caso, prosperam também conforme a ideia de encruzilhada, ao partir de encontros com as pessoas e instituições da arte “oficial”, e ao ampliar seus espaços com foco para uma audiência diversa, na sua exterioridade.

Nessas ações mais recentes em busca de caminhos mais alternativos fora das instituições oficiais transparecem algumas insatisfações comumente encontradas, mesmo nesse momento de maior inclusividade e representatividade das produções não-hegemônicas. Abaixo são colocados três exemplos de falas que mostram a insatisfação com as perguntas ou com as consequências do modo como foram postos à visibilidade alguns sujeitos:

“Não gosto de entrevista. Muitas vezes me fazem a mesma pergunta: o que, no seu trabalho, vem da sua própria cultura? Como se eu tivesse um receita e pudesse, de

---

<sup>112</sup> “A dupla de narrativas do estúdio Megazord, ou os Pretos Velhos que acompanham @maxwell\_\_alexandre nas jornadas de escritas. Uma honra poder caminhar ao lado de meu irmão @omessiasoliveira! Nessa foto caberia ainda Dani Frickmann e Lucas Tolezano. Equipe de Fé!” (Postagem de Nathalia Grilo em seu Instagram pessoal, acompanhada de foto com Messias Silva de Oliveira, em 30 mar. 2023).

fato, isolar o ingrediente árabe, o ingrediente mulher, o ingrediente palestino. As pessoas às vezes esperam definições perfeitas de outridade, como se identidade fosse uma coisa fixa e fácil de definir.” Mona Hatoum, de origem palestina, em entrevista a Janine Antoni (*apud* NDIKUNG, 2019, p. 63).

“A gente vive aqui. A gente faz parte dessa história. Não somos lenda. Isso é real. Somos Puri da Mantiqueira”. Teresinha Puri, indígena (*apud* PACHAMAMA 2020, p. 12)<sup>113</sup>.

“Nós não gostamos de filme. Nós não queremos estrangeiros rindo de nós” Fala de um dos principais colaboradores de Rouch, no filme “Os Mestres Loucos”, a Stoller (1989 *apud* Gonçalves, 2008, p. 63).

As três “falas” são repercussões decorrentes do lugar de representação como “outro” e suas abordagens. Em suas respostas vê-se o contraponto em como é esperado uma identidade e modo único de ser, de acordo com as imagens formadas ao longo do tempo na cultura hegemônica, e as possibilidades de práxis interseccionais das formações identitárias. Ou seja, conforme Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), “uma pessoa não precisa mais se perguntar: “Sou primeiro chicana, mulher ou lésbica?”. A resposta “sou simultaneamente chicana e mulher e lésbica” expande esse espaço de subjetividade e abrange múltiplos aspectos da identidade individual”<sup>114</sup>. Com certeza valeria a pena buscar mais nas trocas com o outro, compreender essas relações entre como percebem suas apropriações.

Quanto a isso, Mary Louise Pratt (2016, p. 69-70) cria metáforas para analisarmos a percepção do outro na pesquisa etnográfica, mas o modelo pode ser transposto às representações da Arte. Segundo a autora a posição científica é a de alguém à borda de um espaço, “olhando para dentro e/ou para baixo para aquilo que é outro”. Já uma experiência subjetiva, como seria a narrativa pessoal do pesquisador, é enunciada de uma posição em movimento, dentro, embaixo, olhando e sendo olhado e com trocas entre os envolvidos.

No entanto, como exemplo ainda do primeiro tipo de representação, de Pratt, em que se olha o outro, Oguibe (2010) traz um relato acerca de uma experiência ocorrida com o artista Ouattara Watts ao ser entrevistado por um famoso crítico americano, chamado Thomas McEvilley<sup>115</sup>, que problematiza os sentidos e pré-concepções nas trocas culturais. Ouattara é um artista americano, nascido na Costa do Marfim, e em seu trabalho ele usa cores brilhantes,

<sup>113</sup> Ver: PACHAMAMA, Aline Rochedo. *Boacé Uchô: a história está na terra – Narrativas e Memórias do Povo Puri da Serra da Mantiqueira*. Rio de Janeiro: Editora Pachamama, 2020.

<sup>114</sup> COLLINS e BILGE, 2021, p. 188.

<sup>115</sup> Falecido em 2013, McEvilley foi um crítico de arte americano, poeta, novelista e acadêmico. Distinto palestrante de História da Arte na Rice University e fundador e ex-presidente do Departamento de Crítica de Arte e Escrita da Escola de Artes Visuais em Nova York. Ver: <https://www.springpublications.com/mcevilley.html> Acesso em: 1º mai. 2023.

signos e símbolos hipnóticos, ao explorar os laços entre pessoas e suas localizações ou nacionalidades. Ele constrói paisagens fantásticas e cenas místicas para examinar essas relações metafísicas. Segundo o próprio artista, ele pinta o cosmos <sup>116</sup>. No entanto, a pergunta feita pelo crítico ao artista foi sobre quando e onde o artista nasceu. O que para muitos pareceria uma inocente e ordinária questão, refletia na verdade um jogo em que, apesar de Ouattara querer explodir de irritação, aprendeu a lidar com paciência em prol de sua sobrevivência. Lidar com o conforto com que o crítico faz uma pergunta tão simplória, tendo tanto mais a questionar ao artista, é uma negociação contra seu próprio apagamento e autoaniquilação. Nessa relação, Oguibe mostra como, independentemente de onde o artista resida, ele é visto como africano e lida com o ocidente. Oguibe chama isso de terreno de dificuldade <sup>117</sup>.

A situação parece bastante similar ao que foi exposto por Maxwell Alexandre em virtude das perguntas feitas e sua reação de estar apático em entrevistas, sem ver a hora de elas acabarem. Oguibe cita esse silêncio de reação de Ouattara Watts, e explanado por Maxwell, como um silêncio significativo devido a uma projeção objetificada. Dalton Paula é mais discreto em seus posicionamentos, mas em uma entrevista à Revista Piauí, afirmou que tem muitos segredos: “‘Eu tenho muitos segredos e os revelo pouco a pouco. Ser praticante do candomblé não é uma condição para ver as telas. Na verdade, o que é necessário é sensibilidade’, diz o artista, um homem de poucas palavras e sorrisos miúdos” (Guirra, 2022, online). Portanto, embora não exposto por Dalton Paula, paira a dúvida se em relação aos seus segredos, não estão conformações quanto a perguntas que é obrigado a responder, quanto aos caminhos que precisa encarar com paciência para sobreviver às dinâmicas da arte, estando no Brasil. Os dois artistas são nascidos no Brasil, diferentemente de Ouattara, que se naturalizou americano. Faltam dados específicos nesta pesquisa, por não ser seu foco, se temos histórico desfavorável ao recebimento de artistas imigrantes, uma vez que temos preconizado exposições policêntricas, como será comentado a seguir. Porém, dentro de um mesmo Brasil, vimos dificuldades impostas a artistas de fora das capitais culturais brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo, para se colocarem no horizonte de divulgação e apreciação de suas produções artísticas. A relação com o sudeste do Brasil ainda é muito requisitada, como se pode perceber na escrita de Berna Reale, artista brasileira nascida no Estado do Pará:

---

<sup>116</sup> Conforme descrição traduzida livremente e disponível no site: <https://karmakarma.org/artists/ouattara-watts/bio/> e em <https://cecilefakhoury.com/en/artists/37-ouattara-watts/overview/> Acesso em: 01 mai. 2023.

<sup>117</sup> OGUIBE, 2010, p. 18.

“Quando você amanhece com o seu trabalho no NY Times @nytimes passa um roteiro na sua cabeça e você lembra de tudo que enfrentou para fazer arte contemporânea num lugar tão esquecido como é o Norte do Brasil na tão saqueada Amazônia e de quantas pessoas não deixaram você desistir e aí você só agradece a sua família, sua equipe, seus amigos verdadeiros e as pessoas que lhe estendem a mão” (postado no Instagram pessoal de Berna Reale, em 27 de abril, em referência à publicação de Jill Langlois no Jornal The New York Times, EUA).

O artista maranhense e quilombola, Joelington Rios apresenta em uma de suas séries, “O que sustenta o Rio” (Figura 15), justamente a problematização a respeito de suas ilusões vinculadas ao que trazia em mente quanto ao charme, à natureza, os personagens e quanto à força simbólica da cidade do Rio de Janeiro, e o que de fato encontrou quando decidiu vir morar nela. O texto curatorial, do crítico Paulo Herkenhoff a partir desse trabalho de Joelington Rios, traz dois pontos interessantes para observarmos. O primeiro quanto a um exotismo desejado, vindo de um artista quilombola, onde encontramos um “objeto de fascinação exótica” ou uma “projeção objetificada”, conforme Oguibe<sup>118</sup>, e o segundo ao confirmar a experiência de sentimentos paradoxais de Joelington Rios no Rio de Janeiro:

“(…) De sua produção, uma enternecedora cena de afeto e registro cultural em *Jamary dos Pretos* (2016) apresenta duas senhoras (“minha parteira e minha professora”) numa horta medicinal, no quintal da casa da dona Maria. São cenas auto-biográficas de um artista quilombola./ (...) Para Joelington Rios, viver o Rio foi a experiência radical de descoberta transformadora de seu olhar sobre o centro, os subúrbios, as favelas, as praias como contrastes, asperezas, embates, exclusão. Para o dito “fotógrafo quilombola” o Rio ideal, a Cidade maravilhosa, colide com a crise estrutural de grandes segmentos da população, o apartheid social gritante, a vida nua, a realidade frictiva da marginalidade social. O Rio de Janeiro tem uma avançada antropologia urbana crítica de sua situação urbanística que espelha a estrutura sócioeconômica que divide a cidade entre morro e asfalto, por ordenamentos de classes sociais, bairros e grupos sociais. A interação se dá pelo trabalho e pela praia, por exemplo. (...)” (Herkenhoff, 2019, texto curatorial disponível no site do artista)<sup>119</sup>.

<sup>118</sup> Oguibe (2010, p. 18) cita o livro, clássico da literatura do século XX, *Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, publicado originalmente em 1902. Nesse momento ele escreve sobre o silêncio do nativo ser uma projeção objetificada, a que se refere como silêncio significativo. Não necessariamente é um silêncio literal, mas o da construção da outridade, cuja ocupação é dos espaços periféricos dos sentidos. O outro existe como uma projeção num diálogo em que apenas uma voz conta. O “outro” pode existir como eco (2010, p. 18).

<sup>119</sup> O texto está disponível na íntegra no site do artista, a partir do texto original do livro organizado por Paulo Herkenhoff intitulado: *Rio XXI- Vertentes contemporâneas*, de 2019. Ver: [https://joelingtonrios.com/?page\\_id=270](https://joelingtonrios.com/?page_id=270) Acesso em 03 mai. 2023.

Figura 15- Joelington Rios - O que sustenta o Rio/ O que sustenta o Rio, Iansã, 2018.



Aqualtune, fotomontagem, 35x35 cm / 110x130 cm.

Fonte: [https://joelingtonrios.com/?page\\_id=72](https://joelingtonrios.com/?page_id=72) Acesso em: 03 mai. 2023.

Então a preocupação com as falas e a questão de “falar a verdade” deveria estar menos entre as preocupações, e mais voltada às possibilidades interpretativas, às polifonias dos grupos observados. Em relação à Arte, identifica-se a busca pelas polifonias quando elas já se tornam um valor a ser exibido nas grandes exposições e enunciam um debate crítico em relação ao tema. Esse início tem sido marcado em grandes exposições internacionais, como a exposição “Les Magiciens de la Terre”, de 1989, realizada no Centre George Pompidou e no Grande Halle do Parc de la Villette em Paris, França; a primeira edição da Mostra de Arte Documenta, de 1998-2000, a partir da ampliação do número de participantes de várias nacionalidades<sup>120</sup>; a Exposição “Africa Remix”, primeiramente ocorrida no Museum Kunst Palast, em 2004; e no Brasil, as Bienais de Arte.

Francielly Dossin (2013, p. 49-50) comenta que a presença da arte africana no Ocidente não tem início a partir dessas grandes exposições, mas representam marcos de visibilidade a provocarem aberturas e desdobramentos. Ela chama atenção para a 3ª Bienal de Havana, também de 1989, que não teve a mesma divulgação e, conseqüentemente, não

<sup>120</sup> Segundo Cocotle (2019), uma parte da crítica considera como “virada pós-colonial”, no campo da arte, a primeira edição da mostra de arte Documenta (1998-2000), cuja direção curatorial foi do nigeriano Okwui Enwezor. Nas palavras do curador, a exposição era colocada como “verdadeiramente global” pelo fato de ampliar o leque de nacionalidades dos artistas selecionados e trazer discussões da teoria pós-colonial e decolonial de outros campos do conhecimento para a História da Arte. A ideia do “artista global”, no entanto, ainda se dava escorada em particularidades de contextos locais, mas “deslocalizado”, “fora do seu lugar de origem, situado e ativo nos centros de produção artística legitimados (Berlim, Nova York, Londres)” (2019, p. 7).

aparece como marco similar à exposição “Les Magiciens da la Terre”<sup>121</sup>. A autora destaca que a exposição francesa não teve dedicação exclusiva à África, mas ali a África ficava “instituída como o “outro” absoluto da imagem europeia”<sup>122</sup>, pois embora buscasse um trato igualitário entre os artistas, havia critérios inconsistentes para a escolha de artistas ocidentais e não ocidentais, que acentuavam as diferenças, apesar da coexistência das diversidades:

A África, que aos olhos ocidentais sempre foi um retrato da falta, um continente sem história, sem governo e incapaz de produzir cultura, começa não só a se inserir no debate, como a ser local privilegiado dos questionamentos que assolam a pós-modernidade. Uma expressão disso é o projeto multiculturalista que estabelece positivamente a diversidade cultural em um contexto no qual a globalização acelera as interações culturais desde as décadas de 1980 e 1990. Importante no debate sobre os direitos à diferença e a inclusão de vozes minoritárias, é, no entanto, acusado de salvar sobremaneira questões identitárias ligadas à autenticidade, portanto, vai dando progressivamente espaço a um debate mais cosmopolita, ilustrado principalmente pelos teóricos do pós-colonialismo. Esses dois momentos foram agenciados e agenciadores das exposições *Magiciens de la terre*, de 1989, e *Africa remix*, de 2005, respectivamente (Dossin, 2013, p. 55).

Maria de Fátima Morethy Couto (2020, p. 8) também sinaliza o diferencial em relação às primeiras Bienais de Havana por apostarem numa rede artística fora do circuito comercial hegemônico da arte. A primeira Bienal, por questões logísticas, concentrou esforços na representação de artistas latino-americanos e a segunda Bienal abriu-se aos países chamados, naquele momento, de Terceiro Mundo. A 3ª Bienal de Havana, por afirmar-se autônoma dos centros euro-americanos e dar destaque a um “viés regionalista crítico e autoconsciente e que denunciava a persistência de esquemas hierárquicos e relações de poder no campo das artes”. Portanto, ela seria um referencial para a virada conceitual das mostras de arte. A particularidade do evento se deu também porque nesse período da década de 1980, algumas obras expressavam um caráter crítico que começou a incomodar as autoridades culturais cubanas. Isso os levou a imporem para a exposição, por decisão superior, uma classificação de seção intitulada “A tradição de humor”, com intenção de “desviar e reduzir o impacto social e político” das obras expostas e não ficar evidente a ação de censura<sup>123</sup>.

<sup>121</sup> Rafael Cardoso, membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ, em aula inaugural ao PPGAV UFRGS, em 29 nov. 2022, pontuou uma fala semelhante a respeito das escolhas e eleições de marcos referenciais eleitos na história da arte. No caso ele comentou as manifestações anticolonialistas, com “destruição” conceitual de monumentos, ocorridas no Brasil (2013), África (2015) e EUA (2021), onde claramente a ação americana é apontada como precursora. Cardoso não disponibilizou a gravação do evento, mas promete uma publicação em torno da questão em breve.

<sup>122</sup> DOSSIN, 2013, p. 53.

<sup>123</sup> COUTO, 2020, p. 5.

A 34ª e mais recente edição da Bienal de São Paulo, teve a variação de lugares e tempos como um de seus quesitos de escolha de artistas<sup>124</sup>. E, curiosamente, não se previa uma ênfase indígena, mas devido a uma ação do “ativista” Jaider Esbell, recém-falecido, e, pelo fato de estarem autorrepresentados, pela primeira vez, cinco integrantes brasileiros e quatro internacionais, o evento ficou basicamente renomeado como Bienal Indígena nas repercussões da mídia<sup>125</sup>, mas não entre as publicações oficiais do evento. De acordo com o título da matéria do jornal publicado online, Ecoa-Uol, “Jaider Esbell exigiu presença de mais artistas indígenas na Bienal”, e em um trecho do texto:

“Muito por reivindicação de Esbell, outros oito artistas indígenas compõem a curadoria da Bienal este ano, entre eles Daiara Tukano, Sueli Maxakali e Gustavo Caboco./Enfatizando que a exposição realizada há 70 anos ocorre em território guarani, ele considera como reparação histórica mínima a presença de mais artistas indígenas na programação do evento.” (Lima, 2021, on-line).

A redação da Revista Select, com diretoria de Paula Alzugaray (2021) destacou a imagem a seguir (Figura 16), da performance de Jaider Esbell, com o cartaz “A Bienal dos Índios – AIC”, cuja sigla se refere à Arte Contemporânea Indígena. Eles lembraram a edição anterior da Bienal de São Paulo, em que o artista Denilson Baniwa já apontava a insatisfação com a apropriação indébita das imagens dos povos Selk’nam, da Terra do Fogo, ao criticar um ponto de vista ainda etnográfico desses povos: “Com um exemplar do livro Breve História da Arte em mãos, o artista, performando um pajé-onça, afirma que índios não estão presos no passado, sem direito ao futuro. O futuro chegou. Viva a Bienal dos Índios!”<sup>126</sup>. A ação, denominada “Hakeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo” (2018), também ocorreu fora da programação oficial do evento e provoca a reflexão acerca das inserções indígenas ainda hoje nos espaços da arte:

(...) Os índios não pertencem só ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios. Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte. Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros! (fala de Denilson Baniwa em performance na 33ª Bienal de Arte de São Paulo, 2018, Alzugaray, 2021, on-line).

<sup>124</sup> “Concebida como uma *polifonia de vozes e visões* a partir da produção artística contemporânea, a 34ª Bienal de São Paulo pretende reivindicar o direito à complexidade e à opacidade” (grifo meu). Texto do site da Bienal. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/> Acesso em: 3 jan 2022.

<sup>125</sup> Exemplos de artigos a respeito: “Artistas indígenas ganham protagonismo no circuito e terão peso inédito na Bienal”, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/06/artistas-indigenas-ganham-protagonismo-no-circuito-e-terao-peso-inedito-na-bienal.shtml?origin=folha> e “34ª Bienal: A ética da relação- Se cada enunciado propõe uma revisão e uma volta à origem, a presença da arte indígena contemporânea pode ser lida como a origem fundamental” Disponível em: <https://www.select.art.br/34a-bienal-a-etica-da-relacao/> Acesso em: 5 jan 2022.

<sup>126</sup> AZULGARAY, 2021, on-line.

Figura 16- Jaider Esbell em performance na entrada da exposição da 34ª Bienal de Arte, em SP



Foto: Paula Berbert e Daniel Jabra / Reprodução.

Fonte: <https://www.select.art.br/agenda-do-fim-do-mundo-1-a-8-9/> Acesso em: 11 dez 2022.

Vimos o agenciamento de um grupo, portanto, que colocou em evidência a produção de um discurso como resultado de atos performáticos, da invenção, da subversão do que estava programado.

Já em meados de 2022, a Fundação Bienal de São Paulo divulgou o grupo de curadores que trabalha na proposição do conceito e na organização da edição da Bienal de 2023<sup>127</sup>: Diane Lima, Grada Quilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. A escolha dos integrantes visa mudar a ordem de uma autoria principal e colaborações. Neste caso, o texto de apresentação não se refere a uma coautoria ou curadoria compartilhada, mas enfatiza o aspecto coletivo e não-hierárquico do trabalho, com três representantes negros, entre os quatro integrantes. O fato de serem, um negro e duas negras, não é destacado no texto, mas chama

<sup>127</sup> Em 08 de março de 2022 foi apresentada a equipe no site oficial da Bienal e, em 27 de agosto de 2022 foi publicado o texto coletivo da proposta para a Bienal de Arte de 2023, com o tema “Coreografias do impossível”. Ver: “Conheça o projeto curatorial da 35ª Bienal de São Paulo”. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/10199>. Acesso em: 24 jan. 2023.

atenção pelo ineditismo para a instituição na fotografia de apresentação (Figura 17). É enfatizada a busca pela horizontalidade da relação, sem um curador-chefe, como uma sugestão da própria equipe, segundo o Presidente da Fundação, José Olympio da Veiga Pereira<sup>128</sup>. E faz sentido em relação ao discurso do integrante, e também antropólogo Hélio Menezes, por exemplo, ao mostrar a intenção de superarem as restrições a assuntos acerca do que os negros poderiam ocupar-se, sem precisarem apenas trabalhar seus próprios dilemas<sup>129</sup>.

Figura 17- Curadores da 35ª Bienal de Arte, em SP.



Foto: Levi Fanan.

Fonte: <http://www.bienal.org.br/post/10199/> Acesso em: jan. 2023.

Costuma-se ver os artistas se posicionarem em entrevistas quando já reconhecidos no sistema da arte. Alguns assumem terem tido a percepção de que esse era o momento favorável para se colocarem, como Maxwell Alexandre e Jota Mombaça, por exemplo. Maxwell afirma em entrevista a respeito de seu início de carreira, saber ser este o momento propício para apresentar a realidade em que foi criado.

Quando pintei pela primeira vez os personagens com camisa da rede pública de ensino (2017), pensei: “F\*, vou estourar!” Porque havia uma demanda, um cenário

<sup>128</sup> Ver a referência acima a José Olympio da Veiga Pereira. Explico que embora não tenha sido o destaque do texto o fato citar de serem “negros”, aqui se faz necessário justamente em análise a uma mudança identificada na conduta da instituição.

<sup>129</sup> Ver o texto de Hélio Menezes em <http://www.omenelick2ato.com/artes- Plasticas/artes-negra-artes-de-negros-2>

crescente das minorias reivindicando seus espaços, uma onda ascendente de artistas negros autorretratando o que é ser preto. Os mercados fagocitam tudo e eu estava atento, surfando essa mesma onda. Eu tinha um ícone, o uniforme que está nas ruas da cidade e todo mundo reconhece. Mas trazê-lo para a tela muda tudo. É potente, eu sabia disso e sabia que estava criando um lugar de exclusividade, já que tinha o lugar de fala. *Não dá mais para alguém de fora*, dominando os códigos da arte contemporânea, se instalar na periferia, falar e realizar trabalhos sobre essa periferia. Para esse movimento ser legítimo, precisaríamos de alguém da periferia que dominasse os códigos da arte contemporânea, voltasse para a periferia e desenvolvesse para o mundo uma poesia dentro desses códigos de sofisticação poética que a arte contemporânea nos dá. E eu tinha repertório para representar esse conteúdo em forma de pintura, dentro dos códigos da arte contemporânea. Esse era o meu lugar de exclusividade. [Grifo acrescentado] (Maxwell Alexandre em entrevista a Azevedo, 2021).

Jota Mombaça aborda o tema da monstrosidade e humanidade, do “Kuir” (*queer*) com ironia e nítido aprofundamento de temas antropológicos. A artista questiona a “normalidade” dos padrões impostos e usa a Arte como forma de destruição para sobrevivências: “um programa simultaneamente autodestrutivo de invenção” (Mombaça em texto de Sbardelotto e Loponte, 2021).

(...) Eu sou maior que todas as senhorinhas lusitanas que aprenderam a ler meu corpo como ameaça./ Eu sou maior que as flutuações econômicas e do que o trabalho colapsado. /A sensação de que devo algo é recorrente, ainda que isso já não me impeça de dizer a eles – de novo eles, sempre eles – que não devo. Que a dívida é a herança deles. /Eu escrevi na calçada dos invasores: vocês nos devem. /Minha profecia diz que, assim como nós, os nossos fantasmas virão cobrar. Que já estão a caminho. /Escrever a frase na pele do país não garante que cesse a luta contra a sensação de que eu que devo. Isso não passa de uma forma de cortar o mundo. /E o meu mundo é meu trauma. /Eu sou maior que o meu trauma. (?). (Mombaça, 2017, p.21).

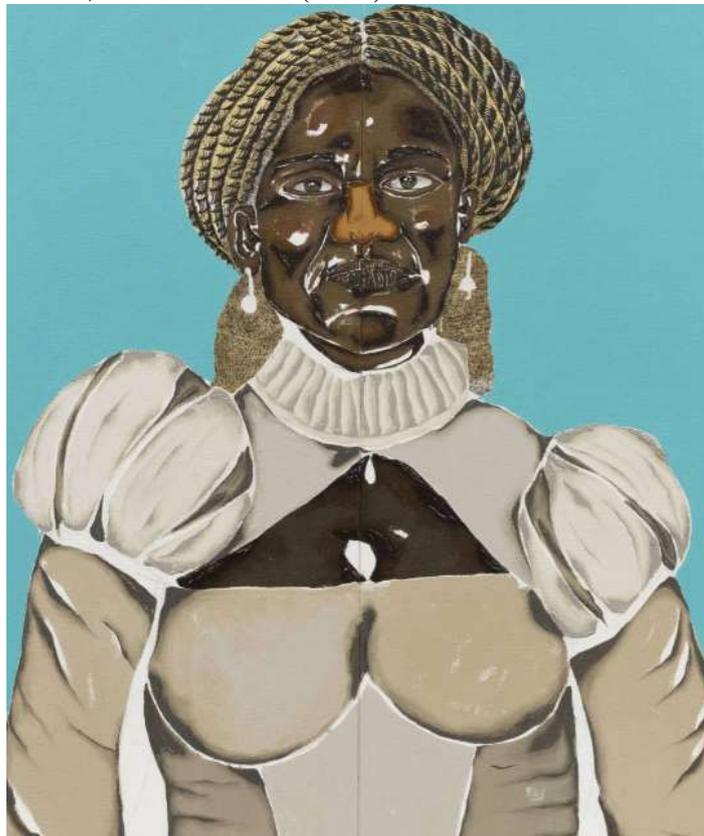
Relacionado à escrita de Jota Mombaça, cabe destacar, conforme salientado por Solomon (*apud* Berth, 2020, p.35), que os modos negativos como os sujeitos foram representados gerou impacto na autoimagem dessas comunidades. Bell Hooks (2019, p. 34) comenta o esforço de pais, para darem aos filhos um contexto positivo, neste caso especificamente, da negritude, mas ainda enfrentarem a internalização de valores estéticos da supremacia branca e negam seu valor, suas características próprias. Segundo a autora, a dor de aprender sobre a impossibilidade de controlar as próprias imagens, como se veem, é tão intensa que os estilhaça, “arrebenta as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer”. Ela afirma que já há algum tempo o desafio crítico para as pessoas negras tem sido ir além da discussão sobre raça e representação a partir de debates sobre bons e maus conjuntos de imagens. A questão não se restringe apenas a criticar o status quo, mas a

transformação das imagens, a partir de alternativas críticas e imagens transgressoras para criar um contexto de transformação<sup>130</sup>.

Isso é propositalmente salientado também na obra de Dalton Paula ao responder por qual motivo ressalta o nariz com tons mais claros em suas pinturas de retratos (Figura 18):

O nariz largo é uma marca muito potente. Eu mesmo sempre tive dificuldade com o meu nariz, queria afiná-lo. Por isso uso esses tons de ocre e bege para assumir essa característica do meu corpo – quando você coloca luz, uma cor mais clara, aquele elemento vai ressaltar na composição. A ideia é de ecoar o movimento *Black is Beautiful*. E se você olhar as pinturas mais recentes, vai ver que o nariz está cada vez com mais textura e mais carga. A boca vai caminhando também para o mesmo sentido. (Dalton Paula em entrevista a Beta Germano, 23 ago. 2022).

Figura 18- Dalton Paula, Chica da Silva (2020).



Óleo e folha de ouro sobre tela, 61 x 45 cm. Foto: Joerg Lohse.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/retratos/> Acesso em: 21 nov. 2022.

Koutsoukos (2020) desenvolve um estudo onde relata casos de pessoas com padrões diferentes do considerado normal e universal (branco, europeu, binário), e colabora para nos questionarmos acerca de como diversos grupos puderam construir suas autoimagens, se perceber enquanto referência de beleza e serem considerados como indivíduos capazes intelectualmente, afetivos e sensíveis. Em suas colocações fica nítido o quão recentes são os posicionamentos de desprezo e silenciamentos dos indivíduos, que aparecem representados

<sup>130</sup> HOOKS, 2019, p. 35-37.

apenas em imagem, sem suas reflexões e subjetividades nas fotografias e exposições entre fins do séc. XIX e início do séc. XX. Caracterizam uma violência epistêmica, que, conforme Joice Berth (2020, p. 58), não somente atinge a desconsideração dos saberes e conhecimentos dos grupos historicamente oprimidos, mas também dificulta o acesso e nega a produção intelectual desses sujeitos.

Então vemos que da autorrepresentação, dessas falas conscientes do momento atual, cai por terra a ilusão de diferentes grupos étnicos e, talvez, distanciados, serem ingênuos e precisarem de traduções. A proximidade com um discurso mais pessoal pode ser associada ao conceito de comunidades imaginadas, de Anderson (2008), pelo momento atual constituir um incentivo a que cada um narre a sua realidade, como querem aparecer, como cada um quer se construir. Porém, cabe pensar até que ponto o sistema de arte se atualiza e se modifica de fato em resposta ao projeto multiculturalista, ou repete parte da ideia intrínseca às exposições universais de abarcar a totalidade das representações, caindo em exotismos ou na luta contra eles, numa construção ambígua e sempre inexata. Albuquerque (2015) afirma que a “tradição é fluída, redefinida a cada geração” e as tradições são “*inventadas* devido à *agência* dos indivíduos”. O autor chama atenção à qualidade dialética da cultura, que não representa a superação de ambiguidades, de contradições.

Com as contradições, ampliamos a lente do que estava contido como objeto de interesse etnográfico e representado no sistema de arte, e ainda assim, em seu bojo, permanece claro também ocorrerem novas seleções do que está em evidência nesse momento. O artista Maxwell Alexandre (2021), por exemplo, afirma que suas obras ainda passam por um crivo de desinteresse em suas criações mais abstratas, pois pode perceber sua maior aceitação, sobretudo, a partir dos registros do meio em que vive, a região de favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, conforme já brevemente comentado no subcapítulo anterior. Aos poucos podemos observar que devido ao alcance de seu sucesso no campo das artes, o artista divulga mais obras abstratas, como na criação do cartaz utilizado no evento do Torneio de Tênis Rio Open<sup>131</sup>, de 2022 (Figura 19), ou a partir da organização visual das piscinas Capri em

---

<sup>131</sup> “Ao ser convidado para ilustrar o novo cartaz do famoso torneio de tênis @riooopenoficial, eu automaticamente fui procurar, em meu léxico, equities visuais que pudessem fazer menção ao mundo desse esporte. A primeira relação que estabeleci foi entre a cor amarelada do papel pardo, suporte principal de minha pintura figurativa nos últimos anos, com a cor terrosa do saibro das quadras. Tempo depois, eu percebi, também, que acontece uma mímese espontânea nos versos de minhas grandes bandeiras de papel pardo desenhadas pelas linhas brancas de fita de pH neutro. Quer dizer, eu fiz uma indução poética de abstração das fitas criando uma analogia às mesmas linhas brancas que cortam, desenham e delimitam no saibro das quadras de tênis, as marcações funcionais de movimentação do tenista, limites para o quique da bola e pontuação do jogo. A partir dessa percepção plástica das fitas, eu me obrigo a olhar novamente para essa questão e intencionalmente direcionar aquilo que estava na periferia, o verso da obra, para o centro da discussão do trabalho. Apesar dos versos das bandeiras serem uma imagem presente nas

sua obra “Encruzilhada”, exposta no Paço Imperial, RJ, em razão da premiação do Instituto Pipa (Figura 20). Os painéis totalmente brancos ou totalmente pretos que configuram suas exposições também são exemplos de seu trabalho com abstração, de onde o artista diz, na verdade partir (Figura 21).

Figura 19- Cartaz elaborado por Maxwell Alexandre para o Torneio de Tênis Rio Open, em 2022.



Fonte:  
<https://www.instagram.com/p/CZxGyZxJk5L/>  
 Acesso em: 9 fev. 2022.

Figura 20- Maxwell Alexandre. Encruzilhada, 2020.



Fotografia aérea da instalação com 14 piscinas no Paço Imperial. Premiação do Instituto Pipa, em 2020.  
 Fonte: <https://www.instagram.com/p/CZxGyZxJk5L/>  
 Acesso em: 9 fev. 2022.

Figura 21- Maxwell Alexandre. O mundo é nosso, da série Pardo é Papel, 2018-2019.



graxa sobre papel pardo. 320 x 1440 cm. Coleção do artista. Maxwell Alexandre, Catálogo de Pardo é Papel da Fundação Iberê Camargo, 2020. Fonte: [http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2021/09/catalogo\\_maxwell-alexandre-pardo-e-papel.pdf](http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2021/09/catalogo_maxwell-alexandre-pardo-e-papel.pdf) Acesso em 2021.

---

exposições e se afirmarem como elemento importante na semântica do trabalho, essa entrega para o Rio Open inaugura a autonomia dessa imagem - o verso - enquanto obra de arte. Minha obra para esta edição também não deixa de continuar o diálogo com os artistas que precederam minha participação no evento. Raul Mourão trouxe a raquete, em escultura de aço, Bechara contribuiu com a representação abstrata da bola e da rede, também em aço, e eu trago agora a base desse jogo semântico: a quadra de saibro, em fita adesiva e papel pardo”. Texto do artista, disponível em sua rede social Instagram:  
<https://www.instagram.com/p/CZxGyZxJk5L/> Acesso em: 9 fev. 2022.

No entanto, esse é mais um dos aspectos particulares e próprios da relação racializada brasileira, pois a exigência por obras figurativas não é um imperativo para artistas afro-americanos, por exemplo. Apesar de termos artistas negros como Antônio Bandejas com trabalhos em abstração na década de 1950 no Brasil, e Emanuel Araújo, a partir da década de 1960, outros artistas recentes lutam pela consolidação desse espaço da liberdade figurativista. Outros já o fazem, como Nádia Taquary, Romulo Vieira Conceição, Igi Ayedum<sup>132</sup>.

Somos levados a compreender a constituição da autorrepresentação como algo atual, em registro etnográfico e artístico. Somos seduzidos a pesquisar as diversidades do contemporâneo, não apenas para apontá-las. O destaque pode partir do exótico como quebra de tabus, ou ainda, de elementos simples como a 34ª Bienal de São Paulo<sup>133</sup> quis destacar. O sistema da arte institucional persiste ambigualmente execrado e requerido pelos artistas, pois ele representa o lugar onde estão concentradas as riquezas, os privilégios de tratamento, de encomendas e relações interpessoais favoráveis para a continuidade de trabalho e vendas neste campo elitizado. As galerias e espaços independentes, que tangenciam o circuito oficial, colaboram com certa liberdade de escolhas entre o que é exposto, por não requererem um arco de análise tão ambicioso como praticado em bienais e documentas. Portanto, como observar as formas de engajamento de alguns artistas e o modo como eles se veem nesse espaço que hoje ocupam é um dos objetivos desta pesquisa, escolho como a forma de finalizar este capítulo: lendo-os. Eis algumas colocações dess@s artistas atuantes:

Eu não quero mais falar de dor, quero falar de cura. Talvez porque esteja mais na minha zona de conforto, talvez porque eu precise mesmo trazer essa energia pra roda. "Nada a fazer senão esquecer o medo". Fotografei rituais de cura, mulheres e ervas de poder, a natureza levando e lavando nosso corpo. Mulheres que honram e cuidam de seus corpos-templos porque sabem que cuidar de si é cuidar de suas

<sup>132</sup> Ao longo do período de revisões deste texto, ocorreram três exposições relevantes para a afirmação do aspecto abstrato presente em obras diversas realizadas por artistas negros. A primeira delas foi “Dos Brasis: arte e pensamento negro”, realizada no SESC Belenzinho- São Paulo, entre 02 de agosto de 2023 e 28 de janeiro de 2024, mas com itinerância por outras regiões do Brasil (Ver: <https://www.artequaeacontece.com.br/dos-brasis-sera-umas-das-mostras-mais-relevantes-da-historia/> Acesso em: 19 jan. 2024) ; e as exposições “Fazer o moderno, construir o contemporâneo: Rubem Valentim”, na Galeria Lago, no Instituto Inhotim- Brumadinho-MG, a partir de setembro de 2023, e “Direito à forma”, na Galeria Fonte, também no Instituto Inhotim, como parte do Programa Abdias Nascimento e o Museu de Arte Negra. Ficam em cartaz até setembro de 2024 (Ver: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/09/22/interna\\_cultura,1565330/inhotim-abre-duas-mostras-com-destaque-a-producao-de-artistas-negros.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2023/09/22/interna_cultura,1565330/inhotim-abre-duas-mostras-com-destaque-a-producao-de-artistas-negros.shtml) Acesso em 19 jan. 2024).

<sup>133</sup> “propusemos alguns objetos, e suas histórias, como *enunciados*: um sino que soou em momentos diversos de uma história que se repete; as imagens do homem mais retratado num tempo em que quase não havia retratos; os bordados que outro homem não teria feito se não fosse às escondidas; cartas que, para chegar a uma criança, tiveram que atravessar as grades da cadeia e os olhos da censura; um conjunto de objetos que sobreviveram de maneiras diferentes ao mesmo incêndio...” Texto do site da Bienal. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/post/7510> Acesso em: 3 jan 2022.

ancestrais que não puderam ser cuidadas. Minha grande inspiração é a Mãe Celina de Xangô, mãe de santo que me ensinou muito sobre as ervas. Além dela, Abdias Nascimento, Renato Nogueira e Conceição Evaristo também fazem parte da minha pesquisa, assim como Mario Cravo Neto que com maestria captura a espiritualidade. (Texto postado por YEDA AFFINI em sua rede social, Instagram, no dia 07 de dezembro de 2021, em razão da abertura de sua primeira exposição solo, ocorrida na Galeria Karla Osório, em Brasília, DF).

Enquanto falam de reparação histórica...

Eu vivo.

#segundej (Texto postado por MARCIA FALCÃO em sua rede social, Instagram, no dia 25 de abril de 2022, ao mostrar uma foto de suas filhas sorrindo, uma nadando e a outra ao brincar numa piscina de hotel onde estariam hospedadas).

(...) eu quis me conectar com pessoas, com pessoas diversas, principalmente com mulheres, formar uma equipe de mulheres negras. Principalmente porque tinha saído uma pesquisa da UERJ, da GEEMA, que dizia que os filmes brasileiros de 2002 até 2012, os filmes brasileiros que tiveram uma bilheteria legal, não foram dirigidos por nenhuma mulher negra e nem escritos por mulheres negras. E eu achei isso muito sintomático, né? Um problema gigante que a gente tem. Em que a gente tem a maioria da população composta de pessoas negras e dentro desse recorte de 52%, se eu não me engano, você tem ainda a maioria de mulheres negras. Então você não ter essas pessoas narrando ou se vendo ou dirigindo suas histórias é um problema. Principalmente se a gente for considerar que cinema é financiado com dinheiro público, então eu identifiquei uma questão. (YASMIN THAINÁ, cineasta, autora do premiado *Kabela*, em entrevista para a série *Diálogos Ausentes*, do Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1SBD6P3sDdA>. Acesso em: ago 2021).

ME CHAME PELO MEU NOME! Este dia se torna meu novo nascimento! Tchau nome morto! Sim! Agora é oficial para o estado e pra todo o país e planeta, aqui quem fala é a EFE NOGUEIRA GODOY! Não foi um caminho muito fácil essa retificação de nome e gênero, e não sou das pessoas mais pacientes do mundo, porém saí! Tá aí! A partir de agora não tem desculpa, inclusive aos parentes e amigos, peço que se esforcem pra me chamar pelo meu nome! Beijos de luz da pessoa mais feliz da terra hoje! (Texto postado por EFE GODOY em sua rede social Instagram, em 27 de maio de 2022, ao aparecer em foto posada mostrando sua nova certidão de nascimento com nome social. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CeErrhFJogQ/> Acesso em: maio de 2022).

Cresci nos braços da minha mãe, avós, tias, madrinha, primas e irmã. Elas me cuidavam. Penteavam os meus cabelos, cortava-o quando preciso e ofereciam as mechas às plantas ou às águas./ Cresci no abraço e aprendi a ser generosa./ Primeiro, vi as mulheres do meu povo guardar segredos em bolsinhas de caroá, elas faziam fumaça, cantavam e dançavam./ Depois, cantei e dancei também./ O afeto é arma anticolonial. (Texto postado por YACUNÃ TUXA em sua rede social, Instagram, no dia 19 de março de 2022, ao postar uma ilustração digital chamada “Querença”).

Neste capítulo, portanto, foram apontados cruzamentos a respeito da autoimagem no campo das artes e considerações da antropologia que situam preocupações semelhantes, o direcionamento à busca de entendimento novamente do pensamento humano, mas em outras bases. Ao menos no discurso, na intenção refletida pelos teóricos e exposições, nas últimas décadas, o espaço político para outros corpos e epistemologias passam a ladear e desafiar os modelos de representação colonial das elites. Estamos em momento de debates e visualização

de posturas de artistas que deixam claro a insatisfação por apenas contemplá-los nas exposições, e as regalias advindas de patrocinadores podem não ser o suficiente para conquistarem o lugar de autonomia e equidade ao tratamento dado aos brancos historicamente.

## 2 REPRESENTAÇÕES: ASSIMETRIAS, IDENTIDADE, DIFERENÇA E TRANSCRIÇÃO

Este capítulo tem como objetivo traçar o segundo cruzamento entre as representações históricas, as possibilidades de identificação imagética de grupos e a conformação de obras contemporâneas (as citações e a ambiguidade das imagens). Serão abordados os elementos característicos das identidades próprias a cada um dos dois artistas, Dalton Paula e Maxwell Alexandre em seus processos de trabalho. O capítulo pretende destacar os conceitos de identidade e diferença para a compreensão da autorrepresentação, e, sobretudo, o aspecto intercambiável dessa constituição. As identidades são postas em desconstrução, atuam sob rasura e estão em permanente reconstrução, transformação, onde o “outro” se coloca e refaz as suas simbologias de identificação. O conflito permanece e é evidenciado, e não superado. Ainda assim, acredita-se, avançamos em debates relevantes socialmente, ao tornarem-se visíveis os grupos de sujeitos “camuflados”, numa espécie de invisibilidade programada anteriormente à contemporaneidade dessas discussões.

Após vermos no capítulo anterior sobre os agenciamentos de artistas conviverem com as contradições e exigências do sistema de arte, aqui será evidenciado o caráter relacional das afirmações identitárias. Será comentada a alternância das simbologias em citacionalidades a representações, numa busca de reconstrução a um repertório imposto. Os binarismos apontados por Derrida (1991), entre “bons” e “maus”, “nós” e “eles”, em operações de inclusão e exclusão de quem faz parte de cada grupo identitário é comum, embora considere-se cada vez mais fragmentárias e fraturadas suas formações. Conforme proposto por Hall (2021, p. 105-108), há cruzamentos e antagonismos estabelecidos frequentemente nas transformações identitárias. Com o objetivo, portanto, de verificar as características das narrativas estabelecidas por Dalton Paula e Maxwell Alexandre, serão comentadas algumas obras de outros artistas e autores, cujos relatos pessoais apontam a formação complexa e intercambiável da identidade e da diferença.

Será abordado o caráter assimétrico das imagens de negros, em sub e sobre-representações nos espaços de poder e o quanto as imagens podem significar num jogo de ambiguidades ao expor o conflito representacional na atualidade. A partir de Darby English (2023) é colocado um breve debate a respeito do que se cobra enquanto representações aos artistas negros e a percepção de “novidade”, de uma necessidade de avivar frequentemente a discussão no caso brasileiro. São também pontuados momentos de

mudanças históricas e sociais a provocarem aumento da quantidade e qualidade das representações em exposições em feiras e museus. Como críticas ao uso da representação do negro, é comentado o caso do filme “As estátuas também morrem”, o uso dos Blackamoors, os blackfaces, as fotografias e usos delas em imagens da mídia impressa e as ações para divulgar e fazer a circulação das representações negras recentes.

Em seguida, são colocadas conceituações do que consistem as citacionalidades, como a possibilidade de engendrar infinitos novos contextos e que será importante para a compreensão da performatividade nas obras dos artistas no capítulo seguinte. São analisados os trabalhos “Assentar o porco”, de Dalton Paula, e “Éramos cinzas agora somos o fogo”, de Maxwell Alexandre. Ambos utilizam elementos simbólicos de outras representações, num movimento de transcrição, para um novo efeito de real.

## 2.1 Identidade e Diferença no território da arte: síntese dos conceitos

O capítulo pretende relacionar a escrita a respeito do “outro”, anteriormente trabalhado, às abordagens de autores como Kathryn Woodward, Tomaz Tadeu da Silva, Stuart Hall, Patricia Hill Collins e Sirma Bilge, ao explicarem a construção do conceito de *diferença* como algo constitutivo da criação das identidades individuais e de grupos. A autorrepresentação de artistas negros denota processos criativos que interferem e reorientam ações marcadas justamente pela *identificação* com suas origens, histórias e violências vivenciadas. É possível pensar em fronteiras da identidade, instável e adequada a cada contexto dos artistas. Deste modo, compreende-se as iniciativas contemporâneas como instrumentos de busca por mudança social e política, com ocorrência entre grupos de poder alternadamente. Derrida é referência importante aqui e é citado pelos autores acima pontuados, pois trabalha a ideia de desconstrução, que torna-se corrente teórica (Dossin, 2016, p. 183) e está relacionado a noção de desmontagem como método, decomposição de elementos de um conjunto de relações binárias do pensamento metafísico ocidental, segundo o qual se estabelecia uma hierarquia sobre o “outro”.

Para dar início ao desenvolvimento do tema, retomo a afirmação de James Clifford (2002, p. 166) ao analisar a ideia de uma “‘humanidade’ completa e estável” ser confirmada diante das ordens e classificações elaboradas na criação do Musée de l’Homme, de Paris: o Ocidente, visto como a síntese dos países dominantes europeus e, de certo modo, da América

do Norte, estimulava a contemplação da humanidade como um todo, mas não tinha como assunto de pauta em exposições *a sua própria identidade* e seu “humanismo”. Lá constavam, portanto, elementos que o Ocidente aprendia a “valorizar” enquanto aspectos culturais e simbólicos de outras possibilidades de existência, porém em razão de manterem a hierarquia da diferença entre as pessoas ali registradas. Ficava visível, como fora apontado anteriormente ao citar Ndikung (2019), o fato de projetarmos no ‘outro’ as características identitárias indesejáveis, e externalizados os medos provocadores de discriminação. Por vezes as projeções dessa outridade pareceram ser de surpresa, encantamento, mas nunca valorizadas ao ponto de um espelhamento, e sim a partir da extração de características que poderiam ser remodeladas ‘para melhor’. Às pessoas ali representadas faltavam elementos de “civildade”. A virada do jogo de quem entra em decisões nesses espaços de projeção e poder é o que está problematizado neste trabalho. Vivenciamos um momento político e histórico no Brasil em que mais uma vez se evidencia não ser sem conflito a proposição de mudanças, sobretudo diante de hostilizações de setores conservadores da sociedade ao diferente e aos saberes diversos. Colins e Bilge (2021, p. 187) inferem que tanto o posicionamento mais progressista de manifestações globais de combate a políticas públicas neoliberais, “apoiam-se em uma política identitária que se opõe a securitização e às políticas opressivas do Estado”, – comentado aqui como uma “virada” de posicionamento – como os populistas de extrema direita organizam-se com ferramentas semelhantes em uma agenda política conservadora em prol da manutenção de suas identificações com ideias de ordem e valores a serem respeitados. Como muitos estudos a respeito de identidade e diferença já existem, se deseja, sobretudo, destacar o atributo de construção permanente, sempre inacabado e simultâneo das identidades.

