



REVISTA  
**APOTHEKE**

Revista do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina



Robinho Santana, *Retomada*, acrílica sobre tela, 2020, 50x60 cm.

V.7, n.1 (2021)

Outros tons para o debate afro-diaspórico  
na arte e a fortuna da cor

ISBN 2447-1267

# SUMÁRIO

<b>EXPEDIENTE</b>	<b>004-007</b>
<b>EDITORIAL</b>	<b>008-019</b>
<b>SEÇÃO TEMÁTICA</b>	<b>020</b>
Ensaio Visual: Gestos de Cura <b>Giovanna Santana Santos</b>	<b>021-033</b>
Os signos simbólicos-mágicos de Rubem Valentim: Sua presença e significação na tradição Nagô e Encantaria do Ilé Asè Aféfé T'Oyá <b>Leticia Paz e Marinilse Netto</b>	<b>034-050</b>
Tassila Custodes <b>Tassila Custodes</b>	<b>051-057</b>
Traduções Orientadas <b>Desirée Francine dos Santos</b>	<b>058-067</b>
Raça, corpo e arte: contribuições de artistas negras/os para a reinvenção do mundo <b>Orlando Afonso Camutue Gunlanda e Andrea Vieira Zanella</b>	<b>068-080</b>
Aspecto da pintura de Sidney Amaral <b>Claudinei Roberto da Silva</b>	<b>081-084</b>
Maxwell Alexandre: as cores estão no mundo <b>Marcelo Campos e Juliana Pereira</b>	<b>085-093</b>
Produção de públicos: um olhar sobre as instituições culturais e a arte contemporânea <b>Ana Beatriz Marques Penna</b>	<b>094-114</b>

Nego Fugido <b>João Vicente Annoni Albuquerque e Maria Betânia e Silva</b>	<b>115-132</b>
Robinho Santana <b>Robinho Santana</b>	<b>133-144</b>
A gênese, Shila Joaquim <b>Shila Joaquim</b>	<b>145-159</b>
Contra-narrativas visuais e interseccionalidades entre raça e gênero na produção da artista Hariel Revignet <b>Nutyelly Cena de Olivera e Hariel Chrystinne Oliveira Revignet</b>	<b>160-180</b>
Caminhos que o espírito compreende como uma espiral para o tempo presente <b>Mariana Rodrigues</b>	<b>181-192</b>
Aproximações de si: a construção de uma poética visual através da relação vida/obra de uma artista negra <b>Thais Oliveira da Rosa</b>	<b>193-205</b>
Uma conversa com o artista guineense Nú Barreto <b>Virginia Maria Yunes</b>	<b>206-218</b>
O Quadro do Sr. Firmino Monteiro <b>Machado de Assis</b>	<b>219-220</b>
Estevão Silva <b>Gonzaga Duque</b>	<b>221-224</b>
A superstição da cor preta <b>Mário de Andrade</b>	<b>225-229</b>
A vida amarga de Lucila <b>Eloá</b>	<b>230-231</b>

Yêdamaria: a cor sem rancor <b>Alexandre Araujo Bispo</b>	<b>232-236</b>
<b>SEÇÃO ABERTA</b>	<b>237</b>
Paradigmas da Imagem: ilustração no campo expandido <b>Ivan Litenski</b>	<b>238-253</b>
A arte fotográfica de Pierre Verger: a decolonialidade na cultura afro-brasileira como território de resistência na Bahia <b>Mariana Brazil Nunes</b>	<b>254-266</b>
O existencialismo, as artes e a pandemia: a obra de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco e Albert Camus <b>Bruno Henrique Fernandes Gontijo</b>	<b>267-280</b>
“Nem o mel nem a cabaça”: a fortuna da cor de uma professora de artes visuais parda <b>Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos</b>	<b>281-291</b>
Considerações sobre a aula de arte: repensando saberes e fazeres <b>Carmina Mendes André e Maiquel Cristian Reichert</b>	<b>292-302</b>

## **EXPEDIENTE**

A Revista APOTHEKE é uma publicação eletrônica de caráter acadêmico-científico, editada pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, relacionado ao Grupo de Pesquisa [Entre] Paisagens, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC). Com periodicidade quadrimestral, tem como propósito divulgar a produção de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que enfocam as relações entre Artes Visuais, Educação e Pintura, em diálogo com diferentes aportes teóricos, visando enriquecer a discussão interdisciplinar do conhecimento nas áreas de Artes Visuais e Educação. Publica artigos, ensaios, narrativas visuais, resultados de investigações baseadas nas Artes, resenhas, entrevistas e traduções. A revista tem como objetivo servir de veículo, não apenas para o conhecimento e as pesquisas já consolidadas, mas também para perspectivas inovadoras, tanto no que se refere à argumentação quanto à metodologia, e que se apresentam como alternativas aos modelos estabelecidos.

### **Universidade do Estado de Santa Catarina**

Reitor: Prof. Dr. Dilmar Baretta

### **Centro de Artes - UDESC/CEART**

Chefe de Departamento: Prof. Me. Esdras Pio Antunes da Luz

### **Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

Coordenadora: Profa. Dra. Alice de Oliveira Viana

## **EQUIPE EDITORIAL**

### **Editora-Chefe**

Jociele Lampert, UDESC, Brasil

### **Editor Associado**

Fábio Wosniak, UDESC, Brasil

### **Corpo Editorial Técnico**

Marta Facco, UDESC, Brasil

William da Silva, UDESC, Brasil

Tharciana Goulart da Silva, UDESC, Brasil

**Organizadores do volume 7, número 1, ano 7, Abril de 2021**

Profa. Dra. Renata Felinto

Prof. Dr. Alexandre Araujo Bispo

Profa. Ma. Fabiana Lopes

**Conselho Editorial Nacional**

Andréa Bracher, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil

Marilda Oliveira, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil

Fábio Rodrigues, Universidade Regional do Cariri - URCA, Brasil

Elaine Schmidlin, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Brasil

Cristian Poletti Mossi, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil

Fernanda Pereira da Cunha, Universidade Federal de Goiás - UFG, Brasil

Lucia Gouvêa Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Brasil

Belidson Dias Bezerra Junior, Universidade de Brasília - UNB, Brasil

Marilice Villeroy Corona, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil

João Paulo Baliscai, Universidade Estadual de Maringá - UEM, Brasil

Renata Aparecida Felinto dos Santos, Universidade Regional do Cariri - URCA, Brasil

Angélica D'Ávila Tasquetto, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, Brasil

Claudia Zimmer Cerqueira Cezar, Instituto Federal Catarinense - IFC, Brasil

Aparecido José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil

Karine Perez, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil

Rita Bredarioli, Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil

Juzelia Moraes Silveira, Brasil

Ronaldo Alexandre de Oliveira, Universidade Estadual de Londrina - UEL, Brasil

Fernando Augusto, Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, Brasil

Rosa Iavelberg, Universidade de São Paulo - USP, Brasil

Maria das Vitórias Negreiro do Amaral, Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, Brasil

Olga Maria Botelho Egas, Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, Brasil

Lucimar Bello Pereira Frange, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, Brasil

Marcos Villela Pereira, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC/RS, Brasil

Ana Cláudia Assunção, Universidade Regional do Cariri - URCA, Brasil

Maria Helena Wagner Rossi, Universidade de Caxias do Sul - UCS, Brasil

Talita Esquivel, Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, Brasil

Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista - UNESP, Brasil

Christina Rizzi, Universidade de São Paulo - USP, Brasil

Luciana Gruppelli Loponte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Brasil

### **Conselho Científico Internacional**

Ricard Huerta, Universidade de València - Espanha

José Carlos de Paiva e Silva, Universidade do Porto - Portugal

Rita L. Irwin, British Columbia - Canadá

Teresa Torres De Eça, Universidade do Porto - Portugal

Rui Serra, Universidade de Lisboa - Portugal

Marta Dias Pinheiro Cabral, Universidade de Nova York - Estados Unidos

João Paulo Queiroz, Universidade de Lisboa - Portugal

Glória Jové, Universidade de Lleida, Catalunha - Espanha

Isabel Sabino, Universidade de Lisboa - Portugal

Alicia Candiani, Proyecto Ace, Buenos Aires, Argentina

John Baldacchino, Universidade de Wisconsin - Estados Unidos

### **Conselho de pareceristas**

**Revista Apotheke v.7, n.1, ano 7, Abril de 2021**

Adriana Rodrigues Suarez

Ana Candida Franceschini de Fernandes

Angélica D'Ávila Tasquetto

Antonio José dos Santos Junior

Carla Juliana Galvão Alves

Chrystianne Goulart Ivanóski

Flavia Lima Duzzo

Francione Oliveira Carvalho

Gustavo Cunha Araujo

Juliano Siqueira

Luciana Finco Mendonça

Lucimar Bello Pereira Frange

Márcia Moreno

Mari Ines Piekas

Maria das Vitórias Negreiro do Amaral

Marilice Villeroy Corona

Olga Maria Botelho Egas

Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Ursula Rosa da Silva

William da Silva

### **Bolsistas**

Barbara Napolitano

Caio Villa de Lima

Gustavo Eger Sawada

Isadora Henslin

## **Diagramação**

Caio Villa de Lima

Gustavo Eger Sawada

Miguel Vassali

## **Contato**

Av. Madre Benvenuta, 1907

Itacorubi, Florianópolis / SC - (48) 3321-8300

Centro de Artes

Site do Estúdio de Pintura Apotheke:

<http://www.apothekeestudiodepintura.com>

E-mail: [revistaapotheke@gmail.com](mailto:revistaapotheke@gmail.com)

Apotheke e-periódico [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. v. 3, n. 2 (2016) – . – Dados eletrônicos. – Florianópolis : UDESC/CEART/PPGAV, 2015 -

Semestral

Sistema requerido: Adobe Acrobat Reader.

Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://revistas.udesc.br/index.php/APOTHEKE/index>>.

Apotheke e-periódico (acesso em 01 agosto 2016).

ISSN: 2447-1267

1. Artes Visuais. 2. Arte - Educação. I. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDD: 707 - 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UDESC

## EDITORIAL

### Outros tons para o debate afro-diaspórico na arte e a fortuna da cor

Meça o pano três vezes,  
você só poderá cortá-lo uma vez<sup>1</sup>.

O reconhecimento da presença negra nos diferentes campos da expressão artística no Brasil não é algo novo, basta lembrarmos dos livros pioneiros do intelectual e artista baiano Manoel Raymundo Querino (1851-1923): *Artistas bahianos: indicações biográficas* (1909) e *As artes na Bahia*, (1909). A contribuição intelectual do autor para a Antropologia, História e Cultura Afro-brasileira vem sendo sistematicamente resgatada, a exemplo do *Dicionário Manoel Querino de Arte na Bahia* (FREIRE e HERNANDEZ, 2014). Para além da Bahia, artistas negros e “mulatos” atuaram em diferentes partes do país, mas com a implantação do ensino acadêmico, a partir da criação da Academia Imperial de Belas Artes - AIBA - em 1816, as possibilidades para os antigos aprendizes e mestres ligados a corporações de ofícios foram gradativamente se restringindo. Afinal, o aprendizado da arte, agora algo prestigioso, passou a ser uma ocupação desejada também por homens brancos que, estimulados pelo financiamento governamental poderiam ganhar prêmios de viagem para estudar na Europa. A França, país responsável pela implementação do ensino acadêmico de arte no Brasil era o principal destino.