Katryn Woodward (2021, p. 8-9) nos lembra de as identidades adquirirem “sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas”. As representações atuam em classificações do mundo, que mostram a identidade como algo relacional: para existir, uma identidade depende de algo fora dela, ou seja, de outra identidade marcada pela diferença. Portanto, a “diferença é sustentada pela exclusão: se você é sérvio, você não pode ser croata, e vice-versa”<sup>134</sup>. A identidade não é oposta a diferença, ela *depende* da diferença<sup>135</sup>.

Os artistas Dalton Paula e Maxwell Alexandre sinalizam incômodos e uma não identificação com as imagens celebradas na História da Arte até período recente. Ao mesmo

---

<sup>134</sup> WOODWARD, 2021, p. 9.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 40.

tempo, serão apontados mais à frente, os elementos de convívio de cada um e do que elegem como símbolos importantes a serem associados às suas próprias personalidades, para pensar as construções de narrativas pessoais. Dalton Paula, por exemplo, afirma:

Eu mais ou menos aos 14 anos, senti uma necessidade muito grande de buscar a minha identidade, o que me formava como indivíduo, como homem. Então, eu sentia que não era contemplado, não sentia uma identificação com os espaços aonde eu ia, com os filmes que eu assistia, com os livros que eu lia. Então começou essa busca, uma espécie de caça (Dalton Paula em vídeo publicado em 04 de maio de 2022, da série *Portraits for the Future*, da *National Gallery of Art* <sup>136</sup>).

Stuart Hall (2021), assim como Collins e Bilge (2021), sinalizam o vasto corpo de estudos a respeito da identidade, no qual está submetido a críticas severas e a desconstrução das perspectivas identitárias como: identidade “integral, originária e unificada” <sup>137</sup> e essencializada <sup>138</sup>. Hall (2021, p. 103) questiona qual a necessidade de mais uma discussão sobre identidade, quem precisaria dela e, como resposta, sugere que não se trata de superar conceitos inadequados por outros “mais verdadeiros” ou positivos, mas a crítica em voga, e desconstrutiva, é a de que o conceito de identidade opera “sob rasura”, de modo que “não pode ser pensada da forma antiga, mas sem a qual certas questões-chave não podem ser sequer pensadas” <sup>139</sup>.

Aqui proponho a visualização da imagem “Eu quero” (Figura 22), da artista mineira Maré de Matos (Mariana de Matos) para situar um discurso que registra o fortalecimento de identidades a partir da negação às referências dos signos de poder da arte e da vida, originalmente associados aos brancos e uma hegemonia estética, a colocar o pensamento eurocentrado como regra para o mundo. Por si só a mensagem já pretende estabelecer uma rasura das convenções deste mundo e dos lugares determinados a grupos específicos: “Eu quero incendiar esta configuração de mundo”. A fotografia sinaliza, conforme a artista, “um desejo inegociável por transformação” <sup>140</sup> e alguns dos assuntos entre os quais versam suas obras são a respeito do capital e de um pensar menos vinculado com a destruição do ambiente

---

<sup>136</sup> Ver Dalton Paula, na série *Portraits for the Future*, da *National Gallery of Art*. Vídeo completo em: [https://youtu.be/21987\\_4B8II](https://youtu.be/21987_4B8II) Acesso em: maio de 2023.

<sup>137</sup> HALL, 2021, p. 103.

<sup>138</sup> O essencialismo relaciona-se a a concepções racionalistas do sujeito. Woodward (*Op. cit.*, p. 38) ilustra duas versões do essencialismo identitário fundamentadas na “‘verdade’ da tradição e raízes históricas, de um passado reprimido e obscurecido, no qual a identidade proclamada no presente é revelada como um produto da história”, e a segunda versão está enraizada na biologia, de uma ‘verdade’ natural e fixa.

<sup>139</sup> Hall, 2021, p. 104.

<sup>140</sup> Ver o vídeo explicativo da exposição “Mais valor que valia”, em <https://galerialume.com/artista/mare-de-matos/> Acesso em: 22 março de 2023.

natural, onde “Selvagem é a civilização”<sup>141</sup>. A artista trabalha com a standardização de mensagens em foto-performances, ao que chama de “Pedagogia da desaprendizagem”, como proposta de rever os valores que têm diminuído nossa humanidade, portanto, a partir de rasuras de sentenças que buscam provocar outras percepções de pertencimento ao mundo. O ‘incêndio à configuração de mundo’ explicitado na frase da foto-performance, entretanto, joga com a inversão da ordem, da classificação entre quem é identificado como “nós” e “eles”, “bons” e “maus”, “desenvolvidos” e “primitivos” e quem pode incluir e excluir, conforme os binarismos descritos por Tadeu da Silva (2021, p. 81-82): “A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir. (...) significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora”.

Figura 22- Maré de Matos. Eu quero, 2020.



Fotografia, 45 x 75 cm.

Fonte: <https://galerialume.com/artista/mare-de-matos/> Acesso em: 22 março de 2023.

Hall sinaliza outro ponto crucial para ele, e fundamental para pensar a autorrepresentação, que é a “*irreduzibilidade* do conceito de identidade” para a questão da agência e da política. Política entendida pelo autor, tanto em importância da identidade no contexto de movimentos políticos e modernos, como a uma política de localização, de

<sup>141</sup> Ver vídeo da artista e obra com a frase: <https://www.premiopipa.com/mare-de-matos/> Acesso em 23 março de 2023.

evidentes dificuldades e instabilidades numa definição de “identidade” contemporânea. Então ele vai afirmar que as identidades são cada vez mais fragmentadas e fraturadas, “construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (Hall, 2021, p. 105-108). Veremos alguns aspectos desta construção de posicionamento identitário entre os artistas aqui trabalhados, mas antes, a partir dos relatos de alguns autores.

Saidiya Hartman (2021, p. 10-15), por exemplo, relata sua experiência de ter nascido norte-americana, mas sentir-se alienígena naquele local, assim como seu rosto negro não ser suficiente para ser vista como uma ‘parente’ ao chegar de viagem a Gana, na África. Logo ao chegar foi chamada de *Obruni*, uma estranha, e ela se deu conta de que seus gestos, suas vestimentas, eram todos característicos de outros lugares. Ali ela não buscava origens aristocráticas, mas conhecer justamente os “plebeus, os migrantes teimosos e coagidos que criaram uma cultura nova no mundo hostil das Américas e que se recriaram” sem nada possuírem. A autora diz tentar ali se desfazer do passado e se reinventar, ao obliterar o controle dos pais a partir da mudança do próprio nome de Valarie para Saidiya: “Afirmar minha herança africana para me libertar dos grandes desígnios de minha mãe. Saidiya libertou-me da desaprovação dos meus pais e cortou os ramos burgueses de minha genealogia”<sup>142</sup>.

Stuart Hall (2006) também discorre sobre sua experiência nas Caraíbas, considerado britânico-jamaicano. Relata nunca ter ouvido ao longo de sua infância alguém referir-se a si próprio ou a outros com algum passado como “africanos” ou alguma origem em África. Isso só ocorreria após profundas descobertas culturais, que significaram uma nova construção de “jamaicanidade”:

[Apenas nos anos 1970 uma] identidade afro-caribenha ficou historicamente disponível para a grande maioria do povo jamaicano, tanto na Jamaica como no estrangeiro. Nesse momento histórico, os Jamaicanos descobriram que eram "negros" - assim como, no mesmo momento, descobriram ser os filhos e filhas da "escravatura". (Hall, 2006, p. 29).

No entanto, a África original já não existiria, mas uma África objeto de transformação, dentro dos imaginários caribenhos. Conforme o autor, a relação com o passado é “sempre construída por intermédio da memória, da fantasia, na narrativa e do mito” (Hall, 2006, p. 25).

Já Kwame Appiah (1997, p. 11-12) é anglo-ganês, com poucas memórias de sua infância na terra natal, por ser “filho de dois mundos”, da África e da Europa. Entre seus

---

<sup>142</sup> HARTMAN, 2021, p. 15.

estudos, versa a respeito de um pan-africanismo sem racismo, e tem seu pai como modelo. Ele recorda as múltiplas identidades de seu pai como achanti, ganês, africano, cristão e metodista, e examina a capacidade dele se servir das múltiplas identidades sem conflito significativo. O autor pontua diferenças entre a política colonial francesa e britânica na África, e aborda dois exemplos interessantes para pensarmos a construção de identidade e diferença quando cita a geração do pós-guerra de africanos britânicos ao se retirarem da Europa ou da África francesa. Ele afirma que os pertencentes a Estados anglófonos não se ressentiram em relação aos brancos, mas experimentaram o sentimento de ter muito a compartilhar de sua “africanidade”. A resposta não foi tão diferente entre os cidadãos de Estados francófonos, cuja colonização foi de *assimilation*, que consistia em “transformar os africanos “selvagens” em negros e negras franceses ‘evoluídos’”. Eles se viam propriamente como franceses, e as crianças africanas utilizavam livros didáticos em que os gauleses eram tidos como seus ancestrais. Apesar de se saberem diferentes, ambos, estados britânicos ou franceses também foram aos poucos remetidos a teorias raciais, que depositaram muitas vezes, segundo o autor, ênfase central na aparência física ao definir o “Outro”, bem como na ascendência comum para explicar as diferenças em atitudes e aptidões de grupos de pessoas<sup>143</sup>.

Fala-se aqui então de, em lugar de uma categoria unificada, portanto, as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia, faixa etária, entre outros, se tornarem ferramentas analíticas da interseccionalidade das relações que afetam todos os aspectos do convívio social (Collins e Bilge, 2021, p. 15-16). Collins e Bilge (*ibid.*, p. 187-188) frisam a relevância da identidade como dimensão para o surgimento do conceito de interseccionalidade como “forma de investigação e práxis crítica”, assim como a interseccionalidade contribuiu para o que hoje é senso comum de que a identidade individual é moldada por múltiplos fatores e exige um entendimento complexo.

Para exemplificar a crítica identitária às representações “universalizantes” existentes entre os cânones da arte europeia, recorro a Hal Foster (2021), ao abordar em um de seus textos a obra de 2018, de Kerry James Marshall, chamada *Untitled (Underpainting)* (Figura 23). Dentre muitas questões trazidas pela imagem elaborada pelo artista, está o fato de o autor descrever a si mesmo como “afro-americano” à esquerda e como “americano” à direita, nas “legendas” colocadas, em faixas brancas, que são parte da pintura. As legendas e as faixas brancas remetem a uma separação em duas obras, e provocam a pensar se nessas duas identificações estaria a chave de compreensão dos seus significados. Ou mesmo, conforme

---

<sup>143</sup> APPIAH, 1997, p. 28-30.

Foster, essas denominações fariam diferença? A pintura é considerada um metaquadro, onde, entre outros exemplos da história da pintura, os espelhos e janelas colocam em dúvida quem de fato é o observador ou o que se passa em pontos da cena representada. Ali somos provocados quanto às diferenças do que um artista negro sente entre ser considerado “afro-americano”, ou a estar pressuposto que ele seja branco, se escrito apenas “americano”. Somos provocados também a pensar em que isso importaria no caso brasileiro? Fazemos tais distinções? As cenas representam pessoas negras, tanto adultas, como crianças, em observação a uma exposição. Não são tão diferentes mesmo separadas, mas uma hierarquia estaria em operação quando se pensa a inserção da imagem dos negros como “novos conteúdos”<sup>144</sup> em velhas formas da pintura moderna.

Figura 23- Kerry James Marshall. *Untitled (Underpainting)*, 2018.



Fonte: <https://www.ft.com/content/0028a882-c6f1-11e8-ba8f-ee390057b8c9> Acesso em: 22 março de 2023.

Nesta imagem talvez esteja proposto também refletirmos a respeito de algumas das relações binárias a que Derrida analisou – o “nós” e “eles” – e que um lado tende sempre a ser

<sup>144</sup> FOSTER, 2021, p. 101.

privilegiado, conforme Tadeu da Silva (2021, p. 83)<sup>145</sup>. A partir da obra de Kerry James Marshall, Foster também cita Du Bois, e a existência de uma consciência dupla, já comentada brevemente no capítulo anterior, a que os termos “americano” e “afro-americano” remetem<sup>146</sup>. Um negro nascido nos Estados Unidos consegue se perceber plenamente “americano”, ou seria sempre um africano e alienígena em seu país, conforme mencionado por Saidiya Hartman? Pessoas negras teriam sempre a sensação de se olhar e se ver também pelos olhos dos outros. As pessoas ali retratadas no quadro seriam o “nós”, observando uma arte a que até então não pertenciam. Ao mesmo tempo são observados por “nós”, de fora do quadro, podendo ser um negro, um branco, ou outra minoria, com suas próprias questões, e a compreensão da importância de ver aquelas crianças e professores negros num espaço museal será diferente. Ver e ser visto configuram lugares de cautela quanto ao que o “outro” considera e, no caso, de negros, negras e, de Kerry James Marshall, uma cautela para que sejam vistos como se retratam. Gilroy (2001) acrescenta a essa questão de ver e ser visto, a necessidade historicamente percebida aos negros da diáspora de se fixar raízes culturais, com ações políticas que irão em direção à decisão de constituir movimentos sociais em busca de uma vida saudável, e na aceitação de que, numa “sociedade racialmente estruturada, este movimento será de caráter um tanto antissocial e provavelmente defensivo”<sup>147</sup>.

Neste ponto não foi identificado nos posicionamentos de Dalton Paula nenhuma ação antissocial, mas em suas obras e no espaço criado por ele, como quilombo-escola-ateliê marca-se o lugar de resistência, de pensar um movimento benéfico para outros artistas locais, e de registrar a sua perspectiva de existência associada às raízes culturais brasileiras com “laços diretos com o outro lado do Atlântico”, a África (Dávila, 2010, p. 322)<sup>148</sup>. Já Maxwell Alexandre propõe ações defensivas e nitidamente de enfrentamento aos brancos como posicionamento identitário, ao dizer, por escrito em sua rede social ou em debate promovido

---

<sup>145</sup> Em torno de relações binárias como “masculino/feminino, branco/negro, hererossexual/homossexual” as relações de poder se organizam (Tadeu da Silva, 2021, p. 83).

<sup>146</sup> Comentada também por Paul Gilroy (2001, p. 83-84).

<sup>147</sup> GILROY, 2001, p. 224-225.

<sup>148</sup> Jerry Dávila comenta a visão de visitantes e diplomatas brasileiros na África, mas sobretudo, que no Brasil tínhamos pouca informação sobre as histórias e situação daquele continente, portanto como eram cortados os laços diretos com o outro lado do Atlântico, a África se inseria num imaginário do Brasil como um local que “fundia três raças – a europeia, a africana e a indígena –, o que significava que o interesse pelo continente africano inevitavelmente acabava no Brasil”.

por ele<sup>149</sup>, sobre a importância de os artistas não se verem pressionados a fazerem doações de obras a mecenas, e que os brancos devem ficar fora. Ele questiona a aproximação de brancos ao serem co-autores, co-diretores e até os que não assinam: “Eu acho que essa rapaziada branca tem que sair da frente. É antirracista mesmo? Bota o dinheiro e tira o nome, bota o dinheiro e tira o crédito” (fala de Maxwell Alexandre em evento no Pavilhão Maxwell Alexandre, em 13 mai. 2023). Ele marcadamente pontua o grau de diferenciação entre brancos e negros como lados opostos.

No entanto, Tadeu da Silva (2021) explica a complexidade envolvida no conceito de identidade e contribui aqui ao trazer conceitos fundamentais à compreensão da identidade e da diferença em atuação como relação social. Ele esclarece que a identidade “parece ser envolvida em uma positividade (‘aquilo que sou’), mas parte de negações, da diferença, que são mutuamente determinadas como atos de criação linguística e somos “nós que fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais”<sup>150</sup>. O autor explica que, como ato linguístico, com base em Saussure, os signos de uma língua não têm valor absoluto e não fazem sentido se considerados isoladamente. Ele adquire sentido relacionado a outras marcas gráficas ou fonéticas que são diferentes dele, e isso nos leva a percepção de que as palavras, a língua “não passa de um sistema de diferenças”. O signo está sempre no lugar de outra coisa, que poderia ser um objeto concreto (‘gato’) ou um conceito abstrato (‘amor’). Ele não coincide com a coisa, portanto, e, conforme Derrida, o signo não é uma presença. Ao termos a ilusão ao ver o signo como presença, o signo funciona como uma promessa de presença, a que será nomeada de “metafísica da presença” com Derrida (apud Tadeu da Silva, 2021, p. 78-79), mas também acrescenta que um signo carrega sempre um traço do que ele não é, ou seja, a diferença. Portanto, numa declaração “sou brasileiro”, as ideias de que “não sou italiano” ou “não sou chinês” estariam postas como traço da outridade. O conceito de *différance*, de Derrida, é sintetizado por Tadeu da Silva como o diferimento ou adiamento da presença e por sua diferença em relação a outros signos<sup>151</sup>. As construções da linguagem são sempre indeterminadas, incertas e vacilantes. Como os discursos e a linguística estão sujeitos a vetores de força e são impostos, caracterizam lugares de disputas em operações que por vezes incluem, outras excluem:

---

<sup>149</sup> O debate que ele falou a respeito da “postura de Princesa Isabel” ocorreu na sede do Pavilhão Maxwell Alexandre, em 13 de maio de 2023, e está disponível em: <https://www.instagram.com/p/CsMZ3dBpHVb/>  
Acesso em: maio de 2023.

<sup>150</sup> TADEU DA SILVA, 2021, p. 74-76.

<sup>151</sup> *Ibid.* 2021, p. 80.

Não se trata, entretanto, apenas do fato de que a definição da identidade e da diferença seja objeto de disputa entre grupos sociais assimetricamente situados relativamente ao poder. Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo de diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (Tadeu da Silva, 2021, p. 81).

E não há inocências no que têm de específico como características identitárias cada um dos artistas aqui estudados. As identidades são pontos instáveis de identificação ou sutura, “não são uma essência, mas um posicionamento” (Hall, 2006, p. 25). Alguns pontos-chave das identidades de Maxwell Alexandre e de Dalton Paula são ressaltados em suas ações e ao mesmo tempo são buscadas quebras de estereótipos frequentemente associados a pessoas negras. Entre algumas das características identitárias comuns, e algumas já comentadas, estão o fato de ambos se verem como artistas negros, homens cisgêneros, heterossexuais, vêm de classe humilde, brasileiros, tiveram acesso a importantes universidades de Artes e Design em seus estados de origem, viveram experiências militares – um alistado no exército e outro como bombeiro militar – estão na faixa etária entre 33 e 41 anos, e não se sentiam identificados, representados, em obras em espaços museológicos. Outras características identitárias os particularizam, e primeiramente pode-se pontuar o fato de pertencerem às regiões Sudeste e Centro-Oeste do Brasil, onde moram e destacam características específicas desses lugares em suas obras e posicionamentos; em segundo lugar, as atitudes de enfrentamento ao sistema de arte, já descrito ao longo da pesquisa; e em terceiro lugar, a relação com a presença das diversas religiosidades imbrincadas com a arte, e o aspecto ancestral e de cura de tradições de matriz religiosa africana como valor a ser mantido culturalmente.

Maxwell Alexandre e Dalton Paula apresentam a inadequação ao que viam realizado nos espaços de arte. Então, embora, a priori, não tenham uma relação diaspórica de mudança de geografia entre países, demonstram a sensação de desajuste, de desidentificação ao que é imposto imagética e socialmente a pessoas de seu entorno e convívio. Conforme Steven Nelson (2009, p. 299-300), essas são relações que definem o novo modo de pensar o conceito de diáspora, também porque ela é tensionada de dentro e em torno do local onde convencionalmente são problematizadas as questões estéticas e sociais. O autor chama atenção para o fato de que até próximo ao início do século XXI, os artistas diaspóricos eram vistos separados do mundo em geral, como se tivessem que pertencer a uma comunidade apartada. No entanto, o conceito muda para algo que não está fixo e sedimentado, como um

padrão, e traz nova compreensão para o significado da palavra. Então, certamente a observação, pelos dois artistas, de espaços geográficos diferenciados e oferta de oportunidades radicalmente diversa entre regiões do Brasil ou o desnível social entre bairros num mesmo Estado são provocadores em suas elaborações artísticas.

Conforme foi visto no capítulo anterior, o que consistia o poder para Kehinde Wiley, artista norte-americano, estava expresso na ideia de coletividade e da ancestralidade, que não são pontos comumente enfatizados na obra de Maxwell Alexandre, mas são questões fundamentais na concepção e nas pesquisas historiográficas de Dalton Paula. Porém, tanto as obras de Kehinde Wiley, como as Maxwell Alexandre estão engajadas numa concepção afirmativa e heroica do contexto urbano de poder e afirmação de homens e mulheres negros. Maxwell traz questões de identificação com os espaços da favela, com hábitos culturais desenvolvidos em adaptação às mazelas associadas à falta de políticas públicas para quem mora ali, e à violência policial contra negros; critica a ponte entre a escravização e a informalidade da realidade de trabalhadores “uberizados”<sup>152</sup>, por exemplo, em sua subsérie “Entrega”, mas também se apropria de símbolos de ostentação e divertimento daquela realidade da favela. Os símbolos que exalta entre os divertimentos são os mesmos frequentemente ridicularizados pelas elites, como a piscina de plástico, pegar sol na laje, o cabelo descolorido, as vestimentas e os acessórios, conforme Menezes, “de uma estética suburbana, jovem, preta e sarcasticamente altiva”<sup>153</sup>.

Já a relação com a África como ancestralidade, da qual descendemos, é diferencial para as representações do negro, todavia, comum entre outros artistas afrodescendentes brasileiros. Ou, pode-se dizer que era o domínio do território das artes aceito como lugar de criação possível aos negros até recentemente. Emanuel Araújo (2010, p. 315) recorda Jorge Amado ao lembrar que o “umbigo do Brasil está enterrado na África”, como sinalização da importância da herança negra e o negro como elemento fundamental na formação da cultura brasileira. A associação entre o que consiste a arte negra brasileira ou o campo das artes ditas “afro-brasileiras” era historicamente servido de peças destinadas ao culto religioso, sem levar

---

<sup>152</sup> O termo ‘uberizado’ é usado no sentido de precarização do trabalho, em que as relações de trabalho são individualizadas, com aparência de “prestação de serviços”, mas são obliterados os assalariamentos, conforme Felipe de Paula (et. al.), em “Tenho medo de sofrer punição do IFood”: relatos da uberização no Brasil. Esquinas- Revista digital. Laboratório da Faculdade Cásper Líbero. 13 jul. 2023. Disponível em: <https://revistaesquinas.casperlibero.edu.br/cotidiano/o-que-e-invisivel/tenho-medo-de-sofrer-punicao-do-ifood-relatos-da-uberizacao-no-brasil/> Acesso em: jul. 2023.

<sup>153</sup> Hélio Menezes em texto seu produzido para o catálogo do Pipa 2020, chamado “Desvio para o ~~pardo~~ negro”. Ver: <https://www.premiopipa.com/2020/10/ocupacao-finalistas-2020-maxwell-alexandre/> Acesso em 18 de maio de 2023.

em conta obras contemporâneas de artistas negros, com outros temas, categorizados por muito tempo como “arte popular” e ainda mais distante da até então chamada “arte erudita” (Menezes, 2019, p. 48)<sup>154</sup>. Para Dalton Paula essa relação de uma África ancestral perpassa o delineamento de suas pesquisas quanto aos caminhos tomados pelos negros escravizados no Brasil, tanto em suas rotas de trabalho, diáspora, como a partir de símbolos de resistência e os conhecimentos trazidos e incorporados culturalmente. Dalton reforça a construção da identidade como relação direta com a natureza, seja a partir da religiosidade ou na associação entre práticas tradicionais ou contemporâneas de sustentabilidade ecológica.

Antes de passarmos a análises mais detalhadas quanto aos aspectos identitários englobados nas proposições dos artistas aqui em foco, deseja-se ainda apontar outros autores como Frantz Fanon, Bell Hooks, Neusa Santos Souza, por apresentarem relatos de experiências em suas obras a respeito de identidade e identificação negra, e também do momento de percepção de diferenças e discriminações. Apontam, portanto, a necessidade de modelos positivos para a construção afirmativa da autoimagem negra.

Fanon (2020) é um dos autores mais comentados entre as abordagens das representações negras, e foi um dos precursores do pensamento decolonial justamente por escrever a respeito de constatações da percepção quanto às identificações e desidentificações em que o negro deseja se branquear, ou pregar o ódio ao branco, por exemplo. Em uma análise psicológica, o autor almeja a “desalienação do negro” a partir de uma transformação do complexo de inferioridade imposto e resultante de um duplo processo: econômico e de “epidermização dessa inferioridade”<sup>155</sup>. Algo que Appiah (1997) vai descrever como a construção do conceito ilusório de raça como fundamento para discriminações. Então, a partir de muitos casos exemplares, tanto Fanon, quanto Hooks e Souza abordam exemplos de dificuldades de negros se identificarem com modelos positivos em relação a si mesmos, diante de séculos de assimilação dos exemplos “brancos” a serem imitados, desejados, em razão de associações que os desumanizavam. Ao falar sobre o fim oficial dos processos de escravização, Fanon cita as contradições de uma civilização branca que os negros desconheciam e lhes foi imposta, na qual, de um momento para outro, o negro precisava “ser negro” em inferioridade, sempre diante do branco:

---

<sup>154</sup> Menezes (2019, p. 48) aponta Nina Rodrigues como quem estabeleceu as pedras fundamentais para a concepção das peças religiosas de matriz iorubanas valorizadas e reconhecidas como autênticas e modelos a serem replicados aqui no Brasil, mesmo tendo em vista outros cânones também africanos conhecidos pelo médico eugenista, constituindo, portanto, uma escolha deliberada.

<sup>155</sup> FANON, 2000, p. 25.

Então nos coube enfrentar o olhar branco. Um peso fora do comum passou a nos oprimir. O mundo real disputava o nosso espaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional”. (Fanon, 2020, p. 126).

Bell Hooks (2019) comenta a percepção de que as mudanças desse olhar outrizador, que possa superar as identificações apenas inferiorizantes e negacionais pelo próprio negro, dependem de ações internas, de agenciamento do grupo, coletivamente e como resistência ao olhar colonizado. No entanto, ela sinaliza a negação da representação negra comumente produzida pela mídia, e crítica a apropriação dos debates raciais, quando ocorrem, por seu funcionamento como *commoditie*:

Dentro dos debates recorrentes sobre raça e diferença, a cultura de massa é o local contemporâneo que ao mesmo tempo declara publicamente e perpetua a ideia de que existe prazer a ser descoberto no reconhecimento e na apreciação da diferença racial. A comodificação da Outridade tem sido bem-sucedida porque é oferecida como um novo deleite, mais intenso, mais satisfatório do que os modos normais de fazer e de sentir. Dentro da cultura das *commodities*, a etnicidade se torna um tempero, conferindo um sabor que melhora o aspecto da merda insossa que é a cultura branca dominante. (Hooks, 2019, p. 63-64).

Neste trecho acima, assim como em outro momento em que a autora se refere à negritude como um “tempero” (Hooks, *ibid.*, p. 51), Hooks efetivamente busca subverter uma lógica de normalidade que fixa a identidade branca acima e dominante às demais representações, e vai agir de modo semelhante ao adotado hegemonicamente, ao negar o valor também das criações de brancos, que sempre precisariam retomar a inovações de culturas marginalizadas para se destacar. Ela critica o interesse no “primitivo” com um “viés claramente pós-moderno”<sup>156</sup>. A autora desafia os modos como o contato com o “outro” podem agir como intervenção crítica a subverter a dominação racista, pois essa possibilidade política “ainda não foi realizada”:

Explorar como o desejo pelo Outro é expressado, manipulado e transformado pelos encontros com a diferença e o diferente é um terreno crítico que pode indicar se esses anseios potencialmente revolucionários serão algum dia realizados. (...) Quando a raça e a etnicidade são comodificados como recursos para o prazer, a cultura de grupos específicos, assim como os corpos dos indivíduos, pode ser vista como constituinte de um *playground* alternativo onde os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro (Hooks, 2019, p. 65-66).

A questão da identificação, apontada por Hall (2021) como um conceito quase tão ardiloso quanto o de ‘identidade’, parece fundamental ao escrever sobre a ideia de importar na atualidade uma autorrepresentação de grupos específicos que se viam excluídos ou inadequadamente representados nas instituições e práticas eurocentradas. A autorrepresentação consistiria numa *identificação*, descrita pelo autor como:

---

<sup>156</sup> HOOKS, 2019, p. 64.

(...) construída a partir do reconhecimento de uma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade do grupo em questão. (Hall, 2001, p. 106).

A obra a seguir, de Randolpho Lamonier, de 2021 (Figura 24), evoca exatamente a proposta de transformação a partir da autoconsciência de as pessoas se perceberem em maioria e capazes de exigirem direitos e mudanças nas condições de tratamento historicamente concedidos a elas, pois viam-se como se fossem minorias desfavorecidas. O desfavorecimento foi retratado em construções pictóricas como incapacidade intelectual, preguiça do “povo”, desculpa para obterem condições mais favoráveis, quando em razão também de um pensamento meritocrático justificam-se os insucessos populares num discurso de pretensa igualdade social.

Figura 24- Randolpho Lamonier. Em breve – Brasil se vê no espelho e as minorias se reconhecem maioria, 2021.

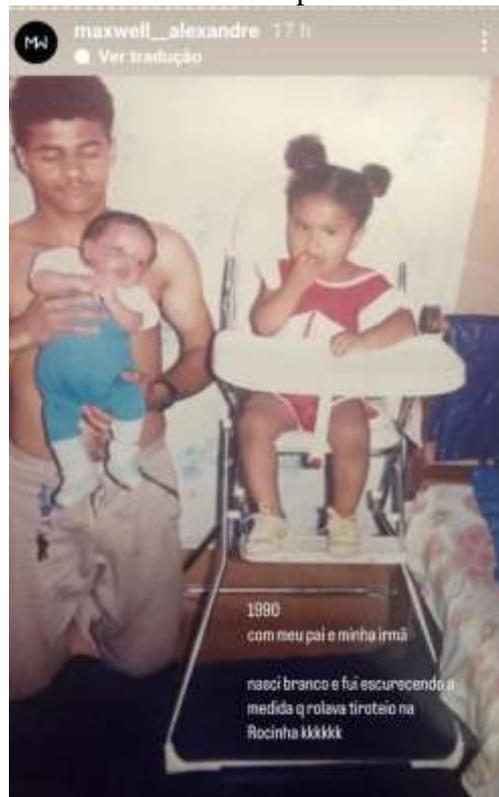


Costura, bordado, pintura e objetos sobre tecido, plástico e cordas. Exposição Prêmio Pipa 2020, realizada no Paço Imperial, RJ.  
Fonte: Acervo pessoal, 2020.

### 2.1.1 Maxwell Alexandre e os símbolos de marra, da favela e de altivez

Maxwell Alexandre entre postagens de fotos pessoais suas, satiriza sua cor como autodefinição influenciada por suas experiências desde que nasceu (Figura 25). O artista comenta a própria fotografia postada em rede social da seguinte maneira: “1990, com meu pai e minha irmã. Nasci branco e fui escurecendo a medida que rolava tiroteio na Rocinha, kkkkk”. O fato de habitar em uma das maiores favelas do Brasil e enfrentar as dinâmicas, violências e fragilidades comuns a esse espaço são colocados como características identificadoras de sua cor porque exige ações suas de proteção, posturas diante dos desafios diários, e relacionados ao que se esperava dele ao crescer naquele lugar.

Figura 25- Maxwell Alexandre em foto com o pai e a irmã.



Postagem na rede social Instagram, de 17 de março de 2023, com a legenda: “1990, com meu pai e minha irmã. Nasci branco e fui escurecendo a medida q rolava tiroteio na Rocinha, kkkkk”.

Fonte: [https://www.instagram.com/maxwell\\_alexandre/](https://www.instagram.com/maxwell_alexandre/) Acesso em 17 mar. 2023.

As obras de Maxwell Alexandre basicamente se desenvolvem a partir de uma série central entre suas criações, que é Pardo é Papel. A elaboração dos desenhos com suporte em papel pardo não foi pensada a priori conceitualmente, assim como o uso de graxa, betume e tinta para cabelos como materiais de pintura. Mas, logo em seguida o artista percebeu o “ato

político e conceitual que estava articulando ao pintar corpos negros sobre papel pardo, uma vez que a cor parda foi usada durante muito tempo para velar a negritude”<sup>157</sup> e, sobretudo aqui no Brasil, o pardo como resultado de mistura racial serviu para camuflar questões importantes das relações sociais. Maxwell Alexandre em outro momento falou em entrevista: “Foi durante a faculdade que eu realmente me reconheci e me aceitei como negro e passei a sentir um orgulho imenso de minha comunidade” (Maxwell Alexandre em entrevista a Anna Azevedo, em *C & América Latina*, 22 fev. 2021, online)<sup>158</sup>. Maxwell Alexandre estudou Design e Comunicação Visual na PUC-RJ, e menciona ser o único negro na sala de aula na maioria das vezes. No entanto, os debates identitários não estavam ainda em ebulição e ele não refletia muito a respeito na época. Em outro momento o artista comenta: “Há bem pouco tempo atrás que eu consegui me identificar como negro. Isso mostra de fato que esse termo pardo foi um termo que não deu conta da nossa identidade, não é?” (Maxwell Alexandre em entrevista concedida ao Palais de Tokyo, em razão da divulgação de sua exposição ‘Novo Poder’ na instituição, na França. 14 mar. 2022). A questão do “pardo” apontada por Maxwell Alexandre é certamente outro elemento bastante específico e característico do cenário brasileiro e do processo de assimilação estruturalmente racista das nossas instituições. Em 4 de dezembro de 2017 ele postava em sua rede social, no Instagram, outra frase que diz respeito às confusões raciais e sua orientação enquanto pardo: “minha mãe acabou de me dizer que sou pardo”. E certamente essa é uma característica de distinção social muito comum no Brasil, onde podemos ser considerados mais brancos ou mais negros de acordo com as pessoas e o local onde frequentamos.

Maxwell sinalizou em entrevista pública no espaço do Art-Rio, de 16 de setembro de 2022<sup>159</sup>, que se via diferente das pessoas de onde morava quando participava de competições de Patins Street, mas que nunca conseguiu se sustentar financeiramente a partir daquela modalidade esportiva. O ingresso na faculdade era orientado justamente por um desejo de fomentar a cultura dos patins, mas logo em seguida começou um processo de conscientização do que era ser um artista plástico e isso transformou sua percepção, que já considerava a

---

<sup>157</sup> Ver página 9, do catálogo da exposição realizada de 17/10/2020 a 17/01/2021: *Maxwell Alexandre: pardo é papel*. Produção cultural Instituto Inclusartiz. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2020. 43p.

<sup>158</sup> Ver entrevista completa, “Há um futuro mudando o imaginário de subalternidade”. Anna Azevedo, *C & América Latina*, 22 fev. 2021, em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/maxwell-alexandre/> Acesso em: maio de 2023.

<sup>159</sup> Ver: *Conversas ArtRio*, curador Ademar Britto conversa com artistas do programa SOLO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zuij9jflALQ> Acesso em: set. 2022.

carreira de patinador como um fazer artístico. Sobretudo ao viajar, andar com pessoas de outro grupo social, seu modo de falar e se vestir tinha se modificado. Ele sentia ser repellido da favela, e isso ficou ainda mais forte quando terminou a faculdade e não tinha ainda se estabelecido profissionalmente. Diz ter precisado enfrentar pressões e cobranças em relação ao que conseguiria após todo aquele estudo. Ao ganhar consciência de que a favela era um lugar de valor, começou um momento que chamou de ‘repatriação’, e começou a andar descalço pelas ruas do morro onde morava para reestabelecer vínculos com o local:

(...) durante o período acadêmico eu fiquei muito distante da favela, mentalmente falando. Neste período eu também costumava desenhar e escrever em canvas que eu espalhava pela laje da casa de minha mãe. Catar lixo para fazer trabalhos era uma prática diária também. Esse tipo de comportamento fragiliza a normalidade daqui, e podia ser perigoso caso alguém achasse que eu estava endemoniado. Eu podia ser taxado de louco, mas se achassem que eu estava com o diabo eu poderia ter problemas de verdade. (Conversa entre Luiz Camillo Osorio e Maxwell Alexandre para o Catálogo do Pipa 2020<sup>160</sup>).

A ideia de trabalhar a imagem de pessoas negras bem vestidas e integradas aos espaços artísticos, para além da frequência e sua representação em museus, como é feita na série Novo Poder, de Maxwell Alexandre, é trabalhada também a partir do que chama de “Rolezinhos”. Nessas ações, ou ativações (Figura 26 e Figura 27), o artista leva pessoas, em geral, não acostumadas às convenções e espaços de arte a verem suas exposições também realizadas em outros países. Todos muito bem arrumados e com símbolos de marcas de grife e bolsas em modelo comumente encontrado em lojas de *souvenir*, de importantes instituições da arte. O artista trabalha nessas ativações com o reforço positivo das identidades negras e identificação do público negro também a frequentar eventos de arte e museus.

Eu sempre gosto de fazer ativações nas exposições de Pardo é Papel, assim como no [@museudeartedorio](#) eu fiz a Performance com [@bkttlapa](#) e [@exudoblues](#) e a Descoloração Global que lotou o museu. Por conta da pandemia a Performance que tava programada pra acontecer em São Paulo também, não rolou, e Descoloração Global era impensável dentro do contexto em que vivemos. Daí surgiu essa ideia do Rolezinho, onde eu pude me agrupar com poucas pessoas, em um numero viável pra este momento. Foi foda, e quero repetir essa série em outras oportunidades, e claro, sem pandemia a ideia é ir de bondão mermo, de pretas e pretos. (Maxwell Alexandre em postagem em sua rede social, Instagram, em 30 julho 2021).

---

<sup>160</sup> Ver: <https://www.premiopipa.com/2020/10/ocupacao-finalistas-2020-maxwell-alexandre/> Acesso em: 18 mai. 2023.

Figura 26- Maxwell Alexandre, Primeiro “Rolezinho”, realizado no Instituto Tomie Othake-SP, em julho de 2021.



Performance-ativação.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CR77ZAIaQr/> Acesso em: dez. 2022.

Figura 27- Maxwell Alexandre, Terceiro “Rolezinho”, realizado desta vez em Nova Iorque, em 27 de outubro de 2022.



Performance-ativação.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CmfEm8opG-i/> Acesso em: dez. 2022.

O Rolezinho é uma ação dentro de minha prática onde reúno personagens pretos, majoritariamente de periferia para visitar minhas exposições. a primeira vez que fiz um Rolezinho foi na exposição de Pardo é Papel, no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, dia 26 de junho de 2021./ a ideia do Rolezinho é ocupar fisicamente os espaços de museus, galerias e fundações; quer dizer, espaços de contemplação de arte contemporânea. Para mim é importante levar personagens que têm pouco ou nenhum contato com arte contemporânea, mas isso não é imprescindível para a

organização./ dia 27 de outubro tive a oportunidade de organizar pela terceira vez essa ação em Nova Iorque em minha primeira exposição no norte do continente americano, no [@theshedny](#) /obg a todos vcs que fecharam nessa comigo, especialmente [@moreira.capitao](#) [@ellafernandesoficial](#) [@marisantos.exe](#) [@eudougl](#) [asbastos](#) [@ianedejesus](#) [@jonathan.almeid](#) (postagem de Maxwell Alexandre, em sua rede social Instagram, em 22 dez. 2022).

Esse público dos “Rolezinhos” apareceu nessas ativações, e estiveram presentes na inauguração de seu primeiro Pavilhão expositivo, onde ocorreram alguns desfiles. O texto curatorial da inauguração de seu pavilhão faz referência à moda e à arte enquanto lugares de distinção social, a contribuir no celeiro cultural. Portanto, lugar em que os negros devem se fazer presentes. Segundo o artista, “Se envaidecer tem relação direta a se pertencer, num contexto onde nossos corpos mal voltaram a ser nossos, tem pouco mais de 100 anos” (Maxwell Alexandre em postagem na rede social Instagram, em 14 de fevereiro de 2023). Enquanto realça a importância de se envaidecer e o protagonismo dos sujeitos negros na arte, ao mesmo tempo, Maxwell se incomoda com uma imposição restritamente identitária da questão negra. Ele, tal como outros artistas, não querem restringir suas atuações ao fato de serem negros, conforme se posiciona em entrevista ao Jornal El País, de fevereiro de 2023, ao ser perguntado se sente a questão racial atrapalhar a leitura artística de seu trabalho:

Sim. Acho que minha relevância no circuito das artes, principalmente no Brasil, se tornou tão grande em tão pouco tempo que está associada a um sistema de cotas: “Tá grande assim porque agora os negros precisam aparecer”. Quando na verdade não há precedente no mundo da arte para a minha carreira, se compararmos com a de qualquer artista branco. Não dá para ter o tamanho que eu tenho, a relevância que eu tenho, sem uma plasticidade tão forte quanto a que eu venho desenvolvendo. Essa é uma afirmação importante que não vou esconder. Preciso me livrar do estigma de ser negro. As pessoas não podem sair por aí pensando que minha relevância e meu tamanho se dá estritamente pelo fato de eu ser negro [sic.]. Cota e reparação nenhuma sustenta minha carreira. O que sustenta é meu trabalho que é excelente. (Maxwell Alexandre em entrevista a Tom C. Avendaño. Edição Espanhola do jornal online El País. Disponível em: <https://elpais.com/icon-design/2023-02-03/maxwell-alexandre-no-soy-relevante-por-ser-negro-es-que-mi-obra-es-excelente.html> Acesso em: fev. 2023).

O tema é importante e não vem de agora o dilema para artistas negros. O artista Hassan Musa também recusou sua participação na Bienal de arte de Lyon, em 2000, pois não queria ter seu tema restrito à condição dos negros. Musa criticou o pouco espaço dos artistas se não são frisadas as pautas identitárias africanas (Dossin, 2016, p. 113):

A arte africana é um enorme mal-entendido ético e eu tento me aproveitar disso sem agravá-lo, mas isso me deixa com pouco espaço de manobra. Eu, artista nascido na África, não tenho nenhum entusiasmo para carregar o fardo do artista africano, eu sei que as únicas ocasiões que me permitem apresentar meu trabalho ao público de fora da África são as ocasiões do tipo “étnico”, onde outros me atribuem o papel de “o outro africano” em locais concebidos para rituais sazonais onde uma certa África está “homenageada”. Essa situação, que não falta ambiguidade, me dá a impressão de ser um refém dessa máquina estrangeira que integra os artistas nascidos em África no mundo da Arte, mantendo-os a uma categoria à parte. (Njami, 2005, p.42, *apud* Dossin, 2016, p. 113).

Maxwell Alexandre teve a experiência de criar algumas de suas obras principais do início da carreira inspiradas na música e na poesia do rap, outra forte característica identitária presente em suas narrativas. Ele comenta ter notado que as letras mexiam com as pessoas da favela e usou alguns versos como referências em seus trabalhos, mas também, diz não ter sido o único elemento, pois o patins já tinha oferecido a rua como observação. O artista, portanto, afirma já ter uma temática clara em sua cabeça no início da carreira, e acompanhava a cena do rap no Brasil com vários novos talentos. Então os rappers Baco Exu do Blues, da Bahia; Djonga, de Minas Gerais, e BK, do Rio de Janeiro, seriam suas maiores referências, pois estavam “cantando coisas de que eu também estava tratando” (Maxwell Alexandre em catálogo da exposição Pardo é Papel, 2020, p. 30). Segundo o artista:

O rap é conhecido por ser uma voz das periferias, e o tipo de som que chega na favela e é assimilado, ao passo que a pintura ocupa um lugar muito exclusivo de circulação, dentro de um sistema codificado, elitista e privilegiado. Aqui onde eu moro, na favela da Rocinha, arte contemporânea não é um valor, a maioria das pessoas não se interessa ou nem sabe do que se trata. Então, pintar versos de rap é uma maneira de tentar diminuir esse abismo. E uma chance de aproximar o meu trabalho do interesse popular da comunidade. (Maxwell Alexandre em “Testemunho”, texto do catálogo digital da Exposição Pardo é Papel, realizada no MAR- RJ, entre 2019-2020).

Outros dois elementos muito comuns em sua criação identitária são os mascotes da empresa multinacional Danone S. A, e do Toddyinho, fabricado pela empresa Pepsico. A Danone é marca surgida em Barcelona, Espanha, em 1919, e segundo informações históricas no site da empresa, foi uma iniciativa de Isaac Carasso ao identificar que muitas crianças sofriam de infecção intestinal. Devido a pesquisas com fermentos lácteos, Issac criou um produto “conhecido nos Balcãs por seus benefícios à saúde: o iogurte”<sup>161</sup>. O logotipo da empresa, com uma criança olhando para uma estrela (Figura 28), com o qual Maxwell faz recentemente uma releitura na série *One Planet, One Health*, atual slogan da marca, foi desenvolvido em 1994 a partir de ambições de crescimento de uma marca com “potencial global” e já familiar a 46 países, até então. A criança ao olhar a estrela, simbolizava o ideal de chegar cada vez mais alto e longe. Contudo, Maxwell faz uma releitura crítica da marca ao desenhar o perfil de um menino com fenótipo negro, que olha a estrela como quem aguarda a chance de poder também ter acesso ao produto. O slogan que aborda a relação do planeta com a sua manutenção sustentável e a saúde das pessoas, é então estendido para as populações mais pobres, que têm o produto como símbolo de desejo. O mascote da Danone, Dino, é um dinossauro verde e amarelo aqui no Brasil, do final da década de 1990, frequentemente

<sup>161</sup> Ver história no site da empresa: <https://corporate.danone.com.br/nossa-historia> Aceso em junho de 2023.

esquartejado por Maxwell Alexandre em suas pinturas, e mais ainda em sua série mais recente. O tema e os mascotes são os principais focos de trabalhos do artista, lançados em seu segundo Pavilhão Maxwell Alexandre, na Rocinha, no Rio de Janeiro.

Figura 28- Lançamento da marca Danone com o menino olhando a estrela, em 1994.



Fonte:  
<https://corporate.danone.com.br/nossa-historia>

Figura 29- Assinatura da Danone em 2017, com a adição da frase com objetivo de reforçar a ligação entre a saúde e o planeta.



Fonte:  
<https://corporate.danone.com.br/nossa-historia>

Figura 30- Releitura da marca Danone realizada por Maxwell Alexandre, 2023.



Foto do artista em evento realizado no “Pavilhão Maxwell Alexandre”, em 02 de junho de 2023, antes da inauguração de sua exposição cujo tema é o *slogam* da empresa Danone.

Fonte:  
[https://www.instagram.com/p/CtCxEV\\_pxnK/](https://www.instagram.com/p/CtCxEV_pxnK/)

Figura 31- Maxwell Alexandre, Não foi pedindo licença que chegamos até aqui, 2018.