Publicado em 1988 por Roberto Teixeira Leite, o livro *Pintores Negros do oitocentos: à memória de Manoel Raimundo Querino*, editado por Emanuel Araújo, não apenas trouxe à tona a existência de criadores negros brasileiros quanto ressaltou o fato de os negros artistas não serem uma novidade no campo das artes<sup>2</sup>. Entretanto, como ensinou Ana Mae Barbosa, na década de 1990, a crítica de arte no Brasil ainda insistia em afirmar que a história da arte brasileira começava com o ensino da estética neoclássica da Missão Artística Francesa (BARBOSA, 1998, p.32). Apesar dessa

---

1 OXÓSSI, Mãe Stella de, 2007, p.15.

2 Seguindo uma tendência que se verifica no pós-abolição, pessoas negras foram proscritas de muitos modos. Apesar de entre os autores pré-modernos haver negros como os irmãos Arthur e João Timóteo da Costa e mulheres como Georgina de Albuquerque permanece uma narrativa que coloca Anita Malfati e Lasar Segal como precursores.

periodização equivocada, mesmo o século XIX seria, de certa forma, desprezado pela historiografia brasileira em função da excessiva valorização da arte moderna produzida no eixo Recife-Rio-São Paulo para quem, lembremos, o negro não poderia ser senão um tema, jamais um sujeito da criação artística moderna. Objeto exótico de interesse dos artistas brancos às voltas com os problemas da identidade brasileira, as experiências sociais reais de negros e indígenas pouco interessavam aos artistas.

Desde 1988, Emanuel Araújo investe seguidamente na visibilidade da produção artística negra brasileira adquirindo e exibindo, mas também recuperando e reeditando textos de época, alguns dos quais são rerepresentados neste volume. Sobretudo a partir da fundação do Museu Afro Brasil em 2004, local de embate e formação intelectual para uma geração de profissionais que hoje atuam no campo da arte e expressões culturais afro-brasileiras, surgem exposições, encontros, debates e publicações, além, claro, de produção artística<sup>3</sup>. Para além deste local, especialmente com a “democratização” do acesso às redes sociais digitais seguida de políticas públicas de incentivo à entrada e permanência no ambiente universitário entre 2003-2016, surge um grande número de artistas, no qual localizamos muitas mulheres, algo inédito no contexto brasileiro. Se desde a criação do ensino acadêmico no Brasil era difícil para homens negros se manterem como artistas, como se pode ler no texto de Luiz Gonzaga Duque Estrada sobre Estevão Roberto da Silva aqui republicado, foi preciso esperar até a década de 1950 para que a baiana Yêdamaria entrasse em cena e até o fim da vida levasse adiante sua carreira. Como Silva, Yêda foi uma genial pintora do gênero natureza morta, ao contrário dele, porém, ela gozou de uma condição financeira positiva seja porque provinha de uma família em melhores condições sociais, seja porque se tornou a primeira professora negra no ensino superior de artes visuais no país.

Em sentido diverso a Querino, Raimundo Nina Rodrigues, seu contemporâneo, preocupou-se em definir as bases da chamada arte afro-brasileira, ou seja, a persistência ou sobrevivência africana na escultura negra de origem nagô cultuada nas casas de candomblé baianas (Rodrigues, 1904). “Bellas artes”, fetiche, objeto de feitiçaria, prova de crime, a cultura material dos cultos afro-brasileiros foi se transformando no tempo, incorporando e acumulando novos sentidos ainda na primeira metade do século XX. A perspectiva das belas artes negras que começou com Rodrigues, passou por Arthur Ramos e Mário Barata (CONDURU, 2019), segue se transformando e o uso correto da categoria “arte sacra afro-brasileira” para referir-se criticamente à recepção desse repertório estético pela imprensa nas três primeiras décadas do século XX (VALLE, 2018) nos parece importante, pois indica que o adjetivo sacro não é exclusivo à produção plástica católica.

Embora não apareça de modo ostensivo neste dossiê, o sagrado afro-brasileiro é um tema que segue inspirando a arte contemporânea preta com força considerável,

---

3 É importante registrar que Araújo não é pioneiro no projeto de criação de um museu do negro brasileiro. Muito antes dele, Abdias Nascimento (1914-2011) idealizou a criação de um museu como parte das ações de educação e difusão cultural do Teatro Experimental do Negro - TEN.

todavia seus desdobramentos ainda sejam pouco analisados (CONDURU, 2013, p.107-122; BISPO, 2020). Um número significativo de artistas trabalham nessa interface: Ayrson Heráclito, Moisés Patrício, Silvana Mendes, Denise Camargo, Ana Beatriz Almeida, Jaqueline Rodrigues, Helen Salomão, Paulo Nazareth, Jaime Lauriano, Tiago Santana etc.

Trabalhando com pintura e fotografia, a artista Òkun, nome de certidão Giovanna Santana Santos produz *Gestos de Cura*, ensaio visual inspirado em sua pertença à religião da Umbanda. Note-se como o fogo da vela estrutura a poética deste ensaio. O historiador estadunidense Robert Slenes (2011), analisando as condições de formação da família escrava nas fazendas do sudeste brasileiro nos lembra que para alguns povos da África Central o fogo era um símbolo afetivo das relações familiares, o que explicaria a sua presença no interior de uma casa em uma gravura baseada em desenho de Johan Moritz Rugendas, "Habitação de negros" (SLENES, 2011, p.164).

Em sua gênese, a noção de arte afro-brasileira está ligada ao universo religioso, ou seja, é uma arte ritual (RODRIGUES, 1904; MUNANGA, [2000], 2018, p.118). Ainda que isso possa ser algo limitante, pois nem toda arte afro-brasileira faz referência à dimensão espiritual, não se pode, em especial na análise crítica da obra de alguns artistas, deixar de fora as alusões ao sagrado. É isso que propõem Letícia Paz e Marinilse Netto no artigo *Os signos simbólicos-mágicos de Rubem Valentim: Sua presença e significação na tradição Nagô e Encantaria do Ilé Asè Aféfé T'Oyá*. As autoras dão algumas sugestões de aproximação entre o repertório organizado pelo artista baiano juntamente com certa recepção de sua obra pelo jovem pai de santo e professor de artes Dyonathan de Moraes de Chapecó, Santa Catarina.

O ensaio visual apresentado pela artista Tassila Custodes permite observar o processo cada vez mais comum de incorporar as tecnologias digitais de manipulação e construção de imagens visuais ao fazer artístico. Ora a figura humana captada a partir de fotografias é superposta, ora se procede a padrões visuais que se repetem. Esse procedimento permite a Custodes friccionar, fabular e mitologizar imagens tomadas de sua experiência social e fundí-las de modo a estimular novos imaginários, como quando cria imagens que aludem à religiosidade nagô utilizando do procedimento da sobreposição de linhas de cor sob fundo preto. Tais obras acenam para uma característica dos tempos contemporâneos e da inserção das novas digitalidades na vida cotidiana. Sem abrir mão do trabalho manual tradicional ela transita entre ambas as linguagens de pintura.

Em *Traduções Orientadas*, Desirée Francine dos Santos se propõe a unir as artes visuais e a literatura. O objetivo é refletir sobre as autorias negras, segundo ela "orientadas", ou seja, porque emanam da cabeça (do iorubá orí). O artigo aborda obras das escritoras Beatriz Nascimento e Conceição Evaristo e dos artistas visuais Yhuri Cruz e Rosana Paulino. Se a cabeça é algo estrutural para a cosmologia iorubá que chegou ao Brasil com os povos da África do Oeste a partir de fins do século XVIII, o corpo é central em todas as sociedades africanas, como se pode notar no artigo *Raça, corpo e arte: contribuições de artistas negras/os para a reinvenção do mundo*, de Orlando Afonso Camutue Gunlanda. O autor discute a produção plástica dos

artistas Michael Armitage, Frida Orupabo e Rosana Paulino. Em comum, segundo Gunlanda, esses artistas ao discutirem o corpo negro estigmatizado pela escravidão e colonialismo conseguem indicar caminhos para a reinvenção do mundo. Isto porque, defende o autor, a arte que fazem tensiona e interpela as práticas racistas.

Como era esperado, desde a chamada que fizemos, a discussão sobre as potencialidades da cor aparecem contra o pano de fundo do hoje velho debate sobre a morte da pintura. O século XX ficou marcado pelo embate entre as linguagens chamadas das belas artes e as novas linguagens surgidas a partir, principalmente da década de 1950, período identificado como pós-modernismo nas artes. Muito se discutiu sobre o esgotamento e morte da pintura, de suas possibilidades técnicas, de sua materialidade característica considerada ultrapassada e da superação de seus instrumentos tradicionais de produção de sentido como o cavalete, as tintas, os pincéis e outros materiais convencionais. Com a eclosão de movimentos de vanguarda como Cubismo e Dadaísmo no início do século XX, a inserção nas pinturas de materiais externos ao universo das artes visuais se tornou algo rotineiro, caso das colagens realizadas no âmbito da pintura cubista ou da inscrição do cotidiano com os *ready made* de Marcel Duchamp. A tela, entidade sagrada da pintura acadêmica, foi gradativamente perdendo suas características estruturais: o chassi e a verticalidade associados a uma forma de fruir que dependia da parede branca, foram substituídos pela tela estendida horizontalmente de forma a possibilitar à pessoa artista que caminhasse sobre o suporte. Isso implicou outros processos de elaboração pictórica, como se nota em Yves Klein, por exemplo, onde corpos femininos substituíram pincéis. Antes sacralizada, a tela foi violada e cindida transversalmente de uma extremidade a outra pelas mãos de Lúcio Fontana. Subtraiu-se também o figurativismo realista e emergiu assim inúmeras possibilidades de expressão, de não representação, da primazia do gesto sobre a forma, da experiência com a substancialidade das tintas e de outros materiais alterando usos e procedimentos. Tentou-se retornar a uma pureza criativa presente na fase da infância; nos estados de desequilíbrio mental, emocional e psíquico; buscou-se resgatar a escrita indecifrável de antigas civilizações explorando-se as heranças visuais que legaram. Alterações na espessura das linhas, formas novas e sutis de pressão no registro caligráfico, entre outras mudanças. A pintura foi dissecada e revirada como um corpo morto numa sessão médica de dissecação. Mas, ao contrário das profecias pessimistas, os modos mais convencionais de se fazer pintura seguiram seu curso permitindo que uma diversidade enorme de artistas passassem a usá-las como meio de expressão, o que abriu espaço a temas até então pouco tratados, como é o caso das temáticas étnico-raciais que passaram a ocupar lugar central na poética de alguns artistas. No Brasil, artistas como Heitor dos Prazeres, Maria Auxiliadora, Madalena dos Santos Reinbolt, Raquel Trindade de Souza, Yêdamaria, Maria Lídia Magliani, dentre outras pessoas notáveis direta ou indiretamente lembradas neste dossiê, são nomes indicativos da situação que corria paralela aos processos de desmaterialização da tela. Para nossa alegria, atualmente a tela é apenas um dentre outros suportes possíveis para a criação pictórica.

Em *Aspecto da pintura de Sidney Amaral*, Claudinei Roberto da Silva discute a obra do artista, dando atenção especial ao emprego que Amaral faz da luz e da

sombra, principalmente em sua obra em papel. Depois de nos conduzir a um breve (e precioso) passeio pelo Museu de Arte Sacra da cidade de São Paulo, nos detendo por um instante diante da “magnífica” (nas palavras do autor) obra *Nossa Senhora das Dores* de Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho), de maneira intrigante, Silva aventa um possível interesse de Amaral pela escola Barroca e Maneirista, em especial pelo artista italiano Caravaggio e o artista espanhol Francisco de Zurbarán. O crítico também faz uma aproximação entre a obra *Mãe Preta (A fúria de Iansã)*, 2014 e as “degolações” pintadas pela artista italiana Artemisia Gentileschi, também no século XVII. As reflexões de Silva oferecem uma oportunidade de aprofundar nosso olhar sobre as estratégias de criação mobilizadas por Amaral e nos oferecem pistas para considerações expandidas sobre a obra de outros pintores negros contemporâneos.