Painel com os materiais: látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, vinílica, grafite, caneta esferográfica, carvão, bastão oleoso e embalagem de achocolatado sobre papel pardo. 320 x 476 cm. Disponível no site da galeria que representa o artista. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br>

Na obra “Não foi pedindo licença que chegamos até aqui” (Figura 31), com nome inspirado em verso da faixa “Abre Caminhos”, do rapper Baco Exu do Blues, Maxwell Alexandre traz a representação de uma Santa Ceia com convidados negros, a quem ele chama de uma “família preta”. O personagem central veste uniforme da escola municipal do Rio de Janeiro, enquanto os “apóstolos” vestem “*djellaba*, roupa usada no norte da África e no Oriente Médio, sem divisão de gênero” (Marcelo Campos em catálogo Maxwell Alexandre, a respeito da exposição Pardo é Papel, 2020, p. 23). Os dinossauros são cortados em virtude da distribuição para todos ali presentes e, assim como o toddynho, representam elementos de sua infância e são disponibilizados por toda a cena ficcionalizada. Na obra os dois personagens compõem uma cena de abundância e fartura. Maxwell Alexandre comenta que quando você chega nesse momento, de poderem comer o que quiserem e à vontade, “certamente não foi a partir de uma permissão, mas a partir de luta e reivindicação” (Maxwell Alexandre em vídeo disponibilizado em sua rede social Instagram, em 09 de julho de 2021<sup>162</sup>).

<sup>162</sup> Ver vídeo em: [https://www.instagram.com/p/CRIOJe8JD\\_o/](https://www.instagram.com/p/CRIOJe8JD_o/) Acesso em 05 de jun. 2023.

O produto, da marca Toddy, ingressou no mercado brasileiro em 1933. Sua produção inicia em 1916, pelas mãos do imigrante espanhol Pedro Erasmo Santiago após a perda de a toda plantação de cacau, em Porto Rico, em razão de um furacão que varreu a ilha caribenha<sup>163</sup>. Pedro foi para os Estados Unidos e adquiriu o direito de uso da marca Toddy para a América do Sul, lançou o achocolatado na Argentina, e depois, em 1933, conseguiu autorização de comercialização no Brasil. O produto acabou por se tornar sinônimo de achocolatado pronto para beber, quente ou gelado. Não tinha inicialmente o mascote na embalagem, mas a associação com um valor nutricional e saudável era divulgada em algumas das primeiras propagandas com crianças estampadas, bebendo o achocolatado. O Toddynho foi lançado em 1982, com uma embalagem prática, a caixinha, e pronto para beber. Era apresentado associado a um mundo de diversão para as crianças, cujo slogan anunciava: “O seu companheiro de aventuras”. No entanto, tanto o toddynho, como o danone/ danoninho, sempre foram produtos caros e produtos para tomar com moderação até por famílias de classe média no Brasil. Maxwell Alexandre satiriza o universo de dificuldade de acesso aos produtos, diversão e desejo com as imagens dos mascotes. Conforme Marcelo Campos (2020), os mascotes representam:

“dois produtos capitalistas que jogam com o desejo infantil, são as presenças mais constantes na exposição: Danone e Toddynho. A criança que deseja e vê, ao seu redor, a impossibilidade, e o jovem que, mesmo desejando, não se contenta em reproduzir o que está posto, conjugam, talvez, os dois grandes verbos de *Pardo é Papel*: desejar e contestar” (Marcelo Campos em catálogo de Maxwell Alexandre, 2020, p. 24).

---

<sup>163</sup> Ver a história detalhada em: <https://mundodasmarcas.blogspot.com/2006/05/toddy-o-seu-companheiro-de-aventuras.html> Acesso em: 05 jun. 2023.

Figura 32- Maxwell Alexandre, Até Deus inveja o homem preto, 2018.



Materiais: látex, acrílica e bastão oleoso sobre papel pardo, lona de piscina Capri e piscina Capri de 400 litros. 430 x 510 cm. Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/37-maxwell-alexandre/works/3265-maxwell-alexandre-ate-deus-inveja-o-homem-preto-2018/> Acesso em: jun. 2023.

O toddynho costuma aparecer como desejo de consumo em sua narrativa, por isso tê-lo colocado na posição que se encontra na

Figura 32- Maxwell Alexandre, Até Deus inveja o homem preto, 2018.  
, conforme Maxwell <sup>164</sup>: “pensei num beijo grego como um ápice do prazer, que pudesse ser invejado até por Deus mesmo”. A imagem também foi inspirada num verso da faixa “Esú”, de Baco Exu do Blues, que menciona: ”A dor some ao ver que os deuses têm inveja dos homens”. Maxwell Alexandre fez a alteração no verso para: “Até Deus tem inveja do homem preto”, nome da obra. Nesse trabalho ele utiliza a própria piscina Capri como suporte para a pintura, pois também está associada a símbolo de desejo nas favelas, ligada a sua infância, e representa a autoestima, segundo o artista<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Ver vídeo completo no Instagram do artista: <https://www.instagram.com/p/CRIPbPopDTv/> Acesso em: jun. 2023.

<sup>165</sup> Ainda a partir da fala de Maxwell Alexandre no vídeo citado na referência anterior.

Figura 33- Maxwell Alexandre, sem título, 2022.



480 x 320 cm, da série Novo Poder, imagem da exposição no The Shed, Nova Iorque.

Materiais: látex, carvão e acrílica sobre papel pardo.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CmWhlu5r4Qu/> Acesso em: jun. 2023.

Figura 34- Maxwell Alexandre, Registro da Vernissage, da oficina Corpo-Bandeira, 2022.



A vernissage ocorreu em 11 de jun. 2022, na Biblioteca Parque da Rocinha, em parceria com o projeto Parque de Ideias.

Fonte: <https://www.instagram.com/p/CexQFbsDkf3/> Acesso em: jun. 2023.

Os personagens Dino e Toddynho emolduram “telas” como elementos ornamentais, símbolo de luxo com o douramento de molduras (Figura 33), e foram elementos marcantes na relação com as crianças ao participarem de uma ativação realizada na Biblioteca Parque, na Rocinha-RJ. A Oficina Corpo-Bandeira foi realizada com crianças da localidade, mas abertas ao público geral a partir de anúncio de sua proposição em rede social e divulgações da própria Biblioteca Parque. As crianças foram convidadas a desenhar a silhueta de seus corpos em papel pardo e ficaram livres para criar desenhos e pinturas com materiais disponibilizados pela equipe do artista. Após as pinturas serem produzidas, foi montado um painel com a colagem dos papéis, e em outra ocasião, no dia 11 de junho de 2022, realizada uma Vernissage de inauguração da obra coletiva. Para esse momento foram encomendados bolos nos motivos dos personagens infantis, comumente utilizados por Maxwell, e oferecidas as bebidas danoninho e toddynho para quem estava presente (Figura 34). O painel estendido em uma grande “bandeira”, com desenhos de corpos e pinturas das crianças participantes, ficou alguns dias exposto na fachada da Biblioteca Parque da Rocinha.

### 2.1.2 Dalton Paula e a circularidade da natureza, a ancestralidade e a expansão do cerrado

Dalton Paula utiliza a metáfora do seu ateliê-escola-quilombo, do Sertão Negro, com o sistema das artes ao elucidar que cada um pode ter o seu espaço e na natureza os diversos convivem. A natureza, seu movimento circular, cíclico, orienta sobre as habilidades e saberes individuais, mas fazem sentido coletivamente. Para o artista, o que orienta o Sertão Negro é a troca. Quem rege o espaço é Oxum e cuida-se do ambiente e do indivíduo. A natureza é utilizada em vários aspectos da obra de Dalton Paula. Mais à frente será abordada sua consideração e a preocupação ambiental nas iniciativas da criação arquitetônica e gerenciamento do espaço do Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes, em Goiânia. No entanto, usos de termos como armadilha<sup>166</sup>, a ideia de criar uma floresta e o próprio corpo como meio, associado às incorporações de divindades de cultos afro-brasileiros, reforçam a espiritualidade e o encantamento com o ambiente natural.

Seu Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes foi construído em um espaço do Setor Shangri-lá, em Goiânia- GO. Situado na região Centro-Oeste do Brasil, em expansão no mapa das artes, segundo recente manchete do Jornal Folha de São Paulo: “Goiânia quer entrar no mapa das artes, com dinheiro do agro, que atrai marchands”. A reportagem fala a respeito da inauguração da Cerrado Galeria, em 6 de maio de 2023. A galeria é anunciada como uma aposta quase certa numa região em expansão econômica movida pelo agronegócio, cujo público tem gasto dinheiro alto com bens de consumo caros<sup>167</sup>. O complexo do Sertão Negro está em expansão, com mais três chalés em construção para receber de forma o mais sustentável possível os alunos de residências artísticas, que já chegam a um total de 20 alunos<sup>168</sup>. No entanto, vale refletir a respeito da ideia do sertão, deste lugar interiorano brasileiro na formação identitária das obras e do espaço de produção do artista e seus discípulos em Goiânia.

---

<sup>166</sup> “A arte foi para mim uma grande armadilha”, fala de Dalton Paula na publicação de 5 de fev. 2018. Ver: <https://www.artequacontece.com.br/dalton-paula-e-a-armadilha-da-arte/> Acesso em: jul. 2023.

<sup>167</sup> Ver reportagem de João Perassolo, no Jornal Folha de São Paulo, de 16 de maio de 2023. Como Goiânia quer entrar no mapa das artes com dinheiro do agro, que atrai marchands. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/05/como-goiania-quer-entrar-no-mapa-das-artes-com-dinheiro-do-agro-que-atrai-marchands.shtml> Acesso em: 17 de maio de 2023.

<sup>168</sup> Essa referência é de reportagem de maio de 2023, mas ainda no mesmo mês, houve postagem do site do Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte que comentava a inauguração, no dia 18 de maio de 2023, de um dos três chalés construídos para receber residentes. Quem inaugura o espaço e residência, com vivência de uma semana no Quilombo de Goiás e três semanas de residência artística no espaço do Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte é a artista Carla Santana. Ver: <https://www.instagram.com/p/Cs4wMRdNmyz/> Acesso em: maio de 2023.

Conforme Rafael Cardoso Denis (2022, p. 236), a ideia de sertão, onde este começa e onde termina, é um constructo intelectual escorregadio, com frequência aplicado a uma diversidade de territórios ao longo dos séculos. Ainda que goze atualmente de uma estabilidade semântica, identificando-se ao grande semiárido compartilhado por oito estados do Nordeste brasileiro, já foi usado de modos diferentes historicamente. Antes de uma definição imposta pelo IBGE, até mesmo as favelas do Rio de Janeiro, segundo o autor, eram consideradas vestígios do sertão. Em “Os sertões”, de Euclides da Cunha (2001, p. 199), os sertanejos eram os seguidores de Antônio Conselheiro, mas também os representantes da mestiçagem, que equivalia ao desequilíbrio e um símbolo de retrocesso. Cunha afirma que são antes de tudo fortes, porém normalmente abatidos, com aparência de cansados, e por isso nos iludem, pois em segundos, desencadeiam energias adormecidas<sup>169</sup>. Já para seu contemporâneo, Coelho Neto, o sertanejo era um ”arquétipo heroico do brasileiro”, e convivía com incursão pelo lirismo das temáticas rurais no sertão evocado por Affonso Arinos de Melo Franco (Cardoso Denis, 2022, p. 236). Cardoso Denis aponta mudanças no arquétipo do sertanejo e do caipira, com rápida valorização durante as primeiras décadas do século XX, a ponto de Tarsila do Amaral, “bem-nascida e cosmopolita”, ter se deixado identificar com a figura do caipira. Em compensação, em outro momento, o sertanejo virava lugar comum e caía em descrédito no final da década de 1920. Foi associado aos motivos do atraso do Brasil, com a utilização do personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, que entrou para o rol dos tipos nacionais. Alguns anos depois, com a necessidade de uma nova imagem de brasilidade, a partir de novos paradigmas que representassem o futuro do país, buscou-se suprimir esse tipo de identidades regionais<sup>170</sup>.

Ao ser perguntado sobre a escolha da ideia de sertão, Dalton faz referência ao autor Guimarães Rosa, com seu “Grande Sertão: Veredas”, de 1956<sup>171</sup>. O destaque para o sertão com Dalton Paula é na vertente de um aquilombamento cultural, de resgate e valorização de aspectos do interior do país, e características paradoxalmente cosmopolitas. A região de grande extensão e produção agropecuária de Goiânia contrasta com sua ênfase no equilíbrio, respeito à natureza, sustentabilidade e aprendizagens acerca dos conhecimentos de plantas medicinais e protetivas. Suas ênfases na cura do corpo físico e mental, do ambiente e das

---

<sup>169</sup> EUCLIDES DA CUNHA, 2001, p. 208.

<sup>170</sup> CARDOSO DENIS, 2022, p. 237-238.

<sup>171</sup> Em conversa realizada em 28 de jun. 2023.

“cicatrizes de um passado colonial”<sup>172</sup>, entram em contraste com outros olhares de expansão do local. Paula Azugaray (2023), da Revista Select online, questiona aos galeristas Antônio Almeida, Lucio Albuquerque e Carlos Dale, a respeito do novo empreendimento, a Cerrado Galeria. Como eles pensam mediar realidades opostas de agropecuaristas e artistas que trabalham pela regeneração das vegetações nativas do cerrado? A resposta dos galeristas é sobre lidarem com a segunda ou terceira geração do agronegócio, e estes já teriam consciência quanto a necessidade de cultura, arte e educação, e fizeram do campo uma indústria de negócios. Porém ao mesmo tempo, ao comentarem o que os incentivou na busca daquele mercado consumidor, os galeristas indicaram terem percebido um potencial financeiro e a ainda crescente percepção da compra de arte como bem simbólico ostensivo:

A SP-Arte fez uma edição, em Brasília, em 2014, em que pouquíssimas pessoas venderam durante a feira. Mas naquela semana que passamos aqui, fomos convidados por várias pessoas de Brasília para coquetéis à noite, e tudo o mais, e nas casas que fomos, nenhuma tinha uma obra de arte. (...) Então fiquei pensando: ninguém compra ou não compram por que não foi ofertado? (Lucio Albuquerque, galerista da Cerrado Galeria, em resposta a Alzugaray, 25 maio de 2023)<sup>173</sup>.

A imagem dos sertanejos atuais, prósperos na exploração das terras, encontra uma fama de gosto musical e estético muito particular e discutível, evidenciada na pergunta da jornalista: “O morador que construiu, em 1955, a casa que hospeda a Cerrado Galeria, Abdala Abrão, com projeto do arquiteto David Libeskind, tinha um gosto muito sofisticado. Esse perfil estético e cultural é frequente em Goiânia?” (Alzugaray, 25 maio de 2023). As respostas dos galeristas se desenvolveram no sentido de perceberem o respeito ao patrimônio histórico do estado de Goiás, um certo orgulho e visão de futuro na aposta arquitetônica da cidade. Então tanto a galeria, como a Feira de Arte Fargo, com a quinta edição ocorrida também em maio de 2023, são locais de trocas e projeção para o Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, de Dalton Paula e seus residentes, como produtores num mercado primário aquecido daquela região:

*Carlos Dale comenta* - Nós temos uma estrutura bem estabelecida em São Paulo, mas você vem pra cá e encontra uma produção artística incrível, que é representada no Sudeste, mas pouco conhecida aqui. Dalton Paula talvez não seja tão conhecido aqui no Centro-Oeste. Então, fomentar a produção dele aqui, fazer uma exposição dele aqui, mostrar o projeto dele para a cidade, ver o quão importante ele tá sendo para essa segunda, terceira geração, todas as ações que ele tá fazendo... recuperação das tradições de plantas medicinais, proteção da mata nativa, o manejo sustentável dos espaços, com construções ecologicamente corretas e por aí vai, toda trajetória de não deixar morrer a história dos quilombos aqui, pegando todas as principais lideranças do movimento negro, representando através dos retratos, da pintura. O Paulo Herkenhoff convidou todos os integrantes do coletivo Sertão Negro, do Dalton Paula, para fazer uma exposição no Museu Nacional de Belas Artes. *Antônio Almeida complementa*- Mas o Paulo

<sup>172</sup> Conforme expressão citada por Dalton Paula na reportagem de João Pesarollo. Jornal Folha de São Paulo, 16 maio de 2023. Ver: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/05/como-goiania-quer-entrar-no-mapa-das-artes-com-dinheiro-do-agro-que-atrai-marchands.shtml> Acesso em: 17 de maio de 2023.

<sup>173</sup> Ver matéria completa em: <https://select.art.br/como-nasce-uma-galeria/> Acesso em 25 de maio de 2023.

[Herkenhoff] é tardio! (risos). Há um mês atrás, nós já tínhamos proposto para Dalton fazer no ano que vem uma exposição aqui com os artistas do Sertão Negro. (galeristas da Cerrado Galeria, em resposta a Alzugaray, 25 maio de 2023)

Enquanto essas trocas e o mercado de arte goiano se aquecem, fortalecem-se as ligações de Dalton Paula com a região e a terra, enquanto identidade artística. Os tons terrosos em diversas obras do artista são marcados como identificação ao cerrado, ao vínculo com seu território, e Dalton Paula faz questão de chamar atenção ao cuidado e interesse demonstrado na pesquisa de tonalidades de marrons, dos quais também utiliza na pintura dos rostos das pessoas que retrata. Ele destaca o fato de ninguém ter o mesmo tom de pele entre as pessoas representadas em suas obras. Há uma grande variação e isso também se estende a pinturas terrosas ao representar mesmo o interior de casas, em sua série “Ex-votos” (Figura 35)

). As tonalidades de pele apresentam-se como a riqueza da diversidade cultural brasileira e oposta à ideologia do branqueamento:

Em seus trabalhos, e em especial nas séries de retratos e ex-votos, o artista está longe de buscar branquear (física e culturalmente) as pessoas representadas; ao contrário, destaca a riqueza da população negra residente no Brasil, tendo nas cores terrosas uma das marcas simbólicas de sua arte. Apresenta-as de forma a restituir a autoestima ou aquela que o artista quer imprimir em seus modelos (Paula e Schwarcs, 2022, p. 32).

Figura 35- Dalton Paula, Ex-votos G, 2016.



Óleo sobre tela, 40 x 50 cm. Foto de Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/> Acesso em: jun. 2023.

Sua série “Ex-votos” nos remete ao elemento sagrado e popular, comum a muitas famílias brasileiras e presente como lugar de devoção nas instituições religiosas ainda hoje. Os ex-votos como pagamentos de promessa, de desejo realizado, configurados em réplicas de um pedaço do corpo, antes enfermo, ou zoomorfos, esculpido, modelado ou através de desenho, são elaborados em diversos materiais, como madeira, gesso ou cera<sup>174</sup>. Lidam com eventos traumáticos, de dor e tratamentos que desafiam a razão científica ou o acesso que se tem aos mecanismos de cura. Na série Ex-votos, de Dalton Paula, sobressaem os tons de marrom em referência à ligação com a terra como um elemento sagrado, de relação

<sup>174</sup> Apesar dos modelos mais comuns de ex-votos serem os descritos, Gonçalves e Santos (2010) afirmam: “Existe uma infinidade de ex-votos conhecidos, estes podem ser classificados em quatro categorias: Antropomorfos, que são os representativos do corpo humano, em sua totalidade ou parcialmente. Zoomorfos, são as representações de animais. Simples, são os objetos de uso cotidiano. Especiais ou representativos de valor, são os que possuem valor monetário ou de característica orgânica”. Ver: GONÇALVES, Leane Cristina Ferreira e SANTOS, Viviane da Silva. Ex-voto materialização da fé. VI ENECULT: encontro de estudos multidisciplinares em cultura. 25 a 27 de maio de 2010 – Facom-UFBA – Salvador-Bahia-Brasil. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24711.pdf> Acesso em: 31 maio de 2023.

espiritualizada, de fé. Já a terra que pode simbolizar a conexão entre os dois mundos, dos terrenos brasileiros e africanos, de Oxóssi e Omulu, pode simbolizar a fartura, a abundância de uma “terra, em se plantando, tudo dá”<sup>175</sup>, a possibilidade de nutrição e seu oposto radical: a terra como violência, como em sinal de desespero e insurgência, a geofagia – ato de comer terra – praticado por escravizados como símbolo máximo das dores do corpo e da alma, em busca de se enfraquecer e morrer. Um suicídio.

Paula e Schwarcs (2022, p. 75) comentam os silenciamentos do corpo, marcado pela invisibilidade da enfermidade, mas visível à fé e ao agradecimento à graça concebida:

(...) ofertados por pessoas, com frequência, silenciadas, que não contam com os mesmos direitos de acesso à saúde pública, e encontram na fé a maneira mais direta de extravasar seus males. A cura aqui dialoga com a noção de “cuidado” que tem, por sua vez, um duplo sentido. Cuidado indica que é preciso “ficar atento” diante do perigo, mas tem também o significado de “atender”, “amparar” alguém (Paula e Schwarcs, 2022, p. 75).

A dimensão de amparo seria o sentido em sua obra. Dalton Paula vê os silenciamentos das pessoas negras na arte como sinal de enfermidade, onde é possível a cura, mas ela sempre remete ao lado ambíguo dos tratamentos. As ervas, o copo d’água, recorrente nessa série, assim como os objetos colocados, como facas, tesouras e machados, podem levar à cura e à limpeza, como a matar. Então as cenas mostradas na série Ex-votos vão trazer esses elementos e as ambivalências de notarmos a presença de pessoas, em interiores por vezes sem ninguém representado. Na Figura 35, duas pessoas estão representadas em fotopinturas – elemento comum de referência do artista – e através da cama, e, sobretudo, os babados da colcha que a recobre. Em outras imagens essa singeleza, sinal de cuidado, capricho, de intimidade, também são apresentadas por crochês, almofadas, cortinas, que são, segundo Dalton, camadas de sentido “até se chegar a uma dimensão espiritual”<sup>176</sup>.

O texto disposto abaixo da primeira imagem de seu portfólio diz sobre a ambiguidade entre os silenciamentos e a cura:

Do silêncio à cura. Personagem caminhador, deslocado no corpo navegante. Lugares afetivos, territórios negros e moradas. São terreiros, quilombos, subúrbios e congadas, onde se bebe dessa fonte e se planta uma semente. Memória que é ativada num difícil alcançar. Há enfermidade no passado, presente e futuro? Receitas podem

<sup>175</sup> Questiona-se que a sentença tenha partido de fato de Pero Vaz de Caminha. “Esse mote foi usado até em propaganda de adubo, difundindo a ideia errada de que, no Brasil, basta lançar sementes no chão e esperar para colher frutos. O mito da terra fértil vem da leitura equivocada do elogio de Caminha aos bons ares e à abundância das águas (e não do solo). Em português atual, acarta diz: “Mas a terra em si é de muitos bons ares, assim frios e temperados como os dentre Doiro e Minho, porque neste tempo de agora os achamos como os de lá. Águas são muitas, infindas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo por bem das águas que tem”” (Ver texto integral: O legado agropecuário da Carta do Achatamento do Brasil -

Band.com.br. <https://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/222117/1/5244.pdf> Acesso em: jan. 2024).

<sup>176</sup> PAULA e SCHWARCS, 2022, p. 75.

trazer as respostas – magias, pajelanças, benzenções, garrafadas. Mas o que são as respostas sem as perguntas?

Os tons terrosos e de pele como característica identitária das obras de Dalton Paula e problematização em suas poéticas, também são parte de outras duas obras, “Cor da pele”, de 2012 e “Nilo Peçanha”, de 2013.

Figura 36- Dalton Paula, Cor da pele B, 2012.



Foto-performance. Material: band-aid, 90 x 135 cm, Foto: Heloá Fernandes.  
Fonte: <https://daltonpaula.com/> Acesso em: jun. 2023.

Figura 37- Dalton Paula, Cor da pele C, 2012.



Foto-performance. Material: atadura elástica, 90 x 135 cm, Foto: Heloá Fernandes.  
Fonte: <https://daltonpaula.com/> Acesso em: jun. 2023.

Em Cor da pele, Figura 36 e Figura 37, Dalton demonstra a inadequação dos produtos e de um pensamento de branquitude como referência para a normalidade. A evidência do distanciamento de tons disponíveis para a venda de elementos utilizados também para a cura e a cicatrização, salienta a fratura, a incompreensão de quão mais geral e diversa é a formação humana. Descabida a possibilidade de tantas variações de tons de pele para a fabricação de band-aids e ataduras, por que não trazê-los em branco e preto, cinza, como sinal de discrição? Dalton Paula enfatiza o que não é corriqueiro, irrefletido, mas pujante das escolhas de como queremos nos representar e de quem de fato importaria cuidar. Ao comentar a obra Cor da pele em encontro, “Diálogos Ausentes”, realizado na sede do Itaú Cultural - SP, em 2016, Dalton destaca que:

a principal referência do meu trabalho é o corpo negro, que vem do subúrbio de Goiânia, do subúrbio de Salvador, Cajazeiras, dos terreiros, das Congadas, e dos quilombos. Esse é o meu referencial de corpo negro. Basicamente o trabalho tem como fio condutor, nesse princípio, o corpo silenciado e o silenciamento eu entendo como uma enfermidade, que vem da insegurança, da individualidade, da efemeridade das coisas, dessa velocidade. Então nesse momento eu desenvolvi esse trabalho de foto-performance, que criava esses personagens que se colocavam nessas ações, no espaço urbano, e diante desses muros. Essas escolhas tinham muito de um olhar de pintor, de escolhas pictóricas: o muro, as texturas, as veladuras, do corpo, desses elementos que iam entrar. No caso isso que vela a minha cabeça são band-aids e refletindo um pouco (...) a Cor da pele de quem com essas tonalidades, não é?

Pensei um pouco na diversidade (Dalton Paula em apresentação no Itaú Cultural, SP, 2016)<sup>177</sup>.

A bailarina brasileira, Ingrid Silva, do Dance Theatre of Harlem, de Nova Iorque, Estados Unidos, expôs recentemente questão semelhante em relação a compra de sapatilhas para dança. O coreógrafo de sua companhia de dança, Arthur Mitchell, teria estabelecido o uso de sapatilhas cor da pele desde que fundou o grupo. Ele entendia haver uma divisão ao meio da silhueta das bailarinas negras ao utilizarem meias-calças e sapatilhas mais claras. Mas ao pintar as sapatilhas em adaptação a esta imposição, Ingrid questionava a inexistência da sapatilha negra até aquele momento, visto que a companhia e o balé se pretendiam menos elitistas:

Eu demorei *um ano e pouco conversando com a marca* que eu uso, para que a customizassem para mim. Eles foram bem resistentes porque disseram que não tinha mercado para isso, mas eu sou *consumidora há mais de 12 anos*. Uso a mesma sapatilha porque não é como sapato, quando você acha uma (marca) boa é essa mesmo para o resto da vida. Ela venceu na negociação. Mas a empresa customizou a sapatilha só para ela. Quer dizer – e a conclusão é de Ingrid -, “o resto do mundo não tem acesso! E isso é problema porque tem mercado, tem procura, mas eles acreditam que não existe essa diversidade”<sup>178</sup>. (Ingrid Silva em entrevista para Tania Regina Pinto, Revista online Primeiros Negros, 2021?)

Além do “defeito de cor”, Ingrid enfrentaria o defeito do biotipo para o balé, com o cabelo, o “bumbum para dentro” e a associação do negro a um corpo pesado, inadequado para a prática da dança europeia. No entanto, outro personagem incorporado por Dalton em performance, considerado o único presidente do Brasil afrodescendente, Nilo Peçanha, não escapava de anedotas, devido a sua cor de pele, conceituado como mulato. Entretanto, estima-se que devido ao fato de, no Brasil, a cor costumar vir combinada à posição econômica e social, não apenas por critérios de descendência e origem, então era comum, e também ocorria com Nilo Peçanha, a ocultação de suas características. Uma pesquisa feita por Fábio Genésio dos Santos Maria (2019) a partir de charges ilustradas em “O Malho”, analisa que ao longo de todo o período de governo de Nilo Peçanha, construiu-se uma imagem positiva acerca de ele não se envolver em “politicagem”. Destacaram-no como próximo ao povo, a favor de uma campanha eleitoral democrática, e ele aparece próximo à população. Nada é mencionado sobre uma questão racial. Em outro estudo, de Silvia Capanema Almeida e Rogério Sousa e

<sup>177</sup> Ver apresentação completa em: [https://youtu.be/mJ2\\_2pFW8Mo](https://youtu.be/mJ2_2pFW8Mo) Acesso em: maio de 2023.

<sup>178</sup> “A primeira sapatilha de ponta que combinasse minimamente com a pele negra começou a ser produzida em larga escala só no ano de 2017, pela marca *Gaynor Minden*. Como os registros das primeiras sapatilhas de ponta da história datam de 1820, isso significa que levou quase 200 anos para que as bailarinas negras tivessem um modelo pensado para elas”. Ver reportagem completa de Tania Regina Pinto, Revista online Primeiros Negros, 2021?, em: <https://primeirosnegros.com/ingrid-silva-a-bailarina-negra-e-as-sapatilhas-cor-da-pele/> Acesso em: maio de 2023.

Silva (2013), os autores ressaltam o fato de mulatos serem socialmente brancos, de acordo com sua condição social, à época, e encontram uma citação quanto à racialidade do Presidente Nilo Peçanha na Revista Fon-Fon, de 8 de junho de 1907:

Deve-se pensar também, mais do que numa simples contraposição entre negros e brancos, na existência de diversas tensões implicando diferentes atores, inclusive separando negros e mulatos. Os mulatos que eram socialmente brancos, e os negros que ascendiam e adotavam modos vistos como próprios dos brancos eram constantemente expostos nas revistas humorísticas. A seção intitulada *Novo Dicionário*, da *Fon-Fon!*, define assim o vice-presidente mulato Nilo Peçanha (que se torna presidente após a morte de Afonso Pena): "Nilo-Rio africano de origens desconhecidas que atravessa o Estado do Rio de Janeiro e desemboca na vice-presidência da República" (*Fon-Fon!* 8 de junho, 1907 apud Almeida e Sousa e Silva, 2013, p. 328).

Figura 38- Dalton Paula, Nilo Peçanha, 2013.



Vídeo 2' 12'', Foto/Vídeo: Heloá Fernandes.

Foto e performance em vídeo.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/nilo-pecanha/> Acesso em: maio 2023.

“Nilo Peçanha” é uma foto-performance na qual Dalton Paula aparece também de costas para o espectador, mas de frente para o centro de poder em Brasília, onde, não em sua época de mandato, mas atualmente, se localiza a Esplanada dos Ministérios e sede da capital do país. O vídeo disponibilizado em seu site pessoal mostra Dalton Paula em performance, em que, de costas nuas, costuram o brasão da República com linha e agulha em seu corpo. Paula e Schwarcs (2022, p. 59) comentam de pesquisadores suspeitarem de retocarem as fotografias presenciais de Nilo Peçanha, branqueando-o, e cujos preconceitos teriam levado-o a negar o

seu passado. A descrição da cena da foto-performance salienta a estranheza. Como se o lugar que Nilo Peçanha ocupava representasse uma eventualidade distante para um homem negro, assim como aborda as distâncias em Brasília, cidade natal de Dalton Paula, ainda hoje presentes em relação a essa população negra: “Ao corpo negro parece restar à distância. (...) Brasília é, assim, um espaço deslocado para o corpo negro que precisa branquear-se para se aproximar, ou terá que manter-se distante”<sup>179</sup>.

Dalton Paula se autorrepresenta em uma soma de características identitárias e também trabalha com a criação de outras identidades através de pesquisa historiográfica. Ele cria “corpos-arquivos”, conforme Diana Taylor enuncia, e é citado por Paula e Schwarcs (2022, p. 23), ao trazer, com os bustos de personagens representados, uma história deles e coletiva, porque são referentes a pessoas que marcaram e de algum modo fizeram a diferença. Ainda que a história não tenha lhes concedido, até então, um lugar de destaque. Seu cuidado entre as identidades criadas é não sobrepor uma a outra. As telas se apresentam do mesmo tamanho, com um tratamento de pintura de fundo inspirado nas cores usadas em fotopinturas – em geral verde ou azul claro-chapado, sem nuances – e, todas em roupas bem trajadas, a partir de uma pesquisa das roupas de época e os estilos de cabelos usados, e são representados com aproximadamente o mesmo ângulo visual (Figura 40). O artista projeta as fotografias de pessoas dos quilombos visitados em Goiânia, geralmente lideranças raizeiras, benzedeiras, e traça em tela a base com os rostos de cada personagem desenvolvido. Busca construir em parceria com estes, algo da subjetividade desses sujeitos, e ao fabularem, trazer um pouco de quem seriam aquelas pessoas, e quais os legados que elas deixaram<sup>180</sup>. Ele comenta fazer uma “espécie de retrato falado da ancestralidade brasileira”<sup>181</sup>. Dalton cria algumas características que diferenciam esses retratos dos demais, da História da Arte: a junção de duas telas ao elaborar a representação de um dos personagens; um aspecto de não acabamento da pintura que simboliza as frestas da história, a incompletude dos arquivos e de suas subjetividades ainda por serem descobertas, desenvolvidas culturalmente (Figura 39). Segundo Dalton Paula:

Esse fundo azul faz referência à fotopintura e ela também dá um contraste com esse tom de pele negra dos personagens, traz um destaque para eles. É uma pintura que é feita em duas telas. Isso gera uma linha no meio. A gente pode pensar essa linha como uma fresta, uma cisão que pode esconder ou surgir algo dali. Gera um incômodo no meio, um incômodo visual que faz referência também às revoluções,

<sup>179</sup> PAULA E SCHWARCS, 2022, p. 60.

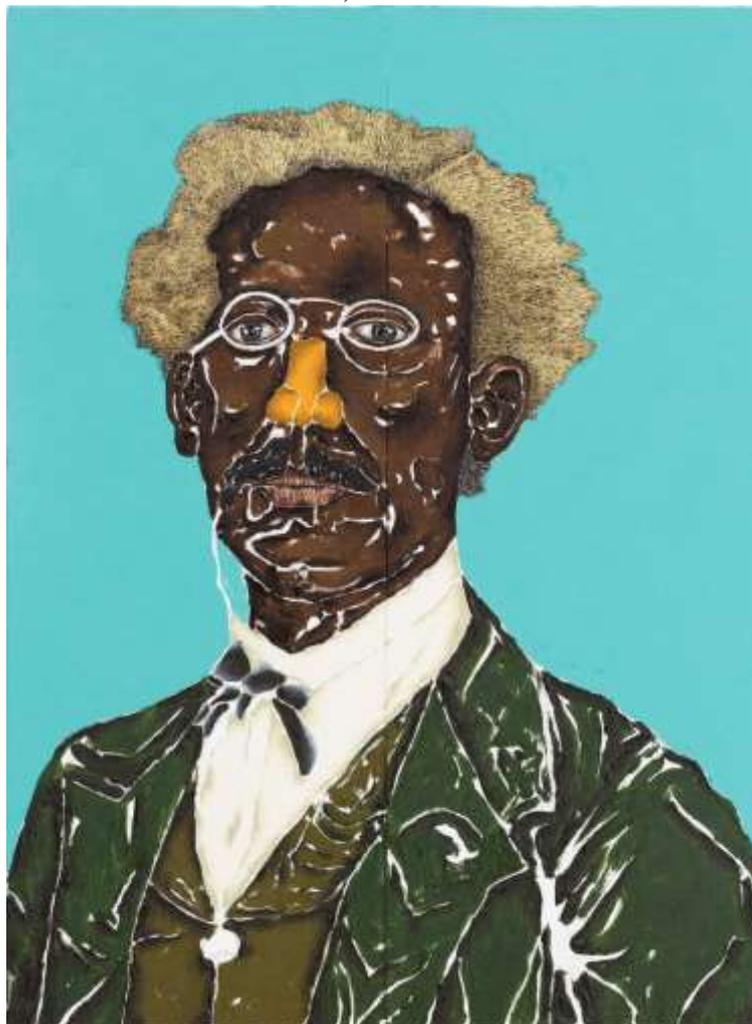
<sup>180</sup> Ver comentários do artista no vídeo, “A abertura dos olhos”, do Instituto Includartiz, em: <https://www.youtube.com/watch?v=C6SoyzX2eK0> Acesso em: jul. 2023.

<sup>181</sup> Ver a afirmação na reportagem disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/dalton-paula-conta-como-constroi-os-retratos-expostos-no-masp/> Acesso em: jul. 2023.

aos conflitos. (Dalton Paula em vídeo publicado em 16 de jul. 2022, da série Portraits for the Future, da National Gallery of Art <sup>182</sup>).

Os cabelos passaram a receber também um tratamento com douramento, fio a fio, em referência aos reis e rainhas, escravizados ao virem da África, e a conexão com a espiritualidade do Ori, deus do destino, ligado à cabeça, onde, segundo Dalton Paula: “é preciso alimentar a cabeça para cuidar do corpo e da alma” <sup>183</sup>.

Figura 39- Dalton Paula. Machado de Assis, 2020.



Óleo e folha de ouro sobre tela, 61 x 45 cm. Foto: Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/retratos-releituras/> Acesso em: jul. 2023.

<sup>182</sup> Ver Dalton Paula em “Zeferina” and “João De Deus Nascimento”, The Past Is Present. National Gallery of Art. Disponível em: <https://youtu.be/YHjDRn2zulk> Acesso em: maio de 2023.

<sup>183</sup> Ver reportagem na íntegra: <https://www.artequaeacontece.com.br/dalton-paula-conta-como-constroi-os-retratos-expostos-no-masp/> Acesso em: jul. 2023.

Figura 40- Vista da exposição "Dalton Paula: retratos brasileiros", 2022.



MASP. Foto: Isabella Matheus.

Fonte: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/dalton-paula-brazilian-portraits/> Acesso em: maio de 2023.

A fala de Dalton Paula evidencia a afirmação de identidade como algo ainda problemático e estrutural das relações mais afetivas desde a infância: “Na minha infância minha mãe pedia para afinar o meu nariz, então há essa negação desse corpo negro e ter aspecto de corpo branco, enfim. E aí, na minha pintura eu faço justamente o contrário, que é ressaltar e valorizar” (Dalton Paula em vídeo publicado em 04 de maio de 2022, da série Portraits for the Future, da National Gallery of Art<sup>184</sup>).

## 2.2 Assimetrias na representação: sub e sobrerrepresentação

A autorrepresentação costuma vir acompanhada do argumento de criação de visibilidades, contra os apagamentos de grupos tratados de modo secundário, e frequentemente anônimos, em lugares de poder. No entanto, destaco aqui a invisibilidade de *subjetividades* em meio a superexposição de suas imagens em alguns momentos ao longo da história. Quais seriam os momentos e as assimetrias desse regime de visualidades pelos quais teríamos passado para um gradual acerto, ou “equilíbrio”, na representação imagética negra na História da Arte?

<sup>184</sup> Ver Dalton Paula, na série Portraits for the Future, da National Gallery of Art. Vídeo completo em: [https://youtu.be/21987\\_4B8II](https://youtu.be/21987_4B8II) Acesso em: maio de 2023.

Figura 41- Dalton Paula, Retrato Silenciado, 2014.



Óleo sobre enciclopédia. 425 X 28,5 cm. Foto de Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/retrato-silenciado/> Acesso em: 19 de maio de 2023.

A temática dominante na obra de Dalton Paula diz respeito ao corpo negro silenciado quanto a seus direitos de acesso à cidadania e de existir em liberdade de expressão e escolhas. Nessas imagens (Figura 41), vemos homens e mulheres de olhos fechados como símbolo desse confinamento e obliteração de suas subjetividades. No entanto, nessa construção e ao longo de seu percurso, Dalton nos aponta os silenciamentos como enfermidades e seu desejo de cura: “A arte é uma ferramenta muito poderosa. Eu acredito muito nas artes visuais. E eu tenho usado essa ferramenta pra gente estar combatendo o racismo”. (Dalton Paula, Video Sesc TV, 16 de set. de 2021<sup>185</sup>). O artista utiliza como suporte para essas pinturas, antigas enciclopédias, cuja característica era trazer um modelo representacional da humanidade, mas numa deliberada exclusão de sabedorias populares, não reconhecidas cientificamente<sup>186</sup>. A

<sup>185</sup> Ver vídeo completo em: Video Sesc TV, <https://youtu.be/MSwbuC2nec> 16 de set. de 2021. Acesso em maio de 2023.

<sup>186</sup> Em outra série, “Santos Médicos”, abordada no próximo capítulo, será melhor detalhado esse aspecto da não cientificidade dos conhecimentos medicinais de origem africana.

elaboração dos retratos por Dalton Paula propõe que vejamos as assimetrias da valoração entre as imagens eurocentradas e tantas mais possibilidades de existência não contempladas nesse modelo.

Até então, em 2017, os personagens de Dalton eram retratados com os olhos fechados, e da mesma forma, em suas performances, estava sempre de olhos vendados<sup>187</sup>. Lima Barreto foi seu primeiro personagem a abrir os olhos, num trabalho encomendado por Lilia Schwarcs, conforme já comentado em capítulo anterior. Antes de seus protagonistas abrirem os olhos, “estavam como que incorporados”, relata Lilia no livro escrito em conjunto com o artista (2022). E então, comentam que Lima Barreto era uma vítima do racismo sistêmico no Brasil, e não se queria dar a impressão, com os olhos fechados, de uma pessoa vitimada, pois ele teve muitos projetos e lutou para realizá-los ao longo da vida.

Os projetos, as ações e as influências culturais negras estavam presentes e hoje são nutridas esperanças de reparação numa desalienação da história brasileira e mundial. A metáfora dos olhos fechados, atrelada a suas invisibilizações, age como se, enfim, aqueles indivíduos pudessem se ver internamente, já que suas imagens, quando presentes, não demonstravam seus valores culturais, mas uma exterioridade captada por terceiros. Então os olhos fechados permitem a conexão interior; a percepção do entorno e a resistência aos desafios encontrados; o acesso a outra dimensão menos violenta que o olhar seletivo da história. A representação artística realizada por artistas negros e negras se dá por toda a história da formação brasileira, mas nessa trajetória ocorrem as generalizações, de certa forma irresponsáveis, conforme Darby English, em entrevista a Folasade Ologundudu (2023), onde são feitas restrições em enquadramentos à imensa variação da produção negra. Eneida Sanches aborda esse incômodo em participação no encontro “Diálogos Ausentes”, em 2016, na sede do Itaú Cultural, SP:

Preciso falar que a minha geração tem uma relação muito estreita com o candomblé. É de uma forma muito diluída, mas é sempre uma relação (...) então não falo só de uma produção, mas de uma memória. (...) em algum momento eu comecei a ficar um pouco preocupada com uma questão. Primeiro porque eu estava chegando a um esgotamento com relação a uma representação dos símbolos e eu precisava conhecer mais, além disso. E a segunda coisa porque, de uma certa forma, as instituições que tratam de questões negras, especialmente nos Estados Unidos, onde eu mais fiz as exposições, queriam fixar a imagem da produção negra brasileira apenas dentro de um campo ritualista e, muitas vezes, uma coisa bem estereotipada também. Com muito respeito aos objetos, mas eu perguntava onde estão os artistas produzindo no

---

<sup>187</sup> Esse detalhe aponta a importância do contexto da produção da obra do artista, com ampliação da discursividade a respeito da diversidade e minorias no país, e de afirmação pessoal do artista, ainda em início de carreira, na conquista de espaço nas artes, que o leva a resolução de permanecer no campo, dando fim a sua carreira de bombeiro militar.

mundo de hoje, as questões de hoje? (Eneida Sanches, em *Diálogos Ausentes*, Itaú Cultural, 2016)<sup>188</sup>.

Hélio Menezes (2016) utiliza a imagem de Flavio Cerqueira para chamar atenção ao personagem de olhos fechados, que também encara sua própria interioridade frente ao espelho (Figura 42): “com os pés erguendo o próprio corpo, olhos fechados de quem está antes olhando para o bronze dentro de si do que buscando o reflexo porcelanizado no espelho, saltar em direção ao mundo – e ao próprio beijo”. Ali, no texto de Menezes, ele salientava as diversidades de ser negro e, inevitavelmente, da produção afrodescendente. Mas também problematizava “a imagem que só vê a si mesma” e poderia afogar-se no próprio reflexo ou estar condenada a repetir infinitamente a fala de terceiros e poderia perder a própria voz.

Figura 42- Flávio Cerqueira, *Antes que eu me esqueça*, 2013.



Espelho, madeira e pintura eletroestática sobre bronze. 123 x 35 x 20 cm. edição de 5 + 2 PA.

Foto Edouard Fraipont.

Fonte: <https://flaviocerqueira.com/trabalhos/antes-que-eu-me-esqueca-2013/> Acesso jul. 2023.

Numa discussão bastante recente e fundamental quanto a autorrepresentação negra, Darby English também fala nesse sentido apontado por Hélio Menezes. Ambos os autores analisam o período recente com ampla produção e estímulos no mercado e ambientes da arte para a representação negra. Os avanços reais e materiais do incremento do espaço

<sup>188</sup> Ver o vídeo completo em: [https://youtu.be/mJ2\\_2pFW8Mo](https://youtu.be/mJ2_2pFW8Mo) Acesso em: maio de 2023.

representacional negro, essenciais para a “sobrevivência política”, seriam: “posições profissionais, oportunidades de publicar, expor, debater publicamente etc.” Porém, o autor critica uma restrição a assuntos em que os artistas afrodescendentes acabam por permanecer, quando podem ser mais disruptivos e não permanecerem em perspectivas pouco provocadoras<sup>189</sup>.

Ao pensar o regime de visualidade racializado, hoje não é requerido um ideal de “pureza” e “preservação” nas representações de artistas brasileiros, como já se buscou em outras épocas em relação às produções de artistas africanos. Todavia, destacar alguma proximidade ancestral ou com as origens de matrizes africanas é bem-vindo ao mercado de arte, vide o caso da obra “No antiquário eu negocieei o tempo” (2018), de Castiel Vitorino Brasileiro (Figura 43). Na série fotográfica, desenvolvida em uma residência artística em São Paulo, a artista mostra fotos de máscaras que teria tentado comprar como objetos autênticos africanos em um antiquário. No entanto, ao negociar com o vendedor, ela aos poucos descobre a verdadeira origem dos objetos, fabricadas por crianças em oficinas de papel machê, aqui mesmo em terras brasileiras<sup>190</sup>.

Figura 43- Castiel Vitorino Brasileiro, No antiquário eu negocieei o tempo, 2018.



Série fotográfica desenvolvida no 1º Programa de Residência Artística do Valongo. Festival Internacional da Imagem, Curadoria de Diane Lima, Santos-SP.

Fonte: [https://castielvitorinobrasileiro.com/\\_foto\\_antiq](https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_antiq) Acesso em: nov. 2022.

Por vezes ainda lidamos com a cobrança de autenticidades a partir do uso de elementos diacríticos aos povos indígenas, e o “eterno retorno do exótico”<sup>191</sup> como objeto de interesse. Quando aparecem exigências desses elementos diacríticos aqui no Brasil, são em

<sup>189</sup> Ver o texto de Leandro Muniz, como tradutor, e a fala de Darby English em entrevista a Folasade Ologundudu (2023).

<sup>190</sup> As fotografias e relato original podem ser acessados [https://castielvitorinobrasileiro.com/\\_foto\\_antiq](https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_antiq)

<sup>191</sup> Conforme expressão de Albuquerque (2017, p. 123).

sentido de continuidade com nossa relação originária com as terras brasileiras e, com a África como continuidade cultural. Cabe destacar alguma cobrança aos negros de sinais diacríticos em relação aos artefatos criados, mas não costumam ser exigidos quanto a aparência pessoal dos artistas, seus traços étnicos. Isto porque, como ressalta Franz Fanon (2020, p. 131), sua aparência é fixada à frente de qualquer outra característica que possua, e o negro é sobredeterminado a partir do exterior, ao contrário de judeus, por exemplo, cujas discriminações se dariam após serem identificados como tal. Em lugar de retorno à “pureza” na elaboração de obras de arte realizadas por negros e negras, em espaços de arte contemporânea há lugar para elaborações em torno do cotidiano e das carências da população negra, da representação de elementos ancestrais e simbologias de religiões de matrizes africanas, do resgate documental escravista relacionado a citacionalidades de imagens coloniais cuja presença negra era registrada, e da criação ficcional de futuros possíveis, imaginários.