Em *Maxwell Alexandre: as cores estão no mundo*, Marcelo Campos e Juliana Pereira nos oferecem um vislumbre da obra de Alexandre, sobretudo no que diz respeito à investigação sobre as cores usadas pelo artista: o pardo, o preto, os azuis e suas atribuições em (seu) mundo, sendo o pardo e o preto da pele, os azuis das fardas escolares e policiais. No argumento de que “as cores estão no mundo”, os autores vão indicando como “mundo”, no texto, o espaço-tempo circunscrito pelas experiências do artista na periferia do Rio de Janeiro. Na atenção especial dada para a série *Pardo é papel* (2019), podemos acompanhar a discussão sobre aspectos do processo de criação de Alexandre e sobre o uso de materiais pouco convencionais como papel de embrulho pardo, a graxa, o alisante e corante de cabelo henê, o betume, além de grafite e carvão.

Noutro artigo dedicado ao artista, a cor não aparece associada a grandes extensões de papel pardo, mas a uma performance de forte apelo coletivo que envolve processos de descoloração do cabelo de pessoas racializadas. Em *Produção de públicos: um olhar sobre as instituições culturais e a arte contemporânea*, Ana Beatriz Marques Penna, reflete sobre os públicos de instituições culturais que fomentam as artes visuais na atualidade. Partindo da noção de “vivência compartilhada” a autora analisa questões como experiência estética e mediação cultural no espaço do museu. Segundo ela, esse espaço é um lugar privilegiado para esse tipo de experiência de compartilhamento. Penna constata algo sobre o qual os estudos de recepção cultural têm apontado, ou seja, que a presença de públicos diversos é vital para a sustentabilidade e sobrevivência do(s) mundo(s) da arte. Para tanto, a autora toma como um caso de estudo a ativação da performance *Descoloração Global* de Maxwell Alexandre, parte das ações de sua exposição individual *Pardo é Papel*, no Museu de Arte do Rio, em 2020.

Indo em um direção semelhante, ao menos no que diz respeito às manifestações da pintura para além da tela, no artigo *Negro Fugido*, os autores João Vicente Annoni Albuquerque e Maria Betânia e Silva investigam a importante manifestação cultural popular *Nego Fugido* que acontece na comunidade de Acupe, em Santo Amaro da Purificação no Recôncavo Baiano. A preocupação dos autores parece centrar-se em questões de produção e reprodução (a produção e apresentação digital das imagens dessa performance coletiva em fotos e vídeos, a reprodução das narrativas orais do

evento), questões essas bastante importantes para, por exemplo, o campo de estudos de performance (PHELAN, 1993, p. 146; MOTEN, 2003, p. 5). A proposta, entretanto, é entrelaçar reflexão textual, reprodução de narrativas orais sobre a manifestação e a produção visual (em técnica mista de desenho com o uso de lápis e tinta) oferecida pelos autores, na tentativa-experimento de perseguir a pergunta: Como seria produzir/reproduzir tais narrativas no campo das artes visuais? Essa produção/reprodução possibilitaria um aprofundamento no contexto histórico e social dessa importante manifestação/performance? Se o texto em si extrapolaria os limites de discussões propostas por esse número da revista, observá-lo em diálogo com os desenhos (desenhos-pintura?) o desloca para um espaço de um quase-ensaio visual. O que significaria, então, ter mais detalhes sobre a produção desses desenhos? O uso de tinta na feitura dos mesmos representaria um reflexo da tinta/pintura dos corpos dos participantes da performance?

Nessas primeiras duas décadas do século XXI, observamos uma multiplicidade de expressões em pintura, e nos interessa destacar tanto a retomada de procedimentos técnicos que eram ensinados nas academias e que designam o conhecimento do *métier* convencionalmente ligado à elaboração da pintura, quanto a subversão dos suportes que podem ser aparentemente frágeis ou desprestigiados como o papel pardo no caso de Maxwell Alexandre.

Retomando o já mencionado ensaio visual *Gestos de Cura*, de Òkun, observamos que ele aponta para a restituição positiva da imagem da pessoa negra a partir do gênero acadêmico retrato pelo emprego da fotografia digital. Para a artista, a fotografia digital é um meio expressivo e seu uso lhe possibilita representar pessoas negras como um ato em si mesmo curativo. Ao operar desta forma, Ókun confronta as “imagens de controle”, ou seja, estereótipos e representações negativas que incidem sobre corpos negros, como assinala a socióloga feminista afroestadunidense Patrícia Hill Collins (COLLINS, 2019, p.135).

Método semelhante aparece no ensaio visual *Retomada* do paulistano Robinho Santana. A partir de suas pinturas em tela ou empenas cegas de prédios, Santana cria uma iconografia contemporânea e fundamentalmente amorosa do povo negro, urbano e periférico. O centro de seu interesse é a reversão dos juízos morais socialmente negativos que recaem principalmente sobre os homens negros individualmente ou no desempenho de papéis sociais de amante, marido, trabalhador ou patriarca de família. O artista explora um repertório de imagens positivas à medida que mostra homens e mulheres em situações em que o amor se manifesta como no cuidado responsável com suas crianças. Nesse sentido ele parece nos lembrar dos tradicionais arranjos familiares da família estendida comum às sociedades da África Central e do Oeste e que ajudaram a modelar a forma das famílias negras no Brasil. As imagens de Santana positivam assim as representações de pessoas negras monumentalizando atitudes comuns como um pai negro segurando afetuosamente seu bebê. Vale ressaltar que o primeiro artista contemporâneo negro a tensionar a afetividade do homem negro foi o paulistano Sidney Amaral (1974-2017).

Ainda sobre os ensaios visuais de artistas, em *A gênese*, Shila Joaquim

compartilha um texto autobiográfico acerca de sua produção artística. Sempre na primeira pessoa do singular, Shila Joaquim nos conduz por seus procedimentos de criação, num processo em que a poesia instaura o “pensamento sistêmico” que permeia seus trabalhos em desenho e pintura envoltos em uma dramaturgia própria. Nessa condução, a artista generosamente nos apresenta os tempos e emergência de cada prática e de seus elementos: o surgir da figuração via estudos preliminares; o lugar da paisagem como parte da composição; a chegada da cor; a herança da mãe costureira e bordadeira; a lacuna temporal entre seu desenhar e pintar. E nesse ensejo do pintar, Joaquim, elenca “miudezas do cotidiano”, e tece seu mundo em camadas que se acomodam no relato vigoroso. Mesmo ao abordar temas menos frugais e idílicos, como no caso da pintura *O martírio de Nossa Senhora do Brasil*, premiada na 15ª Bienal Nâifs do Brasil de 2020, evento tradicional organizado pelo SESC, unidade de Piracicaba, no interior paulistano, observamos sua habilidade para criticar com riqueza de detalhes o fracasso das políticas governamentais de proteção às pessoas indígenas e às suas terras originárias.

Também na incorporação de novos procedimentos para composição de uma poética pictórica pessoal está o artigo *Contra-Narrativas Visuais e Interseccionalidades entre Raça e Gênero na Produção da Artista Hariel Revignet*, Nutyelly Cena de Olivera em parceria com Hariel Chrystinne Oliveira Revignet. Juntas, elas apresentam a produção de Revignet de forma abrangente. São destacados os elementos conceituais, estéticos e sociais acionados em sua poética na qual Revignet busca os encontros possíveis entre mulheres indígenas e afro-brasileiras. Ao acrescentar materiais oriundos do mundo natural como raízes, sementes, folhas e galhos às suas pinturas de grandes dimensões, Revignet estabelece um vínculo entre essas mulheres num procedimento que alude ao firmamento de raízes culturais, espirituais e femininas entranhadas na terra, ao mesmo tempo em que se afirma como mulher afro-gabanesa sublinhando assim as dimensões ancestral e mística de sua trajetória. Quando Revignet elege como centralidade em sua produção o trinômio cultura, espírito e feminino, prepondera a liberdade criativa que é *sine qua non* no processo de criação artística, ainda que tenhamos muito ruído aos vermos abordado o viés espiritual na arte contemporânea, como se essa abordagem fosse anacrônica, ou uma deturpação, ou ainda um desvio das supostas “funções” da arte contemporânea. Contudo, já assinalava Wassily Kandinsky (KANDINSKY, 2015), que o espiritual pode ser tanto acionado via a contemplação da arte quanto também reside no procedimento da entrega criativa, de uma condução que atinge o estado meditativo e, por fim, de contato com o divino e sagrado.

Alguns dos conceitos que estruturam a produção de Revignet também são orientadores do trabalho artístico de Mariana Rodrigues apresentado no ensaio visual *Caminhos que o espírito compreende como uma espiral para o tempo presente*. Rodrigues é uma artista que tem se dedicado à pintura abstrata que se vincularia a uma renovação da vertente informal do abstracionismo. Seus trabalhos em grandes dimensões investigam as imagens, os padrões, os esquemas visuais constituídos por estados de inconsciência da mente. Suas manchas, camadas de cor superpostas, linhas reticentes, linearidades circulares e outras padronagens busca romper com

uma racionalidade da imagem, da composição. Considerando esse interesse pela exploração desses elementos em suas composições, ela emprega as cores sem o tabu das combinações cromáticas apresentando, assim, pinturas abarrotadas de saturação, de excessos e de liberdades compositivas abstratas que, sobremaneira, têm sido negadas a artistas pretos e pretas. Há de se naturalizar que em 2021 é possível abordar artisticamente o viés abstrato, porém também o concreto, e entre esses dois pólos há um universo de possibilidades que se relacionam com as decisões pessoais de cada artista.

Sobre os dilemas e as inquietações que orbitam durante o processo de criação artística, notamos que os mesmos estão presentes na discussão presente no artigo *Aproximações de Si: a Construção de uma Poética Visual através da Relação Vida/Obra de uma Artista Negra*, de Thais Oliveira Da Rosa. A artista compartilha conosco seu processo criativo atravessado pela sua condição de mulher negra de pele clara. Para tanto, se vale de pesquisa iconográfica histórica com ênfase na fotografia do século XIX e no registro e exposição de corpos de pessoas negras. Ela se autorretrata em imagens fotográficas para, em seguida, interferir nas mesmas com procedimentos xilográficos, a fim de confrontar as narrativas que glorificam os processos de miscigenação e minimizam o pertencimento de pessoas negras de pele clara à etnia negra. Seu trabalho propõe convergências entre discurso histórico racial e as políticas de embranquecimento, entre uma poética que trata de suas questões pessoais e que se desdobram para as coletividades negras.

Ainda ponderando sobre os impasses dos recortes temáticos e conceituais que convergem para a materialização de uma obra de arte, localizamos na entrevistas que Virginia Maria Yunes realizou com o artista guineense Nú Barreto, a atualidade dos debates sobre colonialidade e decolonialidade no campo das artes isuais. Em *Uma Conversa com o Artista Guineense Nú Barreto*, observamos como o artista articula as demandas de coletividades minoritárias politicamente e o engajamento assertivo que demarca uma certa produção artística contemporânea. Yunes apresenta a obra de Nú Barreto em forma de entrevista que está articulada com uma perspectiva crítica acerca das relações entre o que está circunscrito historicamente como povos colonizadores e povos colonizados. Amplia a nossa percepção de desigualdades e misérias de todas as naturezas que têm sido demarcadas como heranças coloniais restritivas ao continente africano, para uma herança comum à humanidade, inclusive às nações europeias que precisam se responsabilizar pelas questões de imigração como também sua própria herança em decorrência do desequilíbrio que causaram a inúmeros povos mundo afora.

Finalmente, o dossiê reedita cinco textos dedicado ao debate sobre a relação entre autoria negra e expressão artística. Apenas dois desses textos estão facilmente acessíveis em uma busca na internet: *A superstição da cor preta* (Mário de Andrade, 1938) e *Yêdamaria: A cor sem rancor* (Alexandre Araujo Bispo, 2010). Encontrado por acaso enquanto fazia uma busca no site da Biblioteca Nacional Digital, *A vida amarga de Lucila* (ELOÁ, 1946), é, sem dúvida alguma, o texto mais escondido. Não fosse o trabalho de digitalização que vem realizando dificilmente saberíamos da existência

desse precioso documento histórico. Esperamos que essa republicação desperte o mesmo interesse que despertou em nós desde que o descobrimos. Republicados no catálogo da exposição *Negro de Corpo e Alma* (2000), por ocasião da Mostra do Redescobrimento, *O quadro do Sr. Firmino Monteiro*, (Machado de Assis, 1882) e *Estevão Silva* (Gonzaga Duque, 1919), completam o conjunto.

Em seu texto, o escritor Machado de Assis (1839-1908) se detém no quadro *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, de Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), comenta a recepção da exposição da obra pelo público, defende sua permanência no prédio da municipalidade e desenvolve uma reflexão sobre cor, desenho e forma atento ao fato de Firmino ser acima de tudo um pintor do gênero paisagem. A obra de Firmino levou dois anos de trabalho e, na avaliação de Machado, desenho, colorido e composição são de “impressão geral excelente”. Interessa-nos também a apresentação de um Machado que demonstra interesse pelas artes visuais de seu tempo, em especial por um coetâneo também “de cor”.

Monteiro foi contemporâneo de Estevão Silva (1844-1891), ambos da última geração de artistas da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). O escritor e crítico de arte e literatura, anteriormente citado, Gonzaga Duque (1863-1911) dedica um texto a Estevão Silva. Nele registra aspectos biográficos da vida do amigo, além de oferecer uma interpretação socialmente informada da forma e da cor pelo filtro explicativo das teorias raciais em voga em seu tempo. “Essa prodigalidade de vermelhos, de amarelos e de verdes não é nem pode ser mais do que um reflexo transfiltrado do seu instinto colorista, vibrátil às sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio”. Utilizando-se da gramática racista em circulação em sua época, Duque aproxima a expressão artística de Silva à sua condição racial o que resulta, segundo sua apreciação, nesse “colorido selvagem”.

O clássico de Mário de Andrade (1893-1945) reflete sobre algo duplamente interessante, a relação entre preconceitos infundados (superstição) e cor: o branco o bem, o preto o mal. O texto foi escrito em resposta à fala de um orador negro no contexto das celebrações do cinquentenário da Abolição da escravidão, em 1938 e sugere que o racismo anti negro não é senão superstição.

Ocultado sob a luz intensa de Abdias Nascimento (1914-2011) de quem era amigo desde a infância em Franca, interior de São Paulo, Geraldo Campos de Oliveira, criou o Teatro Experimental do Negro de São Paulo, militou na Associação Cultural do Negro - ACN, fundou o jornal *Novo Horizonte* e a revista *Senzala*, de onde se extraiu o texto aqui republicado. Eloá, que pode ter sido o pseudônimo de Sofia Campos Teixeira, assina o texto em homenagem à professora Lucila, uma “pretinha” poeta que legou a seu sobrinho, no fim da vida, alguns cadernos de sua produção literária. Da frustração decorrente da falta de reconhecimento de sua sensibilidade intelectual no próprio meio negro que tornou sua vida algo amarga, Eloá lembra que a mulher preta pode ser “pintora”, musicista, escritora ou intelectual, mas orienta que antes tenha uma profissão para manter-se. Trata-se de texto importantíssimo, seja porque assinado por uma mulher negra, única a figurar naquela revista, seja porque nos anima hoje a pensar sobre as condições sociais que permitiriam a emergência da

mulher negra artista e intelectual no Brasil no meio do século XX.

A seleção fecha com um texto sobre a grande colorista, pintora, gravadora e professora da Faculdade de Belas Artes da Bahia Yêdamaria (1932-2016), publicado ainda no primeiro ano de atuação da revista paulistana *O Menelick 2º Ato*, quando a publicação passa a divulgar sistematicamente a produção negra nas artes visuais. Apesar dos problemas da redação original, a escolha foi mantê-lo como um testemunho do processo de escrita crítica. Um comentário deixado pela internauta Mariah Santos no site da revista é um indicativo das falhas da edição na ocasião: “Não consegui encontrar as figuras mencionadas”. Para a sorte de Mariah atualmente há mais dados sobre a artista na rede que ajudam a complementar as lacunas deste texto.

Entre 2010 e 2021 o número de homens, mulheres, pessoas trans negras artistas aumentou substantivamente. Uma explicação é, sem dúvida, que mais gente passou a se dizer artista, mas não se pode esquecer a implementação de políticas públicas dirigidas ao segmento negro como as cotas raciais nas universidades públicas e a ampliação de programas de financiamento estudantil nas instituições privadas. Deve-se levar em conta também a pressão do meio artístico negro por mais visibilidade (um exemplo é o coletivo Presença Negra de São Paulo), o que tem criado oportunidades de circulação da produção artística.

Se é verdade que há um número cada vez maior de artistas, uma visita ao site *Projeto Afro* permite verificar o fato, não se pode dizer o mesmo sobre a reflexão crítica e a produção de textos que documentem desde aspectos biográficos das trajetórias dos artistas à circulação, recepção, colecionismo ou comercialização das obras. Se realizarmos um balanço dos últimos 20 anos ficará claro que ainda estamos longe da abundância de oferta cultural neste campo específico. Para que aconteçam avanços consistentes é fundamental que tenhamos mais e mais profissionais em posições decisórias em todos os setores que constituem o sistema das artes visuais: curadoria, diretoria, galeria, editoras de livros, crítica, colecionismo, chefias de museus e universidades, conselhos consultivos de instituições culturais.

Nós não poderíamos encerrar este texto sem lembrar do contexto conturbado que hoje vivemos em nível nacional. A pandemia de Covid-19 que se espalhou pelo planeta trouxe desafios enormes para a humanidade, mas no caso brasileiro agravou um quadro dramático que vem se aprofundando desde as eleições de 2014, seguido do Golpe de Estado de 2016 e das eleições de 2018. Se vínhamos, apesar dos defeitos, trilhando um caminho virtuoso do ponto de vista da distribuição de renda e da consequente produção de igualdade social em função das políticas públicas implementadas pelos governos democráticos desarticuladas pelo Golpe, a pandemia aprofundou a desesperança aliada ao cansaço. Seus efeitos sobre a preparação deste dossiê explicam a constante e necessária renegociação de novos prazos. Entre a primeira chamada e a finalização fizemos três encontros pelo canal Estúdio Apotheke de Pintura no Youtube. Agradecemos às e aos palestrantes e ao público que prestigiou os encontros.

Aos colegas professor Dr. Fábio Wosniak e a professora Dra. Jociele Lampert nossos agradecimentos pelo convite e disposição simbólica para renegociar os

prazos, e ao colega professor Dr. Fábio José Rodrigues da Costa por indicar à editoria da Revista APOTHEKE a pertinência do debate desenvolvido.

Por fim, saudamos aquelas e aqueles que vieram antes de nós, com nomes citados neste material ou não. Honramos cada iniciativa, encaminhamento, conquista e esperamos que compreendam essa singela contribuição acadêmica como nossa homenagem, continuidade e reconhecimento de que “nossas pesquisas vêm de longe” parafraseando Jurema Werneck, médica, ativista dos direitos humanos e dos direitos das mulheres negras. Esperamos que esse número da Revista Apotheke sirva de estímulo para que novos dossiês sejam organizados de modo a interseccionalizar uma série de outras questões urgentes. Que novas encruzilhadas surjam que nos dêem a possibilidade de escolher para onde seguir com os pés em direção ao futuro e os olhos atentos às lições do passado, como bem ensina o ideograma adinkra Sankofa.

Profa. Dra. Renata Felinto  
Prof. Dr. Alexandre Araujo Bispo  
Profa. Ma. Fabiana Lopes  
ORGANIZADORES

## Referências bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BISPO, Alexandre Araujo. **“Abundância” e vulnerabilidade: fomento, criação e circulação das artes negras entre 2016 e 2019**. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/abundancia-e-vulnerabilidade-fomento-criacao-e-circulacao-das-artes-negras-entre-2016-e-2019> Consultado em 19/05/2021

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONDURU, Roberto. **Entre o ativismo e a macumba - arte e afrodescendência no Brasil contemporâneo**. In: CONDURU, Roberto. Pérolas negras - primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 107-122.

CONDURU, Roberto. “Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica”. **MODOS revista de história da arte** – volume 3 | número 3 | setembro - dezembro de 2019.

FREIRE, Luiz Alberto e HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira. **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia** / Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez. – Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MOTEN, Fred. **In the Break: The Aesthetics of Black Radical Tradition**. Minneapolis/ Londres: University of Minnesota Press, 2003.

MUNANGA, Kabengele. "Arte afro-brasileira: O que é, afinal?" In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias Afro-Atlânticas**. V. 2. Antologia. São Paulo. MASP. 2018. p. 113-123.

OXÓSSI, Mãe Stella de. **Provérbios/Owé**. Salvador, Bahia, 2007.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance**. London/ New York: Routledge, 1993.

RODRIGUES, Nina. As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a escultura. *Kósmos*. Revista Artística, Científica e Literária, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, n. p. ago. 1904.

SLENES, Robert W. **Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava**. Brasil Sudeste, século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

VALLE, Arthur. "Arte sacra afrobrasileira na imprensa: Alguns registros pioneiros, 1904-1932". *19&20*, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/av\\_asab.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/av_asab.htm)



# Seção Temática

<https://doi.org/10.5965/24471267712021021>

# Ensaio Visual: Gestos de Cura

Visual Assay: Gestures of Cure

Ensayo Visual: Gestos Curativos

**Giovanna Santana Santos<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Giovanna Santana Santos, artista visual Òkun residente em Goiânia – GO.  
Graduanda em Artes Visuais – Bacharelado na Universidade Federal de Goiás (UFG)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9019790748521028>  
E-mail: [contato.okun@outlook.com](mailto:contato.okun@outlook.com)

## **Resumo**

Processo de pesquisa iniciado em janeiro de 2020, à partir de um processo intuitivo de uma pintura de pés segurando uma vela acesa entre os dedos, uma imersão foi feita nessa pintura e após 1 ano, se observa desdobramentos e influências da mesma. “Gestos de Cura” é uma série, em andamento, de pinturas que registram movimentos feitos por entidades e ancestrais vivos em momentos de cura. Trazendo calma e memórias afetivas, registrando com a tinta, histórias vistas a partir de uma visão afro-diaspórica de uma artista jovem, de religião de matriz africana. São recortes com aparência fotográfica trazendo uma bagagem de outras linguagens também experienciadas pela artista. Remetendo à ideia de memória e registro de como são os processos ritualísticos praticados dentro dos terreiros de umbanda. Uma conexão de reencontros e pontos de força para entender que “O não-lugar pode ser uma encruzilhada”.