Na crítica às escolhas dos temas selecionados por artistas, sobretudo estadunidenses, English (2023) comenta que, ao dizer o que todos já sabem e publicar palavras que nada dizem, perde-se com isso. Nesse destaque ele expõe as realidades bastante diferentes quanto a ação negra dos contextos de Estados Unidos e Brasil. O autor explicita haverem muito mais questões e nuances debatidas por artistas negros nos Estados Unidos há uns 20 anos atrás, entre 1999 e 2003. Pois, apesar de terem avançado em debates como a abstração realizada por artistas racializados, algumas complexidades estariam deixadas de lado e certamente, segundo ele, os artistas abstratos não vão receber a “visibilidade” e compreensão merecidas, porque para isso precisaríamos de um ambiente que ainda não existe.

Em relação a sua fala em entrevista, a dinâmica brasileira estaria *de novo*, a apontar novidades e questões próprias, embora também tenhamos “repetições de fórmulas” realizadas por alguns artistas. O destaque ao “de novo” coloca a crítica de English, porém comentada por Leandro Muniz no mesmo texto (2023), ao tom “inovador, inaugural, reparador” que não ocorre nos Estados Unidos, mas aqui no Brasil seria um fenômeno curioso. O “inaugurar novamente” o debate caracterizaria uma “amnésia histórica a respeito de uma série de ações análogas entre os anos 1960-1990”. Precisamos da percepção de novidade e de algo fora do corriqueiro para revalorizar, entrar em pauta relevante de discussão, o que já fora apontado em outros momentos brasileiros. Muniz aponta Abdias Nascimento como “exemplo mais

radical, reivindicando a permeabilidade entre ação política, práticas de pintura em ateliê, análises sociológicas e mobilizações coletivas”<sup>192</sup>.

Mesmo com as discussões acaloradas de inclusividade e diversidade, o texto de Renata Marquez (2017) revela um quadro comum e muito atual brasileiro de desníveis da representação negra, especificamente em relação ao cinema:

(uma) pesquisa, realizada em 2014 pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa da UERJ, analisou os 20 filmes de maior bilheteria nacional entre 2002 e 2014 e constatou que, em média, 45% do elenco principal era de homens brancos e 35%, de mulheres brancas, enquanto o percentual de homens negros foi de 15% e de mulheres negras, 5%. Se apenas raramente algum desses filmes foi protagonizado por uma mulher negra, descobriram também que não houve nenhuma diretora ou roteirista negra. Homens brancos representam 84% dos diretores e 69% dos roteiristas. As mulheres brancas são 24% dos roteiristas e 14% dos diretores, enquanto homens negros são apenas 3% dos roteiristas e 2% dos diretores./ As estatísticas, esse suspeito elemento acusado de desumanizar a sociologia e traduzir para o economês as relações sociais, parecem assumir um papel redentor na crítica à historiografia das artes. As estatísticas são provas contra o lugar de poder daqueles que escolhem o que deve ser visto, bem como aquilo que não deve ser notado. (Marquez, 2017, online)

Marquez pontua a atualidade do problema. Mesmo os museus mais tradicionais são impelidos a situar as questões da diversidade e repensar as representações que os constituíram. Falar sobre o negro e outras minorias está em voga nas instituições artísticas e nas mídias. No entanto, é necessário problematizar a proliferação das imagens e da apropriação cultural que delas fazemos, como destaca Mara Gomes (2014), do coletivo de blogueiras negras:

Precisamos acima de tudo perceber que o racismo continua impregnado dentro desses movimentos que dizem que “o preto está na moda”. Só porque a classe média branca gosta do que o negro produz não quer dizer que ela gosta de conviver com o negro nos seus espaços diários, que ela não pratique racismo todo o dia com seu porteiro, com sua empregada. A questão pontual é essa: porque o negro não está na moda quando o assunto é o extermínio da juventude negra? Por que não está na moda quando as nossas estatísticas de desemprego, população carcerária, população de rua, subempregos é mais alta? Por isso a apropriação de cultura não é bonita, não me agrada, não é um elogio, é um processo racista que infelizmente não nos damos conta por completo ainda. No entanto precisamos, precisamos muito falar mais sobre isso (Mara Gomes, 2014, online).

A autora chama atenção para a imprecisão que a exibição do negro em grande escala pode ter em relação ao racismo. O repensar a respeito da quantidade, da qualidade e da reorganização das representações nas estruturas museológicas e nas mídias é conquista das minorias étnicas, até então subalternizadas, e num processo decorrente de mudanças históricas e sociais, que busco resgatar e sintetizar aqui em alguns grandes períodos principais:

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, 2023, online.

Primeiramente, uma das importantes mudanças históricas e sociais de percepção representacional viria com a inauguração do individualismo, na Revolução Francesa (momento de criação de conceitos de raça e etnia, assim como de aparatos burocráticos de controle, ao circunscreverem os espaços e as categorias que exacerbavam a diferença – polícias, prisões, mapas, um conjunto jurídico etc). Um pensamento complexo a respeito do mundo foi possível no período Iluminista a partir do conhecimento de outras formas de sociabilidade propiciada pela ocupação das colônias, de modo que os habitantes desses lugares podiam ser usados tanto como escravos, quanto, ambigualmente, para os europeus transformarem-se em pessoas diferentes de si mesmos ao conviverem e proporcionarem casamentos na Corte, por exemplo<sup>193</sup>.

Em segundo momento, desde o início do séc. XIX, várias missões científicas foram organizadas para a pesquisa de povos exóticos e os estudos, mal adaptados, sobre o evolucionismo, de Darwin, traziam a percepção de que aqueles “outros”, constituintes da diferença do que seria um padrão de normalidade, também possuíam humanidade. Ou seja, sujeitos com deficiências ou apenas diferentes dos hábitos e padrões não-europeus de cor de pele, não seriam mortos, descartados, mas, em virtude de uma razão científica, haveria a convivência de suas imagens e estudos a respeito da diversa constituição biológica e cultural. Nesse momento onde não haviam fronteiras tão demarcadas entre os conhecimentos, a antropologia e a arte tinham grande proximidade, conforme Clifford (2002, p. 133). No entanto, foi o período também das grandes exposições universais, cuja exibição de invenções próprias e de culturas não-europeias, reforçavam o poderio imperialista e o racismo científico, ao utilizarem “estudos”, a antropologia física, para justificar a inferiorização de povos estrangeiros.

As Exposições Universais como criações da modernidade, de fins do séc. XIX, promoviam superexposições de pessoas, entre elas os negros, no que na atualidade chamamos de ‘zoológicos humanos’. Eles “reconstruíam” um ambiente cultural de um determinado povo para serem vistos pelo “outro normalizado”, branco, europeu, detentor do padrão de correção a ser almejado, portanto. Ali as pessoas em exibição também produziam objetos simbólicos

---

<sup>193</sup> Afonso Arinos de Melo Franco tece a ideia de a Revolução Francesa ser inspirada nos indígenas brasileiros. Isso se daria segundo a percepção de novas formas de sociabilidade possíveis, após os europeus chegarem ao “Novo Mundo”. Os habitantes dessas terras, ao contrário de serem monstruosos, eram “surpreendentemente” normais e parecidos com eles, os europeus. Para o autor, apesar das duas narrativas coexistirem (da monstruosidade e da bondade natural), era mais difícil mostrar os gigantes e as monstruosidades, enquanto “o homem natural existia à vista de toda a gente, nas terras recém-descobertas”. Esse homem não tinha as ambições e necessidades do civilizado, devendo, portanto, ser virtuoso e feliz (p. 16). Ver: FRANCO, Afonso Arinos de Melo. “O índio brasileiro e a Revolução Francesa- as origens brasileiras da teoria da bondade natural”. Coleção Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1976, 2ª edição, 210p.

de suas culturas e podiam vender como souvenirs, bem como as suas próprias fotografias, já comercializadas em cartões postais. No entanto, não se pode confundir esse espaço de vendas como lugar de autoexpressão. Não havia ali o sentido de liberdade criadora, mas de repetição da produção de artefatos e as fotografias os enquadrava como sujeitos inferiores. Havia, portanto, uma dinâmica de representação de um imaginário das pessoas expostas e as trocas com os cartões, cuja máquina fotográfica aparecia “como instrumento de dominação, apropriação e classificação” dessas pessoas (Koutsoukos, 2020 p. 136-146). Em relação a elaboração do resultado fotográfico, Koutsoukos aborda as possibilidades de autorrepresentação:

Alguns autores argumentam que o constrangimento causado pela situação de serem fotografadas, com pose orquestrada pelo profissional da área, mostra pessoas posando como modelos, sem poder de participação ou invenção. No entanto, só quando começaram a ser fotografadas é que sua resistência foi notada, abrindo-lhes espaço para a autorrepresentação. (...) Mesmo nas fotos cuja finalidade era sustentar teorias racistas, nas quais a câmera virava um instrumento de dominação, é possível notar a autorrepresentação das pessoas – às vezes marcada por uma atitude de acanhamento, de submissão, até de humilhação ou, ainda, por um olhar de desafio. Uma postura, uma expressão. (Koutsoukos, 2020 p. 145-146).

No Brasil tivemos também, em 1882, uma exposição antropológica realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro, ainda instalado numa construção do Campo de Santana, Centro do Rio de Janeiro. A proposta da exposição era não ficarmos de fora da noção de nação civilizada e da mania de pesquisas científicas da época. O tema dessa exposição era o índio, então entre os exemplares da diferença em nossa cultura e as simulações de ambientes que viviam, os exemplos de indígenas Botocudos expostos vivos representavam o que de mais pré-histórico tínhamos para mostrar<sup>194</sup>. Pouco tempo depois, entre os anos 1889 e 1945, outro tipo de violência era evidenciado com o aval governamental e em prol da construção da ideia de identidade nacional: contra outra representação étnica integrada à religiosidade popular e já inerente ao cotidiano, politicamente se dava uma perseguição policial e apreensão aos elementos rituais de religiões de matrizes africanas<sup>195</sup>.

Em um terceiro momento relevante está o entre guerras mundiais. Provocador de reflexões quanto ao monopólio de conhecimentos valorizados até então, como o fim da ideia de progresso, de heroísmo e vitória (Clifford, 2002, p. 135), trouxe pressões de diversos

<sup>194</sup> KOUTSOUKOS, 2020 p. 170-171.

<sup>195</sup> O acervo apreendido ainda encontrava-se sob tutela da Polícia Civil do Rio de Janeiro e a partir de setembro de 2020 faz parte do Museu da República, no Rio de Janeiro. Muitos terreiros fecharam ou sobreviveram na clandestinidade. Ver: VETTORAZZO, Lucas. Governo inicia plano de reparação histórica às religiões afro-brasileiras. 20 mar. 2023. <https://veja.abril.com.br/coluna/radar/governo-inicia-plano-de-reparacao-historicas-religoes-afro-brasileiras/> Acesso em: jun. 2023.

grupos intelectuais, entre eles os artistas surrealistas, dadaístas. Eles vão questionar as exposições da diferença, ao problematizar e atacar o que era visto como familiar para os povos europeus, em contraposição e em comparações justapostas de imagens do que era tido como aberrações, monstruosidades<sup>196</sup>. Clifford escreve a respeito desse momento para a arte e a antropologia, cujo questionamento de fundamentos “estáveis” provocam a irrupção da alteridade, onde, num “jogo permanente e irônico de similaridade e diferença, do familiar e do estranho, do próximo e do distante”, constituem um processo característico da modernidade global<sup>197</sup>. Eles vão influenciar nosso movimento antropofágico no Brasil. Em período de reacender a *négrophilie* parisiense, conforme Rafael Cardoso Denis (2022), as imagens são de outra espécie de primitivismo. Não de manutenção da pureza, mas segundo o qual desejava-se “avidamente incorporar a alteridade para afirmar a modernidade do Eu colonizador”. Uma atitude ainda de supremacia, de autoridade do civilizado, em relação ao “outro” colonizado<sup>198</sup>.

Um quarto momento é registrado por Hal Foster (2017), da década de 1960, em que a diferença é cada vez mais um objeto de consumo, porém age contra um discurso único, sob a fragmentação do sujeito (com as questões do inconsciente e sexualidade) e coloca em xeque e desmantela os modelos institucionais autoritários. Segundo o autor, o ex-colono, os direitos civis, a feminista, o estudante foram as forças conflituosas revolucionárias dessa década, mas foram liberadas pelo capital, que coexiste, se adapta, tanto ao que ele situou como a “morte do sujeito” nessa década, com um sujeito que “só fingia ser universal”, como no “retorno do sujeito”, na década de 1990, com “novas e ignoradas subjetividades” (2017, p. 194-195). Essas subjetividades, antes ignoradas, vão orientar o trabalho de artistas a partir da década de 1990. Ao agir como etnógrafos, apontam a necessária transformação social que marca o fim de grandes narrativas de um modelo modernista esgotado, conforme o autor. Essas ações parecem desembocar numa geração de artistas contemporâneos, autorrepresentantes de suas narrativas de luta por direitos e espaço ativo nas instituições de poder.

---

<sup>196</sup> Foster também sinaliza que apesar de os artistas surrealistas terem organizado, por exemplo, em 1931, uma mostra “anti-imperialista” denominada “A verdade sobre as colônias”, eles também salientavam fetiches por meio da associação do outro cultural primitivista, cuja analogia racista “entre os povos “primitivos” e os estágios primais da vida psicosssexual” colaborou com propósitos muito diferentes e desastrosos na política cultural nazista (2017: 195-196).

<sup>197</sup> CLIFFORD, 2002, p. 167. A vanguarda europeia é conhecida por recorrer a imagens japonesas, da Oceania e, sobretudo, às referências de Picasso a máscaras negras. Porém, talvez o menos comentado seja o papel, em especial dos surrealistas, ao questionar os ideais de civilização e também quanto as exposições de pessoas.

<sup>198</sup> CARDOSO DENIS, 2022, p. 233.

Para evidenciar as assimetrias representacionais proponho a observação dos casos: do filme “As estátuas também morrem”; dos Blackamoors e blackfaces em nosso convívio; das fotografias e imagens na mídia impressa.

O filme documentário “As estátuas também morrem”, de três cineastas, Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cocquet, parte de uma encomenda feita pela Revista “*Présence Africaine*”, para falar sobre arte negra, mas tem seu roteiro direcionado à crítica quanto ao fim imprevisto das esculturas africanas, inseridas em locais de contemplação estética ocidentais. Sua estreia ocorreu no Festival de Cannes, em 1953, e contesta a ausência da arte africana no Museu do Louvre, cuja restrição se dava apenas ao Musée de l’Homme. Ele revela um mundo em transformação, conforme João Sousa Cardoso (2010), pois a guerra fria traria os sinais de secundarização da Europa como destino do mundo, e a França assistiria aos movimentos pela descolonização e emancipação política dos países africanos.<sup>199</sup> O filme foi censurado por 10 anos na França.

Francielly Dossin (2016, p. 161-164) lembra outras imagens icônicas de negros que seriam “motivos, práticas ou técnicas que participam, agenciam e são agenciados pelo regime de representação racializado ou/e racista”: os mouros negros e o *blackface*. As imagens dos Blackamoors foram comuns na Europa e aqui no Brasil para adornarem escadas, portas e entradas. Os personagens são elegantemente vestidos, mas as poses de servidão remontam à reconquista cristã da Península Ibérica, que finaliza apenas na Idade Moderna e, conforme a autora, “parece um contraponto domesticador à fama de valentia dos mouros africanos”. Apesar das representações dos africanos como cavaleiros ou reis remontarem ao período romano, foram as cruzadas contra o Oriente Médio e a Península Ibérica que familiarizaram as ideias de “valentia guerreira e sensualidade” (Stols, 2008 apud Dossin, 2016, p. 164-165). Em relação ao *blackface*, a autora aponta o episódio ocorrido em 2015 de apresentação da peça “A mulher do trem”, pelo grupo teatral “Os fofos”. Os integrantes da peça usavam máscaras, porém, uma delas era *blackface*. Houve um protesto em rede social disparado por Stephanie Ribeiro, contra a representação de uma pessoa negra com uso desse artifício de

---

<sup>199</sup> Francielly Dossin (2016: 259) chama atenção para a cena em que aparece o artista Wilson Tibério, negro, integrante da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, nos 24’13” do filme. Ele aparece ao ser declamado um texto a respeito da arte de transição, como a “Arte do presente entre uma grande era perdida e outra a conquistar”.

*blackface*. A argumentação levou ao cancelamento das apresentações e a um debate importante realizado pelo Instituto Itaú Cultural, SP <sup>200</sup>.

Ione Jovino (2010) aborda a análise fotográfica do século XIX, sobretudo, de Militão Augusto de Azevedo, fotógrafo em São Paulo entre 1862-1885. Militão tinha como foco não mais os negros em seus afazeres, como retratado por outros fotógrafos, mas nas pessoas em si. Em fins do século XIX a ideia de fixar uma memória de si a partir da fotografia era algo importante e símbolo de status que os negros buscavam para registros documentais ou pessoais. Apesar de a autora focar na representação de crianças, ela fala sobre o negro ter sido pouco representado em alguns papéis, hoje exigidos pelos artistas, mas ter havido uma sobre-representação do negro em servidão ou exotizados. Em geral as imagens e fotografias desse período, séc. XIX, não apresentam ou têm poucos dados que individualizem as pessoas negras retratadas.

Há, portanto, uma historiografia da representação do negro que precisa ser contada, onde ficam evidentes escolhas nas ênfases de como foram registrados. Mesmo com o passar do tempo e a sedução das fotografias, a pesquisa de Jovino (2010, p. 114) conclui que as imagens de Jean Baptiste Debret<sup>201</sup> continuaram a ser muito mais exploradas do que as de Militão, por exemplo.<sup>202</sup> Suas fotografias já mostravam os negros em vestimentas comuns à época, e não destacando a inferiorização dessas pessoas. Foram fotografadas famílias inteiras de pessoas negras, mas até recentemente era muito difícil essas imagens serem ressaltadas com valores positivos, como o fotógrafo Walter Firmo, atuante hoje, destaca em seus registros<sup>203</sup>. A exposição recente, a respeito do artista e músico Heitor dos Prazeres, na sede do Centro Cultural Banco do Brasil-CCBB-RJ aponta isso: o artista já se ocupava da representação de negros em espaços urbanos, festas, lugares de infância e diversão, trabalho e relações de afeto<sup>204</sup>. Ele foi artista premiado na categoria de pintura nacional, na primeira

---

<sup>200</sup> Ver o debate: Arte e Sociedade - a Representação do Negro (2015). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v> Acesso em: dez. 2022.

<sup>201</sup> Debret apresenta desenhos e aquarelas comentados em que é feita a associação de crianças negras a animais de estimação (Jovino, 2010, p. 44 e 53).

<sup>202</sup> Alencar alerta para o fato das imagens originais de Debret terem permanecido por quase um século longe do alcance dos brasileiros, porém com a intensa discussão sobre o nacionalismo, do movimento modernista, ter sido ativado o interesse pelas mesmas. O colecionador Raymundo Ottoni de Castro Maya repatriou os originais que estavam na França, em 1940. (p. 6) Ver: ALENCAR, Vera de. Debret e um rio de novidades. In: *O Rio de Janeiro de Debret- Coleção Castro Maya*. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2015.

<sup>203</sup> Ver: <https://ims.com.br/titular-colecao/walter-firmo/>

<sup>204</sup> A exposição fica em cartaz no CCBB-RJ de 28 de jun. a 18 de set. de 2023.

Bienal de São Paulo, em 1951, e um dos três artistas brasileiros escolhidos, já em seu último ano de vida, em 1966, para participar do I Festival de Artes Negras, em Dakar, Senegal. No entanto, não costumava ser destacado como um artista relevante brasileiro a integrar os conteúdos do ensino a crianças e adolescentes até décadas recentes.

Cardoso Denis (2022, p. 41-43) também analisa as representações de negros, mas a partir de impressos de jornais e revistas, assim como pinturas acadêmicas. Aborda o período que constitui a modernidade no Brasil, entre fim do século XIX e meados do século XX. Ele sinaliza o surgimento das favelas nos morros do Rio de Janeiro como promotor da “correspondência entre negritude, barbárie e atraso”. Se a associação do negro ao selvagem e incivilizado já era comum nas representações e fotografias, as mudanças demográficas aceleradas ressaltaram a ideia de “favela como lugar de perigo” e “obstáculo à civilização”<sup>205</sup>.

O contrário do que foi percebido por Jovino (2010), em relação à fotografia, ocorria nas publicações a respeito de negros em jornais e revistas. Nas fotografias ao longo do processo de abolição da escravatura, aumentava-se o número de registros de imagens de negros, talvez por demanda de documentação ou decorrente da vontade própria de guardar a memória de si. Também aumentava a percepção de individualização dos sujeitos, e temas retratados. Em jornais e revistas, iniciava-se a sobrerrepresentação de negros, mas em direção à criação de estereótipos. Cardoso Denis (2022, p. 62) afirma, por exemplo, que até a década de 1920 as representações não firmavam correspondência entre a pobreza das favelas e populações afrodescendentes. A feiura e sujeira eram associadas às favelas, mas a “equivalência entre favela e negritude ainda não havia sido estabelecida como clichê visual”. Em compensação, o crescimento do meio editorial brasileiro proporcionava novas publicações de jornais e periódicos direcionados ao público negro especificamente, mas sempre de modo muito intermitente.

Nabor Jr. (2022) aborda a relevância do meio editorial brasileiro para a edificação do pensamento negro pré-abolição até hoje, onde em 1833 o jornal “O Homem de cor” dava início a imprensa negra<sup>206</sup>. Ele relata a existência de diversas iniciativas entre Rio de Janeiro e São Paulo, e especifica que em São Paulo o acesso e circulação dos periódicos se davam,

---

<sup>205</sup> CARDOSO, 2022, p. 41-43.

<sup>206</sup> O jornal “O homem de cor” era editado por Francisco de Paula Brito, ele mesmo um homem de cor, como se dizia à época, e era dedicado a combater o racismo, conforme CARDOSO DENIS, 2008, p. 49. Ver: A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]. Rio de Janeiro: Record, 2008. 222p.

sobretudo em associações, entidades culturais e grêmios recreativos negros. Cardoso Denis (2008, p. 45-53) comenta uma iniciativa editorial de Francisco Paula Brito, ao mandar reproduzir em quantidade a imagem de um negro, conhecido como marinheiro Simão. O estudo de caso de uma pintura acadêmica e do feito heroico de Simão, ao salvar treze pessoas de um navio naufragando em 1853, revelava fortes intenções de atacar o preconceito racial ao destacar que a virtude não tem cor e os negros eram confiáveis.

A imagem do negro incluída em publicações inicia timidamente a partir dos anos 1920, com referenciais simbólicos de pessoas a servirem de “exemplo do sucesso intelectual, do poder da educação como ferramenta de mobilidade social, e de trajetórias a serem seguidas pela comunidade”<sup>207</sup>. Em “Quilombo”, com primeira edição de 1948, expandia-se a “autopromoção visual”, segundo o autor, sobretudo devido a quantidade de imagens de Abdias Nascimento, diretor da publicação.

---

<sup>207</sup> NABOR JR., 2022, p. 50.

Figura 44- Fotografias de Abdias Nascimento publicadas no jornal "Quilombo" (1948-1950).



Montagem feita pela autora, a partir do arquivo digital disponível no IPEAFRO.

Fonte: <https://ipeafro.org.br/> Acesso em: dez. 2022.

Abdias Nascimento foi representado em nove das dez edições publicadas (Figura 44), sendo que em uma das edições aparecem ao menos cinco fotografias suas<sup>208</sup>. As imagens impressas dos negros, a promoção do Teatro Negro e os concursos de beleza agiram na desconstrução de uma subestimada beleza e intelectualidade negras por meio da visualidade<sup>209</sup>:

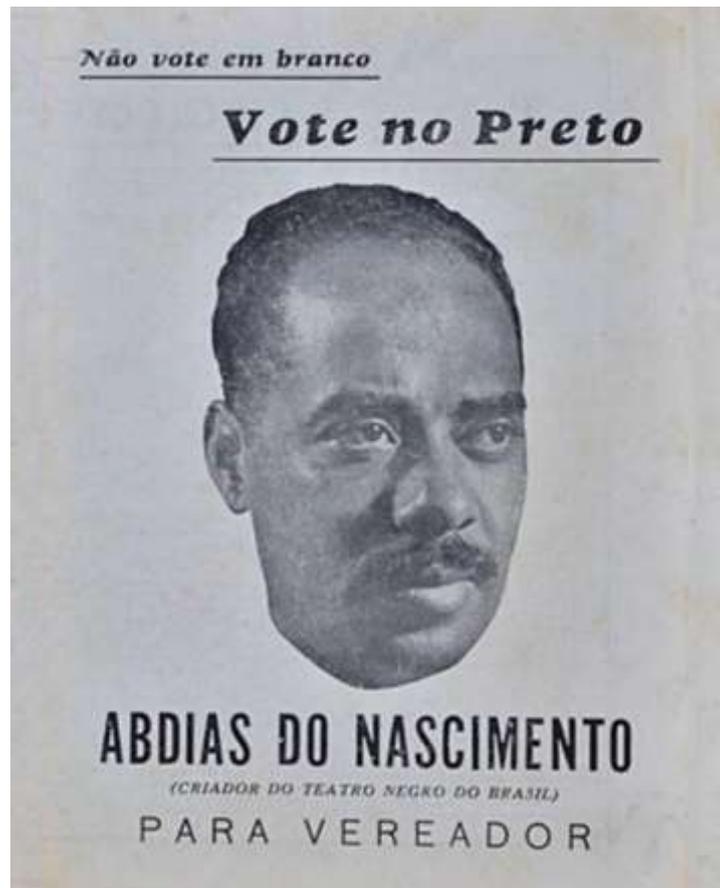
Quanto à adoção de imagens nas páginas da imprensa negra, ressalte-se que elas agem no campo mais amplo da cultura visual, mais do que simplesmente ilustrar um texto, pois se apresentam como ferramenta vital na desconstrução do modo estereotipado como os negros são comumente apresentados na imprensa tradicional (branca). Isso se dá porque essa representação positiva estabelece uma imagem

<sup>208</sup> Ver as publicações em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-01/>

<sup>209</sup> Em relação aos concursos de beleza, chamados à época “Rainha das Mulatas” (1947) e “Boneca de Piche” (1948), realizados pelo Teatro Experimental do Negro (TEN, fundado em 1944), pode-se concluir que embora àquela época os concursos fossem vistos de modo positivo e à frente do famoso movimento americano *Black is Beautiful*, hoje os termos envolvidos no título de ambos seriam vistos como racistas e inapropriados para lidarem com a ênfase na beleza negra sem estereótipos e estigmas associados ao corpo das mulheres negras.

oposta à da representação simplificada e portadora de qualidades negativas, numa tentativa de reversão ou inversão do estereótipo. Estratégia semelhante de afirmação identitárias positiva da estética negra, por meio da imprensa, seria uma das principais linhas de atuação de movimentos como Négritude, nos anos 1940, e *Black is Beautiful*, na década de 1960. (Nabor Jr., 2022, p. 51)

Figura 45- Abdias Nascimento em momento de campanha para vereador, na década de 1950.



Fonte: <https://ipeafro.org.br/5416-2/> Acesso em mar. 2023.

Abdias Nascimento foi político, professor universitário, ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico e um dos precursores do movimento negro. Ao utilizar o lema “Não vote em branco, Vote no preto”, em candidatura ao cargo de vereador em 1954, ele utiliza mais uma vez o reforço à sua autoimagem como meio de afirmação e estímulo às pessoas racializadas, a fim de alcançar maior participação de cidadãos ativos nas eleições, através de seus votos e seduzir eleitores pela identificação racial. É interessante notar ali a escolha pelo recorte focado no rosto de Abdias como uma solução bastante moderna e afirmativa de sua autorrepresentação: “Apesar de ter se candidatado ao cargo de deputado estadual em 1962, foi apenas em 1983 que entrou na esfera política, tornando-se o primeiro

deputado federal negro assumido”, segundo o site Alma Preta <sup>210</sup>. Em um país com histórico de fracassos de mobilização da população dentro de padrões conhecidos dos sistemas liberais e dificuldades de perceber as possibilidades de relação do cidadão com o Estado, conforme José Murilo de Carvalho (1987, p. 141), Abdias denunciava o racismo e lutava por mudanças profundas quanto a negação da identidade coletiva negra:

Até hoje as comunidades de origem africana nas Américas sofrem a falta de uma referência histórica que lhes permita construir uma autoimagem digna de respeito e autoestima. A identidade “negra” fica confinada às surradas categorias do ritmo, do esporte, do vestuário e da culinária, e parece que as atividades intelectuais, políticas, econômicas, técnicas e tecnológicas não estão a seu alcance. Assim, a criança de origem africana tende a não identificá-las como áreas de aspiração, reproduzindo, ela própria, a imagem excludente implícita na versão da história que lhe é passada. (RICARDO WESTIM, Agência Senado, 7 de maio de 2021, online) <sup>211</sup>.

Todos os períodos citados anteriormente são momentos de formação de imagens e de um imaginário a respeito do que era ser europeu, ser americano, ser indígena ou ser negro. As sub-representações do negro isentas de estereótipos e com características individualizantes, assim como as sobrerrepresentações que reforçam fenótipos, violência e seus hábitos à barbárie, hipersexualização, se alternam ao longo da história, portanto. Não poderia deixar de ser citada aqui a relevância das iniciativas de criação de museus, de diversos tipos, para a representação da arte “afro-brasileira”, cujo curso de pensamento, propostas e o que de fato sai do papel pode ser visto nas análises de Hélio Menezes (2017). Em seu texto são expostas as origens do pensamento a respeito do que se considerava a arte afro-brasileira, o que era exposto sob essa terminologia e como foram as atualizações dos enfoques expográficos. Ele chama atenção ao fato de até aquele momento, o baiano, Emanuel Araújo ser o primeiro e único diretor negro da Pinacoteca de São Paulo, e sua figura é “inseparável dos entendimentos e visibilidade correntes sobre a arte afro-brasileira (...) Dependentes um em relação ao outro, como se tivessem se construído mutuamente, autor e tema se impõem como dupla para qualquer pesquisador que se debruce sobre a área” <sup>212</sup>. Ali o autor aponta o que Emanuel Araújo comenta serem as curiosidades no mundo das artes necessárias para a formação de sua coleção de arte, portanto, para representação negra. Inicialmente seriam: elementos que demonstrassem a origem étnica dos artistas brasileiros ou a produção específica de artistas negros. O Museu Afro Brasil- MAB, em São Paulo, foi idealizado por Emanuel Araújo, e

<sup>210</sup> Ver referência feita em: <https://www.instagram.com/p/CHlc9wEHtXB/>.

<sup>211</sup> Ver o artigo de Ricardo Westim em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/senador-abdias-nascimento-uma-vida-dedicada-a-luta-contra-o-racismo> Acesso em: 8 jun. 2023.

<sup>212</sup> MENEZES, 2017, p. 143.

além dessa sua importante iniciativa, ele teve diversas atuações em curadorias de importantes exposições em outras instituições. A ideia com o MAB era de realçar desde a sua fundação:

a participação do negro em todos os campos de formação do país e sublinhar os processos de idas e vindas pelos quais o africano escravizado ia se tornando afro-brasileiro, ao passo em que a sociedade brasileira, espetacularmente, ia se africanizando em seus costumes, língua, festas, religião, arte e mentalidade. (...) reafirmando a necessidade de retificar a origem negra de símbolos e práticas tornados nacionais à custa das ideias de desafricanização e branqueamento. (Menezes, 2017, p. 175).

Entre outras iniciativas, Alexandre Araújo Bispo (2020) mais recentemente teve a iniciativa de registrar as ações e a circulação das artes negras entre 2016 e 2019, e destaca-se como um registro do incremento, do que ele chama de “abundância” inédita da participação negra na cena brasileira. O autor cita artistas e exposições com ênfase em agentes negros, mas ressalta a vulnerabilidade dos artistas para se manterem, promoverem e receberem fomentos, em razão de descasos e uma crise profunda do último governo em relação aos apoios culturais. Outra iniciativa a contribuir ao registro das representações de artistas negros e estímulo a sua divulgação, entre outros exemplos, é o site do Projeto Afro, desenvolvido por Deri Andrade<sup>213</sup>. O projeto foi indicado ao Prêmio ABCA 2022, na categoria Prêmio Antônio Bento, para iniciativas de difusão das artes visuais nas mídias<sup>214</sup>. O projeto concentra exemplos e trabalhos de mais de 150 artistas afrodescendentes, e é disponível online. Tendo em vista a fala de English, em entrevista a Olongududu (2023), a área de estudos, é usualmente maior do que indicam os mapeamentos. Isso nos indica possibilidades de crescimento do número de artistas afrodescendentes a serem estabelecidos nos enquadramentos da arte.

Dalton Paula reforça a importância que teve em sua carreira e reconhecimentos, a partir da realização de uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, MoMA, em 2020. Trouxe para ele a possibilidade de iniciar projetos como seu “Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte”<sup>215</sup>.

<sup>213</sup> Ver: <https://projetoafro.com/> e QUINTELLA, Pollyana. Entrevista com Deri Andrade, do Projeto Afro. A palavra solta. 20 jul. 2020. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/entrevista-com-deri-andrade-do-projeto-afro> Acesso em: jan. 2023.

<sup>214</sup> Ver lista completa dos indicados nas diversas categorias em: <https://abca.art.br/2023/05/08/associacao-brasileira-de-criticos-de-arte-divulga-a-lista-de-indicados-ao-premio-abca-2022/> Acesso em: 8 jun. 2023.

<sup>215</sup> Ferreira, *Op. Cit.*

Maxwell Alexandre, além de representar pessoas negras nos espaços da arte, como o faz Kerry James Marshall<sup>216</sup>, provoca a sensação de pertencimento e a identificação dos negros às pessoas que são retratadas em suas obras, como se estivessem presentes nos espaços expositivos. Maxwell busca subverter a nítida assimetria representacional negra nas instituições e estimular a presença física dessas pessoas nesses espaços. Na série “Novo Poder”, é proposto pensar na simbologia do museu como o lugar do arcaico e ao mesmo tempo o lugar onde são trazidas as redefinições do campo artístico na contemporaneidade. Lugar onde os negros devem constar nas representações e devem ocupar, visto ser lugar de conhecimento e, portanto, de poder.

Há, portanto, sub e sobre-representações do negro que evidenciam escolhas políticas do que era necessário chamar atenção quanto a esse público. Pensar, portanto, a autorrepresentação e agenciamento de negros e demais minorias dentro do regime representacional – desde museus, capas e conteúdos de revistas, seleção de assuntos midiáticos – colabora com caminhos possíveis de uma real modificação na presença física e imagética desses sujeitos, e para questionar os cânones e tratamentos dados a todos os demais. No próximo subcapítulo, pretende-se apresentar alguns modos de uso das imagens por Dalton Paula e Maxwell Alexandre, que evidenciam a busca de construção intencional e consciente de rupturas nas tradições de representação negras.

### 2.3 Citação e ambiguidades na constituição das representações

Início este capítulo por alguns apontamentos de Jacques Derrida (1991). Ao escrever sobre os signos escritos, a importância de sua iterabilidade, ou seja, sua repetição, o signo é uma marca que permanece, mas também comporta uma força de ruptura com o seu contexto. “Essa força de ruptura é não um predicado acidental, mas a própria estrutura do escrito”. Nessa inscrição estão presentes o escritor naquilo que escreveu, o “meio e o horizonte de sua experiência e principalmente a intenção, o querer-dizer, que, num momento dado, animaria

---

<sup>216</sup> Na conversa de ANNA AZEVEDO com Maxwell Alexandre publicada na C & América Latina, intitulada “Há um futuro mudando o imaginário de subalternidade”, de 22 fev. 2021, o artista afirma ter referências no artista norte-americano Kerry James Marshall e em Arjan Martins, aqui no Brasil. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/maxwell-alexandre/> Acesso em: jul. 2022.

sua inscrição”<sup>217</sup>. Portanto, no slogan utilizado pela Danone, por Maxwell Alexandre, “*One Planet, One Health*”, por exemplo, o signo se repete, cabe a ele ser legível, mesmo que ele se perca no momento da produção, ou seja, usado com outra consciência e intenção no momento em que escreve, e “mesmo que eu não saiba o que seu pretense autor-escritor quis dizer em consciência e na intenção”. Segundo o autor, esse é o seu momento de abandono à deriva essencial.

Apesar de focar na linguagem escrita, Derrida comenta que esses predicados são encontrados em toda a linguagem. E então, Derrida escreve a respeito de citação aos signos. Todo o signo pode ser citado, seja ele linguístico ou não-linguístico, por isso ele “pode romper com todo contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável”. Essa citacionalidade não seria uma anomalia, mas o que constituiria a “normalidade” da marca. Segundo ele: “Que seria de uma marca que não se pudesse citar? E cuja origem não pudesse ser perdida no meio do caminho?” (Derrida, 1991, p. 26). Nesse debate entre iterabilidade e citacionalidade, há algumas questões sutis do pensamento filosófico em que Derrida problematiza posições de um autor anterior a ele, John Langshaw Austin, e também é criticado por seu contemporâneo, John R. Searle. O ponto fundamental da crítica entre os três e que aqui importa destacar diz respeito ao fato de que Searle frisa a distinção entre a iterabilidade e a citacionalidade, uma vez que:

a citabilidade não decorre da possibilidade de repetição dos signos, mas sim da possibilidade de separar um significante do seu significado literal ou eventual e empregá-lo para muito além das situações de representação de onde foi recortado, o que é próprio de todos os sistemas semióticos. (Marcos Paulo Matos, 2017, p. 50).

Searle pontua também que a intencionalidade do produtor não é afastada na repetição e citação de um anunciado, mas revela o seu alcance, ou seja, “Uma vez que o autor diz o que ele quer dizer, o texto é a expressão de suas intenções.” (Searle, 1977, p. 202, *apud* Matos, 2017, p. 50). Conforme Matos (2017, p. 52), o confronto das ideias dos três autores, Austin, Derrida e Searle, trata-se do (des) encontro de duas grandes tradições filosóficas e literárias, onde o texto era visto inicialmente como um “núcleo duro” de linguagem, preenchido por sentidos e intenções autorais, e poderia ser contemplado por diferentes pontos de vista, mas a partir de referenciais inerciais, que seriam o contexto do produtor e o contexto do receptor. Já a tradição mais recente vê o “texto como motor fluido”, capaz de assumir diferentes formas, volumes, de acordo com a “resistência à compressão, à conformação e ao escoamento dos sentidos e das intencionalidades, sem, contudo, estabelece-los a *priore* e a *interiore*”. Segundo Tomaz Tadeu da Silva (2021):

---

<sup>217</sup> DERRIDA, 1991, p. 21.

Para Derrida, o que caracteriza a escrita é precisamente o fato de que, para funcionar como tal, uma mensagem precisa ser reconhecível e legível na ausência de quem a escreveu e, na verdade, até mesmo na ausência de seu suposto destinatário. Mais radicalmente, ela é independente até mesmo de quaisquer supostas intenções que a pessoa que escreveu pudesse ter tido no momento em que o fez. (...) o que distingue a linguagem (como uma extensão da escrita) é sua citacionalidade: ela pode ser sempre retirada de um determinado contexto e inserida em um contexto diferente. (Tadeu da Silva, 2021, p. 94).

A questão da citacionalidade, trabalhada por esses autores, portanto, nos importa nesta pesquisa devido a sua relação com a performatividade, do inglês, *performative*, que é “o que nos permite fazer algo através da própria palavra”, questão a ser desenvolvida no próximo capítulo (Derrida, 1991, p. 26). Aqui serão observadas algumas construções a partir da concepção de citacionalidade, e segundo a qual faço um cruzamento com apontamentos de Leda Maria Martins (2003, p. 70), no que tange sua concepção de encruzilhada discursiva. A autora também contribuirá para a compreensão da ideia de performance nas ações dos artistas aqui trabalhados, e elabora questões em torno de referências iniciais, que, utilizados em outro contexto, é capaz de transformá-lo. Assim como o conceito de citacionalidade, em que pode-se inserir signos, códigos, em diferentes contextos e serem possíveis outras compreensões e elaboração de sentidos. Sabe-se da citacionalidade ser algo constitutivo dos sistemas semióticos, no entanto, uma ênfase aos cruzamentos culturais brasileiros e na sua derivação a partir diferentes sistemas simbólicos é elencada por Martins em razão da afirmação de uma cultura negra negada ao longo do período colonial e com repercussões aos nossos dias. Devido a isso a autora afirma que a cultura negra é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas, dos cruzamentos, e utiliza o termo encruzilhada como uma chave teórica a fim de interpretar o “trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais” entre os conhecimentos diversos <sup>218</sup>.

A imagem “Assentar o porco”, de 2019, (Figura 46) da série “Assentar”, já brevemente comentada no primeiro capítulo, elaborada por Dalton Paula, joga com a referência à imagem de Debret, não tão divulgada, chamada “Carregadores de Porcos”, de 1827 (Figura 47). Conforme já comentado, nesta série, Dalton Paula retira elementos da imagem original de Debret, sobretudo, os sujeitos escravizados retratados. Em sua *transcrição*, conforme termo utilizado por Leda Maria Martins (2003, p. 65), no sentido de recriar e transpor de outro modo os conhecimentos, Dalton Paula nos oferece apenas o porco, bastante consumido desde o período colonial, e a cadeira em modelo bastante comum no mesmo período.

---

<sup>218</sup> LEDA MARTINS, 2003, p. 69.

Figura 46- Dalton Paula, Assentar carne de porco, 2019.



Nanquim e aquarela sobre papel, 25 x 40 cm. Foto: Paulo Rezende.  
Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/assentar/> Acesso em: jun. 2023.

Figura 47- Jean Baptiste Debret, Carregadores de porcos, 1820.



Fonte: <https://www.guiadasartes.com.br/jean-baptiste-debret/imagens> Acesso em: jun. 2023.

Figura 48- Jean Baptiste Debret, *Boutique d'un marchand de viande de porc*, c.1827.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/le-chirurgien> Acesso em: jun. 2023.

A carne de caça já era consumida por indígenas antes da invasão dos portugueses, porém a criação de animais para o abate é trazida pelos europeus e passa a representar, sobretudo, após a chegada da Corte de D. João VI, elemento de distinção social<sup>219</sup>. O

<sup>219</sup> Ver o texto de RIBEIRO, Cilene da Silva Gomes, e CORÇÃO, Mariana. O consumo de carne no Brasil: entre valores socioculturais e nutricionais. *Demetra*; 2013; 8(3); 425-438. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/demetra/article/viewFile/6608/7055> Acesso em: 14 jun. 2023.

abastecimento da região Sudeste do Brasil provinha basicamente do interior (Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso do Sul, São Paulo e Rio Grande do Sul). Certamente os escravizados retratados por Debret carregavam porcos que não fariam parte de suas dietas alimentares, ou a eles eram destinadas as partes menos nobres do animal. A Figura 48 mostra um açougue e também outros carregadores de porcos, em que, Bandeira e Lago (2008) confirmam a importância do consumo da carne e dizem a respeito dos costumes à época ao lidarem com a manutenção e higiene nesses ambientes:

No Brasil, como na Itália, há um grande consumo de banha e carne de porco. De forma que encontramos em vários bairros isolados da cidade do Rio de Janeiro matadouros de porcos. Uma medida sanitária exige que o abastecimento dos açougues seja renovado duas vezes ao dia, o que é feito às 8h da manhã e entre as 6h e 7h da tarde. De todas as lojas da capital, a do açougueiro de carne de porco é a mais repugnante tanto pelo cheiro rançoso que dele se exala como pela banha espalhada por todo lugar, até mesmo nos batentes da porta. Nesses tipos de açougue, os ratos comem no balcão durante a noite e passam o dia de tocaia para pegar os pedacinhos de carne que caem no chão. O açougueiro representado aqui, veste-se com um roupão de chita, calçando chinelos, corta um pedaço de toucinho (...) que será a base da módica refeição de um cidadão de poucos recursos. Um negrinho, moleque, foi com certeza encarregado desse tipo de compra. Mas a negra, com uma mão apoiada no balcão fará a compra suntuosa de um pedaço de lombo de porco, regalo do cidadão mais rico.” (Bandeira e Lago, 2008, p. 195 *apud* Domingues, 15 fev. 2016, online<sup>220</sup>).

É interessante notar como os alimentos já eram também definidores das diferenças entre as classes sociais e que a carne de porco recentemente, em razão das crises pandêmicas, entre 2019 e 2022, tenha sido destaque nos jornais ao sinalizarem um baixo consumo do gênero culturalmente pelo brasileiro. Teríamos precisado quebrar mitos e preconceitos em razão da inflação e da situação econômica no país<sup>221</sup>. Com o aumento da carne bovina, precisamos realizar mudanças no padrão de consumo e aumentou a procura por frango, carne suína e ovos<sup>222</sup>, mas a carne bovina, sobretudo, continuava a ser um dos principais desejos de consumo em promoções dos mercados.

Fabiano Villaça (2009) sinaliza a preocupação com a extinção dos suínos no tempo do Império, em período pouco posterior ao das representações realizadas por Debret, o que acarretou a elaboração de um manual para tratamento dos porcos, publicado em 1861, sobre essa situação no século XIX. Em seu texto vale notar também a questão da higiene local

<sup>220</sup> Ver referência em: <https://ensinarhistoria.com.br/vida-urbana-no-brasil-segundo-debret/> Acesso em: jun. 2023.

<sup>221</sup> Ver reportagem: <https://www.cnnbrasil.com.br/viagemegastronomia/noticias/consumo-de-carne-suina-bate-recorde-historico-no-brasil/> Acesso em: jun. 2023.

<sup>222</sup> Ver reportagem: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2022/10/brasileiro-troca-carne-bovina-por-frango-porco-e-ovos-na-pandemia.shtml> Acesso em: jun. 2023.

necessária e que não bastava a importação de porcos de “cruzamentos perfeitos”, mas da educação de seus criadores:

As primeiras palavras não deixam dúvida quanto à gravidade do problema: “A degeneração da raça suína é bem conhecida de todas as pessoas (...) e o clamor contra este mal é geral”. O esforço para afastar de vez a ameaça de desabastecimento da carne de porco precisava unir as diferentes esferas, do governo imperial às províncias. “A criação, a multiplicação e o aperfeiçoamento da raça suína” inspiravam cuidados, pois a carne do porco ocupava lugar de destaque no cardápio das populações urbanas e rurais, alertava o autor do Manual. (...) Mas de que adiantaria importar suínos de “boa estirpe” se os criadores brasileiros ignoravam as técnicas de criação e de cruzamento dos porcos? O Manual se preocupava em mudar esse quadro, e também em acabar com o “desleixo e a falta de instrução” dos criadores. Para isso, além do diagnóstico do caos em que viviam os rebanhos, Joaquim Antônio d’Azevedo indicou vários meios para “evitar a completa degeneração e desaparecimento” dos nossos suínos. Era preciso variar a comida, misturando sal e carvão, dar alimentos crus e cozidos para estimular o crescimento dos animais e lavar as vasilhas a cada troca de comida. A limpeza dos chiqueiros era fundamental. Nada de porcas paridas e leitões chafurdando na lama e na sujeira. (Villaça, 30 abril de 2009, online <sup>223</sup>).

Nesses trechos, percebe-se a despreocupação com as condições do trabalhador diretamente relacionado à criação e transporte dos porcos. “A carne de porco estava, assim, no centro da economia doméstica nas minas e até hoje é uma das marcas da cozinha dessa região, onde o abastecimento de carne bovina advinha da Bahia e do Rio Grande do Sul” (Ribeiro e Corção, 2013, p. 428<sup>224</sup>). Porém, o consumo da carne bovina também é destacado no sertão nordestino e no centro-oeste do Brasil, segundo Josué de Castro, um dos precursores dos estudos nutricionais do Brasil<sup>225</sup>.