## **Palavras-chave**

Gestos de cura; Umbanda; Pintura; Afro-diaspórico.

## **Abstract**

Research process initiated in January 2020, starting from an intuitive process of a painting of feet holding a lit candle between the fingers, an immersion was done in this painting and 1 year later, we can observe developments and it's influences. “Gestures of cure” is an ongoing series of paintings that register movements made by entities and living ancestors in a moment of cure. Bringing calm and affective memories, registering with paint, telling stories seen by an afro-diasporic view of a young artist in an african matrix religion. They are photographic-like cutouts bringing a luggage from other languages experienced by the artist. Referring to the idea of a memory and record of how are the ritualistic processes inside a temple of the brazilian religion “Umbanda”. A connection of reunions and strength points to understand that “The non-place can be a crossroad”.

## **Keywords**

Authorial photography; memory; objects of affection; house-body; education-al action.

## **Resumen**

El proceso de investigación se inició en enero de 2020, a partir de un proceso intuitivo de una pintura de pies sosteniendo una vela encendida entre los dedos de los pies, se realizó una inmersión en esta pintura y al cabo de 1 año, se observan sus desarrollos e influencias. "Gestos de sanación" es una serie continua de pinturas que registran los movimientos realizados por entidades y antepasados vivos en momentos de sanación. Trayendo recuerdos tranquilos y afectivos, grabando con tinta, historias vistas desde una visión afro-diaspórica de un joven artista, de una religión africana. Son recortes con apariencia fotográfica que traen un equipaje de otros lenguajes también vividos por el artista. Refiriéndose a la idea de memoria y registro de los procesos ritualísticos practicados dentro de los terreiros de Umbanda. Una conexión de reencuentros y fortalezas para entender que "El no lugar puede ser una encrucijada".

## **Palabras clave**

Gestos curativos; Umbanda; Pintura; Afro-diaspórico



Fig.01, Òkun, No jardim das Oliveiras, 2020. Técnica mista sobre tela, 30x40cm, Goiânia



Fig.02, Registro de detalhes do Ateliê da artista Òkun, 2020.



Fig.03, Okun, Às 10 é uma hora Divina, 2020. Técnica mista sobre tela, 30x40cm, Goiânia.



Fig.04, Òkun, No jardim das Oliveiras, 2020. Técnica mista sobre tela, 30x40cm, Goiânia.



Fig.05, Òkun, Rosa Negra, 2020. Óleo sobre tela, 30x40cm, Goiânia.

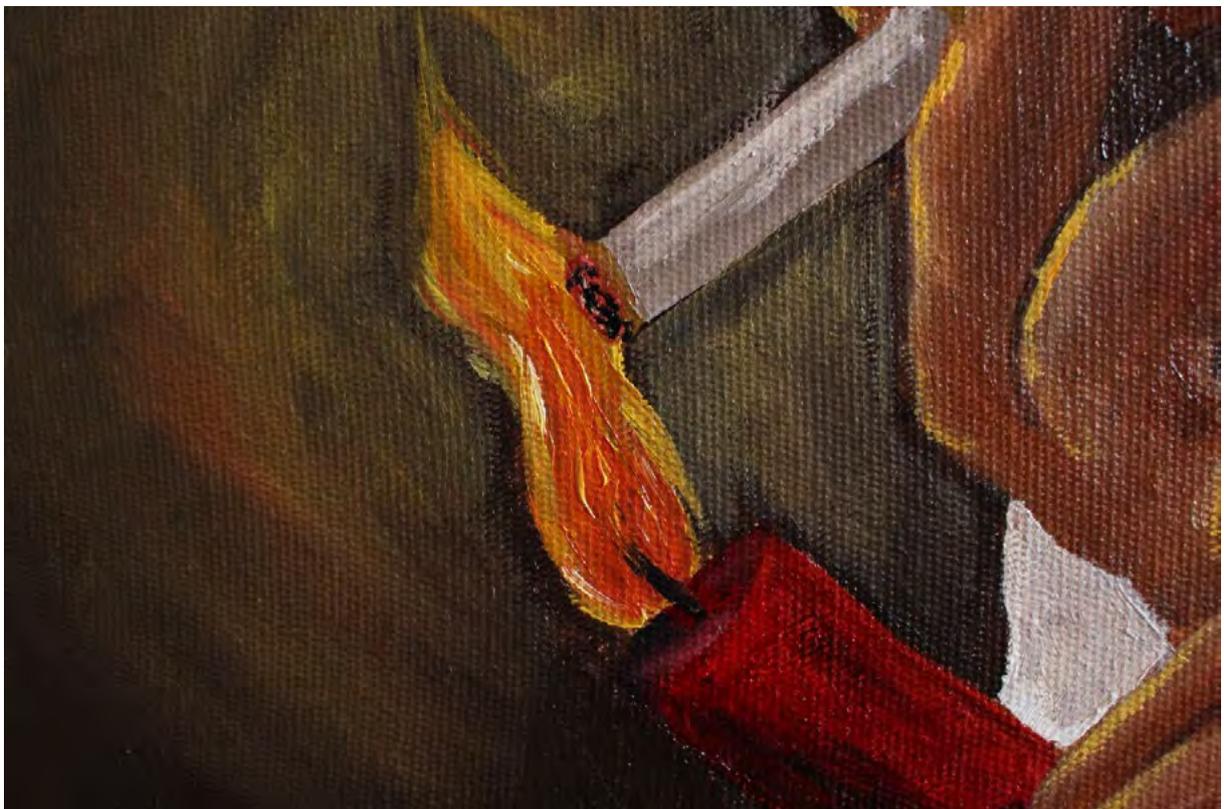


Fig.06, Detalhe da pintura Rosa Negra, 2020.





Fig.07, 08, 09, Fragmentos do ensaio fotográfico Banho de Rosas, 2019.



Fig.10, Registro de detalhe da obra Às 10 é uma hora Divina, 2020.

Submissão: **20/02/21**  
Aceitação: **03/04/21**

# Os signos simbólicos- mágicos de Rubem Valentim: Sua presença e significação na tradição Nagô e Encantaria do Ilé Asè Aféfé T'Oyá

Los signos simbólico-mágicos de Rubem  
Valentim: su presencia y significación  
en la tradición Nagó y Encantaria de  
Ilé Asè Aféfé T'Oyá

**Leticia Paz<sup>1</sup>**

**Marinilse Netto<sup>2</sup>**

---

<sup>1</sup> Graduada em Artes em Artes Visuais pela Universidade Comunitária da Região de Chapecó - UNOCHAPECÓ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3715159652767666> ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2855-9944> E-mail: [leticiapaz@unochapeco.edu.br](mailto:leticiapaz@unochapeco.edu.br)

<sup>2</sup> Professora do curso de Artes Visuais da Universidade Comunitária da Região de Chapecó - UNOCHAPECÓ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2580927615745667>. ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5046-241X>. E-mail: [marinilse@unochapeco.edu.br](mailto:marinilse@unochapeco.edu.br)

## Resumo

Os emblemas e objetos de Rubem Valentim transitam entre a arte e a religião compondo um repertório simbólico-mágico em obras de estética geométrizadas que dialogam com a religiosidade afro-brasileira. Impregnado pelo sincretismo popular, o artista em seus deslocamentos compõe um acervo sígnico enraizado no primitivo prospectando temas que são debatidos na arte contemporânea. As experiências e os sentidos do candomblé são observados na ritualística Nagô e encantaria em entrevista realizada com o sacerdote do terreiro Ilê Asè Aféfé T'Oyá. Este estudo percorre as obras de Rubem Valentim estabelecendo relações com as práticas do terreiro e a literatura, apresentando a presença e o significado da tradição e da encantaria em um terreiro localizado na cidade de Chapecó, em Santa Catarina. Com características singulares, plenos de signos e significados os terreiros se constituem de espaços de preservação, ressignificação e resistência da cultura permitindo a sobrevivência étnica e a continuidade do universo mítico africano. Por sua força e energia transcendentais configuram-se como espaços de luta permanente contra o racismo, a discriminação e a intolerância. A arte no espaço do terreiro carrega identidades e conecta subjetividades.

## Palavras-chave

ARTE AFRICANA; ENCANTARIA; NAGÔ; ORIXÁS; RUBEM VALENTIM.

## Abstract

Rubem Valentim's emblems and objects move between art and religion, composing a symbolic-magical repertoire in geometric aesthetic works that dialogue with Afro-Brazilian religiosity. Impregnated by popular syncretism, the artist in his displacements composes a collection of symbols rooted in the primitive, prospecting themes that are debated in contemporary art. The experiences and meanings of candomblé are observed in the Nago ritualistics and encantaria (in English can be defined as supernatural entities, spirits) in an interview with the priest of the Ilê Asè Aféfé t'Oyá temple. This qualitative research goes through the works of Rubem Valentim establishing relationships with the practices of the temple and literature, presenting the existence and the meaning of tradition and encantaria in a temple located in the city of Chapecó, Santa Catarina. With unique characteristics, full of signs and meanings, the temples are spaces of preservation, re-signification, and resistance of culture, allowing ethnic survival and the continuity of the mythical African universe. Because of their transcendent force and energy, they are configured as spaces of permanent struggle against racism, discrimination, and intolerance. The art inside the temple's space carries identities and connects subjectivities.

## Keywords

AFRICAN ART; ENCANTARIA; NAGÔ; ORIXÁS; RUBEM VALENTIM.

## Resumen

Los emblemas y objetos de Rubem Valentim transitan entre el arte y la religión conformando un repertorio simbólico-mágico de obras de estética geométrica que dialogan con la religiosidad afro-brasileña. Impregnado por el sincretismo popular, el artista en sus desplazamientos compone una colección sígnica enraizada en lo primitivo prospectando temas que son debatidos en el arte contemporáneo. Las experiencias y los sentidos del candomblé son

observados en el ritual Nagó y encantaria [forma de manifestación espiritual y religiosa] en la entrevista realizada al sacerdote del terreiro [templo del Candomblé] Ilê Asè Aféfé t'Oyá. Este estudio recorre las obras de Rubem Valentim estableciendo relaciones con las prácticas del terreiro y la literatura, mostrando la presencia y el significado de la tradición y de la encantaria en un terreiro localizado en la ciudad de Chapecó, en Santa Catarina. Con características singulares, plenos de signos y significados los terreiros están constituidos por espacios de preservación, resignificación y resistencia de la cultura permitiendo la supervivencia étnica y la continuidad del universo mítico africano. Por su fuerza y energía trascendentes se configuran como espacios de lucha permanente contra el racismo, la discriminación y la intolerancia. El arte en el espacio del terreiro carga identidades y conecta subjetividades.

**Palabras clave**

ARTE AFRICANA; ENCANTARIA; NAGÓ; ORIXÁS; RUBEM VALENTIM.

## Introdução

O presente trabalho tem como tema os símbolos-mágicos<sup>1</sup> de Rubem Valentim em suas relações com a simbologia afro-religiosa e a ritualística nagô e encantaria do terreiro Ilê Asè Aféfé T'Oyá, localizado na cidade de Chapecó, em Santa Catarina. No que tange ao seu percurso metodológico, apresenta uma triangulação de dados composto por estudos sobre os sentidos das religiões afro-brasileiras, com foco nos candomblés; vida e obra de Rubem Valentim em suas relações com a africanidade e entrevista com o babalorixá Dyonathan de Moraes.

A partir das décadas finais do século XIX há um importante e expressivo acervo de estudos sobre a cultura brasileira, a exemplo, Fernando de Azevedo (1894-1974), Gilberto Freyre (1900-1987), Sergio Buarque de Holanda (1902- 1982), Darcy Ribeiro (1922-1997), entre outros pensadores que investigam as raízes históricas da formação cultural do país. Uma vez presente no país, dentre tantas outras dificuldades vivenciadas, os povos negros criam meios para manter viva sua cultura, daí a importância dos terreiros como espaços de significação e de memória.

Ao longo de décadas de escravidão e também no período posterior, os terreiros de candomblé se configuram como espaços onde negros e negras são ressocializados, estabelecendo o elo com suas ancestralidades. Segundo Dias (2019, p. 40) antes do candomblé havia no Brasil "o chamado 'calundu colonial'" cuja origem se aproxima do termo 'quimbundo' ou 'quilundo', significando "práticas africanas ocorridas na região baiana, durante o séc. XVII até meados do séc. XVIII." Desde sua origem - do calundu ao candomblé - os termos expressam a "busca continuada africana por uma existência religiosa e social capaz de reconstituir, os moldes mínimos, a pátria abandonada." Ainda de acordo com o autor, houve um processo contínuo de significação do espaço, sobrepondo cultos domésticos e públicos. (p.41).

Rocha e Soares Filho (2020, p. 241) comentam: "(...). A religião com/dos Orixás, divindades da cultura lorubá ou Nagô, consolidou-se" no Brasil "entre os meados do século XIX e o início do século XX como expressão cultural de escravos, negros livres e seus descendentes quilombolas, em meio ao racismo estrutural." Ainda segundo os autores citados, "o termo 'terreiro' é identificado com o mesmo significado de 'templos afro-brasileiros', 'casas de candomblé', 'batuque', 'tendas ou centros de umbanda', entre outros." (p. 243).

A casa ou terreiro de candomblé associa aos preceitos de intervenção divina a atividades cotidianas, do mundo real reafirmando valores como lealdade, confiança e devoção entre os membros, "estruturando a família de santo, com suas normas e regras, além de cargos e posições definidos" afirma Evangelista (2015, p. 64). Há um forte sentido de afeto que envolve a casa e seus membros, cita Anjos (2008). Meslin (2014) atribui aos símbolos o papel de mediadores, pois, são múltiplos sentidos

---

1 Expressão cunhada por Giulio Carlo Argan em texto publicado originalmente em folder da exposição de Rubem Valentim na 1º Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador, 1966.

transfigurados em uma materialidade, unindo a realidade ao mundo espiritual.

É no universo religioso afro-brasileiro que o artista Rubem Valentim encontra sentido no seu fazer artístico. Em seu 'Manifesto ainda que tardio' Valentim faz referência a sua poética artística como uma 'riscadura brasileira', traduzida por representações pictóricas como tributos à ancestralidade e as raízes profundas da cultura brasileira. Para Vieira (2019, p. 11), "(...). As percepções emanadas do trabalho de Valentim abrem portas para a entrada em um mundo imaterial e subjetivo, ao mesmo tempo em que realoca nosso pensamento no campo da arte contemporânea." Santos (2015, p. 06) menciona que o artista prima pela "técnica pesquisando efeitos cromáticos, composição geométrica articulando os elementos religiosos da cultura afro-brasileira em suas criações. O uso repetitivo desses elementos lembram totens e altares religiosos."

### **Rubem Valentim – um artista culto radicalmente feiticeiro**

O jornalista e poeta paulista Reynaldo Jardim referia-se ao artista Rubem Valentim como o "bruxo requintadamente sofisticado" ou "artista culto radicalmente feiticeiro", isto porque segundo Jardim, o artista construiu, ao longo de sua carreira, uma "síntese signográfica perfeita da cultura popular e das artes eruditas." Ainda de acordo com Reynaldo Jardim:

Enquanto os outros baianos ficavam folclorizando o folclore, Rubem Valentim era marginalizado como um artista desligado da realidade brasileira (...). Valentim não se contentava com a aparência superficial da paisagem urbana e mergulhava fundo na geometria, em busca de linguagem plástica gráfica universal que servisse de instrumento para a expressão mais real da cultura brasileira (...). (FONTELES, 2001, p. 62)

Vieira (2019) registra o percurso de vida e a trajetória artística de Rubem Valentim pontuando aspectos que mostram seu fazer revolucionário. Valentim, sem pudores ou indecisão, "instalou a imagética do candomblé nos meios eruditos." (FONTELES, 2001, p. 17). O baiano nascido na capital Salvador no ano de 1922 cresceu e foi educado dentro da igreja católica e cumpriu com os cerimoniais do batismo e crisma, contudo, foram nas casas de candomblés, apresentadas pelo seu pai, que o artista encontrou vazão para seu interesse e referências artísticas. Pedrosa e Oliva (2018, p. 143) citam que os terreiros o impressionavam profundamente gerando energia para a arte que desenvolvia. Em fase escolar, o artista frequentava a Escola de Belas Artes e "aceitava fazer pequenos trabalhos em troca de algum dinheiro para comprar materiais para pintura". (VIEIRA, 2019, p. 03)

A vontade de seguir a carreira artística, moldada pela busca pessoal, especialmente seu interesse pela estética da arte moderna foi mais forte do que a

formação universitária em odontologia, profissão que exerceu por apenas dois anos. Curioso e questionador, o jovem artista buscou no curso de jornalismo um meio para se aproximar de temas políticos, sociais e artísticos, "(...). Aí comecei a ter uma análise crítica do que se fazia no Brasil." (PEDROSA; OLIVA, 2018).

A respeito da arte modernista brasileira, segundo Silva (1983), um ponto marcante no reconhecimento da cultura e arte africana, além da influência europeia no pensamento brasileiro, foi a Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. Isso se deu porque, além de ter sido um movimento artístico e cultural, foi também, um movimento social. A partir daí, a cultura brasileira não deveria mais ser submissa aos preceitos europeus, deixando o artista cada vez mais livre para se expressar.

Foi quando assuntos afro-brasileiros começaram a ser discutidos, pelo menos timidamente, em fórum acadêmico. Foi a partir dos anos trinta que o intelectual brasileiro realmente começou a sentir e admitir abertamente o quanto a cultura nacional - a língua, literatura, artes e folclore - tinham herdado do negro africano e como essa herança fora mantida por seus descendentes. (SILVA, 1983, p. 175)

Cada vez mais envolvido com debates em espaços acadêmicos e com grupos de artistas, juristas e estudiosos na casa de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá, núcleo de intelectuais de Salvador, Valentim encontra a energia necessária para dar vazão ao seu processo de pesquisa e criação.

(...) a partir de 1955, aparecem nas primeiras pinturas abstratas do artista os símbolos referentes às ferramentas de orixás como: os ferros de Ossaim com o pássaro em cima, os ferros de Ogum, o paxorô de Oxalá, o sol de Omolú e a meia lua de Iemanjá. (VIEIRA, 2019, p. 07).

A tendência à linguagem abstracionista de Valentim é alvo de críticas no ambiente artístico da capital baiana, já que havia, pelos artistas já conhecidos, uma clara preferência às representações figurativas, especialmente ligadas aos temas folclóricos. (VIEIRA, 2019, p. 06).

É essa associação entre a geometria e a religião de origem africana que o torna diferente de outros artistas geométricos brasileiros, se comparado ao Movimento Concretista dos anos 50. O Movimento Concretista baseava-se em jogos óticos com formas geométricas em movimento, enquanto Rubem Valentim preocupava-se com o misticismo dos símbolos. (SANTOS, 2015, p. 06)

Nos anos de 1957 o artista chega ao Rio de Janeiro com um processo criativo firmado em uma estrutura compositiva de elementos geométricos e construtivistas, vinculados aos símbolos sagrados do candomblé e nesta cidade adquire novas

influências em terreiros de umbanda. “O tridente símbolo relacionado aos ‘exus de rua’, diferente de Exu orixá, aparecem constantemente em suas composições deste período”, cita Vieira (2019, p. 09). Este foi um período produtivo, de participação em galerias, salões e bienais, de prêmios em exposições internacionais.

Apesar de não se considerar um integrante efetivo do movimento concretista, o artista enxergava a “geometria como um meio” e por isso usava do racionalismo característico do movimento. (FONTELES, 2018, p. 132). As formas dominam as obras e o artista, deixando evidente a grandeza do universo simbólico e também a sua forte identificação com a ancestralidade africana, que se manifesta não só de forma estética, mas também mágica diz Gullar (2012).

Foi em Londres, especificamente no British Museum que Rubem Valentim teve o encontro com a arte africana em objetos nativos, os quais o estimularam para novas produções artísticas a partir de seu percurso poético. “Emblemas, brasões, broquéis, escudos, bandeiras, estandartes, marcos, alfanjes, cajados relativo à cultura dos povos Yorubás tomaram suas telas” registra Vieira (2019, p. 11).

Em seu retorno, em 1966, o artista se estabeleceu na capital brasileira onde foi professor de pintura no Ateliê Livre do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Neste período, influenciado pelos ideais de democracia e da arte, e pela estética arquitetônica modernista, ideais vigentes e com forte expressão naquele momento da história brasileira, incursiona pela linguagem tridimensional em obras intituladas de emblemas-relevo.

Os anos de 1980 até a sua morte em 1991 foram vividos em São Paulo onde o artista buscou novas inspirações e referências explorando a técnica da serigrafia em temas africanos e indígenas. Santos (2015, p. 07) salienta que a linguagem visual da obra de Valentim, que sintetiza os símbolos e representações de “ferramentas e aparatos dos orixás (divindades africanas) cultuados nas religiões afro-brasileiras” contribui para a “contemporaneidade nas Artes do Brasil, criando um encontro estético da África com o Brasil, mostrando uma cultura mista e religiosa.”

As formas e cores nas obras do artista são elementos que provocam uma identificação popular, contudo, há em seu trabalho um caráter híbrido, pois, para o artista, seria preciso elaborar uma linguagem universal e contemporânea que pudesse dialogar com as produções internacionais, mas sem priorizá-las, para que não se perdessem os elementos culturais puramente brasileiros.

## **A tradição Nagô e a Encantaria do Ilé Asè Aféfé T’oyá**

A entrevista com o Babalorixá Dyonathan de Moraes, sacerdote da casa de nagô e encantaria Ilé Asè Aféfé T’Oyá foi realizada no dia 04 de julho de 2020. A aproximação teve como objetivos conhecer a casa e o trabalho desenvolvido pelo sacerdote, ao mesmo tempo investigar os símbolos utilizados em seu contexto religioso, reconhecendo-os nas obras de Rubem Valentim.

Dyonathan de Moraes é um jovem sacerdote de 38 anos. Natural de Santo Ângelo, município de Rio Grande do Sul, reside em Chapecó desde os seis anos de idade. Tem sua origem em uma família denominada por ele como 'conflitante', foi criado somente pela mãe e sendo o filho mais velho de três irmãos, recebeu um tratamento mais rígido. Dyonathan é graduado em artes visuais, pós-graduado em contação de histórias e atua como professor do ensino básico em escolas da rede municipal de Chapecó. É artista visual e, atualmente, está se graduando em música.

O Ilé Asè Aféfé T'Oyá está localizado no bairro Santo Antônio, no município de Chapecó, estado de Santa Catarina, segundo o sacerdote o terreiro nasceu de um plano 'arquitetado pelo sagrado'. Antes, porém, de relatar como a casa foi erguida, Dyonathan diz que desde pequeno tinha visões e pressentimentos. Já adulto percebeu como, ainda muito pequeno, sua mediunidade já era a florada.