A cadeira, outro destaque no desenho de Dalton Paula, é o elemento de reafirmação do poderio do colonizador, que, em lugar dos escravizados a carregarem o peso dos porcos, ressalta o vazio da presença negra e de seus significados e identidades para além de constituírem força de trabalho. Paula e Schwarcs (2022, p. 119) dizem sobre a série que ela escancara “pelo *non sense* o que em geral é camuflado”. De fato o porco com a cadeira, que aparece também na série “O Anhanguera”, com as lamparinas estampadas com muitos dos elementos da série “Assentar”, Figura 49, aparece ao leigo como algo fora de sentido. Ao lidar com o jocosidade da imagem, o artista sinaliza o “insólito da situação” brutal entre o poder colonial e a naturalização da cena de exploração escrava: “A cadeira que é assento, e aqui

<sup>223</sup> Ver o texto completo em: <http://historianovest.blogspot.com/2009/04/salvem-os-porc0s.html> Acesso em: jun. 2023.

<sup>224</sup> Ver o texto integral: RIBEIRO, Cilene da Silva Gomes, e CORÇÃO, Mariana. O consumo de carne no Brasil: entre valores socioculturais e nutricionais. *Demetra*; 2013; 8(3); 425-438. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/demetra/article/viewFile/6608/7055> Acesso em: 14 jun. 2023.

<sup>225</sup> Ver página 432, da referência anterior.

evoca a prática de assentar, também alude ao poder colonial e é disposta junto ao porco morto, como se fosse ela a carregá-lo” (Paula e Schwarcs, 2022, p. 121).

Figura 49- Dalton Paula, Detalhes da Instalação “O Anhanguera”, de 2019.



Foto: Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/o-anhanguera/> Acesso em: 14 jun. 2023.

Figura 50- Dalton Paula, O Anhanguera, Instalação, Lado A e Lado B, 2019.



Óleo sobre lamparinas, 56 x 92 x 200 cm. Foto: Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/o-anhanguera/> Acesso em: 14 jun. 2023.

Paula e Schwacs explicam a citação dos elementos da série “Assentar”, na instalação “Anhanguera”, de 2019. O nome é o apelido de um dos mais conhecidos bandeirantes paulistas, Bartolomeu Bueno da Silva, e a representação dos desenhos em lamparinas dispostas nas duas estantes de ferro, com prateleiras, parecendo um “laboratório intimista” associa o instrumento a possibilidade de “vagar por lugares desconhecidos; andar com luzes, iluminar caminhos”<sup>226</sup>. A série liga os desenhos de Debret e suas representações de um Brasil em construção, a um Brasil em expansão a seu centro, com ações também divulgadas, narradas, com a tendência a suavizar as ações dos desbravadores. Os autores apontam a ambivalência na definição dos bandeirantes dos sertões, “supostamente vazios”, e a crítica, mais recente, como apressadores de indígenas e escravizados, e como destruidores de mocambos e quilombos<sup>227</sup>. Dalton Paula nos lembra dos escravizados arregimentados nesse movimento de deslocamento, que os serviam ao carregarem “suas bagagens, munições e mantimentos; eram eles que faziam todos os serviços necessários para o sucesso das monções;

<sup>226</sup> PAULA E SCHWACS, 2022, p. 127.

<sup>227</sup> Ibid., p. 123.

mas eram eles também que detinham o conhecimento das técnicas de cura e de produção do mineral [do ouro que ambicionavam encontrar]” (Paula e Schwarcs, 2022, p. 123).

As lamparinas trazem, portanto, elementos encontrados nas obras de Debret e “objetos que dialogam com uma cultura local, feita da releitura de coisas, da releitura dos objetos que ganham arte e agência: viram ‘coisas com vida’”<sup>228</sup>. Dispostas em prateleiras, parecem buscar uma espécie de organização da história, e a classificação da narrativa como um elemento de estudo, por ser desenvolvido, como num laboratório, mas já com seus registros do processo. São uma citacionalidade em outra citação, em novas construções de sentidos.

As imagens de Jean Baptiste Debret têm sido usadas em várias elaborações artísticas recentemente. No texto introdutório deste trabalho citei Gê Viana, artista que utiliza imagens de arquivo, de um registro da história, e comenta o seguinte sobre sua produção:

Criar um caminho na arte hoje parte da ideia de denúncia, lançando mão das categorias estéticas. Penso no legado deixado pelos fotógrafos que denunciaram em cliques o cotidiano das grandes metrópoles, guetos e povos tradicionais. As imagens de arquivo que trago são imagens que ainda carregam um trauma histórico do nosso povo, então pensei num modo de apropriação para trazer outras narrativas, que trabalhem possibilidades mais felizes, pois sinto que nossa felicidade está em risco. (Texto curatorial da Galeria Superfície, que a representa, online<sup>229</sup>).

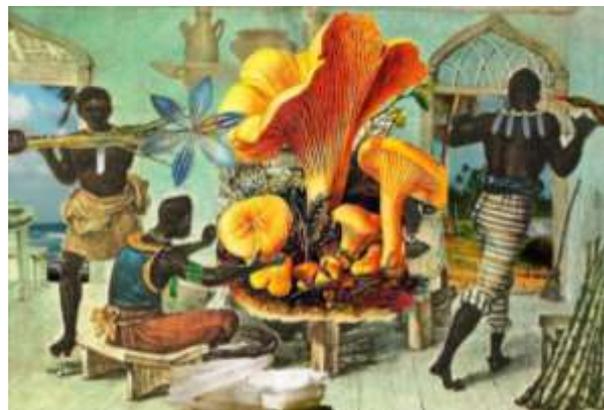
Figura 51- Gê Viana, Sentem para jantar, 2021.



Série “Atualizações Traumáticas de Debret”, Colagem digital, 42 × 59,4 cm.

Fonte: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana/> Acesso em: 19 jun. 2023.

Figura 52- Gê Viana, Cultivo de Cogumelos, 2020.



Série “Atualizações Traumáticas de Debret”, Colagem digital, 29,7 × 42 cm.

Fonte: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana/> Acesso em: 19 jun. 2023.

As ações de desconstrução dessas imagens/arquivos/traumas, realizadas por artistas contemporâneos, agem no fortalecimento das identidades negras<sup>230</sup>, primeiramente. A artista

<sup>228</sup> Ibidem, p. 127.

<sup>229</sup> Ver texto completo em: <https://galeriasuperficie.com.br/artistas/ge-viana/> Acesso em: 19 jun. 2023.

<sup>230</sup> Cito identidades negras apenas por ser o foco específico desta pesquisa, mas ações semelhantes são também feitas em relação a outros subgrupos considerados minoritários e suas causas.

confirma esse direcionamento ao afirmar seu trabalho por possibilidades mais felizes. Existe a noção de que reforçar um lugar de submissão, de sofrimentos infligidos, não contribui para a transformação e elaboração de outras realidades. O arquivo é, portanto, problematizado enquanto documento oficializante da história, no caso aqui, os desenhos de Debret, de modo que, a partir de fabulações críticas<sup>231</sup>, pode-se contrapor elementos verídicos e outros ficcionais. Em sua postagem da imagem “Sentem para jantar”, de 2021 (Figura 51), em sua rede social no Instagram, Gê Viana comenta haverem diferentes tempos impressos numa colagem, como as que produz. Ela escreve sobre “Recortar uma história que nunca foi a oficial”. E chama atenção à captação do inusitado, o interessante e divertido aos olhos de Debret, ou da Corte que veria suas representações, sem de fato estabelecer boas relações com os habitantes locais<sup>232</sup>. Saidiya Hartman (2021, p. 24-26) pensa a constituição arquivística da história e provoca a pensarmos o que escolhemos lembrar sobre o passado e o que desejamos esquecer. Sendo assim, se diz determinada a preencher os espaços em branco de um arquivo histórico, ao formular a representação de outras vidas consideradas indignas de serem lembradas, e isso pode remeter ao modo como Gê Viana procede. Então, Hartman pesquisa arquivos sobre a escravidão e chega a conclusão de que o arquivo dita o que pode ser comentado sobre o passado e os tipos de histórias contadas. Escravizados entravam como

---

<sup>231</sup> Termo utilizado por Hartman e descrito do seguinte modo: “A fabulação crítica emergiu como um conceito e uma ferramenta para mim porque os arquivos e registros históricos são construídos pelo poder dominante, pela violência e por esses silêncios incríveis. Então, como seria possível narrar a vida dos escravizados, da classe trabalhadora, de quem não tem posse ou quem vive na miséria?/Eu sabia que queria contar essas histórias impossíveis, por isso levei a narrativa desses arquivos ao limite, enquanto, ao mesmo tempo, buscava mostrar o quanto esses documentos são parciais, uma espécie de ficção dentro de si próprios”. Ver sua entrevista, realizada por Arthur Tavares para a Revista online, Bravo!, de 23 nov. 2022, em: <https://bravo.abril.com.br/literatura/saidiya-hartman-flip-vidas-rebeldes> Acesso em: jun. 2023.

<sup>232</sup> No texto da artista ela escreve sobre não estabelecer boas relações com os donos da terra, mas retiro a restrição para estender aos que vêm trazidos e também habitam essas terras, igualmente sem direitos. O texto integral postado pela artista diz: “Um jantar Brasileiro. A presença de camadas de diferentes tempos impressos numa colagem produz efeito de corte lateral de um terreno. Narrativas soterradas surgem da escavação da imagem. (breve introdução do texto de @dinhoaraujo\_ para FOTOGRAF MAGAZINE). Eu desejei ver o quando nossas reuniões em família almoço ou jantar é também um aquilombar, talvez essa seja a última atualização minha depois daquela do navio negreiro . Recortar a história que nunca foi oficial. /As litogravuras e aquarelas do Brasil colonial e imperial permitiram o registro de parte da população negra e indígena em outros países. Mas essa é uma missão fracassada. O que se sente é o olhar dessa corte em torno do que Debret chamou de viagem pitoresca: traduzindo, “o inusitado ou interessante; que se sobressai pela excentricidade. Capaz de divertir; divertido ou recreativo”, que não estabelece boas relações com os verdadeiros donos da terra. Paralelo a esse cenário dos artistas que integraram “a missão” deixando documentos em imagens da população negra em cenas fortes onde seus corpos foram domesticados, açoitados para servir a população branca. Agora revisito esse banco de imagens para remixar/atualizar essas narrativas. Por um longo tempo durante a nossa formação estudamos a história do Brasil através dessas imagens e até então circulam em nosso imaginário. Essa obra entra para a coleção do @mam.rio junto do projeto clube dos colecionadores. Atualização Traumáticas colagem digital 297x420mm 2021” (postado por Gê Viana em 27 de julho de 2021, em sua rede social, no Instagram).

mercadorias e, segundo a autora, “Mercadorias, cargas e coisas não se prestam à representação, pelo menos não facilmente”<sup>233</sup> e então, ela critica algumas imagens suplicantes de liberdade ou que expunham as dores, e no fundo, reforçavam as “cicatrices” de escravizados em campanhas abolicionistas: “uma vez que você tenha assumido a posição de suplicante e se encontre ajoelhado diante da corte ou do tribunal da opinião pública (...) você se rendeu na batalha. É difícil exigir qualquer coisa quando você se encontra ajoelhado (...)” (Hartman, 2021, p. 212). Nesse encaminhamento, ela aponta uma continuidade histórica de escravidões e espécies de “navios negreiros” ou calabouços contemporâneos, com africanos a tentarem a sorte, e histórico de muitas mortes e sofrimentos em razão de desespero econômico.

Gê Viana, Dalton Paula vão além da denúncia de colonialismo e racismo e optam por outra estratégia, segundo Jacques Leenhardt (2022): “Trata-se de abrir caminho para novas visões ao invés de simplesmente retomar o discurso crítico usual sobre as imagens produzidas no passado”. O autor diz que Dalton Paula não leva Debret a julgamento, pois para ser sério, esse julgamento envolveria uma análise aprofundada das imagens. Leenhardt aponta algumas ironias em Debret, desde uma denúncia a vaidade do uso de liteiras como meio de transporte à representação de matas virgens, mas com um apontamento de crítica quanto as mulheres e crianças aparecerem como prisioneiras de guerra, em “Mata virgem, beira da Paraíba”, de 1834<sup>234</sup>. Gê Viana e Dalton Paula usariam, segundo ele, outra estratégia, a que chamaria de “*faire un pas de côté*”, “afastar-se” ou mudar de registro:

Tenho a sensação de que esse tipo de estratégia, usada por Dalton na sua série “Assentar” e de uma certa maneira por Gê com os seus cogumelos gigantes, implementa novas estratégias de imagem: ricas, inventivas e, sem dúvida, que questionam algumas de nossas rotinas intelectuais. (Leenhardt, 2022, online).

Dalton Paula aponta o esvaziamento do sentido na repetição de elementos da imagem de Debret como recurso histórico e provoca outras percepções quanto ao contexto racista do colonialismo. Gê Viana provoca um imaginário ilimitado de possibilidades, como visto em “Cultivo de Cogumelos”, de 2020, (Figura 52). Ao descrever a imagem, a artista comenta: “Homens cultivam plantas e cogumelos em sua moradia. Com o forte cheiro das plantas em torno, passarinhos se aproximam tentando aproveitar do licor das flores” (postado por Gê Viana em 21 de outubro de 2019, em sua rede social, no Instagram). A iniciativa da artista

---

<sup>233</sup> HARTMAN, 2021, p. 26.

<sup>234</sup> Ver o texto e imagens em: <https://www.premiopipa.com/2022/10/luiz-camillo-osorio-conversa-com-jacques-leenhardt-sobre-j-b-debret-e-as-releituras-contemporaneas/> Acesso em: jun. 2023.

tem relação com a estratégia sugerida por Stuart Hall (2016), como a ideia de *desmontar as imagens*, ou a noção de representação como um ato criativo. É um trabalho a partir da linguagem construtivista, de modo que o significado se constrói na linguagem e por meio dela, dando sentidos, e na construção de novos significados compartilhados. Gê Viana, e também Silvana Mendes, a quem fiz referência no texto introdutório, utilizam a “matéria fora do lugar”, ideia usada por Hall (2016, p. 157) ao comentar o conceito de cultura e o que o desestabiliza. Ou seja, “Culturas estáveis exigem que as coisas não saiam de seus lugares designados”, portanto, ele exemplifica que a terra num jardim é algo positivo, mas não é visto do mesmo modo quando disposta em um cômodo. O que se costuma fazer com as “matérias fora do lugar” é varrê-las, buscar a restauração de uma ordem local. Gê Viana e Silvana Mendes, (Figura 53 e Figura 54), utilizam o que Hall chamou de *transcodificação*, como a prática de “tomada de um significado existente e sua colagem em um novo significado”<sup>235</sup>. Imagens fotográficas e desenhos de arquivos são citados por ambas as artistas na reconstrução de outra forma de ver as pessoas e histórias, que conservados e transmitidos ao longo do tempo, apresentam uma resistência à mudança, conforme destaca Diana Taylor (2013, p. 48-49). Segundo a autora, os arquivos são materiais supostamente duradouros – como textos, edifícios, documentos, fotografias, vídeos, filmes, ossos – e sustentam o poder, pois trabalham a memória acima do tempo e espaço. À medida que “investigadores podem voltar para reexaminar um manuscrito antigo”, por exemplo, e a “memória arquivada”, como chama, consegue separar a fonte de “conhecimento” do conhecedor, em seu tempo e espaço.

Silvana Mendes cria “afetocolagens” que objetivam debater os lugares de poder na arte. Ali são interpostos os tempos e espaços, sinalizados por Taylor, através de fotografias do séc. XIX, realizadas por fotógrafos profissionais, e colagens digitais de elementos variados na elaboração de novos contextos. São criados cenários onde, com frequência, as expressões dos sujeitos fotografados se opõem fortemente a essa colagem insólita, onírica, em virtude de serem os únicos modos de se colocarem, ao evidenciarem o descontentamento, a violência e a subjugação a que eram impostos. Silvana chama de uma “didática artística descolonizadora”<sup>236</sup>. Fala de ser protagonista do que se registra e suas produções estarem ligadas às pessoas de seu próprio contexto, no nordeste brasileiro, como maranhense, em que a perspectiva de

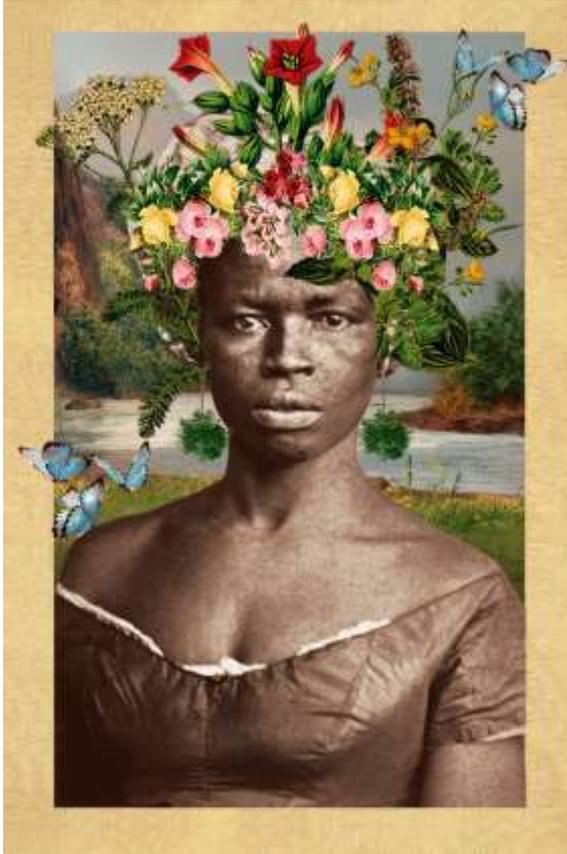
---

<sup>235</sup> STUART HALL, 2016, p. 212.

<sup>236</sup> Ver referência em: <https://www.premiopipa.com/silvana-mendes/> Acesso em: 21 jun. 2023.

embranquecimento foi algo muito forte e ela mesma não se via como negra até pouco tempo<sup>237</sup>.

Figura 53- Silvana Mendes, Afetocolagens Série II, 2021.



Reconstrução de narrativas visuais de pessoas negras na fotografia colonial. Colagem digital impressa sobre papel Hahnemuhle Photo Rag, 60 X 50 cm.  
Fonte: <https://www.portasvilaseca.com.br/br/artistas/silvana-mendes/> Acesso em: 21 jun. 2023.

Figura 54- Silvana Mendes, Afetocolagens Série I, 2019.



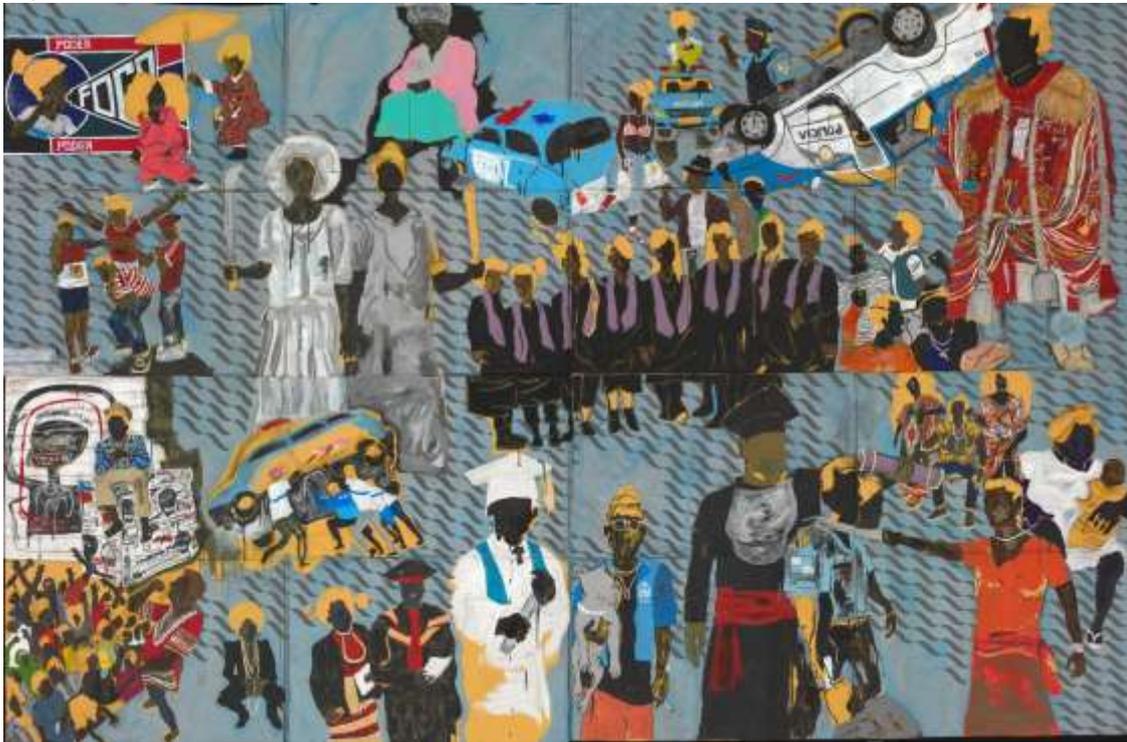
Colagem digital impressa sobre papel Hahnemuhle Photo Rag, medidas variáveis.  
Fonte: <https://www.premiopipa.com/silvana-mendes/> Acesso em: 21 jun. 2023.

Maxwell Alexandre utiliza citacionalidades de músicas de rap, dos personagens da Danone e Toddynho, conforme já comentado anteriormente, mas também de repertórios rituais de algumas religiões, e obras de artistas consagrados. Em geral o artista não trabalha a partir de imagens de arquivos históricos, como fotos de fotógrafos ilustres ou documentos, mas de elementos do contexto contemporâneo. Seja através da referência a cantores negros da música pop internacional, à apropriação da imageria de Arthur Bispo do Rosário, ou o símbolo da Prefeitura do Rio de Janeiro, a marca *Ifood* de rede de entregas, ou a imagem icônica de Marielle Franco, como referência política. O artista utiliza uma ampla gama de

<sup>237</sup> Ver vídeo com a fala da artista Silvana Mendes: <https://youtu.be/-G2iDGAtUg> Acesso em: 21 jun. 2023.

citacionalidades na construção do que chama de uma “mitologia própria”. A observação da citacionalidade em Maxwell Alexandre parte, neste texto, da obra “Éramos as cinzas e agora somos o fogo”, de 2018, da série Pardo é Papel. A escolha da obra se dá pelo fato de haverem representadas diversas referências num mesmo trabalho e pela situação inusitada de o artista se ver obrigado a recriá-la após ter sido vendida em ocasião da exposição do Museu de Arte de São Paulo-MASP, e ter negociado seu empréstimo, sem sucesso, para a exposição do Museu de Arte do Rio-MAR. O título potente é de um dos versos da faixa “Quadros”, do álbum “Castelos e Ruínas”, do rapper BK.

Figura 55- Maxwell Alexandre, Éramos as cinzas e agora somos o fogo, da série Pardo é papel, 2018.



Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, vinílica, grafite, caneta esferográfica, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo. 318,7 x 480 cm.

Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/eramos-as-cinzas-e-agora-somos-o-fogo-da-serie-pardo-e-papel> Acesso em: jun. 2023.

Figura 56- Maxwell Alexandre, Éramos as cinzas e agora somos o fogo (diss), da série Pardo é Papel, 2019.



Látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo. 360 x 740 cm. Coleção do artista.

Fonte: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/pardo-e-papel> Acesso em: jun. 2023.

Aqui estão disponibilizadas as duas imagens com mesmo título, (Figura 55 e

Figura 56- Maxwell Alexandre, Éramos as cinzas e agora somos o fogo (diss), da série Pardo é Papel, 2019.

), e um acréscimo da abreviação “diss”, de *disrespect*, é colocado em sua criação de 2019, em razão de seu descontentamento com as negociações entre as obras já vendidas e por não conseguir reuni-las novamente. No catálogo expositivo do MAR há a explicação do artista a respeito de o termo provir do cenário musical cujos rappers criam faixas para se atacarem ou discutirem entre si. Então “diss” é para as instituições que não contribuíram para que as obras pudessem ser agrupadas novamente em uma exposição. E complementa: “Achei pertinente e honesto com meu sentimento de frustração fazer uma afirmação do poder de criação do artista em resposta às burocracias do jogo”<sup>238</sup>. Além desta, as obras “Um cigarro e a vida pela janela” e “A lua quer ser preta, se pinta no eclipse” também foram recriadas, comissionadas, para a exposição no MAR com base nas obras originais: “A ideia era que as novas obras fossem exatamente fiéis as versões anteriores, mas durante o processo elas passaram por muitas atualizações, embora a mesma atmosfera tenha sido mantida” (Maxwell Alexandre, 2020, catálogo da exposição no Museu de Arte do Rio- MAR, p. 33-34).

Uma série de elementos, citacionalidades, da primeira versão, (Figura 55), é descrita pelo curador Adriano Pedrosa no trecho a seguir:

Maxwell Alexandre se apropria frequentemente de imagens encontradas na Internet, algumas com origens identificáveis, outras desconhecidas ou reprocessadas. Neste trabalho, o corpo negro ocupa diferentes espaços, de uma formatura universitária a shows de rap, de cenas de resistência à violência e intimidação policial a protestos na cidade. Características como o cabelo descolorido, o uniforme da rede pública escolar do Rio de Janeiro e o padrão geométrizado que cobre o fundo — uma referência às piscinas de plástico muito presentes nas periferias — são destacadas. Além de representar o cotidiano das comunidades cariocas, como a Rocinha, a obra de dimensões monumentais reúne referências a personagens afrodescendentes anônimos e célebres, como o pintor estadunidense Jean-Michel Basquiat, o artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário, e a cantora estadunidense Nina Simone, que convivem com um conhecido cartaz feito em 1924 pelo artista construtivista russo Alexander Rodchenko, e uma cena do filme ‘Cristo Rey’, de 2013, da diretora dominicana Leticia Tonos Paniagua. (Adriano Pedrosa, 2019, online<sup>239</sup>).

O cartaz a que Pedrosa se refere, de Alexander Rodchenko, que se repete nas duas versões elaboradas por Maxwell Alexandre, apresentava, no original, as siglas da “Imprensa Estatal de Leningrado” duas vezes, acima e abaixo da foto da musa da vanguarda russa, Lilya Brik. Na obra de Maxwell repetem a palavra “Poder”. Lilya usa um lenço na cabeça, (Figura

<sup>238</sup> O artista também fala a respeito no vídeo disponibilizado em sua rede social, no Instagram, em 13 jul. 2021. Ver: <https://www.instagram.com/p/CRR0K6tJSx4/> Acesso em: jun. 2023.

<sup>239</sup> O texto completo encontra-se em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2019/04/Texto-de-Adriano-Pedrosa.pdf>. Acesso em: jun. 2023. Não há muitos detalhes da referência textual, mas a relação de sua produção disponibilizada pelo Prêmio Pipa de 2019.

57), típico da classe trabalhadora e grita “livros”, em vermelho, complementado pela explicação em branco, sobre azul marinho, “de todos os ramos do conhecimento”<sup>240</sup>.

Figura 57- Alexander Rodchenko, cartaz para a Imprensa Estatal de Leningrado, c. 1923-1925.



Fonte: <https://arte365.com.br/o-cartaz-mais-famoso-de-rodchenko-1925/> Acesso em: 22 jun. 2023.

Na pintura de Maxwell Alexandre, uma criança vestida de uniforme de escola do Município do Rio de Janeiro, no lugar de gritar livros, grita “fogo”, da expressão “fogo nos racista!” (sic.), que consta na música “Olhos de Tigre” do rapper mineiro, Djonga. A frase foi bastante divulgada, durante o período de mandato do ex-Presidente Jair Bolsonaro, no Brasil, em reação ao apelo ao conservadorismo e notícias inverídicas, ao exacerbavam atitudes preconceituosas, e houve aumento de casos de injúria racial vividos pela população negra. Considerado o maior rapper da cena nacional, Djonga levou um homem literalmente em chamas em performance da música “Olhos de Tigre”, (Figura 58), como parte do Festival “Cena 2K22”, realizado em São Paulo, em junho de 2022<sup>241</sup>.

<sup>240</sup> Ver o texto e explicações de Patrícia Camargo, em Arte 365, Disponível em: <https://arte365.com.br/o-cartaz-mais-famoso-de-rodchenko-1925/> Acesso em: 22 jun. 2023.

<sup>241</sup> Ver reportagem completa do Jornal online Estado de Minas, em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/18/interna\\_cultura,1374314/fogo-nos-racistas-show-de-djonga-em-sao-paulo-tem-homem-em-chamas.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/18/interna_cultura,1374314/fogo-nos-racistas-show-de-djonga-em-sao-paulo-tem-homem-em-chamas.shtml) Acesso em: jun. 2023.

Figura 58- Homem em chamas em performance da música “Olhos de Tigre”, de Djonga.



Performance realizada no show do rapper Djonga, em festival de junho de 2022, São Paulo.

Fonte: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/18/interna\\_cultura,1374314/fogo-nos-racistas-show-de-djonga-em-sao-paulo-tem-homem-em-chamas.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/06/18/interna_cultura,1374314/fogo-nos-racistas-show-de-djonga-em-sao-paulo-tem-homem-em-chamas.shtml) Acesso em: jun. 2023.

O fogo aparece em poéticas contemporâneas também como conexão à ancestralidade, como proteção na chama acesa das velas, como objeto aglutinador de coletividade, mas como mostrado aqui, é elemento ativador de ações que nos remetem às ruínas da colonialidade. Com o uso do fogo se projeta o desmonte das concepções vigentes para a fabulação de outros símbolos e “reconhecimento de outros códigos de vida e cosmogonias”, conforme Lorraine Mendes (2022). A autora tece breves relações entre a representação do fogo desde a chama da vela, nas obras de Alexandre Alexandrino, de 2021, à ação de atear fogo na escultura do bandeirante Borba Gato, em 24 de julho de 2021, na zona sul de São Paulo, realizada pelo movimento Revolução Periférica<sup>242</sup>. Mendes enfatiza: “Se o fogo é símbolo de apagamento, morte e destruição – de nossos museus, povos e florestas –, ele também é a chama acesa que rememora aquilo que, de fato, nunca esquecemos”<sup>243</sup>. A frase “Fogo nos racista” (sic.), de Djonga, aparece na obra de Maxwell Alexandre na série Novo Poder: passabilidade, de 2023, como inscrição na blusa de um de seus personagens retratados a caminhar pelo espaço expositivo (Figura 59). Na imagem o homem negro carrega uma criança no colo e olha para trás numa expressão de confiança em sua ação, em sua oposição aos racistas, num seguir em frente a despeito das atitudes de brancos racistas, porém, ambigualmente também remete à sensação de uma constante desconfiança do caminhar do negro. Vestido de modo descontraído e simples nas

<sup>242</sup> Ver o texto completo de Lorraine Mendes e imagens de Alexandre Alexandrino em: <https://select.art.br/imagina-que-a-cidade-e-uma-tela/> Acesso em: dez. 2022.

<sup>243</sup> MENDES, 2022, online.

ruas do Rio de Janeiro, como é sugerido, a partir de sua roupa e boné virado para trás da cabeça, a imagem também provoca a percepção de receio com a possibilidade de ser confundido com bandido e impostor, como sabemos ser bastante comum ainda, sobretudo nas regiões de maior desigualdade social no país.

Figura 59- Maxwell Alexandre, subsérie de Novo Poder: Passabilidade, 2023.



Imagem da exposição no Pavilhão Maxwell Alexandre, em São Cristóvão. Foto: Guito Moreto/Agência O Globo.

Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/06/apos-sucesso-com-pavilhao-temporario-maxwell-alexandre-leva-projeto-para-rocinha-e-espera-abrir-galeria-em-inhotim.ghtml> Acesso em: jun. 2023.

Maxwell diz pensar ali, na segunda versão de “Éramos cinzas e agora somos o fogo”, no fogo também como metáfora para o conhecimento, por isso tantas pessoas com becas de formatura, e ele destacado como o herói “Super Max”, um autorretrato de quando ele era criança, nas duas imagens acrescentadas, como tríptico, de um menino montado num cavaleiro. Maxwell relata que ao andar de patins era como se tivesse superpoderes, e pensava nisso ao criar sua narrativa do herói quando pequeno <sup>244</sup>. Nessa segunda versão, (Figura 56), Maxwell aumenta o destaque a Arthur Bispo do Rosário, que toma a centralidade da cena, cita sua própria performance de batismo, que será comentada no próximo capítulo, retratada na parte inferior à esquerda da imagem, e contrasta o desenho da fachada do Museu Nacional do

<sup>244</sup> Vídeo completo em: <https://www.instagram.com/p/CRPjddFpyby/> Acesso em: jun. 2023.

Rio de Janeiro, em chamás, e a arquitetura do MASP, de Lina Bo Bardi. Maxwell fala de fazer nesta obra um diálogo entre rap e pintura, ao contrário da maioria das obras da História da Arte, onde os artistas pautam-se em poetas brancos, europeus, e ele acredita na força do rap de conseguir falar com o gueto, com quem está à margem das referências e códigos restritos e de privilégio da arte institucionalizada<sup>245</sup>.

Vimos nesse subcapítulo que apesar de a noção de ficção costumar ser tomada como a inexistência de compromisso com a veracidade e com o essencialmente positivo na nossa relação com o mundo, de acordo com Jacques Rancière (2012), ela é bem-vinda às elaborações de imagens “positivas” negras. O artista Maxwell Alexandre fala sucintamente sobre as elaborações ficcionais, no caso, das imagens de mascotes da Danone e Toddyinho: “Vou criando ficções sobre essas marcas que eram meus objetos de desejo, e a que não tinha acesso na infância, da mesma forma que acontece com várias crianças hoje”. (Maxwell Alexandre, em entrevista a Gobbi, Jornal O Globo, 19 jun. 2023<sup>246</sup>). A invenção de elementos, a citação de imagens em outros contextos, a contraposição de referências e a realização de rupturas nas formas de representar para a construção de um novo entendimento, são recorrentes na arte contemporânea. Foster (2017, p. 176-177) argumenta a respeito de o real ser visto como uma construção frágil na arte recente, a ser tratado com preocupação, e ficaria evidente nas práticas documentais contemporâneas. Ele aponta que as ações artísticas estabelecem a “reconstrução de uma realidade oculta, ou com a revelação de uma realidade ausente, por meio da representação”, ao empregar artifícios para tornar *real* de novo. No lugar de vermos a ficção com ressalvas, identificamos a ficção como constituinte de um sistema “de quase monopólio, por parte das corporações e dos governos, sobre o que vale como real em primeiro lugar”<sup>247</sup>. Conforme pontua Stuart Hall (2016, p. 216), uma “segunda estratégia” em que se organiza a desconstrução de imagens negativas, não somente tem o mérito de corrigir o equilíbrio, mas sustenta-se pela aceitação a diferença, e vai além, em sua celebração.

A citacionalidade nessas propostas recentes promove, na inserção de imagens em outros contextos, o inusitado, o intrigante, um novo efeito de real, buscado na história brasileira desde os muitos usos do *Tromp-e’loeil*, ao enganar nosso olhar com o efeito de materiais reais pintados, até irmos além de tentar imitar a realidade. A criação de novas e

---

<sup>245</sup> Ver o vídeo completo com o artista em: <https://youtu.be/FMtyVIOVUwg> Acesso em: jun. 2023.

<sup>246</sup> Ver reportagem completa em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/06/apos-sucesso-com-pavilhao-temporario-maxwell-alexandre-leva-projeto-para-rocinha-e-espera-abrir-galeria-em-inhotim.ghtml> Acesso em: jun. 2023.

<sup>247</sup> FOSTER, 2017, p. 176-177.

complexas formas de reduzir os estereótipos negros e construir a positividade e afirmação nas representações combina, conforme nos afirma Tadeu da Silva (2021, p. 95), a “citacionalidade” da linguagem com seu caráter performativo, num processo de produção da identidade. A performatividade, portanto, se alia à noção de que o campo da representação não é estático, conforme frisado por Hall (2016, p. 224). Para Foster (2017), os artifícios empregados não são tanto para “desmistificar ou perturbar o real”, mas para “torná-lo *real* de novo, o que é o mesmo que dizer novamente eficiente, novamente perceptível como tal”. As cenas repetidas, reencenadas, por exemplo, têm “como objetivo a realização delas, e não sua simulação<sup>248</sup>” (ibid., p. 176-178).

No próximo e último capítulo, portanto, serão abordadas mais características dos processos narrativos e do performativo nas construções representacionais de Dalton Paula e Maxwell Alexandre.

---

<sup>248</sup> Neste ponto encontro uma divergência no termo “simulação” entre Barthes e Muniz Sodré, pois este último ao explicar a evocação do *trompe-l’oeil* afirma que ele não quer representar (mantendo a diferença entre representante e representado), mas ele *quer ser*. Para Sodré, a técnica é uma simulação do real, verdadeiros simulacros (2019, p.35-36). Compreendo a “simulação” em Barthes, portanto, como a ideia de um fingimento, tal como a ideia da representação em Sodré.

### 3 OS IDIOMAS DO PERFORMATIVO

O terceiro cruzamento pretende focar as abordagens artísticas de Maxwell Alexandre e Dalton Paula ao pensar o aspecto performativo de suas criações ao proporem o fortalecimento da identidade negra a partir do sistema da arte. Ou seja, ambos utilizam a repetição, a “citacionalidade” de imagens históricas, as simbologias de seus cotidianos e de religiosidades, aliadas à elaboração da identidade negra dentro do campo da arte. São performativas porque não se limitam a “descrever um estado de coisas”, mas “fazem com que alguma coisa aconteça”, conforme Austin (1998 *apud* STRATHERN, 2014, p. 92). Fixam a identidade negra a partir do que são e não são, contra as imagens que os subalternizavam. Utilizo aqui o termo “idiomas” artístico e religioso para caracterizar duas vertentes encontradas na obra dos artistas, e parto da menção feita por Alexandre Araujo Bispo em evento presencial, mas disponível virtualmente<sup>249</sup>, como parte do Festival Zum, de dezembro de 2022, cuja mesa “Fé na Arte” estimulava as relações entre a arte e o sagrado nas obras de Maxwell Alexandre e a artista Ventura Profana.

Serão utilizados conceitos de arquivo, repertório e performance, de Leda Maria Martins (2003) e Diana Taylor (2013) para abordar a possível desconstrução de estereótipos, com a associação de imagens positivas da população negra. Pontuam-se os atos performáticos como construídos em contextos específicos e adequados a autorrepresentação de indivíduos ou grupos. Assim como, conforme Taylor (2013), a escrita do colonizador anunciava desaparecimentos de tradições, as ações de inscrição e práticas performatizadas instituem saberes e são projetadas mudanças atitudinais para além da simples visualização das obras de Dalton e Maxwell. São comentados, neste capítulo, a questão dos roteiros pré-determinados e ações para alterar expectativas para a vida, segundo as postagens e falas em entrevistas dos artistas.

Na finalização da pesquisa são abordados os elementos de linguagens presentes nas proposições de ambos, ao integrarem as narrativas provocadoras de protagonismos negros, as quais pretendem colaborar nas redefinições do campo artístico.

---

<sup>249</sup> O Festival Zum ocorreu entre os dias 2 a 4 de dezembro de 2022. A Revista Zum é promovida pelo Instituto Moreira Salles e os debates encontram-se disponíveis online em: <https://www.youtube.com/watch?v=aRcreyrfJoA> Acesso em: 4 dezembro 2022.

### 3.1 Narrativas e o performativo nas representações – as escritas na história

Uso os conceitos de arquivo, repertório e performance presentes nos textos de Leda Maria Martins (2003) e Diana Taylor (2013) para pensar questões relacionadas pelas autoras a respeito de um privilégio da escrita para a noção de conhecimento, portanto, depreciação dos saberes de povos nativos nas Américas e dos africanos escravizados. Embora os trabalhos dos artistas focados nesta pesquisa não partam exclusivamente de conhecimentos ágrafos, o apoio nos conceitos de Leda Martins e Diana Taylor colabora para a percepção de um regime de representação que atua além de imagens estáticas e, acredita-se, poderem agir na desconstrução de estereótipos e elaboração de imagens positivas associadas à população negra, num movimento contra a hegemonia colonialista da formação de repertórios imagéticos. Trago a proposição de Leda Maria Martins para evidenciar a importância dos repertórios e conhecimentos corporificados para a compreensão de diferentes culturas e saberes.

No capítulo anterior, ao desenvolver a temática quanto às citacionalidades dos signos, foi colocada a questão de os arquivos serem considerados os documentos, as imagens, os vídeos e os registros que parecem materiais duradouros, pois são seleções, justamente para representar ou sustentar uma memória, trabalhada à distância, através do espaço e tempo, conforme nos coloca Taylor (2013, p. 49). No entanto, a autora aponta os mitos associados à ideia de arquivo, ou arquivar, como se refere, ao destacar sua formação a partir de uma seleção entre diversos outros possíveis elementos a serem arquivados<sup>250</sup>. Portanto, além de o arquivo ser algo elaborado, criado, ele é também corruptível, manipulável, conforme Taylor, e imagens, fotos, documentos, podem aparecer ou desaparecer misteriosamente. Já o conceito de repertório é descrito como a memória incorporada, como atos vistos enquanto conhecimentos efêmeros, como “performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto”. O repertório, ao contrário da suposta estabilidade do arquivo, é composto de “ações que não permanecem as mesmas”, pois “ao mesmo tempo ele guarda e transforma coreografias de sentido”<sup>251</sup>. O motivo de usar os dois conceitos aqui é pelo fato de as ações performativas

---

<sup>250</sup> A autora cita o livro “Cidade Letrada”, de Ángel Rama, para falar sobre como se reverenciava a escrita nas sociedades latino-americanas, como uma aura sagrada, fazendo com que os documentos escritos não parecessem sair da vida social, mas forçar essa vida de acordo com algum molde feito sob medida. TAYLOR, 2013, p. 46.

<sup>251</sup> TAYLOR, 2013, p. 49-50.

identificadas nas obras dos artistas aqui estudados partirem de signos, arquivos utilizados em citacionalidades, na intenção de provocar rupturas e construção de novos sentidos, repertórios, e segundo os quais, são propostos novos conhecimentos a serem incorporados e replicados, transmitidos.

Parte-se do entendimento de que os dois artistas, Maxwell Alexandre e Dalton Paula criam atos performativos como parte de suas representações. Ambos buscam um lugar para além do pertencimento ao mundo elitizado da arte, mas a sua dialogicidade, ao proporem a participação e a apropriação dos códigos artísticos e de seus significados aos sujeitos que pretendem ver integrados nesses espaços. “Olhar para dentro”<sup>252</sup> de seus ambientes vividos, costumes, rituais e situá-los enquanto resistência de um povo desalienado e criativo, provoca a rever o que é oficializado em termos da racialização das relações sociais. Ao observar suas obras, ações e falas, fica nítida a percepção dos dois artistas sobre a noção de que a participação nas instituições artísticas e a compreensão dos códigos é algo construído. Esther Jean Langdon (2007, p. 11) escreve a respeito de a participação e os papéis que os participantes assumem socialmente, serem construídos, assim como quem tem o direito de ocupar papéis específicos. Ela lembra a colocação de Malinowski de que em algumas sociedades as narrativas têm dono e só alguns podem contá-las. Pontua também sobre em outros contextos, os atores serem as figuras marginais ou liminais, como os palhaços nas cortes da Europa. A autora sinaliza serem os atos performáticos “variados e diversos, construídos em contextos culturais específicos” e são analisados e nomeados de acordo com o campo de estudos, como a Arte, a Dramaturgia ou a Antropologia. Conforme já debatido em capítulos anteriores, sobretudo após a década de 1970, esta última, a Antropologia, parte de reflexões críticas, ao questionar conceitos, pressupostos, métodos e os textos elaborados. Diana Taylor (2013, p. 28), comenta sobre Victor Turner, importante antropólogo britânico, estudioso de símbolos e processos rituais, sua indicação a respeito de podermos aprender e compreender as populações por meio de suas performances, embora outros teóricos apontem justamente o seu caráter construído, sua artificialidade, como algo “simulado”. No entanto, ela aborda o fato de que em leituras mais complexas, “o construído é reconhecido como vizinho do real”. Portanto, a autora questiona se os ‘atos reiterativos’, que vem chamando de

---

<sup>252</sup> O termo faz referência a seu oposto “Um olhar para fora”, utilizado a respeito da ação de Carlos Vergara em contato com os desfiles do Cacique de Ramos, na década de 1970, em que, segundo Maurício Barros de Castro (2021, p. 26) era uma vinculação da arte à realidade social do Brasil, numa perspectiva, de certo modo, etnográfica de atuação em “campo” para o “entendimento e compartilhamento de experiências consideradas como do ‘outro’”. Ver: CASTRO, Maurício Barros de. *Carnaval-ritual: Carlos Vergara e Cacique de Ramos*. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

performance, dizem apenas sobre incorporação ou desafiam noções tradicionais de incorporação<sup>253</sup>. A autora pontua diferentes usos dos termos performance, performativo e performatividade, e os chama de falsos cognatos: o performativo como a qualidade (ou adjetivo) do discurso, e o performático para “denotar a forma adjetiva do reino não discursivo da performance”<sup>254</sup>. Os comportamentos abrangidos pelos termos seriam amplos:

(...) desde uma determinada dança até a performance mediada tecnologicamente ou o comportamento cultural convencional. Contudo, o fato de a performance ter camadas múltiplas indica as interconexões profundas entre todos esses sistemas de inteligibilidade e as fricções produtivas entre eles. (...) As performances não podem, como Turner esperava, nos dar acesso a outra cultura, permitindo vê-la em profundidade, mas elas certamente nos dizem muito sobre nosso desejo desse acesso e refletem a política de nossas interpretações. (Taylor, 2013, p. 31-32).

Taylor (2013, p. 32-33) explica a diferença entre as noções de comportamento normativo, em que se afirmava a condição social humana como a responsável por comportamentos e crenças, enquanto outros autores não concordavam com essa posição estruturalista, na defesa de que “a cultura não era algo gratuito e reificado, mas uma arena de disputa social em que os atores sociais se juntavam para lutar pela sobrevivência”. As análises de encenações seriam cruciais para as reivindicações de *agência cultural*, posto que os humanos não apenas se adaptam aos sistemas, mas os formam. Segundo a autora, elementos como “escolha, opção pelo momento adequado e autorrepresentação” são reconhecidos pelos modos como indivíduos ou grupos performatizam<sup>255</sup>. Derrida (1991, p. 26-28) aborda o performativo como uma categoria de comunicação relativamente original, que produz ou transforma uma situação. Em lugar de um valor de verdade, Austin, autor em que Derrida se baseia, substitui a importância do valor de força ao performativo, assim, ele não se limita a uma “comunicação” restrita a “essencialmente transportar um conteúdo semântico já constituído e vigiado por um aspecto de verdade (...)”, mas “a comunicação performativa volta a ser comunicação de um sentido intencional”<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> TAYLOR, 2013, p. 28.

<sup>254</sup> Langdon (2007, p. 5-6) escreve sobre o conceito de performance ser questionado como uma expressão “guarda-chuva”, pois pode agregar fenômenos que têm pouco em comum. A autora propõe uma reflexão sobre as diferentes abordagens e destaca o paradigma norte-americano, advindo dos estudos da antropologia da fala e do folclore, e que influenciou parte dos estudiosos brasileiros, sobretudo na década de 1990. Ela salienta que os termos “performativo” e “performance” têm conotações diferentes e compreendem vários paradigmas, não um só.

<sup>255</sup> TAYLOR, 2013, p. 33.

<sup>256</sup> DERRIDA, 1991, p. 28.

A autorrepresentação atual, como o momento de questionar os papéis dos sujeitos e narrativas contadas, conforme já visto, expõe as relações de poder, mas Joaquín Barriendos (2019, p. 41) analisa não estarmos rumando ao:

fortalecimento da interculturalidade como um diálogo universal abstrato entre iguais, nem rumo à restituição de nenhum tipo de imaginário global compartilhado, mas, de fato, vai em direção à melhor compreensão dos problemas epistemológicos e ontológicos derivados da pretensão de estabelecer um diálogo visual transparente entre saberes e culturas diferentes isto é, avança para a problematização dos *acordos e desacordos que se estabelecem entre grupos culturais e subjetividades diferenciadas*, os quais, mesmo que pertencentes a tradições epistêmicas e imaginários visuais distintos, estão circunscritos à mesma lógica universalizante da modernidade/colonialidade. (Barriendos, 2019, p. 41- grifo meu).

Segundo Taylor (2013, p. 51), as performances podem utilizar imagens, impressos, porém, quando registradas em vídeo ou fotografias, são parte do arquivo. Envolvem “comportamentos reiterados”<sup>257</sup>, onde, num primeiro nível, são comportamentos teatrais, ensaiados, convencionais/ apropriados para a ocasião<sup>258</sup>. As performances “replicam a si mesmas por meio de suas próprias estruturas e códigos. Isso significa que o repertório, como o arquivo, é mediado”<sup>259</sup>. Taylor (2013, p. 69) sinaliza dois movimentos discursivos na formação das Américas que contribuem para a desvalorização dos conhecimentos existentes nas performances nativas: o primeiro seria a rejeição da performance enquanto episteme, de modo que se os povos aqui presentes não tinham a escrita para contar suas histórias, elas seriam efêmeras e não transmitiriam conhecimentos, se perderiam com o tempo; o segundo movimento discursivo admite a transmissão de conhecimento pelos atos performáticos, mas eles, à época, precisariam ser controlados ou eliminados devido a seu caráter de idolatria a imagens, consideradas falsas e enganadoras. Conforme Taylor, a escrita do colonizador colaborava para anunciar certos desaparecimentos de tradições e rituais que eram por eles repudiados e queriam ver excluídos na relação com esses povos<sup>260</sup>. Martins (2003) enfatiza que a escrita se torna uma metáfora quase exclusiva da natureza do conhecimento eurocentrado, e destaca a importância de buscarmos nas epistemologias africanas a compreensão de outras fontes de inscrição, transmissão de conhecimentos e práticas performatizadas pelo corpo e da oralidade em atos coletivos. As duas pesquisadoras, portanto, Martins (2003) e Taylor (2013) trabalham com a concepção de um repertório de

<sup>257</sup> Termo utilizado por Scherchner, *apud* Taylor, 2013, p. 27.

<sup>258</sup> TAYLOR, 2013, p. 27.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 71.

conhecimentos acessados e, que apesar dos esforços coloniais para os esquecimentos e erradicação das identidades de grupos humanos, as performances permanecem<sup>261</sup>:

Os entusiastas dos esportes afirmam que o futebol não teve mudanças nos últimos 100 anos, apesar de que fãs e jogadores de países diferentes se apropriaram do evento de diversas maneiras. Danças mudam ao longo do tempo, mesmo que gerações de dançarinos (ou mesmo dançarinos individuais) jurem que elas permanecem sempre iguais. Porém, mesmo que a incorporação se modifique, o significado pode muito bem permanecer o mesmo. (Taylor, 2013, p. 50).

Segundo Martins (2003), a história escrita configura o mapeamento do olhar, enquanto a memória não escrita ou que ainda não configura em bibliotecas, arquivos, monumentos, nos é *ex-ótico*. Portanto, o que estava fora de nossa percepção e distante de nossa ótica de compreensão representa as “lacunas e rasuras do próprio saber”<sup>262</sup>. A autora cita entre os exemplos de rasura a inserção das divindades africanas entre os festejos de Congados ou Reinados de devoção aos santos Nossa Senhora do Rosário, São Benedito, Santa Efigênia e Nossa Senhora das Mercês, em Minas Gerais. Conforme Martins, a apropriação dos santos de origem católica se dá junto ao som dos tambores e movimentos que invertem e reconfiguram as posições entre negros e brancos, e são performadas estruturas litúrgicas e simbólicas complexas. Essa configuração resulta num teatro do sagrado em que:

Como tal, portam valores estéticos e cognitivos transcriados por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressão que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social (Martins, 2003, p. 71).

Maxwell Alexandre tece sua observação quanto ao mundo da arte de modo etnográfico, ao afirmar ter “mapeado” o sistema institucional, quando entrou no ambiente da universidade. Então ele propõe o uso performático de termos e conceitos da arte, associados a ícones do ambiente da favela, da moda e, sobretudo, da rasura e releitura de liturgias de diversas religiões. Dalton Paula aborda a perenidade, a sustentabilidade, conhecimentos e valores ancestrais diante do ambiente da arte, e em oposição a este, enquanto meio capitalista, e extremamente elitista. Destaca a atuação artística como forma de propor e olhar o mundo a partir da valorização da natureza e da vida. Ambos não se limitam a elaborações poéticas em obras físicas, mas excedem seus espaços de parede e das instituições oficiais da arte para criarem propostas de mudanças atitudinais.

---

<sup>261</sup> Leda Maria Martins realizou dois Pós-Doutorados junto ao grupo de estudos do Departamento de Estudos da Performance, da New York University, EUA, que tem Diana Taylor como professora e uma das fundadoras do Instituto Hemisférico de Performance e Política.

<sup>262</sup> MARTINS, 2003, p. 64.

Utilizo, portanto, o conceito de performance como lente metodológica que permite a análise de tais eventos, conforme Taylor (2013, p. 27), pois este sugere seu funcionamento como epistemologia: “A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer”.

Leda Maria Martins (2003, p. 75), ao propor a análise da história e, portanto a performance, enquanto “fabulação crítica”<sup>263</sup>, e a encruzilhada como chave teórica, destaca o trânsito em movimentos não lineares, mas que enunciam deslocamentos e diferentes saberes. O processo de intervenção simbólico e a potencialidade de reconfiguração fazem, conforme Martins, “dos rituais um modo eficaz de transmissão e de reterritorialização de uma complexa pletora de conhecimentos”<sup>264</sup>. A performance para Martins, apesar de sua formação teatral, portanto, não se restringe a encenações e à dramaturgia, tampouco a ações artísticas que em geral debatem seu caráter de efemeridade e procedimentos de registro de imagens. O corpo em performance para a autora tem mais a ver com o que Brasil (2020) afirma ser, o lugar dialético de rememoração e da história: entre “escravidão e resistência, entre colonização e contracolonização, entre o sequestro e a invenção” da liberdade. São comportamentos restaurados, “já que todo gesto obriga em si, consciente ou inconscientemente, gestos de outrora”. Portanto, todo gesto é tido como herança (Schechner, 2003 *apud* Brasil, 2020, online), mas pode ser situado entre o vivido e o imaginado como atualização dessa herança em cenas reinventadas.

Neste ponto, ao falar sobre cenas reinventadas, correlaciono os conceitos de “cena inaugural” e de “roteiro” (Taylor, 2013, p. 41). Taylor questiona se todas as escritas sobre o descobrimento das Américas reencenam aquela cena inaugural<sup>265</sup> do século XVI. O “roteiro” seria um material já trabalhado antes e que é tornado visível mais uma vez: “O descobridor, o conquistador e o “selvagem”, a princesa nativa, por exemplo, podem ser personagens básicos em muitos roteiros ocidentais”<sup>266</sup>.

O lugar do artista profissional e do que se isola ou é pouco convencional pode ser um dos tipos de roteiros do campo das artes e foi, de certo modo, comentado por Maxwell Alexandre na entrevista realizada em 19 de junho, pelo Podcast Recultura, apresentado por

---

<sup>263</sup> Termo utilizado por Saidiya Hartman e já explicado em capítulo anterior, pág. 163 desta pesquisa.

<sup>264</sup> MARTINS, 2003, p. 75.

<sup>265</sup> O termo “cena inaugural” utilizado por Taylor (2013, p. 41) é de Michel de Certeau.

<sup>266</sup> TAYLOR, 2013, p. 60.

Pedro Bonn e Marcele Oliveira<sup>267</sup>. Diferente do roteiro e estereótipo do pobre da favela, que vê as dificuldades de seu local e se volta a pequenos trabalhos ou a ganhos mais imediatos, chegando ao envolvimento no tráfico, Maxwell comenta sobre sempre ter questionado o local onde vivia e suas condições, e sabia que queria se tornar rico e famoso. Ou seja, questiona um roteiro pré-definido para as pessoas daquele local. Numa primeira oportunidade com o Patins Street, modalidade que competiu, e em quatro anos foi vencedor de alguns campeonatos e tinha patrocínios internacionais bons, não chegava a ganhar muito dinheiro. Segundo ele, sequer um salário mínimo. Ele afirma que sua busca, apesar de ter demorado a entender, sempre foi por privilégio e não propriamente a fama, que era algo relacionado “a carência e de quem vem de um lugar de subalternidade”. Privilégio seria ter passe livre para fazer as coisas que desejava fazer, e segundo ele, de certa forma, é ser artista.

Maxwell diz sempre ter sido artista, pois sempre questionava e filosofava sobre problemas que ocorriam ou sobre o que o pastor de sua igreja falava. Então aborda a ideia de ter sido construído como um homem padrão: sonhava com o militarismo e afirma que ter servido ao exército foi importante para ele, e o Evangelho ainda mais. Jogar muito videogame e ver anime são pontos citados como desse homem padrão que o forma. Paradoxalmente, apesar de se ver criado como um homem “padrão”, ao servir ao Exército, já teria sido visto como um “doidão”, “atirado”, com um estereótipo diferente das pessoas ali. Sobre o “lugar que ocupa”, Maxwell Alexandre se diz muito preparado e aguenta as pressões envolvidas no ambiente da arte. Ele frisa, como já fez em outras postagens e entrevistas, que há diferenças entre ser artista e artista profissional, a que atribui a disciplina e foco na criação, mas também a um exercício burocrático de ter que responder e-mails, por exemplo. Relata perceber-se cada vez menos humano, frio, mas focado em seu trabalho, e a criação artística seria seu único alimento.

Em capítulo anterior foi citado um texto em que Maxwell tecia comparações com efeitos produzidos da mídia entre sua vida e na de Van Gogh e Andy Wahroll. No episódio dos embates produzidos a partir de sua postura de pedido de retirada da obra em Inhotim, em 2022, Maxwell Alexandre fez comparações de sua produção com a de outros artistas brasileiros, como Tunga, Adriana Varejão e Arthur Bispo do Rosário. É recorrente vê-lo afirmar ter chegado ao topo, à elite da arte, e provavelmente por um motivo alegado pelo próprio artista, de que consideram seu espaço na arte contemporânea como uma espécie de

---

<sup>267</sup> A entrevista completa pode ser acompanhada em: <https://www.youtube.com/watch?v=iavieLcXzdk> Acesso em: 22 jun. 2023.

cota, em momento da arte negra em alta no mercado e nas instituições de arte<sup>268</sup>. Maxwell reflete: “Cota e reparação nenhuma sustenta minha carreira. O que sustenta é meu trabalho que é excelente”<sup>269</sup>. De acordo com Tadeu da Silva (2021, p. 92), certas proposições não se limitam a descrever um estado de coisas, mas fazem com que algo se efetive, se realize. Austin, autor em que Tadeu da Silva também se baseia, chama de “performativas” essas sentenças, assim como exemplifica as frases “Eu vos declaro marido e mulher”, ou “Declaro inaugurado este monumento”. Repetida sua enunciação, algumas frases mesmo apenas descritivas, podem produzir o “fato”.

Maxwell Alexandre elabora uma “mitologia própria” de relações do mundo da arte com características religiosas de diferentes matrizes. Inicialmente ele cria a série Reprovados e em seguida Pardo é Papel, e desenvolve a subsérie de imagens, chamada “Novo poder”, e ainda, dentro dessa, as subséries chamadas “Entrega” e “Passabilidade”. O foco está no “povo preto”, ali representado, e que ele deseja ver empoderado e presente nos espaços de poder da arte. Ao longo da criação dessas séries e subséries, o artista desenvolve algumas performances artísticas e dinâmicas performativas, onde alguns rituais são anunciados previamente a seus “seguidores” nas redes sociais. Suas ações performáticas provocam a participação em obras-  
eventos, chamadas pelo artista de “cultos” e se realizam nos “templos” da arte, como analogia crítica aos espaços culturais. Entre estes eventos, cito dois deles, o quinto dízimo, “Rodízio de Bolo”, ocorrido em prédio na Rocinha, em 1º de abril de 2022 (Figura 60); e o outro, o sexto dízimo, “Transição de governo: ensaio para um novo Brasil”, realizado em 1º de janeiro de 2023, na Fundação Progresso, Centro do Rio de Janeiro (Figura 64). Em geral seus “dízimos” são propostos em 1º de abril de cada ano. Neste ano de 2023, ele lançou em 1º de abril seu primeiro Pavilhão Maxwell Alexandre, em São Cristóvão, RJ.

O dia programado para o Rodízio de Bolo era uma sexta-feira à noite, e de muita chuva no Rio de Janeiro, o que certamente impediu mais pessoas de participarem, mas

---

<sup>268</sup> Em entrevista ao El País, a Tom C. Avedaño, de 03 de fevereiro de 2023, Maxwell foi perguntado se sentia a questão racial atrapalhar a leitura artística do seu trabalho? O artista respondeu: “Sim. Acho que minha relevância no circuito das artes, principalmente no Brasil, se tornou tão grande em tão pouco tempo que está associada a um sistema de cotas: “Tá grande assim porque agora os negros precisam aparecer”. Quando na verdade não há precedente no mundo da arte para a minha carreira, se compararmos com a de qualquer artista branco. Não dá para ter o tamanho que eu tenho, a relevância que eu tenho, sem uma plasticidade tão forte quanto a que eu venho desenvolvendo. Essa é uma afirmação importante que não vou esconder. Preciso me livrar do estigma de ser negro. As pessoas não podem sair por aí pensando que minha relevância e meu tamanho se dá estritamente pelo fato de eu ser negro. Cota e reparação nenhuma sustenta minha carreira. O que sustenta é meu trabalho que é excelente”. O trecho foi publicado em 10 de fev. 2023 em sua rede social, Instagram e pode ser acessado em: <https://www.instagram.com/p/CofUhh0J5ft/> ou em <https://elpais.com/icon-design/2023-02-03/maxwell-alexandre-no-soy-relevante-por-ser-negro-es-que-mi-obra-es-excelente.html> Acesso em: 05 jul. 2023.

<sup>269</sup> Trecho do texto completo da entrevista citada na nota de rodapé anterior.

também era ainda um momento em que esses eventos não traziam uma quantidade de gente tão grande como a que pode ser vista na ocasião do sexto dízimo (

Figura 67), e também de fotógrafos e jornalistas. O evento da Fundação Progresso, o sexto dízimo, era sujeito a lotação e algumas pessoas aguardavam outras saírem para conseguirem entrar e “participar”. No evento “Rodízio de Bolo” foram de fato feitos alguns sabores de bolo e compartilhados entre o público presente – em sua maioria as pessoas de sua própria equipe de trabalho. Ao final, é feito um ritual de celebração em que os participantes colocam-se em roda e leem o texto, em “oração”, escrito no papel, convencionalmente chamado na Igreja Católica, de “santinho” (Figura 62 e Figura 63).

O ritual elaborado para o 6º dízimo, “Transição de governo: ensaio para um novo Brasil”, contou com a produção de seis bandeiras do Brasil, em grandes formatos, sobrepostas da pintura em cor vermelha, a ocupar o espaço reservado para a apresentação da cerimônia de posse presidencial de Luiz Inácio Lula da Silva. O candidato, e então presidente do Brasil, do Partido dos Trabalhadores, da esquerda política, era reeleito para seu terceiro mandato, em momento posterior a grandes questionamentos de valores implicados pela figura do presidente anterior em exercício, Jair Bolsonaro. Em postagem das fotografias do evento, em sua rede social, Instagram, Maxwell Alexandre comenta: “obrigado a todos, Igreja, que colaram em meu 6º Dízimo pela Noiva no domingo na [@fundicaoprogresso](#) que dia incrível e gostoso de passar com vocês assistindo e celebrando a posse histórica de [@lulaoficial](#)”<sup>270</sup>. A televisão disponibilizada era bastante pequena para a visualização de todos, mas num ambiente em que arquibancadas em madeira direcionavam a atenção do público para as imagens transmitidas. Na ocasião, tive a oportunidade de perguntar a respeito da motivação àquela escolha e não um telão, e Cosme Lucas, da equipe de trabalho de Maxwell, disse que apenas era a TV disponível, e não haviam refletido a respeito. Comentou que em várias ações somente refletem a respeito posteriormente. As pessoas assistiram à cerimônia, vibraram ao final e receberam pequenas velas para participarem do momento de “culto”, ouvindo brevemente a explicação de Maxwell Alexandre sobre a proposta e, em seguida, mensagens do rapper Don L. Este, falou da importância daquele momento e chamou algumas pessoas para participarem da leitura da “oração” do panfleto da “Igreja do Reino da Arte”. O público era majoritariamente negro, e as pessoas pareciam acostumadas aos códigos do ambiente da arte e agiam com respeito e atenção à celebração.

---

<sup>270</sup> Ver postagens e o comentário completo em: [https://www.instagram.com/p/Cm9XauwJb7U/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cm9XauwJb7U/?img_index=1)  
Acesso em: jul. 2023.

Figura 60- Maxwell Alexandre. Rodízio de Bolo- 5º dízimo de Maxwell Alexandre.



Imagem publicada na rede social Instagram, de Maxwell Alexandre, em convite ao Rodízio de Bolo.  
Fonte: [https://www.instagram.com/p/Cbx7kMjp2Ay/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cbx7kMjp2Ay/?img_index=1) Acesso em: mar. 2022.

Figura 62- Panfleto distribuído em eventos realizados em nome da “Igreja do Reino da Arte”, que tem a imagem de uma noiva como ícone e padroeira.



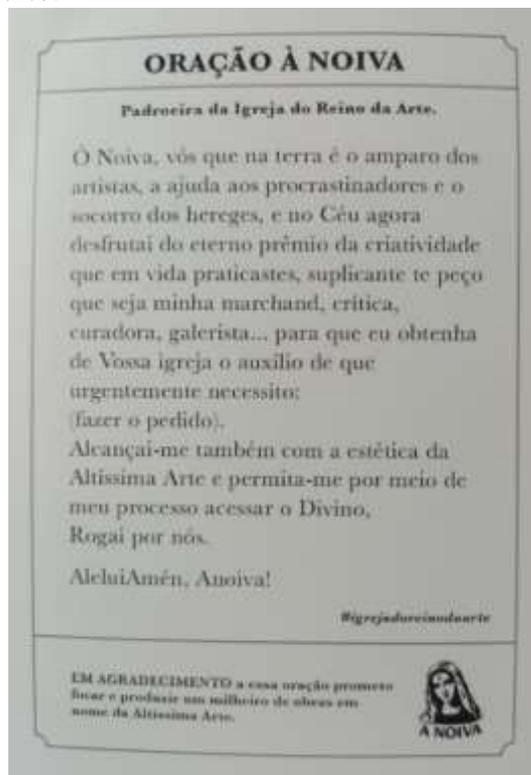
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 61- Maxwell Alexandre. Culto no Rodízio de Bolo- 5º dízimo de Maxwell Alexandre.



Imagem publicada na rede social Instagram, de Maxwell Alexandre, do “culto” realizado no evento de Rodízio de Bolo.  
Fonte: [https://www.instagram.com/p/Cb--wzIprqa/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cb--wzIprqa/?img_index=1) Acesso em: mar. 2022.

Figura 63- Texto impresso no verso do panfleto da “Igreja do Reino da Arte”, com a “prece” lida pelos “fiéis” no momento de culto.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 64- Maxwell Alexandre. Ensaio para um novo Brasil – 6º dízimo de Maxwell Alexandre.



Imagem publicada na rede social Instagram, de Maxwell Alexandre, em convite ao evento para assistir a posse do candidato recém-eleito, Lula da Silva.

Fonte:

[https://www.instagram.com/p/CmzDdHDrZx0/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CmzDdHDrZx0/?img_index=1) Acesso em: jan. 2023.

Figura 66- Maxwell Alexandre. Momento de “culto” em celebração ao novo presidente eleito.



Fundação Progresso, Centro do Rio de Janeiro.  
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 65- Maxwell Alexandre. Apresentações no “Ensaio para um novo Brasil” – 6º dízimo de Maxwell Alexandre.



Fala do rapper Don L., após ser transmitida a posse do novo presidente do Brasil. Fundação Progresso, Centro do Rio de Janeiro.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 67- Maxwell Alexandre. Culto em celebração ao novo presidente.



Fundação Progresso, Centro do Rio de Janeiro.  
Fonte:

[https://www.instagram.com/p/Cm9XauwJb7U/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cm9XauwJb7U/?img_index=1) Acesso em jan. 2023.

Maxwell Alexandre fala que sua pintura não está no lugar tradicional de preparação e construção da imagem em camadas de tinta, mas é construída de uma forma mais ágil e a serviço de um pensamento<sup>271</sup>.

Dalton Paula tem associada à sua imagem as características de um artista interiorano, acostumado às distâncias de exigências e rotinas turbulentas da cidade grande. Traz isso para a relação com suas obras e sua proposta de lidar com o ambiente que o cerca. Entretanto, em conversa realizada entre nós dois em seu espaço do Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, e por enquanto também seu espaço de moradia, em Goiânia, foi observada uma relação de tranquilidade, graciosidade no trato com as pessoas ali presentes – entre artistas, esposa, arquiteta e pedreiros – mas também a presença de alguém que decide, define, articula todos aqueles espaços, relações e acontecimentos simultâneos, além de se relacionar com galeristas e colecionadores no Brasil e internacionalmente. Uma atuação bastante cosmopolita e complexa, com planos de expansão e crescimento. O artista comentou sobre planos de um Sertão Negro II e sobre saírem do papel as obras de construção de sua moradia, com sua companheira, em outro terreno próximo, no setor mesmo onde mora, em Goiânia.

O artista Dalton Paula pede licença antes de começar as entrevistas, demonstra afeto, simplicidade e proximidade. As sabedorias ancestrais relacionadas à religiosidade e às plantas “de proteção, de limpeza, de rua”<sup>272</sup>, as plantas medicinais, aparecem em seus trabalhos e na apresentação de seu espaço de convívio. Ele explica a ritualidade presente na chegada dos visitantes desse seu espaço:

A gente sempre começa [a visita ao ateliê] aqui pela frente por causa dessa referência das comunidades tradicionais, dos quilombos e dos terreiros, para pensar nessa arquitetura, como que as coisas são postas, colocadas, quais são os lugares de cada coisa, então esse cuidado especial com a terra, e cobrindo o solo com material orgânico, pedaço de madeira, galhos, folhas e isso também vai trazer vida, e a vida é um dos fundamentos aqui do espaço, essa manutenção da vida. É sempre dinâmico, e constante. (fala de Dalton Paula em entrevista particular realizada em 28 de junho de 2023).

Sua fala detalha aspectos de todo o ambiente que construiu e o que está em ampliação. Porém, pode-se observar que todo esse arcabouço de conhecimento das plantas diversas desde a entrada (Figura 68), até o espaço que forma um pequeno lago ao fim de seu terreno construído (Figura 73), convive com uma qualidade de informações sobre os usos de materiais e princípios de sustentabilidade que podem ser relacionados a comunidades que vivem mais

<sup>271</sup> Quiz realizado com o artista Maxwell Alexandre em 17 de junho de 2020 pela Galeria que o representa, A Gentil Carioca, cujo vídeo está disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/video/16/>.

<sup>272</sup> Conforme Dalton Paula nomeou as plantas da chegada ao Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, em entrevista concedida a mim, em 28 de junho de 2023.

em harmonia com o ambiente, técnicas de construção milenares, assim como liga-se à técnicas construtivas consideradas modernas hoje, porque pouco usuais (Figura 70)<sup>273</sup>.

Figura 68- Fachada do espaço Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, em Goiânia, GO.



Fonte:  
[https://nicelocal.br.com/goiania/education/sertao\\_negro/](https://nicelocal.br.com/goiania/education/sertao_negro/)  
Acesso em: 05 jul. 2023.

Figura 69- Lateral do espaço de ateliê e moradia de Dalton Paula.



A foto mostra as obras de expansão, com a construção de uma nova cozinha e espaço de armazenagem de alimentos.  
Fonte: Acervo pessoal

Figura 70- Obras de nova cozinha do Sertão Negro, com parede com técnica construtiva em taipa de pilão.



“Parede com baixa emissão de carbono, respira, então não tem mofo no ambiente”. E a construção ao lado de bambu à pique.  
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 71- Obras em andamento na criação de mais 2, das 3 pequenas casas para artistas residentes no espaço do Sertão Negro.



Fonte: Acervo pessoal.

<sup>273</sup> A foto sugerida mostra a parede construída com taipa de pilão, a qual, utilizada no ambiente contemporâneo traz aspecto de modernidade, mas é um sistema construtivo antigo, comum hoje principalmente em projetos de casas sustentáveis. Ver a reportagem: <https://www.vivadecora.com.br/pro/taipa-de-pilao/> Acesso em: jul. 2023.



Figura 72- Choupana presente atrás do prédio do ateliê principal.

É também espaço onde os artistas realizavam aula de gravura, e onde ocorrem eventos como as sessões de cinema “Maria Grampinho”, lanches e as rodas de capoeira. Acervo pessoal.



Figura 73- Pequeno lago localizado atrás da choupana.

Dalton Paula chama de terceiro espaço, que pode servir para leitura, meditação, pintura. Enfatiza o que é sagrado: a presença da água, dos peixes, do vento. Acervo pessoal.

Dalton Paula fala em etnobotânica, bioconstrução, sobre serem acompanhados por uma engenheira florestal e desejar que essa parte científica, da biologia e botânica lá tenham a mesma forma atrativa das artes visuais, com pessoas à frente, a desenvolver projetos e pesquisas, ações educativas naquele espaço. A respeito do espaço do viveiro, ele menciona:

(...) as plantas medicinais vão estar disponíveis para doação, e a gente fala para as pessoas, né, do uso, então a gente sabe... e a ideia é que quando a gente sabe mais sobre as coisas, a relação é outra, de respeito, e aí incentivar esse cuidado, esse amor pelas plantas e a humildade. Esse viveiro aqui é uma parte superimportante do espaço e dessa metáfora desse lugar que a gente cultiva a terra, essa semente, que ela germina, chega a fase adulta e vai dar outras sementes em outros lugares. Então a ideia é que as pessoas passem por aqui, peguem um grãozinho de areia e vai levando isso para outros lugares, nessa rede, essa grande rede de suporte, de apoio, e tem a ver com outro sonho que é de ter uma floresta, que seria o Sertão Negro II, e você precisa ter onça, bioalimento, as casas de bioconstrução, a ideia é trabalhar com extrativismo numa fábrica de construção “*a la Krajcberg*” ... a ideia é a gente provar que a mata ainda é sustentável. Que a gente consegue tirar proveito, forças ali, formas que não precisem dessa lógica de monocultura e de destruição. (fala de Dalton Paula em entrevista particular realizada em 28 de junho de 2023).

Em relação a ser artista, Dalton comentou ter a atividade como uma atividade de vida: “a conversa que a gente está tendo, depois de se conhecer na exposição e eu estou te recebendo aqui no ateliê, no Sertão Negro, pra mim hoje não vejo muita diferença da pincelada que eu estou dando fazendo um retrato, para mim é tudo uma ação artística (...)”. Em outro momento da conversa, Dalton conta a respeito de seus trabalhos de retrato e sobre criá-los, em breve, de corpo inteiro. Ele mostrou as telas preparadas para a pintura desses retratos em tamanho 1x1, e o detalhe das telas também terem uma linha divisória no meio, conforme a série de retratos anterior (Figura 39). Relatou estar na fase de pesquisa de informações para a elaboração das pinturas e de que, apesar de os personagens históricos

representados serem os mesmos, elas partem agora de referências fotográficas do arquivo de Telma Saraiva, fotógrafa do Cariri, e recentemente homenageada postumamente no oitavo Museu Orgânico desenvolvido em projeto do SESC<sup>274</sup>. Dalton fala sobre a criação dos retratos elaborados a partir das fotos feitas com quilombolas do Kalunga, quilombo próximo, em Goiânia:

As pessoas geralmente se reconhecem e se emocionam, trazem histórias, muito também pelo contexto que é colocado. É um trabalho que vai no contraponto do que a gente vê majoritariamente, do que mais se vê se fazendo, aquelas fotografias dos fotógrafos da história, como Henschel, Cristiano Júnior, Marc Ferrez. Então colocam o corpo negro naquele lugar caricato, como serviçal, aquelas roupas rasgadas, aquele rosto tenso, então, por exemplo, uma ideia é trazer a subjetividade de cada pessoa dessas. Então eu tenho uma conversa com as pessoas, para elas pensarem como é que aqueles personagens gostariam de ser representados para tirar uma foto, e da pessoa mesmo ali incorporar o personagem. E aí já aconteceram situações muito evidentes de que a pessoa que estava ali era outra, porque da transformação que foi de incorporar um personagem, muito forte. Esse é um trabalho que eu tenho que pedir muita licença, não é qualquer um que põe a mão. Não sei se você viu aquela que está com grande parte da roupa em branco... depois você dá uma olhadinha.. é Carolina Maria de Jesus. Ela está ali empacada porque teve alguma situação que o negócio não andou. Então a gente tem que ver com calma o que está acontecendo, mas é um trabalho muito delicado. (fala de Dalton Paula em entrevista particular realizada em 28 de junho de 2023).

No caso, a fala de Dalton Paula aborda a permanência do trabalho com retratos, o associa a uma força que transcende o humano, e encontra a espiritualidade com a qual ele está envolvido e, presente desde o comentário a respeito das pessoas que colaboraram para a definição de como seria o espaço: ele, sua companheira, sua mãe de santo e de Eneida Sanches na questão arquitetônica. Em suas ênfases e ritualidade, o artista constrói um lugar de quem pode estar voltado à religião de matriz africana, assumidamente, e sem o receio de que o encaixem num lugar de inferioridade e restrições, como ocorria na definição dos artistas como “afro-brasileiros” até décadas bastante recentes. O tempo na arte contemporânea é o de certa valorização ou aceitação da estética associada ao Candomblé, Umbanda, e rituais afrodescendentes como lugar de ruptura nos roteiros da arte. De acordo com Judith Butler (1999, *apud* Tadeu da Silva, 2021, p. 95), a repetibilidade garante a eficácia dos atos performativos, e reforçam as identidades existentes, possibilitando a interrupção das identidades hegemônicas. Na frase de Butler temos, portanto, a relação entre repetibilidade,

---

<sup>274</sup> Informações sobre o projeto na região do Cariri: “Com forte presença na região do Cariri, o Sesc atua na valorização dos Mestres da Cultura, definidos como “Tesouros Vivos da Cultura”, detentores de conhecimentos e ensinamentos em diversas áreas como da tradição popular. Sempre presentes na programação da instituição, também protagonizam o projeto Museus Orgânicos, uma parceria do Sesc com a Fundação Casa Grande, que ressignifica a casa dos Mestres, transformando-as em lugares de memória afetiva com possibilidade de visitação e movimento do turismo local”. Ver mais em: <https://www.sesc-ce.com.br/museusorganicos/> Acesso em jul. 2023.

performatividade, e fortalecimento identitário implicados nas escritas pessoais e de grupos de identificação social.

Aqui, portanto, buscou-se elencar alguns dos elementos contidos nas práticas dos dois artistas em apresentação de escolhas trabalhadas num sentido performativo devido a repetibilidade de suas práticas, e ao configurarem a construção de suas imagens dentro do sistema artístico. A seguir serão pontuadas outras questões a respeito de linguagens inspiradoras na construção da proposta de empoderamento de pessoas negras a partir de imagens e ações de cada poética pessoal.

### **3.2 Os cruzamentos de linguagens nas obras dos artistas Dalton Paula e Maxwell Alexandre**

Este subcapítulo tem como objetivo a abordagem dos elementos de linguagens presentes nas proposições de Dalton Paula e Maxwell Alexandre. Como linguagens, proponho a observação de transitarem entre a pintura em suportes variados, instalações artísticas, as performances, mas também a relação com a moda, a educação, a apreensão do cotidiano e liturgias religiosas. Os dois artistas tecem cruzamentos entre o que nos conta a história oficial em relação aos corpos negros e, em suas performances e obras, eles criam rasuras que atentam para outras possíveis histórias a serem contadas e apropriadas, sobretudo pelos negros.

Utilizo o conceito de empoderamento, de Joice Berth (2019, p. 50-51), para a qual o empoderamento depende da transformação das estruturas opressoras e é realizado em processos coletivos. Trago a ideia comum aos dois artistas estudados de partir de seus agenciamentos para a transformação dos territórios da arte, constituindo com suas obras, narrativas provocadoras de protagonismos negros e redefinições do campo artístico. Os artistas estimulam a visibilidade de pessoas negras representadas de modo positivo e evocam o pertencimento, suas presenças, para dominarem os espaços museológicos e a participação na elaboração da História. Serão comentados alguns pontos principais de suas trajetórias, no que tange a questão da performatividade, pois apesar de ambos terem uma carreira bastante recente, entre cinco e dez anos a partir de suas formações universitárias, têm uma ampla produção. Destacam-se, sobretudo, as séries “Novo Poder” (2019), de Maxwell Alexandre, e “Rota do Tabaco” e “Santos Médicos” (2021), de Dalton Paula, e será observada a pertinência das ações individuais de criação de seus espaços autônomos e condizentes com as políticas de

transformação social que almejam, tanto nos Pavilhões Maxwell Alexandre, como no Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte.

A primeira exposição de Maxwell Alexandre realizada na sede da galeria “A Gentil Carioca”, em 2018, no centro do Rio de Janeiro, teve como ato inaugural um Batismo não caracterizado por nenhuma religião específica, mas como gesto geracional e afirmativo de seu ingresso no grupo seletivo de artistas e da construção de uma igreja própria, criada pelo artista e amigos da faculdade, denominada Igreja do Reino da Arte, como já citada anteriormente. Antes de seu batismo, realizado na encruzilhada em que fica situada esta galeria de arte que o representou no Rio de Janeiro, o artista e os membros da nova igreja carregaram a pé, do bairro da Rocinha ao Centro da Cidade do Rio de Janeiro, as telas enroladas que seriam então montadas em grandes formatos. Apesar da associação de Maxwell Alexandre especialmente a pinturas criadas em papel pardo, sua atuação intencionalmente performática fica evidente nas séries de obras desenvolvidas por ele desde essa ocasião. Para além da representação de sua experiência como morador da favela da Rocinha, suas obras apostam numa certa consciência de liberdade e agenciamento como meios de lidar de modo insubordinado com as violências impostas aos negros na contemporaneidade, em busca de ultrapassá-las.

Dalton Paula tem como resultado de suas criações, propriamente, algumas vídeo-performances, pinturas e objetos instalativos. Ele trabalha as relações de corpos diaspóricos negros e os recria em seu personagem-corpo. O artista elabora atravessamentos entre as representações históricas dos corpos negros e o que foi desconsiderado entre os conhecimentos medicinais, não-escritos, fabulados, ritualizados dos povos escravizados, como poderemos verificar nas obras “Unguento” e “A irmã de São Cosme e Damião”. Tal como nas ações de Maxwell, o sagrado é ponto relevante em suas proposições. Sobretudo no caso das obras de Dalton Paula, o sagrado, a religiosidade e a ênfase nos sentidos, nos sentimentos coletivos, constituem a *cosmopercepção*<sup>275</sup>, o modo de construção de conhecimentos da sociedade africana e que importa destacar em sua narrativa. Além da religiosidade, a ancestralidade “constitui a essência de uma visão que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negro-africana do mundo” (Padilha, 1995 *apud* Martins, 2003, p. 75). Todas essas questões aparecem como elemento de interesse e destaque na elaboração de

---

<sup>275</sup> O termo *cosmopercepção* é eleito e defendido por Oyěwùmí (2021, p. 29) em detrimento ao termo *cosmovisão* por caracterizar uma maneira mais inclusiva, sem o privilégio ocidental do visual, para descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Ver: OYĚWÚMÍ, Oyérónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Trad. Wanderson Flor do Nascimento. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 324p.

seu Sertão Negro ateliê e Escola de Arte, que é sua grande obra<sup>276</sup>. A partir do corpo como elemento principal, as ritualizações são ressemantizadas, portanto pelo artista, e outras fabulações são elaboradas no sentido de desaprisionar e reconhecer os protagonismos de corpos antes silenciados<sup>277</sup>.

Ao enfatizar a relação dos dois artistas com elementos de religiosidades, pretende-se aqui ter o cuidado para não ratificar procedimentos recorrentes na História da Arte em relação a artistas negros. Ao versar sobre a noção de arte afro-brasileira, Hélio Menezes (2017, p. 59) aponta a atribuição à religiosidade como elemento dominante, característico e lugar onde se permitia a participação dos negros, assim como lhes era possível o pertencimento à restrição de obras elencadas como “arte popular”. O autor salienta o termo “sobrevivências africanas”, utilizado por Arthur Ramos (1903-1949), como algo problemático, pois caracterizava os traços religiosos como os mais demorados a “acultura-se”, num período em que ‘desafricanizar’ e a questão da mestiçagem eram vistos de forma positiva não somente por Arthur Ramos. Menezes aponta que a aculturação caminharia lado a lado com dominação e desigualdade<sup>278</sup>. Outro autor, Clarival do Prado Valladares, também afirmaria que é, sobretudo, na produção artístico-religiosa a revelação dos traços africanos com maior expressão. Ele justifica essa análise ao compreender que as formas de origem africana se desenvolviam quanto a aspectos religiosos, apesar da proibição da igreja, e devido a incapacidade do escravo aprender e ter tempo livre para execução do artesanato<sup>279</sup>. Deste modo, cabe pontuar que percebo tanto em Dalton Paula, como em outros artistas como Ayrson Eráclito, André Vargas, Yeda Affini, por exemplo, um reforço na ênfase de suas relações com as religiões de matrizes africanas também como um momento de maior aceitação destas de modo claro e objetivo no ambiente da arte.

No entanto, nesta pesquisa não se apontam africanismos e a religiosidade como causalidade de aspectos estilísticos de ascendência entre os artistas estudados. A observação é de escolhas pessoais em suas poéticas e semânticas ao tocarem liturgias religiosas em pontos relevantes de suas elaborações. Ambos possuem criação com direcionamento religioso:

---

<sup>276</sup> Dalton Paula afirma que o Sertão Negro é sua grande obra em entrevista concedida a mim em 28 de jun. 2023.

<sup>277</sup> Segundo o próprio artista em “Do silêncio à cura”, Disponível em: <https://daltonpaula.com/do-silencio-a-cura/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

<sup>278</sup> MENEZES, 2017, p. 63.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 68.

Maxwell nasce em berço evangélico pentecostal e Dalton partilha conhecimentos do candomblé e orientações de sua Mãe de Santo. No entanto, nas obras de Maxwell Alexandre e Dalton Paula, chamo atenção ao “lugar terceiro”, como encruzilhada conceitual, conforme já mencionado, presente nas performances e performatizações dos artistas ao transcreverem rituais e acomodarem os repertórios do sagrado, utilizados como elementos de linguagem. As religiosidades atuam não como o lugar do exotismo, mas do intrínseco às suas vidas, às vivências e à configuração da realidade social e popular brasileira.

Com Maxwell Alexandre, o ato performático de criação de uma Igreja cuja religião é a Arte, onde os “cultos” são suas ações, utilizam-se as expressões “templos”, “oferendas”, “orações” e as figuras centrais de sua fé são substituídas por elementos da vida artística<sup>280</sup>. A celebração da “Noiva”, uma entidade feminina como ícone, provoca cruzamentos a evidenciarem elitismos do campo da arte, e ele faz correlações com os cenários de rituais religiosos diversos em suas ações, ou ativações propostos. O próprio ícone da noiva é rasurado, na imagem utilizada em “santinhos” em seus “cultos” (Figura 62). Por cima de uma fotografia antiga de noiva, foi feita uma pintura borrada e dramática, com cor de sangue, a remeter a algum sofrimento possivelmente evidenciado por aquela personagem original, com a inscrição “noiva livre”. Àquela personagem feminina e à Arte estão previstas a liberdade de padrões impostos e burocracias, embora isso seja cultuado de modo ritualístico no posicionamento crítico dos participantes da “Igreja”. O destaque para a performance do Batismo do artista<sup>281</sup> (Figura 74) é trazido aqui por provocar reflexões a respeito dos cruzamentos entre os mecanismos rituais de inserção de artistas no campo seletivo das artes e nos ritos de iniciação religiosos. Ali não está presente a pia batismal do catolicismo, mas um tanque batismal, comum aos rituais evangélicos. Nele o corpo é mergulhado e é o local onde, teoricamente, são aceitas as verdades da fé, porém, não mais relacionadas a Cristo, mas ao mundo da Arte. As pessoas vestem-se de preto, não mais de branco, afinal a ideia de pureza associada à cor branca deve ser questionada e também o lugar dos negros, até então, nos espaços da arte ocidentalizada<sup>282</sup>. O ritual é celebrado em uma encruzilhada provocadora de fluxos de significados que reforçam a existência de outros e novos possíveis caminhos.

<sup>280</sup> Conforme texto disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/maxwell-alexandre-das-vielas-da-rocinha-e-dos-museus/> Acesso em: jul. 2023.

<sup>281</sup> Fotografias da performance podem ser vistas nesse link: <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/maxwell-alexandre/>

<sup>282</sup> O termo ‘ocidentalizado’ aqui é escolhido por não nos caracterizarmos propriamente, no Brasil, como povos ocidentais, pois fomos os espoliados nas ações colonizadoras, mas ainda hoje seguimos muitos dos preceitos e uma dinâmica de padronização e de gosto ocidentais europeizados ou americanizados.

Figura 74- Maxwell Alexandre. A Igreja do Reino da Arte em ação no cortejo até a cerimônia de Batismo, 2018.



Fotos Pedro Agilson/Divulgação.

Fonte: <https://vejario.abril.com.br/beira-mar/maxwell-alexandre/> Acesso em: out. 2022.

Além disso, a encruzilhada colabora para reelaborar o lugar da religião de matriz africana e de sua esteticidade como objeto da arte contemporânea, de modo a dar enfoque a outras religiões possíveis, e também pontuar sua origem afrodescendente. Essa performance é geradora de outro batismo coletivo realizado em espaço de exposição, então tido como “templo da arte” pelo artista, como a Feira Art-Rio, em 2019<sup>283</sup> (Figura 75). Outro tanque, não mais o batismal, mas de lavar cabelos em salões de cabelereiro foi utilizado no mesmo ano em ativações de “descoloração global” numa ação performática realizada na Rocinha<sup>284</sup> e outra no Museu de Arte do Rio durante sua exposição individual, também em 2019. Nessa ocasião não houve ali a associação com as religiosidades, mas com o consagrado artístico: em termos

<sup>283</sup> Ver imagem em: <https://www.agentilcarioca.com.br/en/artists/37-maxwell-alexandre/works/5231-maxwell-alexandre-cerimonia-de-batismo-coletivo-2019/>

<sup>284</sup> Conforme Maxwell comenta no catálogo da exposição da Fundação Iberê Camargo, 2020, p. 12. Disponível em: [http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2021/09/catalogo\\_maxwell-alexandre-pardo-e-papel.pdf](http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2021/09/catalogo_maxwell-alexandre-pardo-e-papel.pdf) Acesso em: jul. 2023.

de espaços da arte, de quem pertence e ocupa tais espaços, e como proposta de subversão desse continuum segregador.

Figura 75- Maxwell Alexandre. Cerimônia de Batismo Coletivo, 2019.



Tanque batismal, tela, túnicas, lona plástica, gancho inox para carne, corda de pesca, anzol e haste de metal.  
 Fonte: <https://www.agenticarioca.com.br/en/artists/37-maxwell-alexandre/works/5231-maxwell-alexandre-cerimonia-de-batismo-coletivo-2019/> Acesso em: out. 2022.

Vale relacionar o fato particular de que o artista não fora batizado anteriormente em nenhuma religião e que o batismo obrigatório de negros ao cruzarem os oceanos representava uma violência da ação colonial, em razão de estimular esquecimentos e da escravização espiritual, conforme Nascimento (1980). A igreja católica considerava o sangue negro infecto e a “raça negra estava destituída da condição humana”<sup>285</sup>. Portanto, a ideia por muito tempo defendida de sincretismos religiosos, assim como a de mestiçagens como benéficos e ocorridos espontaneamente nas junções culturais de formação do povo brasileiro são bastante problematizadas atualmente e distantes de um movimento pacífico, pois tinham a intenção neutralizadora das memórias e da integridade dos sujeitos. A cultura negra teria se mantido, de acordo com Sodré (*apud* Nascimento 1980, p. 100), pela possibilidade de se disfarçar e calar, mas também, conforme Martins (2003, p. 74-77) devido aos ritos cumprirem uma

<sup>285</sup> NASCIMENTO, 1980, p. 94.

função pedagógica que atualiza a memória e preenche os espaços “vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros”.

Chamou atenção a afirmação de Maxwell, em capítulo anterior, acerca de o Evangelho e a experiência militar terem lhe proporcionado importantes ensinamentos. Em relação a esse aspecto, e a elaboração da Igreja do Reino da Arte, faço aqui uma ponte entre o que o autor Juliano Spyer (2022, p. 46) argumenta sobre o fato de que a história do protestantismo ser marcada por situações em que as “camadas mais baixas da sociedade reagem contra as elites religiosas e seu domínio político, fundamentados no controle da doutrina”. Uma característica distintiva entre eles seria o ataque recorrente a quem intenciona controlar e regulamentar a relação das pessoas com a divindade. Ao trabalhar essa informação e a proposição de uma igreja por Maxwell Alexandre e seus amigos universitários, alguns dos quais fazem hoje parte de sua equipe de trabalho, tem-se a compreensão de sua ênfase na questão de qualquer “fiel” poder propor ações e cultos, elaborando assim uma experiência mista entre arte, religião, misticismo e afetividade entre os envolvidos.

Maxwell Alexandre tem outras obras com a temática da encruzilhada. Uma delas, a instalação intitulada “Encruzilhada”, de 2021<sup>286</sup> (Figura 20), citada brevemente no primeiro capítulo, constituída da geometricidade de 14 piscinas Capri montadas e cheias de água, que configuraram uma cruz no pátio central do Paço Imperial, RJ, em razão da exposição de Premiação do Instituto Pipa, em 2020. Ali a encruzilhada é trazida para um centro de poder contemporâneo, enquanto espaço expositivo de cultura e arte, mas, sobretudo, em razão do que aquele espaço representou como moradia provisória da Coroa Real Portuguesa a partir de 1808. A simbologia da piscina Capri faz parte de sua poética e estratégia de deslocar algo ao mesmo tempo desejado nas favelas e, em contrapartida, rechaçado pelas elites<sup>287</sup>. Na rede social do artista, o Instagram, a obra contou com a ativação, a participação de pessoas negras, algumas em trajes de banho, que entraram nas piscinas um dia e foram abordadas pelos seguranças do local para que se retirassem. O artista não assume a autoria dessa ativação, mas afirma ter recebido vídeos da ocupação e de ter sido algo bem-vindo<sup>288</sup>. A instalação de

---

<sup>286</sup> A obra pode ser vista no site do Instituto Pipa, em: <https://www.premiopipa.com/exposicao-3/>

<sup>287</sup> Foi desenvolvida uma exposição que parte da “imagem de subversão” com a ideia de negros frequentarem a piscina em dezembro de 2022 (até maio de 2023), na Pinacoteca do Ceará. A exposição teve curadoria de Moacir dos Anjos e Fabiana Moraes, e colocou em destaque os vários significados e desigualdades associadas a utilização de piscinas e áreas de descanso. Ver: <https://www.solarfotofestival.com/2022/pt/exposicoes/negros-na-piscina> Acesso em: dez.2022.

<sup>288</sup> Os registros encontram-se em sua rede social e disponível em: <https://www.instagram.com/p/CWi0tdgCQQ/>. Acesso em: nov. 2021.