"Eu sabia que eu tinha uma tia que cultuava a Umbanda e Nação, e que a minha mãe foi convidada para fazer parte e fugiu da casa da minha tia e conheceu meu pai, então eu nasci de uma fuga para não entrar no terreiro, e no final eu acabei entrando." (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

Foi em uma viagem a sua cidade natal, que os laços com a religiosidade foram se firmando. Há quatorze anos aconteceu e "foi um encontro, um chamado". Após uma semana que conheceu o terreiro, Dyonathan já estava recebendo suas iniciações como Filho de Santo.

"Foi no primeiro dia que a gente chegou, teve um momento que teve obrigações para o orixá e após essas obrigações ela fez uma gira de Umbanda (...). E aí nesses diálogos informais que acontecem após a gira, enquanto a gente tá fazendo um momento de comunhão, ela revelou que eu ia ter uma casa. Aí eu achei meio loucura aquilo porque eu nem queria entrar na religião, eu queria na verdade era ir pra casa, queria ficar longe dali. E alguns anos depois eu fui outorgado sacerdote. Quando eu me aprontei, um mês após o meu resguardo, eu atendi um senhor com uma entidade minha, com o Seu Veludo. Esse senhor fez um acordo com a minha entidade, uma semana depois voltou pra pagar a promessa porque ele recebeu a bênção que foi buscar e trouxe uma mulher junto. Essa mulher fez um acordo com a minha outra entidade, com a Maria Quitéria e na semana seguinte ela voltou para cumprir aquele acordo já com uma amiga, que fez um outro acordo. E essa amiga trouxe a família inteira. De repente a minha casa havia se tornado um terreiro (...) meu terreiro simplesmente aconteceu. Ele nasceu sem que eu quisesse que ele nascesse." (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

O terreiro Ilé Asè Aféfé T'Oyá nasce, sobretudo, por influências das divindades e o sacerdote conta que as pessoas atendidas, quando voltavam, sempre traziam

mais alguém e assim “meu terreiro simplesmente aconteceu. Ele nasceu sem que eu quisesse que ele nascesse.” Sobre a ritualística da casa, o sacerdote cita que o terreiro possui festas em homenagem tanto aos orixás (xirês), quanto às entidades da encantaria, cada uma com sua liturgia específica, que seguem um ritual padrão.

“[...] como o Ipadê que é quando nós vamos despachar o exu na rua, nós vamos cumprimentar os ancestrais. E começamos com Exu, Ogum, na verdade a gente tem uma ordem em que a gente primeiro faz uma homenagem aos orixás que seriam os caçadores, os orixás que estão fora de casa. Depois a gente homenageia a família de vodun, os orixás que são relacionados a chuva, e depois a gente vai cumprimentar as mulheres, as Obirinxás e por último nós cultuamos a família funfun, que é a família branca, simbolicamente, funfun por causa que eles vestem roupa branca. Tem essa estrutura, e o que vai mudar é somente o deus que está sendo homenageado, a ritualística que é feita pra ele. Se é águas de oxalá, é preciso alguns elementos pra que esse rito aconteça, se é olubajé, a casa é adaptada pra uma outra coisa; uma festa de Xangô tem que ser acendido uma fogueira, mas a estrutura do rito permanece a mesma.” (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

Na casa, além da crença nos Orixás e nos ritos Nagô provenientes do Candomblé estão presentes os ritos de encantaria, advindos da umbanda sagrada. Berkenbrock (2007, p. 156) cita que na encantaria cultuam-se “espíritos de mortos, de africanos, de índios, de antigos escravos, de crianças, de falecidos em outros continentes.” O universo espiritual brasileiro é repleto de seres, conforme registrado por Ferreti (2008) classificado como ‘anjos e demônios’ (seres sem matéria que habitam o céu e o inferno), ‘santos e almas benditas ou penadas’ (que já tiveram matéria e mesmo após a morte se fazem presentes no mundo físico) e os ‘encantados’ (pessoas que já viveram na terra e de modo misterioso, desapareceram e vivem em outro plano), “(...) que se acredita que nunca tiveram propriamente existência humana e que sempre viveram em encantarias”, habitando as águas e as matas. (p. 01).

Apesar de totalmente invisíveis para a maioria das pessoas, os encantados tornam-se “visíveis” quando os médiuns em quem incorporam manifestam alterações de consciência e assumem outra identidade, a de um determinado encantado, o que geralmente ocorre durante a realização de rituais. (FERRETI, 2008, p. 02)

A representação da natureza em seus elementos físicos é um aspecto importante na encantaria. No Ilé Asè Aféfé T’Oyá há muitas flores, ervas, pedras, água de mar, água de chuva e de rio armazenada em recipientes, ainda de acordo com o sacerdote, não existe religião tradicional fora do seu lugar de origem, então os elementos que estão em seu terreiro, são representações locais, relativos a nossa cultura que remetem aos elementos de origem africana. Para que estes elementos não sejam somente representados, mas que seja o próprio elemento dentro do terreiro, afirma

o sacerdote. Assim, “os lugares podem estar repletos de símbolos, ou mesmo se transformarem em símbolos.” (GUIMARÃES, 2007, p. 53).

Os assentamentos, segundo o Babalorixá Dyonathan de Moraes, representam o corpo material do orixá na terra, os elementos ali colocados servem para despertar o axé da divindade. “Quando você está olhando pra um assentamento você está olhando para o próprio orixá”. Esses elementos geralmente são conhecidos através dos mitos dos orixás e são passados adiante pelo sacerdote aos seus filhos de santo durante a convivência com o terreiro.

Evangelista (2015, p. 64) registra que “a expressão ‘fundar um axé’ tem como um de seus significados a própria edificação do terreiro e sua consolidação em meio ao povo de santo”. Segundo a autora, a palavra axé tem múltiplos significados e sentidos, “podendo designar desde uma espécie de poder ou força impessoal que permeia objetos, plantas e relações humanas, até fazer referências a locais e coisas sagradas.” Para Opipari (2009, p. 86) “axé é utilizado para designar a Casa de candomblé, seu conjunto de adeptos, seus costumes e, por extensão, sua modalidade de culto ou Nação”. Pode-se dizer, portanto, que a palavra ‘axé’ constitui um sentido coletivo, de união entre objetos, pessoas e divindades em um mesmo plano.

O Ilé Asè Aféfé T’Oyá é um terreiro de culto de Oyá e tudo se movimenta em torno de seu axé, e é dela a primeira e última voz quando se toma uma decisão importante no terreiro. Do lado da Umbanda e da encantaria, o chefe da casa é Seu Pena Dourada, entretanto outras entidades como Pai Joaquim da Praia, Seu Veludo e Maria Quitéria, mantêm os alicerces e as lideranças.

“É claro que a gente presta reverências às outras homenagens, mas o orixá mais importante, o orixá que mais recebe agradados é a Oyá porque ela é a dona da casa. Ela é a matriarca do terreiro, o ser mais importante aqui, nada acontece dentro dessa casa sem que Oyá conceda. Ah... eu quero mudar ali um assentamento de lugar, se Oyá não quer, não muda. Ah... mas o meu caboclo pediu pra fazer um assentamento tal, meu quimbandeiro um assentamento tal, mas se a Oyá que é dona da casa não aceitar não acontece. Porque tudo é dela e ela hospeda na casa dela os orixás, hospeda na casa dela os caboclos, os exus, as pombagiras... inclusive é Oyá que dá permissão pra que eu abra as portas do terreiro pra receber as pessoas. Todos somos hóspedes de Oyá.” (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

O terreiro abre as portas aos sábados para que os médiuns realizem a manutenção do espaço, para ensaio de cantos, estudos e rituais religiosos. Dyonathan conta que pela manhã são prestadas homenagens aos orixás, onde todos os deuses cultuados têm seu axé renovado através da entrega de oferendas, limpeza e o rito. Na parte da tarde, a homenagem é para as entidades da Umbanda, quimbanda e encantaria. Os ritos são estruturados de forma que uma determinada linha de entidades ou chefe da casa receba sua homenagem.

## **Símbolos mágicos sagrados dos candomblés em sua relação com a obra de Rubem Valentim**

Esta seção apresenta cinco (5) imagens de obras do artista Rubem Valentim, as quais serão descritas e analisadas tendo como referências a literatura consultada, e as percepções oriundas das observações realizadas na casa Ilé Asè Aféfé T'Oyá, bem como a entrevista com o sacerdote Dyonathan de Moraes.

Conforme já apresentado na seção anterior, a obra de Rubem Valentim é híbrida, possui uma força e expressividade em uma estética clássica e elementos de culto popular. Souza (2015, p. 07) diz que "(...). O artista viu na cultura afro-brasileira e na miscigenação do nosso país uma forma distinta de compor sua obra (...) criando uma poética artística única mesclada às formas geométricas. Estas características serão observadas nas obras a seguir.

Fig.1 - 'Emblema Nº 1' de 1968. Disponível: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8766/rubem-valentim>>. Acesso: 16/02/2021.

A obra "Emblema Nº 1" (figura 1) é uma pintura de acrílico sobre relevo em madeira nas cores branco e preto, e mede 66x46cm. Trata-se de uma obra onde os signos foram se apresentam em alto relevo, fixados na tela que é dividida em três planos e representa o assentamento de um orixá. Conceitualmente, o assentamento de um orixá é a materialização de sua forma física na terra, sua morada e o local onde se estabelece a relação entre as pessoas e o orixá assentado. Estabelecendo relação com as obras de Rubem Valentim, o sacerdote do Ilé Asè Aféfé T'Oyá diz:

"[...] quando a gente olha pra essa obra do Rubem e pensa nos assentamentos, nós temos ferramentas que nós colocamos dentro dos assentamentos. Então, essas ferramentas elas representam algo que é sagrado, algo que é característico do orixá. Se você olhar ali no assentamento de Ogum, vai ter espadas, vai ter um escudo, ou seja elementos que foram simplificados pra estar representando o símbolo desse orixá. Vai olhar pra Ossain, tem um pássaro simplificado que representa uma passagem no Itan de Ossain." (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

Segundo Chaves (2018, p. 204) a figura de semicírculo na cor preta na base se refere ao Igbá que é "o assentamento ou a materialidade da energia sagrada de uma divindade, por meio da alusão às imagens de um pilão e um oxê". No centro da obra as figuras de dois machados dispostos em sentido contrário "indicam a transformação e a relação de Xangô com Oxumaré [...] que tem como uma de suas funções levar água da terra para o céu, morada de Xangô, denotada pelo círculo ao centro dessa composição." As figuras da parte superior celebram "a união dos

elementos naturais e o mistério da existência, impresso no semicírculo em relevo na cor branca.” (CHAVES, 2018, p. 204). O orixá Xangô representa a guerra e a justiça, ele é o juiz castigador dos mentirosos e maldosos e um dos símbolos sagrados dessa divindade, é o machado de dois gumes chamado de Oxê. (BERKENBROCK, 2007). Este símbolo é recorrente nas obras do artista.

No Ilé Asè Aféfé T’Oyá, além dos assentamentos, há o congá, representado pela obra ‘Objeto Emblemático 12’. A obra abaixo (figura 2) representa um totem ou altar em uma estética tridimensional, medindo 280x120x61cm. A figura mostra a obra em exposição na Bienal de São Paulo em 2013.

Fig. 2 - “Objeto Emblemático 12”, 1969. Disponível: <<http://www.bienal.org.br/post/263>>. Acesso: 16/02/2021.