“Encruzilhadas” foi novamente apresentada numa das ações de “Descoloração Global” realizadas pelo artista. Algumas ações de “Descoloração Global” já aconteceram. Entre as mais recentes, ocorreu uma em 29 de dezembro de 2022, em evento pré-reveillon, no espaço da praça da Unidade de Pronto Atendimento-UPA, do Morro da Rocinha (Figura 76 e Figura 77), e outra como evento pré-carnaval, realizada no Morro Santo Amaro, em 15 de fevereiro de 2023 (Figura 78 e Figura 79). Os eventos de “Descoloração Global” lidam com uma prática comum, popular, de descolorir os cabelos como símbolo de vaidade e cuidado pessoal, que une brincadeiras e a colaboração entre as pessoas envolvidas, pois um aplica o produto de descoloração no outro e ajuda a lavar ao final. Maxwell Alexandre chegou a escrever um artigo acerca do tema, publicado online na coluna “Campo Livre”, do portal de notícias Uol, onde fala sobre a prática se intensificar no verão por ser um ritual de celebração “invocado/manifestado em festas específicas, bailes e jogos decisivos de futebol, como é o caso da Copa do mundo. / Descolorir o cabelo é afirmação de rebeldia, empoderamento e liberdade (...) É desafiar a estrutura racista que rege o país”<sup>289</sup>. Na descoloração ocorrida na Rocinha, não houve o arranjo de piscinas em formação de cruz, mas o artista reativa a formação na proposição ocorrida no Morro Santo Amaro, em fevereiro de 2023. Conforme texto do artista:

Encruzilhada é uma instalação composta por 14 piscinas Capri de dimensões variadas que foi elaborada para ocupar o pátio do Paço Imperial no Rio de Janeiro./A obra fez parte da exposição dos vencedores do Prêmio Pipa em novembro de 2021. Nos últimos dias da mostra, um grupo de jovens negros ocuparam as piscinas do pátio para se banhar, o que gerou atrito com os seguranças e estranhamento no local, uma vez que nunca foi permitido pelas Instituições esse tipo de interação com a obra./Em fevereiro de 2023, Encruzilhada foi reinstalada no Morro do Santo Amaro na Descoloração Global pré-Carnaval, evento gratuito fora do circuito oficial de arte contemporânea, organizado pelo artista. Ali o trabalho ganhou um novo arranjo e ativação, onde a comunidade se banhava nas piscinas enquanto ouvia música, comia churrasco e descoloria o cabelo. (Maxwell Alexandre em postagem em sua rede social, Instagram, em 23 de março de 2023).

---

<sup>289</sup> MAXWELL ALEXANDRE, em artigo escrito para Uol, publicado em 14 de dez. 2022, disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/colunas/campo-livre/2022/12/14/maxwell-alexandre-descoloracao-e-a-vaidade-preta.htm> Acesso em: dez. 2022.

Figura 76- Maxwell Alexandre, Evento de Descoloração Global pré-reveillon, no Morro da Rocinha, RJ, dez. 2022.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 77- Maxwell Alexandre, Evento de Descoloração Global pré-reveillon, no Morro da Rocinha, RJ, dez. 2022.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 78- Maxwell Alexandre, foto do artista e pessoas participantes do evento de Descoloração Global realizado em Santo Amaro-RJ<sup>290</sup>.



Fotografia: @melancholemon Postada pelo artista em 16 de fev. 2023 em sua rede social, Instagram. Fonte: [https://www.instagram.com/p/CotVjiRjOD/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CotVjiRjOD/?img_index=1) Acesso em: fev. 2023.

Figura 79- Maxwell Alexandre, Encruzilhada, Santo Amaro-RJ.



Imagem captada do vídeo disponibilizado pelo artista em sua rede social, Instagram, em 23 de mar. 2023. Fonte: [https://www.instagram.com/p/CqJyiRCpGFN/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CqJyiRCpGFN/?img_index=1) Acesso em: mar. 2023.

<sup>290</sup> A legenda original desta imagem na postagem de Maxwell Alexandre, realizada em 16 de fev. 2023, dizia: “mais uma oferta, mais uma oferenda, mais um culto de ação de graças pela Noiva! obrigado, Igreja!/muito obrigado Santo Amaro pela recepção, favela é favela! q lugar incrível, me sinto em casa./bom carnaval pra geral, se cuidem./fê nEla!”.

Em publicação do Catálogo da exposição da sede da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre- RS, o artista relata:

Eu pinto o cabelo de loiro desde 2013. Quando ainda era criança eu já queria descolorir, porque é uma cultura forte na favela, mas minha mãe nunca deixou, falava que era coisa de vagabundo. Muitos traficantes descolorem o cabelo, então essa estética ficou associada ao estilo de vida das facções. Nesse contexto, se você era negro e pintava o cabelo de loiro, acabava atraindo a atenção da polícia, de racistas e todo tipo de preconceito. Isso mudou bastante quando celebridades como o Chris Brown, Kanye West, Pharrell, Jaden Smith e, no Brasil, o Belo e até o Neymar adotaram esse estilo. Depois que eles assumiram essa estética também, a moda rapidamente a absorveu. (Maxwell Alexandre, Catálogo da exposição realizada na Fundação Iberê Camargo, 2020, p. 12).

Na Figura 80, vemos uma das elaborações do tema, em que utiliza como suporte uma estrutura de janela de ferro, e remete os eventos propostos de descoloração capilar a uma prática corriqueira nas favelas. Na imagem o artista une alguns ícones comuns a seu repertório, como o modelo da camisa utilizada por alunos, até recentemente, nas escolas públicas municipais do Rio de Janeiro; os copos de guaraná natural, bastante populares e base para as misturas químicas de descolorante; e o colar com a arma, símbolo de ostentação e já utilizado em numa série de gravuras em metal elaboradas por Maxwell<sup>291</sup>, em 2021. O armamento, símbolo frequente de ostentação entre os traficantes nos morros, foi alvo de críticas e debates legislativos, numa época em que no Brasil, o presidente em exercício, promovia a regularização do uso de armas como status de proteção individual e segurança do “cidadão de bem”. É interessante notar que nessa ocasião, o texto elaborado pela Fundação Iberê Camargo não fez referência ao incentivo presidencial quanto ao uso de armas, e o artista preferiu observar as relações possíveis estabelecidas por cada um: “Penso que o artista falar sobre seu trabalho tira a potência da obra, por isso eu gosto de saber o que as pessoas veem”<sup>292</sup>.

<sup>291</sup> Ver a obra e comunicação da Fundação Iberê Camargo, “O impactante trabalho de Maxwell Alexandre produzido na prensa alemã de Iberê Camargo”, de 05 de fev. de 2021, em: <http://iberecamargo.org.br/o-impactante-trabalho-de-maxwell-alexandre-produzido-na-prensa-alema-de-ibere-camargo/>, o vídeo da confecção da obra pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=PIqBuhA4vFQ> Acesso em: jul. 2023.

<sup>292</sup> Conforme referência anterior ao texto da Fundação Iberê Camargo, de 2021.

Figura 80- Maxwell Alexandre, sem título, 2018.



óleo e spray sobre vidro e janela de ferro, 118.9 x 128.7 cm.

Fonte: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/37-maxwell-alexandre/works/3308-maxwell-alexandre-sem-titulo-untitled-2018/> Acesso em: jul. 2023.

Além da obra “Encruzilhada”, Maxwell propôs uma série de encontros para debates importantes à comunidade das artes, somente com convidados afrodescendentes palestrantes, na encruzilhada onde foi seu batismo e fica a galeria que o representava, “A Gentil Carioca”, no Centro do Rio de Janeiro, em fevereiro de 2022, (Figura 81e Figura 82)<sup>293</sup> e, cabe destacar o painel da série “Os demônios que minha mãe demonizou”, de 2018. O painel constitui uma instalação em papel pardo, e outros cinco papéis pardos por cima, criando relevo, onde cada um é denominado como Tranca Rua, Exu Caveira, Zé Pilintra, Pombagira e Yemanjá<sup>294</sup> (Figura 83). O artista não desenhou qualquer elemento associado a figuras do Candomblé e da Umbanda, mas os painéis trazem a ambiguidade da não representação de imagens requerida pelos neopentecostais, como sua mãe. Ao mesmo tempo põe em xeque as diversas possibilidades de representação de santos e deuses para as diversas religiosidades, especialmente para as de matrizes africanas, posto que a ilegalidade da representação, dos cultos em terreiros e as oferendas eram, até não muito tempo, uma questão imposta aos fiéis e

<sup>293</sup> Os quatro encontros podem ser assistidos através de gravações disponibilizadas no youtube da Galeria A Gentil Carioca: [https://www.youtube.com/watch?v=txIZ-vQM\\_pE](https://www.youtube.com/watch?v=txIZ-vQM_pE) Acesso em: fev. 2022.

<sup>294</sup> O painel pode ser visto no catálogo da Galeria A Gentil Carioca, nas páginas 115-116. Disponível em: [https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/portfolio\\_maxwell\\_alexandre\\_2020](https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/portfolio_maxwell_alexandre_2020) Acesso em: 24 jul. 2022.

motivo de muitos desacordos ainda hoje. Até o momento, Maxwell Alexandre é um dos poucos artistas contemporâneos negros a trabalharem a respeito da relação da arte com sua experiência em ambiente neopentecostal.

Figura 81- Maxwell Alexandre. Encontro de conversas em ocasião das exposições de Novo Poder.



Simultaneamente Novo Poder tinha obras expostas no Rio e São Paulo e em Paris, no Palais de Tokio, fev. 2022.

Fonte: Acervo pessoal.

Figura 82- Maxwell Alexandre. Encontro de conversas em ocasião das exposições de Novo Poder, 2022.

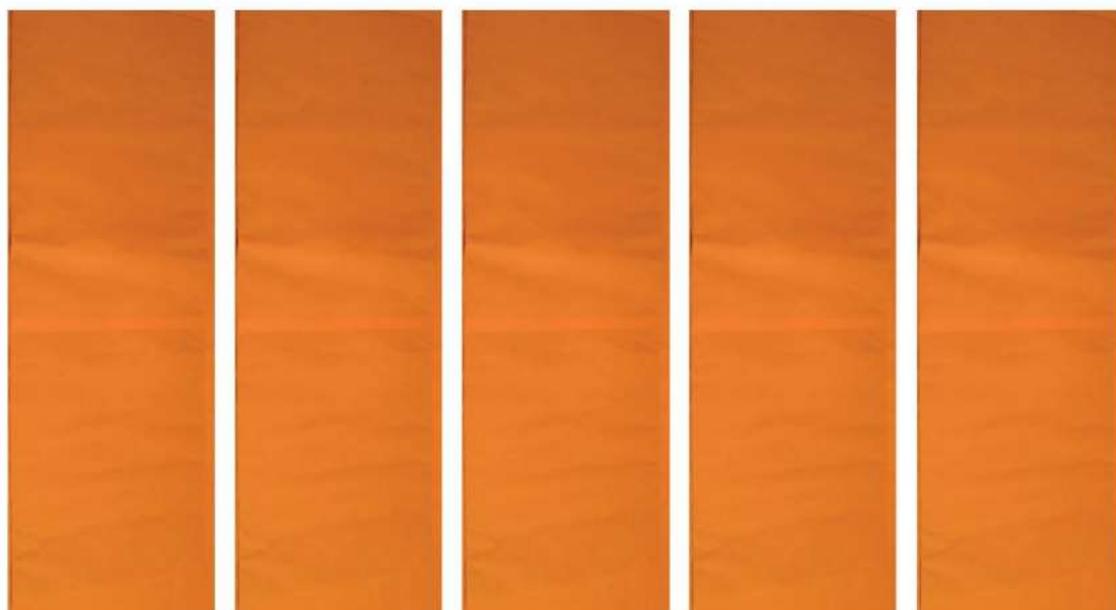


Encontro proposto pelo artista, com apoio de sua Galeria, A Gentil Carioca, no Centro- RJ.

Fonte:

[https://www.instagram.com/p/CZIpdT5Fcbx/?img\\_in dex=1](https://www.instagram.com/p/CZIpdT5Fcbx/?img_in dex=1) postada pelo artista em 24 fev. 2022. Acesso em: fev. 2022.

Figura 83- Maxwell Alexandre. Os demônios que minha mãe demonizou, 2018.



**Tranca Rua**, 2018  
da série [from the series] Os demônios  
que minha mãe demonizou  
técnica oculta sobre tela  
[occult technique on canvas]  
207 x 69 cm [81 1/2 x 27 1/8 in]  
MAX 074

**Exu Caveira**, 2018  
da série [from the series] Os demônios  
que minha mãe demonizou  
técnica oculta sobre tela  
[occult technique on canvas]  
207 x 69 cm [81 1/2 x 27 1/8 in]  
MAX 075

**Zé Pilintra**, 2018  
da série [from the series] Os demônios  
que minha mãe demonizou  
técnica oculta sobre tela  
[occult technique on canvas]  
207 x 69 cm [81 1/2 x 27 1/8 in]  
MAX 076

**Pombagira**, 2018  
da série [from the series] Os demônios  
que minha mãe demonizou  
técnica oculta sobre tela  
[occult technique on canvas]  
207 x 69 cm [81 1/2 x 27 1/8 in]  
MAX 077

**Yemanjá**, 2018  
da série [from the series] Os demônios  
que minha mãe demonizou  
técnica oculta sobre tela  
[occult technique on canvas]  
207 x 138 cm diptych  
[81 1/2 x 54 3/8 in diptych]  
MAX 078

Catálogo da Galeria A Gentil Carioca, nas páginas 115-116.

Fonte: [https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/portfolio\\_maxwell\\_alexandre\\_2020](https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/portfolio_maxwell_alexandre_2020) Acesso em: 24 jul. 2022.

A imagem de “Deus” é um homem preto, para Maxwell Alexandre. Ele usa a ideia não apenas como retórica, mas afirma ver o pastor de sua igreja, negro, desde pequeno, e quando

imaginava Deus, era a imagem do pastor que lhe vinha à cabeça<sup>295</sup>. Elabora a obra “Até Deus inveja o homem preto”, de 2018, já citada anteriormente (Figura 32 – Maxwell Alexandre, Até Deus inveja o homem preto, 2018), e em outra, recria o próprio Éden, o jardim de Deus, em preto, em “Pintei o Éden de Preto”, de 2020 (Figura 84).

Figura 84- Maxwell Alexandre. Pintei o Éden de preto, 2020.



Latex, polidor de sapatos, betume, lápis de cor e acrílica e papel pardo, 320 x 480 cm.

Fonte: <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2020/maxwell-alexandre-pardo-e-papel-close-a-door-to-open-a-window#/explore> Acesso em: jul. 2023.

Nas obras da subsérie “Festa dos 500 anos”, Maxwell Alexandre utiliza a citacionalidade de fotografias divulgadas, e depois apagadas, do perfil da rede social Instagram, da socialite Donata Meirelles, diretora de estilo da edição brasileira da revista “Vogue”, em sua festa de aniversário de 50 anos. A socialite foi acusada de racismo ao utilizar mulheres negras como decoração no evento, com uso da “cultura negra como enfeite e de pessoas negras como objetos”, conforme Stephanie Ribeiro, militante e escritora de São Paulo<sup>296</sup>. Ela se defendeu e afirmou não fazer referência ao período escravocrata, mas ao candomblé, o que ainda assim desumaniza os negros, conforme Stephanie Ribeiro, pois ou a

<sup>295</sup> Essa fala de Maxwell é explicitada na entrevista realizada pelo *Podcast Recultura*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iavieLcXzdk> Acesso em: jun. 2023.

<sup>296</sup> Ver reportagem completa em Carta Capital, Diversidade, “Festa de diretora de moda é acusada de racismo nas redes sociais”, de 10 de fev. 2019: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/festa-de-diretora-de-moda-e-acusada-de-racismo-nas-redes-sociais/> Acesso em: jul. 2023.

cultura negra é vista “como algo que dá medo, ou como algo exótico, diferente, festivo”. Maxwell postou em sua rede social, Instagram, as imagens criadas e se posicionou contra a opção da galeria de deixá-las fora da Feira SP-Arte de 2019 (Figura 85):

algumas das pinturas que mandei pra [@sp\\_arte](#) não foram expostas no estande de minha galeria por conta da reação histórica, imediata e superficial somada a fragilidade da elite branca. Todas são da série Festa de 500 anos. Em breve farei um Dízimo aqui na Rocinha sobre essas orações, espero conseguir pendurar esses quadros, ainda que aqui em casa... e a Igreja, não deixem essa imagem morrer, não foi atoa que, pela primeira vez, usei a tradicional e conservadora técnica óleo sobre tela...fé da Noiva e segue o baile! (Maxwell Alexandre, em postagem na rede social Instagram, em 11 de abril 2019)<sup>297</sup>.

Figura 85- Maxwell Alexandre. Sem título (da série Festa de 500 Anos), 2019.



óleo sobre tela, 140 x 214 cm.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/> Acesso em: jul. 2023.

Dalton Paula utiliza alguidares ao criar pinturas na formação de instalações e a subverter a ordem de quem era retratado no ambiente das artes e em situações incomuns à representação de negros, historicamente. Podemos ver essa questão na série “Rota do Tabaco”, ou em “A irmã de São Cosme e Damião”, de 2016<sup>298</sup> (Figura 86). Além dos temas em questão, o artista traz o objeto em si das encruzilhadas para o espaço de arte, exigindo-lhe os mesmos privilégios, e age para transformar os preconceitos associados ao objeto que comporta os alimentos/oferecidas nos rituais sagrados do Candomblé e da Umbanda. Ao contrário de destacar o sofrimento dos negros, as pessoas representadas são retratadas em cenas e condições dignas de viver. São Cosme e Damião podem ser associados a São Crispim

<sup>297</sup> Ver publicação em: [https://www.instagram.com/p/BwI0Yukp--p/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/BwI0Yukp--p/?img_index=1) Acesso em jul. 2023.

<sup>298</sup> As imagens podem ser visualizadas no site do artista: <https://daltonpaula.com/pintura/>

e São Crispianiano, de origem romana, assim como aos Ibejis, filhos gêmeos de Iansã e Xangô, na tradição Iorubá. Seriam dois irmãos médicos gêmeos, com mais outros três irmãos, que curavam desde os sete anos de idade todo tipo de doenças, gratuitamente, e simbolizam a pureza, inocência e bondade. De acordo com Marianno Carneiro da Cunha (1983, p. 182), Cosme e Damião nunca foram irmãos, mas “dois médicos norte-africanos ou médico-orientais” que a igreja torna gêmeos, para substituir o culto pagão dos Ibeji (Gêmeos)<sup>299</sup>. Devido a isso esses santos não teriam sido representados num pedestal na península Ibérica, afinal, por lá não havia razões para tal. A iconografia seria, segundo o autor, essencialmente africana e isso poderia ser comparado com imagens da atual República Popular do Benim e da Nigéria<sup>300</sup>. São Cosme e Damião estão muito presentes na vida de Dalton Paula, pois afirma ter tido uma saúde muito frágil quando criança e haver melhorado após sua mãe fazer uma promessa aos santos<sup>301</sup>. As figuras de São Cosme e Damião na série citada, portanto, ganham diversas configurações em que provocam o tema da cura e dos tratamentos medicinais ancestrais em cruzamentos com referências ao Cordeiro e Comunhão, dos rituais católicos, por exemplo.

---

<sup>299</sup> A referência ao autor Marianno Carneiro da Cunha (1983) pode ser encontrada na publicação de PEDROSA e SCHWARCS, Antologia de textos: Histórias mestiças, 2014. p. 182-189.

<sup>300</sup> CUNHA, 1983, in: PEDROSA e SCHWARCS, 2014, p. 185.

<sup>301</sup> Em entrevista realizada pelo Parquinho Lage, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yn6Ox6v4RBI>

Figura 86- Dalton Paula. A irmã de São Cosme e São Damião, 2016.



Figura 87- Dalton Paula. A irmã de São Cosme e São Damião, 2016.



Detalhe de um dos alguidares e a Instalação. Óleo sobre alguidares de 15, 26 e 34 cm.

Foto: Dalton Camargo.

Fonte: <https://daltonpaula.com/pintura/> Acesso em: jul. 2022.

Em “Rota do Tabaco”, de 2016, a fatura é parecida, também com alguidares como suporte, e mostra os personagens em ações baseadas em fotografias pesquisadas pelo artista ao longo dos 30 dias que passou em Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, onde existe um percurso denominado Rota do Tabaco, e em São Félix (Figura 88 e

Figura 93), assim como outras duas cidades, como Piracanjuba, em Goiás, e Havana, em Cuba. Dalton Paula observou as questões históricas e as relações das pessoas com o tabaco nessas cidades produtoras:

"Em Cachoeira e São Félix, ao conversar com pessoas mais velhas, que trabalharam nas fábricas de charuto, além de benzendeiras, rezadeiras e mães de santo, tive a oportunidade de ouvir histórias e experiências com o tabaco, a erva em si, seus significados simbólicos e ritualísticos, seu cultivo e produção./O acesso ao Acervo Público de São Félix foi fundamental para compreender por meio de fotografias e documentos históricos a relevância do tabaco como atividade político-econômica, assim como símbolo de riqueza e poder de determinado grupo social, como evidenciado na iconografia das embalagens, nas fotos de família e nas publicações oficiais, bem como no cadastro de empregados da fábrica Dannemann". (Dalton Paula, em relato publicado pela organização da 32ª Bienal de São Paulo, em 2016<sup>302</sup>).

Figura 88- Dalton Paula, Rota do Tabaco. Detalhe, 2016.

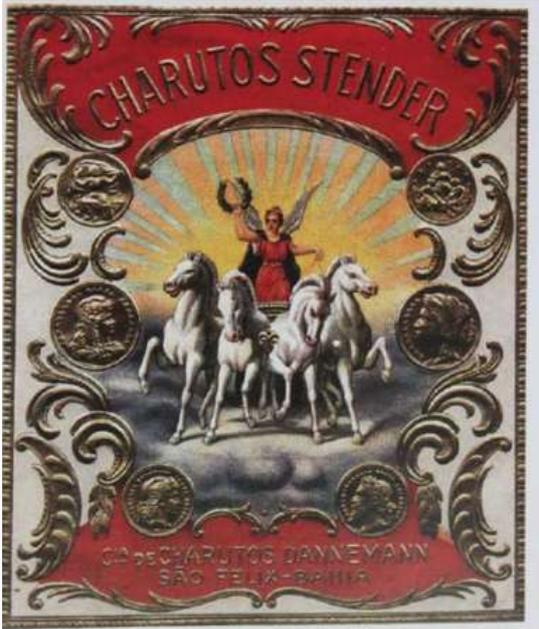


Foto: Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/rota-do-tabaco/> Acesso em: jul. 2023.

<sup>302</sup> O texto na íntegra com várias imagens de referência utilizadas pelo artista pode ser visto em: <http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/2717> Acesso em: jul. 2023.

Figura 89- Iconografia da Fábrica incorporada pela Danneman & Companhia.



Referência utilizada por Dalton Paula na elaboração da pintura parte da Figura 88.

Fonte:

<http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/2717>

Acesso em: jul. 2023.

Figura 91- Dalton Paula, Rota do Tabaco. Detalhe, 2016.



Foto: Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/rota-do-tabaco/> Acesso em: jul. 2023.

Figura 90- Rótulos para colagem nas caixas de charutos de Geraldo Dannemann.



Referência utilizada por Dalton.

Fonte:

<http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/2717>

Acesso em: jul. 2023.

Figura 92- Desfile cívico de 25 junho na Bahia.

Reverência às lutas pela independência do Brasil.



Referência usada por Dalton Paula para “Rota do Tabaco”.

Fonte:

<http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/2717>

Acesso em: jul. 2023.

Figura 93- Dalton Paula, Rota do Tabaco. Detalhe, 2016.



51 peças com 15 cm, 30 e 50 cm.

Foto: Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/rota-do-tabaco/> Acesso em: jul. 2023.

O fumo brasileiro era “de terceira categoria e, conseqüentemente de má qualidade”, conforme Pierre Verger (1987, p. 212): “Uma lei proibía a introdução em Portugal de tabaco de terceira qualidade. Este era deixado para consumo local e para a troca com a África, onde não encontrava lugar para escoar, além dos quatro portos da Costa da Mina”. O tabaco tornou-se indispensável ao tráfico naqueles lugares e era deixado como taxa, dez por cento de seu carregamento, pelos navegantes, no Castelo de São Jorge da Mina. O circuito, segundo o autor, ficava estabelecido diretamente entre a Bahia e a Costa da Mina, devido a proibição de tráfico de mercadorias da Europa dos holandeses aos portugueses: “Daí resultou uma viva oposição de interesses entre os homens de negócio de Portugal e os da Bahia. Foram esses os primeiros germes da futura independência do Brasil”<sup>303</sup>. Dito tabaco de refugio, a Bahia o produzia em quantidade e Pernambuco muito menos. “O escoamento desse tabaco era indispensável ao equilíbrio econômico da Bahia”<sup>304</sup>. Dalton Paula trabalha imagens documentais da pesquisa dessa história em 51 alguidares, em que o fundo permanece com a cor do barro, e as figuras, originalmente brancas, são retratadas como pessoas negras, na

<sup>303</sup> VERGER, 1987, in: PEDROSA e SCHWARCS, 2014, p. 212.

<sup>304</sup> Ibid., 2014, p. 219.

busca pela transformação das hierarquias e naturalizações de quem tinha em mãos a riqueza e o poder local. Conforme Paula e Schwarcs (2022):

Nos alguidares de Dalton, o industrial vira negro, assim como a deusa (grega?) da propaganda de charutos Stender continua alada, sendo, agora, representada na pele de uma senhora negra com trajes alvos. Um retrato da família de proprietários brancos é ressignificado a partir dos corpos de ancestrais negros portando os mesmos ternos e gravatas geralmente associados às elites de proprietários. Se na antiga propaganda de Charutos Dannemann figurava um orgulhoso senhor de engenho de São Felix, com seu traje escuro denotando autoridade, na arte de Dalton esse mesmo homem é negro, de paletó branco. (Paula e Schwarcs, 2022, p. 132).

Figura 94- Dalton Paula, Rota do Tabaco. Detalhe, 2016.



Pio X na cor negra.

Foto: Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/rota-do-tabaco/> Acesso em: jul. 2023.

Entre as imagens aqui disponibilizadas das Figura 88 e Figura 94, há a correspondência entre as criações de Dalton Paula e das referências a pesquisas históricas utilizadas em suas pinturas. No material da 32ª Bienal de Arte de São Paulo, de 2016, assim como no livro publicado em parceria com Lilia Schwarcs (2022), algumas imagens mostram parte dessa pesquisa do artista, e das possíveis comparações que elabora entre as origens e funções ritualísticas das peças de barro, com as mudanças recentes para a população que ainda trabalha em sua produção. Ele conheceu em Coqueiros, BA, Dona Cadu, Mestra ceramista e sacerdotisa com quase 100 anos, que o ensinou sobre as origens e funções ritualísticas das peças e, como benzedeira e exímia ceramista, se tornou Dra. Honoris Causa da Universidade do Recôncavo, na Bahia (SCHWARCS e PAULA, 2022, p. 129).

Figura 95- Queima de louças em Coqueiros/BA.



Figura 96- Queima de louças em Coqueiros/BA.



Figura 97- Queima de louças em Coqueiros/BA.



Figura 98- Alguidares de Maragoapinho/BA. A cidade que abriga a maior olaria da América Latina.



Figura 99- Fazenda Dannemann, com sementeiras de tabaco.



Figura 100- Folhas de tabaco em etapa de secagem.



Fotos e legendas disponíveis em: <http://www.32biental.org.br/pt/collaboration/o/2717> Acesso em: jul. 2023.

### Segundo Dalton Paula:

A visita aos quilombos Kaonge e Dendê me permitiu observar a coexistência de antigos engenhos (e sua referência histórica da população negra como mão-de-obra) com outras formas de re(existência) negra baseadas em conhecimentos ancestrais que são vividos, transmitidos e reelaborados no cotidiano dos moradores. Por fim, também pude, a partir da visita à Fazenda/Fábrica de charutos Dannemann, comparar semelhanças e diferenças quanto ao cultivo e a produção do tabaco aqui e em Cuba, concluindo assim essa *rota imaginária*, que utiliza essa planta, suas propriedades e significados medicinais e ritualísticos como elemento para transitar

por espacialidades, práticas e saberes que tem em comum uma forma social negro-diáspórica. (Dalton Paula, em relato publicado pela organização da 32ª Bienal de São Paulo, em 2016<sup>305</sup>, grifo acrescentado pelo autor).

Em sua investigação acerca do Atlântico Negro, Dalton Paula trabalha, as rotas imaginárias do ouro, como vimos, do tabaco, também a do algodão e diz estar em processo de pesquisa quanto à rota da liberdade, café e outras mais. A Rota do algodão, exposta no Octógono da Pinacoteca de São Paulo, é considerada *site-specific* e aborda desde a questão do plantio, produzido em escala comercial no Brasil desde o século XVIII, à sua importância de cura, medicinal, numa relação entre Estados Unidos e Brasil:

Viajando ao longo dos rios Mississippi (Louisiana) e Itapecuru (Maranhão), Dalton Paula acessou diversas camadas de uma história de ascensão e abandono do comércio do algodão, de exploração dos trabalhadores escravizados nas respectivas fazendas e da falência de uma indústria inteira nas regiões ribeirinhas e portuárias no final do século XIX. Hoje, o Brasil é líder mundial na produção de algodão sustentável, principalmente originário no estado de Goiás, onde o artista reside. (C&América Latina, texto de divulgação da exposição ocorrida de 08 out. 2022 a 30 jan. 2023 na Pinacoteca de São Paulo<sup>306</sup>).

Figura 101- Dalton Paula, Rota do Algodão. Detalhe. Pinacoteca de São Paulo- SP, 2022.



Fonte: <https://artsoul.com.br/revista/eventos/dalton-paula-rota-de-algodao> Acesso em: jul. 2023.

Figura 102- Dalton Paula, Rota do Algodão. Detalhe. Pinacoteca de São Paulo- SP, 2022.

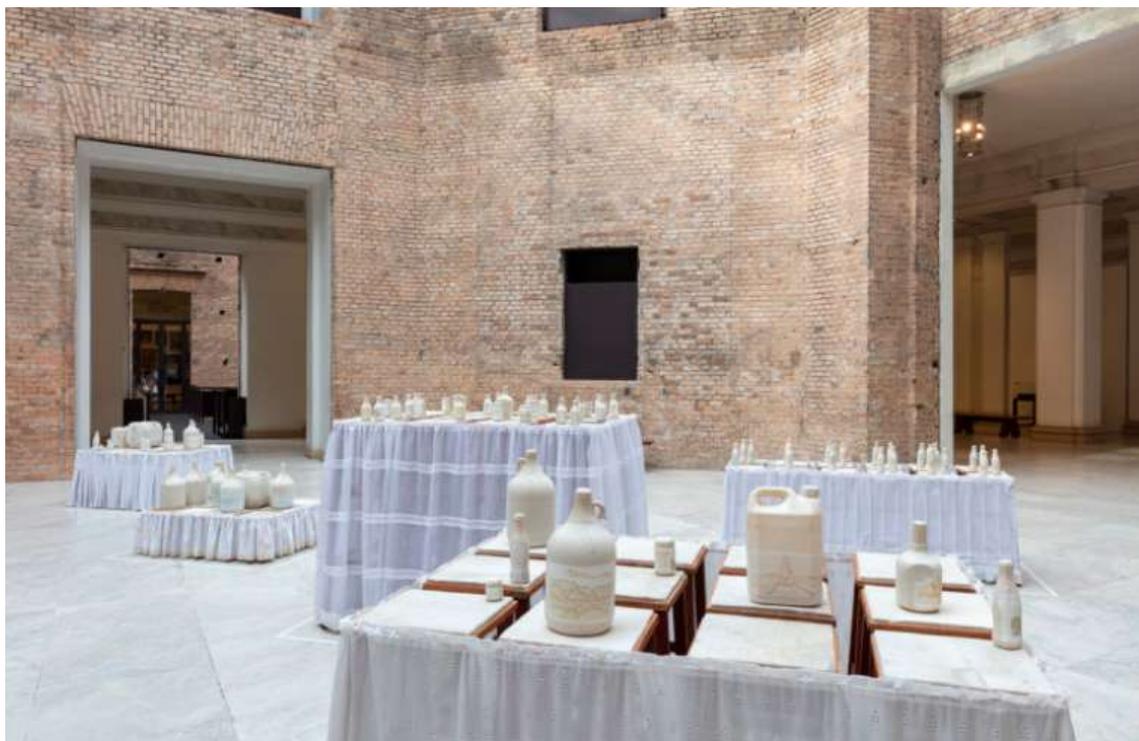


Fonte: <https://select.art.br/agenda/rota-do-algodao-de-dalton-paula/> Acesso em: jul. 2023.

<sup>305</sup> Conforme já pontuado, o texto na íntegra pode ser visto em: <http://www.32bienal.org.br/pt/collaboration/o/2717> Acesso em: jul. 2023.

<sup>306</sup> Ver o texto em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/events/dalton-paula-rota-do-algodao/> Acesso em: jul. 2023.

Figura 103- Dalton Paula, Rota do Algodão, Pinacoteca de São Paulo- SP, 2022.



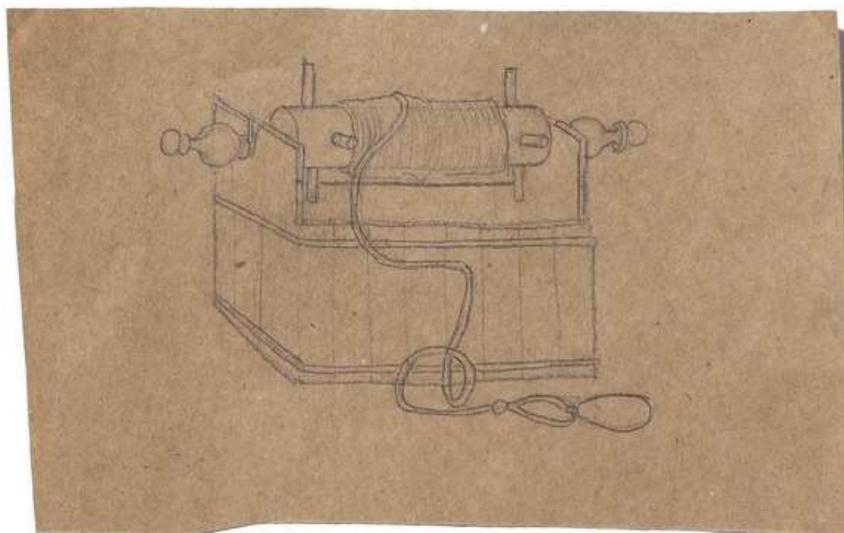
Fonte: <https://www.segaleria.com.br/artista/dalton-paula/> Acesso em: jul. 2023.

O algodão, plantado no jardim de entrada do espaço do Sertão Negro, é “planta de limpeza e proteção, de acalmar a mente, planta de Oxalá”<sup>307</sup>. Em Rota do Algodão, também chamado “ouro branco”, são apresentados tamboretos de madeira e couro, numa espécie de altares adornados, onde estão garrafas em tamanhos variados. As garrafas são cobertas por capas em algodão cru, respeitando as especificidades de cada forma e com desenhos que aludem as pesquisas a respeito do cultivo e das paisagens encontradas pelo artista (Figura 104). Os revestimentos das garrafas fazem “referência às amarrações na cultura vodum (religião mantida pelos escravos trazidos para o Brasil, que tem raízes primárias entre os povos Jeje-Fom do Benim)”<sup>308</sup>.

<sup>307</sup> Fala de Dalton Paula em entrevista a mim no dia 28 de junho de 2023.

<sup>308</sup> Conforme texto de divulgação completo em: <https://artsoul.com.br/revista/eventos/dalton-paula-rota-de-algodao> Acesso em: jul. 2023.

Figura 104- Dalton Paula. Rota do algodão (estudo de desenho), 2022.



Fotos: Paulo Rezende.

Fonte: <http://www.kleberpatricio.com.br/arte-cultura/pinacoteca-recebe-instalacao-de-dalton-paula-no-octogono/> Acesso em: jul. 2023.

Na série “Santos Médicos”, de 2016 (Figura 105), o foco não é num trajeto pelo qual passavam as relações com os escravizados, mas incide em exaltar o que foi invisibilizado entre os conhecimentos hegemônicos. A imagem de médicos associados à cura, da cultura popular, às plantas e métodos para lidar com as dores do corpo e da alma são representados por cima de capas de livros enciclopédicos: medicinas domésticas ou enciclopédias médicas de saúde familiar. Por premissa, as coleções enciclopédicas traziam as pretensas verdades e modelos de conhecimento sob um ângulo específico que, ao longo de muito tempo, eram objeto de desejo aos que não as possuíam e instrumento de consulta em pesquisas que visavam refletir o estado do saber humano. A série “As plantas curam”, de 2017, também utiliza as enciclopédias como suportes e adiciona outros elementos como a cabra, a rede, cadeira, mala, sino. Nestas séries, conforme Bianca Leite (2019):

os saberes ancestrais dão o tom da abordagem plástico-visual empreendida pelo artista. É a lógica do sagrado afro-religioso que ilustra as capas dos livros. O artista traz como pesquisa fundamental a articulação dos saberes epistêmico-corpóreos afro-orientados. É a narrativa na perspectiva negra com seus saberes, ritos, estética e espiritualidade que ganham forma em sua abordagem plástica. (...) Dessa maneira, é a revisão de narrativas histórica e o contexto ritualístico que reinscreve toda a cena. Por meio dessa temática a pintura da “cadeira” evoca a ideia de extensão do corpo, é o lócus de reverência e também indicativo de assentamento. Os “sinos” e a “rede” trazem um olhar para a história do país, uma vez que a persistência da rede em seus trabalhos abre diálogo com a iconografia registrada por Debret e Rugendas no período colonial que traz a rede como objeto de manipulação escravocrata, mas sem o sujeito negro na posição de escravizado e obrigado a carregar seus senhores nessas redes. Ao abrir diálogo com essa iconografia cristalizada sobre a experiência negra brasileira, o artista desloca a narrativa imagética oficial, joga com outro regime de visibilidade e de narrativa, porém agora a favor da população afro-

brasileira, representando a rede sem a sustentação do trabalho servil. Já o sino é representado em uma posição de silenciamento, sem alusão a movimento. Durante o período colonial os sinos também eram utilizados como marcadores em igrejas, atrelados também ao sistema de exploração do ouro, e, sendo assim, à mão de obra escravizada. (Bianca Leite, 2019, online).

Figura 105- Dalton Paula. Santos Médicos, 2016.



Detalhe. Óleo sobre livro. Sete livros.

Foto: Paulo Rezende.

Fonte: <https://daltonpaula.com/pintura/> Acesso em: jul. 2022.

A performance “Unguento”, de 2015 (Figura 106), também sintetiza as referências à história, às sabedorias ancestrais e aos rituais sagrados na obra de Dalton Paula. Foi realizada diante de um antigo mercado de escravos, em Lençóis, na Chapada Diamantina, BA, durante a III Mostra OSSO Latino-americana de Performance Urbana<sup>309</sup>. Unguento pode ser um tipo de perfume ou medicamento para uso externo ao corpo, com base em uma mistura gordurosa, como pomada<sup>310</sup>. O artista estabelece uma atuação em que se senta próximo ao meio fio com três garrafas de bebidas, sendo que uma vazia. Coloca uma venda que pode simbolizar os conhecimentos invisibilizados historicamente. A cachaça é associada em geral às mazelas da

<sup>309</sup> A vídeo-performance pode ser vista no site do artista, disponível em: <https://daltonpaula.com/portfolio/unguento/> Acesso em: 18 jul. 2022.

<sup>310</sup> Conforme Dicionário Online: Disponível em: <https://www.dicio.com.br/unguento/>. Acesso em 25 jul. 2022.

população e à mão de obra negra utilizada nas plantações de cana de açúcar, conforme Sobral (2016), e “parece evocar a proteção de Exu”, de acordo com Brasil (2020), ao respingar um pouco da bebida em torno de si no chão. Em seguida, o artista usa um pilão para macerar a Guiné, a planta chamada de *Amansa senhor*, que era utilizada para envenenamento lento e silencioso, conforme citada no texto introdutório, para levar à morte os senhores da casa grande, conforme Brasil (2020)<sup>311</sup>. A planta é colocada dentro da garrafa de cachaça, ele fecha-a, sacode e:

inesperadamente, mas sem muito alarde, ele quebra uma das garrafas de cachaça, reúne os cacos espalhados em torno e mistura-os à planta macerada, continuando, não sem dificuldade, a pilar os ingredientes. Do extracampo, surge então um companheiro, copo de plástico à mão, interessado em uma ou outra dose da 51 que viu ao lado do artista. Ele chega de mansinho e se ajeita nas bordas do quadro, ao que alguém que não vemos brinca: “É pra beber não, Gilvan, sai daí!”. Depois, este, que poderia ser o próprio Exu incorporado, atraído pela cachaça e pelo ritual, aproxima-se e se serve da bebida, não se esquivando de ajudar, solicitamente, o artista - de olhos vendados - em sua tarefa. /A mistura de cachaça, Guiné e vidro é então despejada no interior de uma garrafa e deixada ali, no local da performance. Dalton Paula sai por um lado e Gilvan pelo outro, levando consigo o que restou da 51. A câmera enquadra a garrafada na rua, em frente à porta entreaberta, como se a estivesse oferecendo aos espectadores. (Brasil, 2020, online).

---

<sup>311</sup> “A erva-da-guiné (...) Outrora foi utilizada por escravos sacerdotes que manipulavam e distribuam poções de ervas venenosas como armas silenciosas para ataque aos senhores, feitores e inimigos. O envenenamento contra a tortura. O pó de sua raiz fazia parte do receituário amplamente usado pelos que agiam contra a vida de seus carrascos, e seus efeitos eram agressivos, potentes e letais: letargia, superexcitação, insônia, alucinação, convulsão, paralisia da laringe e morte. / Na rebelião promovida pela obra de Dalton Paula, a erva-da-guiné aparece em diversos momentos apontando para múltiplas leituras: símbolo de resistência à opressão e à dominação; meio de defesa e de ataque; cura das chagas históricas da escravidão; folha de orixá e elemento sagrado de proteção.” In: (Sodré, Domingos. 2008 *apud* Sobral, Divino, 2016). Disponível em: <https://daltonpaula.com/dalton-paula-e-a-rebeliao-negra/> Acesso em: 18 jul. 2022.

Figura 106- Dalton Paula. Unguento. Vídeo 16', 2015.



Foto/Vídeo: João Pedro Matos.

Fonte: <https://daltonpaula.com/portfolio/unguento/> Acesso em: 18 jul. 2022.

Neste trabalho, “Unguento”, a performance conta com o inesperado da possibilidade de intervenção das pessoas ao redor, embora a opção inicial do artista tenha sido pela escolha de um canto do meio fio, e aparecendo em tela apenas parte da fachada do antigo mercado de escravos. A dinâmica da performance ganha novo contorno com o surgimento de Gilvan, o homem de camisa vermelha que bebe a cachaça do ritual proposto por Dalton Paula. Em outras performances, como “Batedor de bolsa (2011) ou “Tabuleiro” (2013), o muro atrás funcionava como símbolo do medo e do controle, conforme Schwarcz e Paula (2022, p. 62). Nos remeteriam aos muros “pretensamente invisíveis dos racismos” e à dificuldade de conviver com a diferença construída socialmente.

As obras dos dois artistas evidenciam o elemento performático como recusa ao esquecimento dos danos ocorridos com a escravização negra na formação do Brasil e, espaço de submissão, comumente atribuídos aos seus descendentes. São atos artísticos performáticos, e não rituais transmitidos por gerações. No entanto, ambos mexem com roteiros pré-existentes e transcriam a partir de citações a conhecimentos ancestrais, históricos, e de seus cotidianos. Vão fortalecer os “laços imaginários” com a ancestralidade e nossa relação como uma espécie de continuidade africana no Brasil, mas também fortalecem o lugar das identidades negras a partir da afirmação das suas criações e da relevância cultural para a cultura do país. Ambos, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, apresentaram uma produção e intensidade bastante grande de projetos desenvolvidos de acordo com as estruturas de pensamento e de linguagens

aqui de algum modo consideradas. Não há como e nem a pretensão de abarcar todas as suas obras, e a profundidade de cada proposta. Então, foi necessário realizar alguns recortes que selecionam obras fundamentais para o debate quanto a ideia de autorrepresentação. Tem-se em conta o fato de Dalton Paula e Maxwell Alexandre atuarem de modo condizente à concepção de terceira contraestratégia para lidar com a representação, de acordo com Stuart Hall (2016, p. 219). A ação é contestar os modelos preexistentes de dentro da própria esfera da representação, ao fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios, numa proposta de “jogar com o olhar”, e tentar torná-lo “estranho”, desfamiliarizá-lo, tornar explícito o que estava escondido e provocar outras codificações. Nesse sentido, apesar de alguns temas variados abordados nas poéticas de cada artista, o atravessamento principal constitui-se na problematização da posição do negro na sociedade racista.

A fim de considerar com um pouco mais de destaque as suas obras mais recentes, tendo em vista ainda as relações com as linguagens abordadas pelos artistas, onde sobressaem os variados suportes de trabalho e a pretensão de ambos de agir no interior do sistema de artes, serão descritas brevemente algumas das propostas relacionadas às ações no interior do Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, e dos Pavilhões Maxwell Alexandre.

Vimos obras de Dalton Paula, portanto, a reelaborarem histórias contadas com protagonismos negros no lugar ocupado anteriormente por brancos, em “Rota do Tabaco”; chamar atenção aos conhecimentos medicinais ausentes das antigas enciclopédias, em “Santos Médicos” e criar rostos de personalidades invisibilizadas entre as histórias eleitas oficialmente de mérito e valor, em seus “Retratos”, ainda em processo de desenvolvimento.

Figura 107- Dalton Paula. Ateliê em processo de elaboração dos “Retratos”, 2023.



Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte. Fotografia e detalhe das etapas do processo. A partir de encontro e conversa com pessoas de quilombos em Goiás, são realizadas fotografias, pesquisa de vestuário, um desenho inicial e posteriormente a pintura das telas e processo de douração de fios de cabelos.  
Fonte: Acervo pessoal, 2023.

A série “Retratos”, de 2021, é constituída de releituras e retratos de líderes negros tendo em vista ressaltarem o protagonismo e a ressignificação de suas presenças. A série é resultado da proposta feita a diversos artistas negros para elaborarem as visualidades de composição dos verbetes da “Enciclopédia Negra”, para a qual a maioria das personalidades não tinha qualquer registro imagético anterior<sup>312</sup>. Como as imagens precisaram ser imaginadas, compostas a partir de documentos, ou ainda fabuladas a partir de diferentes rostos de referência, o artista foi questionado quanto a esse aspecto de ficção. No entanto, ele chama atenção ao fato de que os retratos de outras personalidades na história também constituem ficções e que estas imagens agora poderiam ser encontradas em livros de história no futuro<sup>313</sup>. Conforme já comentado em capítulo anterior, há em desenvolvimento um trabalho relacionado a este ainda em fase inicial de execução e pesquisa de referências fotográficas no Cariri-CE, e outras telas dessa mesma sequência encontram-se em desenvolvimento no espaço do Sertão Negro. Na (Figura 107) vimento.

<sup>312</sup> A Enciclopédia Negra, “com mais de 550 personalidades negras e 417 verbetes individuais e coletivos”, tem a “grande utopia” de “devolver à sociedade brasileira, sobretudo às negras, negros e negres, histórias e imaginários mais diversos e plurais” (p. 9-17). Constam 36 nomes de artistas participantes da elaboração de algumas das imagens das personalidades descritas na edição. Ver: GOMES, Flávio dos Santos; LAURIANO, Jaime e SCHWARCS, Lilia. *Enciclopédia Negra*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 687p.

<sup>313</sup> Ver: ZEITELI, Gustavo. Dalton Paula e Joseca Yanomami flutuam entre o místico e o concreto no Masp. *Folha de São Paulo online*. Ilustrada. 28 jul. 2022. Acesso em: 29 jul. 2022.

Figura 107- Dalton Paula. Ateliê em processo de elaboração dos “Retratos”, 2023.

aparece parte do local onde ficam os cavaletes e referências visuais utilizadas na construção dos retratos e os alunos e artistas residentes do Sertão Negro contribuem e participam da pintura de modo fluído, ou seja, têm a liberdade de fazer as intervenções na pintura de acordo com as orientações de Dalton Paula. Nas relações pré-fotográficas, com os moradores de quilombos, Dalton Paula aprende com as trocas e trabalha contrapartidas tanto de pequenos incentivos financeiros ao propor as fotografias, como ao levar artistas residentes para imersão de uma semana na região. Um dos quilombos possui serviço de hotelaria que é incentivado nessa colaboração, e aos residentes são considerados os aprendizados significativos para seus trabalhos pessoais.

Melíferas nas cercas (alimento das abelhas), guiné, espadas de São Jorge, carqueja doce, anador, arniquinha, alecrim, mirra, malva, poejo, cajá, oliveira, tomate, berinjela, pimentão, manjerição, arruda, hortelã, louro, vence-demanda, e inúmeras outras plantas fazem parte do espaço do Sertão Negro, iniciado em 2021 para a formação de artistas, pesquisa e divulgação cultural. O espaço está em ampliação e busca sua sustentabilidade ambiental e financeira. Segundo Dalton Paula: “A educação e a arte são as principais ferramentas para o futuro que almejo. É uma espécie de troca” (Ferreira, 2022, online). Portanto, entre o ateliê e a choupana, chamada de espaço “coringa”, onde acontecem diversas coisas, são desenvolvidos cursos de gravura (Figura 108), cerâmica, rodas de conversa, aulas de capoeira (Figura 109), e até mesmo aulas de francês, uma vez que preparam-se para em breve receberem novas residências de alunos/artistas estrangeiros, a partir de convênios com universidades internacionais. O Cineclubes Maria Grampinho, com projeções de filmes e curta metragens, sobretudo de cineastas negros, fica aos cuidados da companheira de Dalton Paula, a Professora Ceíça Ferreira, conforme consta em outro capítulo, com periodicidade de sessões uma vez ao mês. É homenagem a uma personagem folclórica de Goiás, ex-moradora do porão da casa de Cora Coralina na década de 1940, cujo costume de uma vida simples e de agregar plásticos, botões à sua roupa e usar muitos grampos na cabeça, estimulou seu apelido. A poetisa Coralina criou um poema em sua homenagem e, a artesã, Marcele Camargo, moradora de Goiânia, confecciona uma boneca de tecido inspirada na personagem original<sup>314</sup>.

---

<sup>314</sup> A boneca de Maria Grampinho não foi criada por aluno no Sertão Negro, mas sua breve história e fotografia podem ser vistas em: <https://xapuri.info/era-uma-vez-maria-grampinho/> Acesso em: jul. 2023.

Figura 108- Registro da primeira aula do curso de gravura do Sertão Negro, maio de 2023.



A aula contou com o patrocínio da Sé e de Maria Montero. Postado no dia 25 de maio de 2023, na rede social Instagram do Sertão Negro.

Fonte:

[https://www.instagram.com/p/CssDInsIfiP/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CssDInsIfiP/?img_index=1) Acesso em: jul. 2023.

Figura 109- Registro do momento anterior à roda de capoeira, jun. 2023.



Aula realizada às seg. e qua. à noite no espaço da choupana, Sertão Negro.

Fotografada em 28 de jun. 2023.

Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Tendo em conta que vários dos aspectos importantes de criação do Sertão Negro já foram abordados em outro momento, vale destacar a movimentação que o espaço já provoca ao cenário artístico local, com a contribuição de acréscimo à formação de artistas já integrantes de algumas das exposições recentes na cidade, como as exhibições da Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás- FAV-UFG (Figuras 110), e no Centro Cultural Octo Marques (Figuras 111). Cria-se um trânsito de artistas e de interesse crescente às artes produzidas na região centro-oeste do país. Dalton Paula relatou terem recebido até 500 pessoas num dia no espaço do Sertão Negro, em visita paralela à maior feira de artes e negócios, a Feira de Artes de Goiás- FARGO, que chegou a colapsar o sistema de esgoto e vapotranspiração do espaço. Ao falar a respeito de como funciona a bacia de vapotranspiração, o artista comentou de usarem 95% de produtos de limpeza biodegradáveis e explicita a respeito do Sertão Negro:

É um espaço que convida as pessoas a pensarem nessa responsabilidade do que a gente lança para o mundo. (...) Eu gosto muito que as pessoas venham aqui, porque eu não preciso falar muita coisa. Está tudo aqui o que eu acredito para as artes visuais, o caminho que eu quero andar, com quem eu escolhi estar junto, onde investi meu tempo, para onde estou apontando, é superimportante, então tem tudo o que eu acredito (...) Na minha forma de pensar aqui está o papel do artista (Dalton Paula em entrevista no dia 28 de jun. 2023).

Figuras 110- Imagens da exposição “Sementes Sertanejas”, Goiânia, 2023.



Realizada na Galeria da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás- FAV-UFG, a partir de 02 de junho de 2023, com os alunos e residentes do Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes.  
Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Figuras 111- Imagens da exposição “Abrir Horizontes”, na Galeria Octo Marques, Goiânia, 2023.



Exposição realizada com várias participações de alunos e residentes do Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes e outros artistas de Goiás, a partir de 29 de junho de 2023.  
Fonte: Acervo pessoal, 2023.

Maxwell Alexandre e Dalton Paula buscam agir com certa autonomia, e propor ao sistema, a ampliação da participação negra na representação da História da Arte, mas, sobretudo, ao estimular a inclusão destas, ao ocuparem os espaços de poder, como lugares de conhecimento, ou onde são determinados os valores estéticos, como a Moda e a Arte. Bastante já foi desenvolvido em relação à criação do Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes, de Dalton Paula, ao longo do texto, e aqui pretende-se evidenciar a escolha pela criação de um projeto que transcende a posição de ocupar as instituições museológicas ou espaços públicos e projeta a colaboração na formação de novos artistas ou aperfeiçoamento destes. Conforme várias menções de seu trabalho, no espaço de ateliê-aulas-casa de Dalton Paula (Figura 112), seu quilombo, estão evidenciados vários dos princípios existentes em suas obras e em termos de sua concepção de mundo: um lugar integrado à natureza, cujos processos biológicos,

afetivos e cíclicos da natureza são relevantes para o equilíbrio entre os viventes, de colaboração e pensamento coletivo, de estímulo aos diversos saberes, onde são buscados protagonismos negros e a descoberta de quem são estes no interior do país.

Figura 112- Dalton Paula. Interior do prédio principal do Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, 2022.



A foto foi tirada na época da elaboração da obra “Rota do Algodão”, por Gui Gomes. Há alterações no espaço atual.

Fonte: <https://casavogue.globo.com/lazer-e-cultura/arte/noticia/2022/11/dalton-paula-casa-atelie-sertao-negro.ghtml> Acesso em: jul. 2023.

Na composição dos Pavilhões Maxwell Alexandre<sup>315</sup>, evidenciam-se também pontos indicados desde as primeiras proposições do artista, ao elaborar sua percepção da prática na arte contemporânea: poder ao povo preto, a partir da ocupação dos espaços de representação e de valor na sociedade; com afirmação estética entre uso de joias, valorização dos cabelos, das

<sup>315</sup> Até o momento da escrita final deste texto o Pavilhão Maxwell Alexandre II, na Rocinha- RJ, estava prometido, com algumas postagens do artista indicando a orientação sobre o próximo foco expositivo, mas ainda não estava inaugurado.

vestimentas, e da aquisição de símbolos de consumo que ostentam, e integram as pessoas negras num lugar ativo e positivo das narrativas históricas e recentes, legitimadas (Figura 113).

Figura 113- Maxwell Alexandre. Fachada do 1º Pavilhão Maxwell Alexandre, São Cristóvão, RJ, 2023.



O espaço do primeiro pavilhão esteve em funcionamento de 1º de abril a 4 de julho de 2023. A imagem foi postada na rede social do Pavilhão Maxwell Alexandre, em 30 de abril, de 2023.

Fonte: [https://www.instagram.com/p/CrQz\\_bvpgvE/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/CrQz_bvpgvE/?img_index=1) Acesso em: jul. 2023.

Em relação às obras de Maxwell Alexandre, na série “Novo Poder”, dentro de “Pardo é Papel”, tem-se sucintamente sua proposta como a observação de pessoas negras a ocuparem os espaços de arte, onde o foco está sobre elas, não em relação ao que de fato elas estão a observar (Figura 114). A série ganha vários desdobramentos, onde, sobretudo a proposta de “Passabilidade”, se destaca em seu primeiro pavilhão no Rio de Janeiro, embora tenha sido iniciada numa exposição individual do artista na Espanha, em La Casa Ascendida, 2023. As pessoas retratadas, predominantemente de corpo inteiro, desfilam com segurança, conscientes e sentindo-se integradas ao ambiente museal e de galerias (Figura 115).

“Passabilidade” apresenta a moda e a arte a exercerem forte influência na construção de distinção social, caracterizando dois grandes celeiros de cultura, conforme texto do panfleto de apresentação do espaço do primeiro pavilhão, por Nathalia Grilo (2023). Nesse texto são colocadas questões a respeito do material utilizado por Maxwell, o papel pardo, e sua fragilidade, a dificuldade de manutenção, sobretudo quando utilizadas pinturas a partir de graxa, tintura de cabelo e materiais pouco convencionais e pouco glamorosos na tradição de conservação de grandes obras. Ali já são expostas pinturas à óleo sobre papel pardo e a pintura ao redor das pessoas apresentadas na cor branca, a remeter à ideia de reivindicarem o pertencimento ao questionável ambiente do “cubo branco” como lugar asséptico e elitizado das artes.

Figura 114- Maxwell Alexandre. Série Novo Poder 2, Art Basel, 2021.



Fonte: <https://www.artbasel.com/stories/sao-paulo-art-scene-indigenous-afro-brazilian-queer-voices> Acesso em: jul. 2023.

Figura 115- Maxwell Alexandre. Novo Poder: Passabilidade, 2023.



Vista superior da exposição realizada no Pavilhão Maxwell Alexandre, São Cristóvão, abril-julho, 2023.

Fonte: <https://riodejaneirosecreto.com/pavilhao-maxwell-alexandre-sao-cristovao/> Acesso em: jul. 2023.

Ao longo da proposição do primeiro pavilhão em São Cristóvão-RJ, algumas ações integradoras foram propostas, sobretudo para atrair ao público comum, não necessariamente envolvido com as artes. Foram propostos debates, chamados “Passagens” com temas variados e todos os palestrantes afrodescendentes, entre eles Kenya Mello, Nathalia Grilo, Angela Brito, Izabella Suzart, Tania Safura Adan, Messias de Oliveira, Igi Ayedun, Bernardo Cotrdeiro, Matheus Almeida, Jeanderson Martins (o Abacaxi), Piña Loja (marca de loja de roupas) e Pormenor (marca de streetwear), (Figura 116). Foi iniciada uma exposição

concomitante, algumas semanas após o lançamento do pavilhão, chamada “Paredes Pontes”, num segundo andar do pavilhão, com trabalhos da artista Mariana Honório, uma proposta elaborada em conversa entre ela, Maxwell e Kenya Mello (Figura 117). A artista de 22 anos, com início na pintura em 2020<sup>316</sup>, ficou conhecida por Maxwell quando participava como membro de seleção do 35º concurso de cartaz, Prêmio Design Museu da Casa Brasileira-MCB<sup>317</sup>.

Figura 116- Série de debates, chamados “Passagens”, realizados no 1º Pavilhão Maxwell Alexandre, 2023.



Fotografias de 13 de maio de 2023, na “Passagem 3”.

Primeira foto, fonte: Acervo pessoal, 2023.

Segunda foto, fonte: [https://www.instagram.com/p/CsSANdcJPcr/?img\\_index=6](https://www.instagram.com/p/CsSANdcJPcr/?img_index=6) Acesso em: jul. 2023.

Figura 117- Imagens da exposição “Paredes Pontes”, de Mariana Honório, no Pavilhão Maxwell Alexandre, 2023.



Exposição realizada no segundo andar do pavilhão.  
Fonte: Acervo pessoal, 2023.

<sup>316</sup> Conforme informação divulgada por Nelson Gobbi, em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/noticia/2023/06/apos-sucesso-com-pavilhao-temporario-maxwell-alexandre-leva-projeto-para-rocinha-e-espera-abrir-galeria-em-inhotim.ghtml> Acesso em: jul. 2023.

<sup>317</sup> Ver informações de sua participação em: <https://designsp.espm.edu.br/conheca-o-curso/projetos-em-destaque/cartaz-35o-premio-design-mcb/> Acesso em: jul. 2023.

Figura 118- Maxwell Alexandre em desfile na 8ª Semana Design PUC-Rio.



Postado na rede social, Instagram, de Maxwell Alexandre em 11 nov. 2014. Coleção Platibá, verão 2015 por @vinicices.  
Fonte:  
[https://www.instagram.com/maxwell\\_alexandre/](https://www.instagram.com/maxwell_alexandre/)  
Acesso em: jun. 2023.

Figura 119- Desfile na inauguração do 1º Pavilhão Maxwell Alexandre.



Imagem captada a partir de vídeo disponibilizado na rede social do Pavilhão Maxwell Alexandre em, 2 abr. 2023. Fonte:  
<https://www.instagram.com/p/CqjjajZDuO8/> Acesso em: jun. 2023.

Maxwell Alexandre, com experiência de ter desfilado em evento de moda na PUC-Rio, quando era ali estudante, propôs para o espaço de sua exposição outros desfiles-ativações, realizados tanto na edição de inauguração do pavilhão (Figura 119), como em outro evento em que congregou marcas de lojas de roupas e fabricação “voltadas para a periferia”<sup>318</sup>, como a Piña Loja e a Pormenor (Figura 120, Figura 121 e Figura 122 e Figura 123). Nessa ocasião, além do desfile de moda, a marca Pormenor levou bate-bolas vestidos de preto – um de vermelho – e com “coletes à prova de bala”, em alusão ao carnaval e a organização espontânea, popular, dos grupos caracterizados numa festa diferente do que é promovido pelo carnaval das escolas de samba. Coincidência ou não, Maxwell Alexandre se viu este ano, de 2023, surpreendido com o desfile na Sapucaí e relatou sempre ter fugido de multidão, e que as dificuldades da dinâmica do carnaval o apavoravam. A contragosto, se empenhou para ir assistir a convite, e num camarote, o que de certa forma o tranquilizava por poder sentar e observar. Ali notou a superprodução que é a preparação das escolas, e afirmou que “a arte contemporânea tem muito a aprender com esse grande evento e produção cultural em termos

<sup>318</sup> De acordo com a expressão que descreve a marca Piña Loja: “Voltada para a periferia e para os anos 2000’s, a estética de cria é o que forma a Piña. A marca busca trazer de volta a lembrança e a valorização da estética brasileira e dos ambientes urbanos”. Ver: [https://www.instagram.com/p/CsjzgfVJ9iR/?img\\_index=2](https://www.instagram.com/p/CsjzgfVJ9iR/?img_index=2) Acesso em: jul. 2023.

de ritual e fazer”<sup>319</sup>. Entretanto, também notou a repetição da estrutura social racista que fica fora das grades, num “outro carnaval, de expectativas, de conformidade com a exclusão do espetáculo, é óbvio que essa exclusão tem cor e classe”<sup>320</sup>. Algumas imagens da exposição na Casa SP-Arte de 2023, ainda não lançada ao longo da escrita desta pesquisa, mas já apontadas em algumas postagens em sua rede social, mostram os integrantes dos desfiles no primeiro pavilhão, agora como personagens de suas pinturas, inclusive o bate-bola e a diversidade de pessoas e estilos do desfile da Piña Loja<sup>321</sup>.

Figura 120- Registros da Passagem 4 no Pavilhão, desfile com Piña Loja.

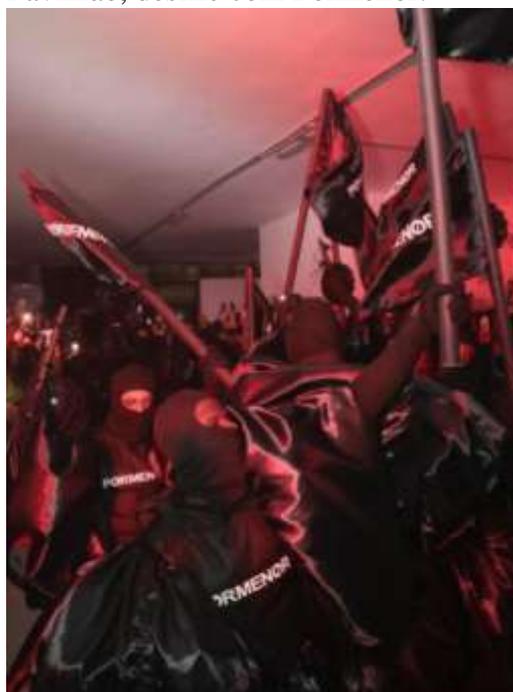


O desfile aconteceu no dia 27 de maio de 2023.

Fonte:

[https://www.instagram.com/p/Cs4640kLXa7/?img\\_index=4](https://www.instagram.com/p/Cs4640kLXa7/?img_index=4) Acesso em: jul. 2023.

Figura 121- Registros da Passagem 4 no Pavilhão, desfile com Pormenor.



O desfile aconteceu no dia 27 de maio de 2023.

Fonte:

[https://www.instagram.com/p/Cs45fcdmhc/?img\\_index=3](https://www.instagram.com/p/Cs45fcdmhc/?img_index=3) Acesso em: jul. 2023.

<sup>319</sup> Afirmação feita em sua postagem na rede social Instagram, em 28 de fev. 2023. Ver: [https://www.instagram.com/p/CpOpkn6rTCU/?img\\_index=5](https://www.instagram.com/p/CpOpkn6rTCU/?img_index=5) Acesso em: fev. 2023.

<sup>320</sup> Maxwell Alexandre em sua postagem pessoal no Instagram, mesma referência anterior.

<sup>321</sup> A exposição na Casa SP-Arte ocorreu entre 26 de agosto e 7 de outubro de 2023 e podem ser vistas parte das obras comentadas em: <https://arteref.com/exposicoes-e-eventos/maxwell-alexandre-inaugura-exposicao-individual-na-casa-sp-arte/> Acesso em: jan. 2024.

Figura 122- Estilistas e integrantes dos desfiles das marcas Pormenor e Piña Loja com Maxwell Alexandre.



Postado em 30 de maio na rede social, Instagram, do Pavilhão Maxwell Alexandre.  
Fonte: [https://www.instagram.com/p/Cs4-OaSLhh8/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/Cs4-OaSLhh8/?img_index=1) Acesso em: jul. 2023.

Figura 123- Painel Corpo-Bandeira, pintado por crianças a partir da silhueta do próprio corpo.



Elaborado e exposto nos últimos dias de abertura da exposição no Pavilhão Maxwell Alexandre. Postado no Instagram do Pavilhão em 8 jul. 2023.

Fonte:  
[https://www.instagram.com/p/CucOtFaLrYo/?img\\_index=10](https://www.instagram.com/p/CucOtFaLrYo/?img_index=10) Acesso em: jul. 2023.

O primeiro pavilhão teve encerramento com visitas de alunos de algumas escolas públicas municipais, inclusive da Rocinha e bairros próximos a São Cristóvão. No painel de papel pardo que compunha a cenografia da exposição, os alunos foram convidados a participar da atividade Corpo-Bandeira. A ação de Corpo-Bandeira já desenvolvida na sede da Biblioteca Parque da Rocinha, em 2022, foi novamente proposta, desta vez, direcionada aos alunos presentes de uma das escolas que visitaram o pavilhão, e puderam criar as silhuetas de seus próprios corpos no papel estendido no chão. Posteriormente, o painel foi reerguido e posto em exposição por alguns dias (Figura 123). Em seu encerramento, Maxwell Alexandre frisou a importância das crianças integradas nas exposições e eventos ocorridos lá. Em 12 de agosto de 2022, em sua rede social, Instagram, Maxwell postou: “meu filho vai nascer com o pé no ateliê”. E nesta nova etapa em que pode observar as reações das crianças, ressaltou fortemente a partir da repetição de postagens de crianças a se divertirem no local, e através de textos explicativos o que pensa a respeito:

(...) essa é uma das publicações mais feliz [sic.] sobre o Pavilhão, pois a presença dos nossos pequenos melanizados nos encheu de alegria, esperança e sensação de poder. uma vez que, apresentar o universo da arte contemporânea enquanto possibilidade, e falamos aqui não só sobre profissão e carreira, mas da arte enquanto alimento do espírito e lugar de subjetividade. pensando que esse campo tão elitista foi programado pra nos manter afastados, gerar interesses desde cedo em nossas crianças é a estratégia de Novo Poder que venho profetizando com minhas pinturas. são essas crianças pretas que vão construir as muralhas que protegerão nossas narrativas, são elas que criarão as nossas imagens de vitória nessa arena simbólica, intelectual e financeira./ não tenho dúvida nenhuma do impacto que essa edificação vai ter na cena de arte do Rio e nacional. e que esse impacto chegue primeiro em nossas crianças pretas. (Maxwell Alexandre, postagem em sua rede social, Instagram, em 24 de julho, 2023).

Enfim, as propostas de Dalton Paula e de Maxwell Alexandre apresentam problematizações quanto ao regime imagético, o olhar, o modo de ser visto, e como são criadas as representações sociais de pessoas afrodescendentes, melanizadas<sup>322</sup>. Entende-se aqui que, além de expor os incômodos quanto às representações, os artistas demonstram compreenderem o momento de evidenciação da autorrepresentação negra na atualidade, a partir de seus lugares enquanto agentes transformadores de simbologias e sentidos. Maxwell Alexandre sofre críticas por refletir preocupações individuais, porém, ao longo de suas ações, constrói mecanismos para destacar suas parcerias e estimular outros agentes em suas áreas de atuação. Dalton Paula, através de um pensamento de coletividade presente, a princípio, como parte de sua criação e prática religiosa, busca disseminar em sua prática de ateliê e escola, outros agenciamentos que já colhem frutos. Tem-se, segundo Joice Berth (2020) a coletividade como resultado da junção de muitos indivíduos em razão de algum ou alguns elementos comuns, num processo de retroalimentação contínua. Deste modo, o empoderamento e a confiança individual dependem da transformação de estruturas opressoras. Sendo assim: “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”<sup>323</sup>. Portanto, ambos parecem ter em seus processos a ideia de operar nas estruturas artísticas e entre elas<sup>324</sup>, a partir de seus espaços próprios de criação, para a transformação da representação a partir das mudanças de ações de uma coletividade, afirmada e empoderada.

---

<sup>322</sup> O termo é usado preferencialmente no texto de Nathalia Grilo (2023), no panfleto da exposição do 1º Pavilhão Maxwell Alexandre.

<sup>323</sup> BERTH, 2020, p. 52.

<sup>324</sup> Maxwell Alexandre, por exemplo, destaca a criação de seus pavilhões como ações entre os espaços da igreja e da instituição, como “anexo”, uma capela para “congregar” (Ver: <https://www.instagram.com/p/CvJBHVEpJOz/> Acesso em: jul. 2023). Dalton Paula não frisa estar fora da instituição da arte, mas paralelo, e comenta, em conversa comigo, receber subsídio de apenas 5% do que necessita para a movimentação do seu espaço do Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, portanto, é iniciativa própria e com seus recursos e meios de dar continuidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa houve a intenção de reforçar a ideia de algumas representações serem selecionadas para maior visibilização ao longo da história. E isso se perpetua diante das escolhas refletidas no que é trazido pelos artistas e suas subjetividades. Maxwell Alexandre optou em início de carreira por não focar suas obras nas mazelas, nos sofrimentos que afligem a população negra, e Dalton Paula opta também por falar de cura, em transpor a realidade branca com agentes melanizados, e, ao “forjar o imaginário do passado”, ele “tenciona as relações da racialidade”<sup>325</sup>. Ambos tocam as profundas questões vivenciadas pelos negros e negras, mas através de uma construção de espaços para as ações destes, como meio de incluir e facilitar o acesso mais igualitário entre os meios simbólicos.

Foi visto que a escrita, as formas de registro e de representação, foram importantes ao longo da história, no sentido de gerar arquivos (documentais e imagéticos, por exemplo), e foram também utilizados como símbolos de distanciamento dos saberes entre colonizadores e colonizados. Porém, ao ter as representações sociais como suportes básicos de atos de comunicação, são acionadas teorias por determinados setores da sociedade civil, e processados debates públicos, como forma de rever a participação política dos cidadãos, a partir de lutas por reconhecimento e visibilidade pública, e em busca de garantia de contemplação de seus interesses em debates amplos na sociedade (Zanetti, 2008, p. 6-8). Sendo assim, a partir do uso da Encruzilhada enquanto chave conceitual, pudemos ver nos cruzamentos entre as escolhas de trajetos e construção de representações, de Dalton Paula e Maxwell Alexandre, as ressignificações dos elementos e linguagens utilizados, entre pinturas, performances, performatizações do ambiente do sertão ou da favela, do sagrado e da natureza, os movimentos entre as histórias contadas, as oficializadas e as que estão em fabulação. Eles configuram o “elemento terceiro”, criativo, que engendra as inovações na interpretação da história e na reconstrução de fatos intencionalmente favoráveis à afirmação e empoderamento que podem contribuir para as identidades negras. Sobretudo, os artistas colaboram para redefinir os territórios da arte, tendo este o sentido de Sodré (2019, p. 24), para o qual a “História se dá num *território*, que é o espaço exclusivo e ordenado de trocas que a comunidade realiza na dire o de uma identidade grupal”.

---

<sup>325</sup> Os termos foram utilizados por Marcelo Campos, em “Dalton Paula: o direito ao retrato”. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Histórias brasileiras: Antologia*. MASP, São Paulo, 2023. 608p.

Entre as muitas assimetrias nas representações e invisibilizações das subjetividades negras, o momento de focar em seus agenciamentos, a autorrepresentação, representa, portanto, uma conquista político-social. A autorrepresentação, como aqui se chama a percepção de um momento histórico, é o espaço para questionar, expor subjetividades e buscar maior equilíbrio de forças e privilégios, desigualmente impostos em colonialismos persistentes. Vimos a crítica de Darby English (2023) quanto a evidência de a arte negra estar situada numa necessidade de constante novidade, sobretudo em terras brasileiras, o que poderia nos remeter a uma corriqueira atração por exotismos. No entanto, o autor reflete sobre os desestímulos observados na experiência estadunidense, onde a força das provocações e os dilemas pareceriam encontrar-se apaziguados, sem apontarem frequentes problematizações. Possivelmente a permanente discrepância social, provoque aqui, noções frequentes de mal estar e de ímpeto por mudanças. E a cada continente e país, os sentimentos diaspóricos seriam outros, e também a resposta às opressões sociais.

As proposições de Dalton Paula e Maxwell Alexandre são inscrições de grafias, a compõem um cenário único brasileiro na discussão racial. Onde os corpos, portais de alteridades, conforme termo de Martins (2003, p.64), questionam padrões e modelos impostos, tencionam o olhar para o que estava fora da padronização, e os reposicionam em atitude ativa. Seja de forma enfática, como o faz Maxwell, ou de modo sutil e ao mesmo tempo de crítica mordaz, como nos reserva Dalton, a arte contemporânea está em atravessamento dos cânones artísticos. Nas narrativas de ambos, no interior do sistema da arte e na criação de espaços inovadores e parcialmente autônomos, ambicionam-se sociedades menos racistas, através da reconstrução afirmativa e ativa dos sujeitos.

O processo de pesquisa se desenvolveu a partir de leituras, acompanhamento de redes sociais, entrevistas, matérias de jornais, livros e revistas, e de atuações em campo, em observação a ações dos artistas, e na busca por captar suas idiossincrasias na discussão da autorrepresentação tendo em vista as particularidades brasileiras. Espera-se ter colaborado com o debate acerca do lugar artístico de negros e negras a partir do ponto de vista dos dois artistas estudados, assim como sinalizar algumas das contradições apontadas por eles quanto aos lugares de poder realmente acessados na sociedade e as estratégias encontradas para ocuparem espaços e conquistarem reconhecimento social.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. A assinatura colonial e o dispositivo da autenticidade nos museus. Biblioteca digital UFPR. *Dossiê Etnologia e Museus*, Campos, v. 16, p. 16-43, 2015.
- ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. *O regime imagético Pankararu: performance e arte indígena na cidade de São Paulo*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. 423p.
- ALENCAR, Vera de. Debret e um rio de novidades. *In: O RIO DE JANEIRO de Debret- Coleção Castro Maya*. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2015.
- ALEXANDRE, Maxwell. Maxwell Alexandre: Pardo e papel [*et. al*]; Organização: Instituto Inclusartiz. Rio de Janeiro: Instituto Inclusartiz : Instituto Odeon, 2020. 128 p. Catálogo publicado em decorrência da exposição realizada no Museu de Arte do Rio no período de novembro de 2019 a maio de 2020.
- ALEXANDRE, Maxwell. Maxwell Alexandre: pardo é. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2020. 43 p. Catálogo publicado em decorrência da exposição realizada na Fundação Iberê Camargo, no período de 17 de outubro de 2020 a 17 de janeiro de 2021.
- ALMEIDA, Silvia Capanema e SOUSA SILVA, Rogério. Do (in) visível ao risível: o negro e a “raça nacional” na criação caricatural da Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 52, p. 316-345, julho-dezembro de 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/QkNBgjjMSppYdZJkpY9b5Cw/?lang=pt#> Acesso em: 31 mai. 2023.
- ALZUGARAY, Paula. *Revista SELECT*. Agenda do fim do mundo (1 a 8/9). Bienal de São Paulo e exposições de Norte a Sul do Brasil estão entre os destaques da semana. Da redação. 01 set. 2021. Disponível em: <https://www.select.art.br/agenda-do-fim-do-mundo-1-a-8-9/> Acesso em: 11 dez. 2022.
- ANDERSON, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANJOS, Moacir. O local e o global redefinidos. Encontros abertos. *Arte Sesc Confluências: circuitos de arte em intercâmbio*. 2015. Disponível em: <https://www.pppgha.uerj.br/selecao>. Acesso em: 7 maio 2021.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 304p.
- ARAÚJO, Emanuel. Introdução e proposição. A mão afro-brasileira (2010). *In: SCHWARCS, Lilia; PEDROSA, Adriano (org.). Histórias Mestiças: antologia de textos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. 376p. p. 314-318.
- AZEVEDO, Anna. Conversa com Maxwell Alexandre- “Há um futuro mudando o imaginário de subalternidade”. *Revista eletrônica C&América Latina*, 22 fev 2021. Disponível em:

<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/maxwell-alexandre/> Acesso em: 3 jan 2022.

BANDEIRA & LAGO, 2008, p. 195. In: DOMINGUES, Joelza Ester. A vida urbana no Brasil, segundo Debret. *Ensinar História*, 15 fev. 2016. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/vida-urbana-no-brasil-segundo-debret/> Acesso em: jun. 2023.

BARBOSA, Jordana. *Um Sertão Negro no meio de Goiás*. Editorial. SP-ARTE. 2 ago. 2022. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/um-sertao-negro-no-meio-de-goias/> Acesso em: dez. 2022.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. Trad. Ariane Braga e Leo Name. *Epistemologias do Sul*, v.3, n. 1, p. 38-56, 2019.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (Coleção Cultura Negra e Identidades).

BERTH, Joice. *Empoderamento*. São Paulo: Sueli Carneiro; Jandaíra, 2020. (Feminismos Plurais). 176p.

BRASIL, André. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*. Encruzilhadas, andarilhos, aprendizes: sobre três filmes-performance. 14 mai. 2020. Disponível em: [https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/160224/161039#content/cross\\_reference\\_1](https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/160224/161039#content/cross_reference_1) Acesso em: mar. 2022.

BRIGGS, Charles L. The Politics of Discursive Authority in Research on the "Invention of Tradition". *Cultural Anthropology, Resisting Identities*, v. 11, n.4, p. 435-469, Nov., 1996.

BRITO, Luciana da Cruz. O Brasil por Frederick Douglass: impressões sobre escravidão e relações raciais no Império. *Estudos avançados- Revistas Da USP*, São Paulo, v. 96, n. 33, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/161291>. Acesso em: 23 nov. 2022.

CARDOSO DENIS, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. 366p.

CARDOSO DENIS, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008. 222p.

CARDOSO, Vânia Zikán. *Narrar o mundo: estórias do “povo da rua” e a narração imprevisível*. Rio de Janeiro: Mana, 2007. v.13, p. 317-345.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 196 p.

CLIFFORD, James. Sobre a automodelagem etnográfica: Conrad e Malinovski. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

COCOTLE, Brenda Caro. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. In: ARTE e descolonização. São Paulo: Masp/Afterall, 2019. v.13, p. 317-345.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Trad. Rane Souza. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2021. 287p.

COMMUNIQUÉ DE PRESSE. Magiciens de la Terre. Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1989. Disponível em:  
<https://www.centrepompidou.fr/media/document/normal.pdf>. Acesso em: dez. 2022.

CONDURU, Roberto. Encruzilhadas – afro-brasilidade, História da Arte, mundialização. In: BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.). *Conexões: ensaios em História da Arte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. 324p.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “El Bloqueo”, a nova arte cubana e a 3ª Bienal de Havana. *Porto Arte - Revista de Artes visuais*. Dossiê: Estudos curatoriais e expositivos: perspectivas históricas e metodológicas. UFRGS, V.25, n.43, jan./jun. 2020. Disponível em:  
<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/108109>. Acesso em: dez. 2022.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Trad. Marcelo Cipolla. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

CYPRIANO, Fábio. “Histórias Brasileiras” revela ‘sistema colonial’ no circuito das artes. *Revista online Arte! Brasileiros*. 20 dez. 2022. Disponível em:  
<https://artebrasileiros.com.br/arte/critica/historias-brasileiras-cypriano/> Acesso em: maio de 2023.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: (Campanha de Canudos)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 900p.

DAVIES, Surekha. *Renaissance Ethnography and the Invention of Human- New Worlds, Maps and Monsters*. London: Cambridge Social and Cultural Histories, 2016.

DÁVILA, Jerry. Hotel Trópico: o Brasil e o desafio da descolonização africana, 1950-1980. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011. p.11-21. In: SCHWARCS, Lilia; PEDROSA, Adriano. *Histórias Mestiças: antologia de textos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. 376p.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991. 212p.

DOSSIN, Francielly Rocha. Magiciens da la Terre (1989) e Africa Remix (2005): dois momentos da arte africana no Ocidente, ou como as exposições escrevem a História. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 47-57, jan./jun. 2013. Disponível em:  
<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29133> Acesso em: 11 dez. 2022.

DOSSIN, Francielly Rocha. Sobre o regime de visualidade racializado e a violência da imageria racista: notas para os estudos da imagem. *Anos 90- Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 351-377, dez. 2018. Disponível em:  
<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/77582> Acesso em: 23 nov. 2022.

DOSSIN, Francielly Rocha. Entre evidências visuais e novas histórias: sobre descolonização estética na arte contemporânea. *Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina*. 2016. Disponível em:  
<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167861> Acesso em: out. 2022.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Trad. Denise Jardim Duarte. Petrópolis, RJ: Vozes, [2013]. Reimpr. 2022. 231p.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020. 320p.

FERREIRA, Clenon. Conheça o projeto Sertão Negro, do artista Dalton Paula. *Jornal do Tocantins - O popular* (online). 26 jul. 2022. Acesso em: 29 jul. 2022.

FERREIRA, Ricardo. Maxwell Alexandre pede que sua obra seja retirada de mostra em Inhotim e museu rebate. *Jornal O Globo* (online). 22 nov. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia> Acesso em: 28 nov.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do séc. XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017. 244p.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* Trad. Célia Euvaldo & Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2021. 192p.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, M. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p.203-222.

GEERTZ, Clifford. “Estar lá” & “Estar aqui”. In: GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

GERMANO, Beta. Dalton Paula conta como constrói os retratos expostos no Masp. *Artequeacontece* (online). 23 ago. 2022. Disponível em: <https://www.artequeacontece.com.br/dalton-paula-conta-como-constroi-os-retratos-expostos-no-masp/> Acesso em: 19 nov. 2022.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo, SP: Editora 34. 1 ed. 2001. 427p.

GOMES, Mara. Ser preto tá na moda? In: *Blogueiras Negras- informação para fazer a cabeça*. Disponível em: <https://blogueirasnegras.org/ser-preto-ta-na-moda/> Acesso em: 24 jan. 2023.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado- etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2007.

GRILO, Nathalia. *Texto curatorial do 1º Pavilhão Maxwell Alexandre*. Panfleto disponibilizado no local do evento. Período de 1º de abril a 4 de julho, 2023.

GUIRRA, Luísa J. Eu tenho muitos segredos: o artista plástico e ex-bombeiro Dalton Paula e sua notável busca pelos caminhos dos negros escravizados. *Revista Piauí* online. Questões de Arte. Ed. 188, maio 2022. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/eu-tenho-muitos-segredos/> Acesso em: 29 jan. 2023.

GUEDES, Cíntia. E se Hélio fosse hoje? Ou, como a favela chega no museu? In: Bárbara Szaniecki; Giuseppe Cocco; Izabela Pucu. (org.). *Hélio Oiticima, para além dos Mitos*. 1ed. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2016. v. 1, p. 122-135. Disponível em: <https://heliooiticicaparaalemdosmitos.files.wordpress.com/2016/05/cintia.pdf> Acesso em: 17 mar 2021.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. *Comunicação e Cultura*, n. 1, p. 21-35, 2006. Trad. Regina Afonso. Disponível em:

<https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultura/article/view/10360> Acesso em: maio de 2023.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: TADEU DA SILVA, Tomaz (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 1.5 ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2014. 8. Reimpr. 2021. 133p.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016. 260p. Disponível em: <https://doceru.com/doc/nvse8ev> Acesso em: jun. 2023.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. 357p.

HOOKS, Bell. *Olhares Negros: raça e representação*. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019. 352p.

JOVINO, Ione da Silva. *Crianças negras em imagens do século XIX*. São Carlos: UFSCar, 2010. 131p. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/14095> Acesso em: mai. 2022.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Zoológicos humanos: gente em exibição na era do imperialismo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020. 411p.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *Revista Antropologia em Primeira Mão*. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, n.1, p.5-26, 1995.

LEENHARDT, Jacques. Luiz Camillo Osório conversa com Jacques Leenhardt sobre J. B. Debret e as releituras contemporâneas. Prêmio Pipa. 19 out. 2022. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2022/10/luiz-camillo-osorio-conversa-com-jacques-leenhardt-sobre-j-b-debret-e-as-releituras-contemporaneas/> Acesso em: maio de 2023.

LEITE, Bianca. *Editorial da SP-Arte*. “Bianca Leite, especialista que irá ministrar visitas guiadas na 15ª edição da SP-Arte, escreve sobre o repertório estético afro-brasileiro de Dalton Paula”. 2 abr. 2019. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/rotas-da-afro-poetica-de-dalton-paula/> Acesso em: jul. 2023.

LIMA, Juliana. *De Ecoa*. “Jaider Esbell exigiu presença de mais artistas indígenas na Bienal” São Paulo, 27 set 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2021/09/27/jaider-esbell-exigiu-presenca-de-mais-artistas-indigenas-na-bienal.htm>. Acesso em: 2 jan 2021.

MARCUS, George E.; FISHER, Michael. La etnografía y la antropología comprensiva. In: MARCUS, George E. *La antropología como crítica cultural: um momento experimental em las ciencias humanas*. Trad. Eduardo Sinnott. Argentina: Talleres Graficos, 2000.

MARIA, Fábio Genésio dos Santos. O presidente negro? Uma discussão racial e política a partir da construção da imagem de Nilo Peçanha em O Malho (1909 – 1910). *Mimesis*, Bauru, v. 40, n. 1, p. 129-158, 2019. Disponível em: [https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis\\_v40\\_n1\\_2019/mimesis\\_v40\\_n1\\_2019\\_art\\_06.pdf](https://secure.unisagrado.edu.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v40_n1_2019/mimesis_v40_n1_2019_art_06.pdf) Acesso em: 31 mai. 2023.

MARQUEZ, Renata. Davi no museu. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, n. 11, p. 02-11, nov. 2017. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/davi-no-museu/> Acesso em: maio de 2023.

MARTÍ, Silas. Nelson Leirner corroe por dentro o narcisismo do mundo das artes. *Jornal Folha de São Paulo*. Ilustrada. 8 mar. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/03/nelson-leirner-corroe-por-dentro-o-narcisismo-do-mundo-das-artes.shtml> Acesso em: 14 abr. 2023.

MARTINS, Leda Maria. *Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória*. Letras (Santa Maria) Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MATTIUZZI, Musa Michelle. *Merci beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance*. Oficina de Imaginação Política, publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva, 9 dez. 2016. Disponível em: <https://www.studiomusa.art/textos/>. Acesso em: 08 dez 2022.

MENDES, Lorraine. Imagina que a cidade é uma tela. *Revista Select Online*. Crítica. 8 nov. 2022. Disponível em: <https://select.art.br/imagina-que-a-cidade-e-uma-tela/> Acesso em: dez. 2022.

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

MENEZES NETO, Hélio Santos. Arte Negra / Artes de negros- Uma conversa entre forma, tema, autoria e cor em “Territórios”. *O Menelick 2º ato- Revista online*, set. 2016. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/arte-negra-artes-de-negros-2> Acesso em jan. 2023.

MOIROUX, Sophie. “Devemos imaginar a antropologia antropologicamente”- Entrevista a Jimmie Durhan. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.56, n.2, 2013.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 11, página 20 - 25, 2017.

MONTAIGNE, Michel de. Dos canibais. In: MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: livro I*. Trad. Rosemary Costhek Abílio. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 489 p. 302-320p.

NABOR JR. Autorrepresentação, reprodutibilidade e circulação na imprensa negra: 1833-2019. *Primeiros ensaios*: publicação educativa da 34ª Bienal de Arte de São Paulo. Organização Fundação Bienal de São Paulo. Curadoria Jacopo Crivelli Visconti. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2020. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/educacao>. Acesso em: 23 nov. 2022.

NAME, Daniela. ‘Bandeira Brasileira’ – MAM. *Revista Caju* (online), 20 fev. 2021. Disponível em: <https://revistacaju.com.br/2021/02/20/bandeira-brasileira-no-mam/> Acesso em: mar. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. Considerações não-sistematizadas sobre arte, religião e cultura afro-brasileiras. In: NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo- documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, 1980.

NDIKUNG, Bonaventure Soh Bejeng. Des-outrização como método. *In: Catálogo da 21ª Bienal de Arte Contemporânea – SESC Videobrasil- Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Sesc, 2019. 288p.

NELSON, Steven. Diaspora: Multiple practices, multiple worldviews. *In: JONES, Amelia (ed.). A Companion to Contemporary Art Since 1945*. [S.l.]: Blackwell Companions to Art, 2009. p. 296-316.

NOVAES, Sylvia Caiuby. A construção de imagens na pesquisa de campo em antropologia. *Illuminuras*, Porto Alegre, v.13, n. 31, p. 11-29, jul./dez. 2012.

OGUIBE, Olu. Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art. *In: GRINKER, Richard; LUBKEMANN, Stephen C.; STEINER, Christopher B. (ed.). Perspectives on Africa: A reader in culture, history and representation*. 2. ed. [S.l.]: Wiley-Blackwell, 2010. p. 348-353.

OLOGUNDUDU, Folasade. O historiador da arte Darby English [fala] porque um novo renascimento negro pode, na verdade, representar um retrocesso. Trad. Leandro Muniz, revisão de Liliane Benetti. Projeto Afro. 5 jun. 2023. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/o-historiador-da-arte-darby-english-fala-porque-um-novo-renascimento-negro-pode-na-verdade-representar-um-retrocesso/> Acesso em: 06 jun. 2023.

PAULA, Dalton; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Dalton Paula: o sequestrador de almas*. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. 223p.

PRATT, Mary Louise. Trabalho de campo em lugares comuns. *In: CLIFFORD, James; MARCUS, George (org.) A escrita da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2016.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. 180p.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica- sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf> Acesso em: ago 2021.

ROUCH, J. O Filme Etnográfico. *In: LABAKI, E. (org.). A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências do Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, José Eduardo Ferreira. *In: LAFUENTE, Pablo; VERAS, Leno (org.). A memória é uma invenção- Catálogo de Exposição*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2022. 216p.

SBARDELOTTO, Diane; LOPONTE, Gruppelli. Jota Mombaca: não vão nos matar agora. *ArteVersa*. 28 jul. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artevera/jota-mombaca-nao-va-nos-matar-agora/>. Acesso em: 3 jan 2022.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Decolonial, des-outrização: imaginando uma política pós-nacional e instituidora de novas subjetividades (2ª parte). *Opinião*. 15 jun. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/decolonial-des-outrizacao-imaginando-uma->

politica-pos-nacional-e-instituidora-de-novas-subjetividades-2a-parte/ Acesso em: 02 nov. 2020.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Disponível em: [http://marcoarelios.com.br/cineantropo/shohat\\_stam.pdf](http://marcoarelios.com.br/cineantropo/shohat_stam.pdf). Acesso em: 10 maio 2021.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Entrevista de Emanuelle Santos e Patricia Schor. *Revista de Estudos Feministas*, v. 21, n. 2, Florianópolis, maio/agosto, 2013. In: SCHWARCS, Lilia; PEDROSA, Adriano (org.). *Histórias mestiças: antologia de textos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. 376p. p. 339-349.

SOBRAL, Divino. *Dalton Paula e a Rebelião Negra*. Goiânia, ago. 2016. Site do artista. Disponível em: <https://daltonpaula.com/dalton-paula-e-a-rebeliao-negra/> Acesso em: 18 jul. 2022.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad X. 2019. 168p.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. 171p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Almeida; Marcos Feitosa & André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPYER, Juliano. *Povo de Deus: Quem são os evangélicos e por que eles importam*. São Paulo: Geração Editorial, 2022. 288p.

STRATHERN, Paul. *Derrida em 90 minutos*. Trad. Cassio Boechat; consultoria, Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002. 87p.

TADEU DA SILVA, Tomaz (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2014. 8. reimpr. 2021. 133p.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo horizonte: Editora UFMG, 2013. 430p.

THOMAS, Nicholas. Against Ethnography. *Cultural Anthropology*, Wiley- American Anthropological Association, v. 6, n. 3, p. 306-322, Aug. 1991.

THOPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit: Arte e filosofia Africana e afro-americana*. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011. 264p.

VERGER, Pierre. Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos-os-Santos: dos séculos XVII a XIX. In: SCHWARCS, Lilia; PEDROSA, Adriano (org.). *A mão afro-brasileira* (2010). *Histórias Mestiças: antologia de textos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. 376 p. p. 207-219.

VERSIANI, Daniela Beccacia. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 37, n. 4, p. 57-72, dez. 2002.

VILLAÇA, Fabiano. Salvem os porcos! 30 abril de 2009. *História Viva*, Revista Da Biblioteca Nacional, 2009. Disponível em: <http://historianovest.blogspot.com/2009/04/salvem-os-porcos.html>. Acesso em: jun. 2023.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In:* TADEU DA SILVA, Tomaz (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15 ed. Petrópolis RJ: Vozes, 2014. 8. reimpr. 2021. 133p.

ZANETTI, Daniela. Cenas da periferia: auto-representação como luta por reconhecimento. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. E-Compós, Brasília, v.11, n. 2, maio/ago. 2008. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br>  
Acesso em: 30 abr.2021.