Segundo o sacerdote, o congá (ou altar sagrado) armazena os assentamentos de entidades, portanto, possui elementos que remetem a elas, além de oferendas. Serve como um canalizador de energias, uma espécie de fio terra, onde as energias do terreiro são absorvidas e outras são trazidas, da mesma forma, ele pode abrir e selar portais para que os ritos possam ocorrer. Neste sentido, Dyonathan descreve que o assentamento representa o corpo material da entidade ou do orixá, por isso é composto de elementos dos reinos mineral e vegetal. Já o congá serve para transmitir vibrações, as energias presentes na casa e fora dela. É possível notar uma estrutura triangular, sustentada por uma base similar a uma mesa. A sensação que passa ao espectador é que a obra representa objeto de exposição ou altar. Em cada nível há ferramentas, repetindo várias vezes o oxê, machado de Xangô, além do pilão, da gamela e sua coroa de Rei de Oyó. No topo há o cetro ou o Opaxarô de Oxalá, que também é representado em azul na obra (CHAVES, 2018). De acordo com Souza (2015, p. 08) Xangô é considerado pelas religiões afro-brasileiras o “Orixá da justiça, dos raios, dos trovões e do fogo”. Seu machado denominado de Oxé nas religiões de origem africana é representado com duas lâminas, as quais são usadas para referendar os dois lados em um julgamento, reforçando a personalidade “rígida, violenta e justiceira” de Xangô que “praticava uma justiça firme e autoritária como rocha, tendo também a rocha como seu elemento de representação.”

A obra “Emblema 4” (figura 3) é uma pintura nas cores branco, vermelho e preto sobre aglomerado de madeira, medindo 120x73cm, onde Rubem Valentim faz referência a orixá Oyá. Através da sintetização de seus elementos característicos, no centro da obra observamos um búfalo, animal associado a ela, pois, é o único que teme o vento. Seus chifres, representados pelo semicírculo, possuem uma abertura no meio que denota a sua conexão com Olorum<sup>2</sup> de quem recebeu o fogo para entregá-lo a Xangô. Na base da imagem, a semiesfera tem seu significado associado

---

2 Olorum é tido como o início dos tempos, como o criador e aquele que criou a si mesmo. É o princípio, mantenedor da ordem no universo, dos valores humanos e o idealizador de toda a matéria existente. (KILEUY;OXAGUIÃ, 2009, p. 482).

à Obaluaê e Nanã, para demonstrar o poder de Oyá sobre a morte (CHAVES, 2018). Na África, é tida como orixá do Rio Níger. Oyá domina os fortes ventos e por terem características muito semelhantes, pode até ser considerada como a versão feminina de Xangô (BERKENBROCK, 2007).

Fig. 3 - "Emblema 4", 1969. Disponível: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/9023a-linguagem-afro-brasileira-e-universal-de-rubem-valentim/>>. Acesso: 16/02/2021.

Conforme registrado na seção anterior, o Ilé Asè Aféfé T'Oyá é um terreiro de culto a essa orixá. Isso se dá porque o Orí<sup>3</sup> de Dyonathan se filiou à energia da orixá, e quando foi outorgado sacerdote, Oyá passou a ser 'dona do terreiro'. Ao iniciar os xirês, festividades de culto aos orixás, em homenagem a ela, o chifre de um búfalo é tocado para chamá-la a entrar na casa. As roupas do Babalorixá geralmente possuem a cor vermelha, representante desse orixá; sua espada fica no seu assentamento, em alguns momentos, quando em terra, Oyá a tira para dançar pelo salão. Conforme a ritualística, nos rituais fúnebres, chamados Axexês, Oyá é a única orixá que pode estar presente. Ela é encarregada de levar a alma do falecido do Ayé<sup>4</sup> ao Orum<sup>5</sup>, enquanto seu corpo é devolvido à terra para Nanã. Uma das ferramentas de Oyá é o eruexim que recebeu de Oxóssi, uma espécie de espanta moscas, um leque. Com isso, ela adquire o poder sobre os eguns, espíritos de pessoas falecidas, e com Obaluaê, aprende a governá-los, explica o sacerdote do Ilé Asè Aféfé T'Oyá.

Além de Oyá, Valentim também retrata em suas obras a força feminina da yabá Yemanjá. Muito popular no Brasil, Yemanjá é a orixá do feminino e da fertilidade, cultuada principalmente como protetora do mar, das águas salgadas (BERKENBROCK, 2007). O mar pode ser compreendido como a ferramenta que Yemanjá sempre carrega seu espelho ou abebé. As águas refletem o céu e a face de Oxalá, orixá com quem ela teria gerado os outros orixás. A conexão entre os dois é representada na obra 'Relevo emblema 4' (figura 4). A obra é uma acrílica sobre madeira, nas cores azul e branco e mede 100.00x150.00cm. A forma central (em banco) corresponde à versão jovem de Oxalá, Oxaguiã, do qual presenteou a humanidade com o pilão, necessário para amassar o inhame de sua comida tão apreciada. (CHAVES, 2018)

Fig. 4 - 'Relevo emblema 4', 1977. Disponível: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4927/relevo-emblema-9>>. Acesso: 10/02/2021.

Em seu estudo, Santos (2015, p. 08) diz que a seta ou flecha presente nas obras de Rubem Valentim, "é simbolizada pelo orixá Oxóssi, que nas tradições religiosas

---

3 "Orí é o nome da nossa cabeça física para os iorubás. [...] É uma divindade que serve apenas a seu filho, pois é individual e unitário. Ele cuida e participa ininterruptamente da vida da pessoa, porque, possuidor e possuído, é quem faz a ligação entre o homem e o seu orixá." (KILEUY;OXAGUIÃ 2009, p. 110).

4 Ayé, palavra em lorubá, é o equivalente a "terra" ou "mundo físico" em português.

5 Orum, palavra em lorubá, é o equivalente a "mundo espiritual" em português.

africanas é denominado como um caçador habilidoso que tem como domínio as matas e os animais.” Oxossi possui personalidade equilibrada e calculista, é observador e sério, concentrando-se no “momento apropriado para atirar a flecha em sua caça”. Em sua versão jovem, Oxaguiã carrega um importante significado relacionado à sobrevivência dos humanos na terra. Nas palavras de Dyonathan:

“Os orixás em África estão muito relacionados à agricultura. Então quando Oxaguiã dá de presente o pilão aos homens e ensina ao homem como pilar o inhame, porque ele está relacionado à colheita de inhame, ele está ensinando ao homem a agricultura. Ele está dando ao ser humano um meio dele se desenvolver. A gente remonta isso aqui no Ilé Asè Aféfé t’Oyá, essa questão da fartura, da prosperidade, de não deixar faltar o pão de cada dia e celebrar todo esse processo de fertilidade do planeta, da mãe terra.” (Dyonathan de Moraes. Entrevista em 4 de julho de 2020).

A obra a seguir, uma pintura feita com tinta acrílica sobre tela, de 70x50cm, tem como título ‘Emblema logotipo poético’ (figura 5). Representa os dois lados de Exu. Na parte inferior a obra apresenta o princípio masculino, representado pelos ângulos retos de noventa graus, e na parte superior, a forma côncava é associada a Exu Odara, seu lado feminino (CHAVES, 2018).

Fig. 5 - ‘Emblema logotipo poético’, 1975. Disponível: <<https://images.app.goo.gl/nk1GVTNedk7ZFSTD6>>. Acesso: 29/04/2021.

Segundo o babalorixá Dyonathan, a pronúncia do nome de Exu no terreiro deve especificar suas referências, pois Exu denota o orixá bem como designa as entidades de Ki-banda/quimbanda, linha da umbanda sagrada onde as entidades possuem características similares ao do orixá em questão. Exu orixá, também conhecido como Bará ou Elegbará é essencial para a boa relação entre homens e deuses. Ele é o ponto que conecta os dois mundos, um exemplo disso é sua função como transportador. Tendo em vista as oferendas feitas aos orixás em troca da sua proteção, cuidado e ajuda, Exu é o encarregado de levá-las ao encontro dos deuses; também é ele quem segundo Prandi (2001, p. 50) “(...). É o portador das orientações e ordens, é o portavoz dos deuses e entre os deuses.”

Durante a sincretização, Exu foi empurrado para o inferno católico e demonizado por conta de sua conduta desajustada, bem como algumas características de orixás femininas que passaram a compor a imagem pecaminosa da Pombagira, o lado feminino de Exu, encontrada nas entidades de quimbanda como um espírito feminino ligado aos cuidados com o clã familiar (...) celebrada em assuntos ligados à saúde na família e ao amor. Prandi (1996, p. 02) cita que é comum apelar para a “Pombagira para a solução de problemas relacionados a fracassos e desejos da vida amorosa e da sexualidade, além de inúmeros outros que envolvem situações de aflição.” Em outra direção, Souza (2019, p. 59) sinaliza que as Pombagiras, “estão simultaneamente

sendo objetos de medo, respeito, fascínio, sedução e repulsa.”

O estudo aqui apresentado traz um cenário de composições geométricas, “suas formas curvas, suas retas verticais e horizontais, suas setas apontam na direção de um reclame para uma arte que dialogue com questões relacionadas à formação da identidade cultural do povo brasileiro”, provocando “uma reflexão descentralizada no que diz respeito aos padrões eurocêntricos da constituição do pensamento histórico da arte.” (VIEIRA, 2019, p.15).

Faltando poucos anos para o cinquentenário do seu ‘Manifesto ainda que tardio’ (1976), Rubem Valentim deixa um acervo artístico atual e liberto de modelos acadêmicos. Uma arte de poética viva, fluída, enraizada na cultura africana e nascida na consciência da cultura afro-brasileira. São elementos sîgnicos que respondem à brasilidade e constituem o “resgate de memória coletiva”, mas também “memórias do próprio artista que buscava na religiosidade uma maneira de expressar seus sentimentos e a forma como enxergava o mundo na intenção de dizer e defender uma causa.” (SANTOS, 2015, p. 10)

## Considerações

O tecido cultural brasileiro é palco de choques, acomodações e adaptações entre culturas e tradições. Para a população negra foi necessário criar estratégias de resistência para que seus costumes e práticas tradicionais não fossem totalmente perdidos. As religiões de raiz africanas encontraram meios de sobrevivência, ressignificação e continuidade nos terreiros de candomblé, espaços que se abriram para outros aspectos da vida social africana ou afro-brasileira. A resistência cultural foi a ação usada por muitos grupos de negros trazidos ao Brasil a fim de preservar suas referências identitárias. Nos cultos de origem afro-brasileira, até a atualidade, estão presentes diversos elementos como as cerâmicas, ferramentas, alimentos, plantas, instrumentos, dança e musicalidade, organizados em prol da atividade a ser realizada.

As religiões dos deuses africanos passaram por diversas mudanças para serem aceitas na sociedade. Primeiro foi necessário sincretizar os orixás através das imagens dos santos católicos, o que constitui o sincretismo. Os elementos de origem negra foram sendo apagados para que a religião se tornasse universal, fazendo surgir assim a Umbanda; que posteriormente passou por um processo de africanização, onde buscou transformar o candomblé em uma religião para todas as etnias e de dessincretização, trazendo a sua autonomia perante o catolicismo.

A presença da religiosidade em suas diferentes caracterizações e simbologias pode ser notada em materiais de arte, nos museus e espaços sagrados. Há uma complexidade de elementos que podem contribuir com futuras pesquisas no campo da arte e da religião, além de proporcionar visibilidade e compreensão das religiões de matriz africana na cidade de Chapecó, em Santa Catarina.

## Referências

ANJOS, Melissa S. dos. (Re) conhecendo os símbolos do candomblé em busca da (re) construção da África perdida. **Revista África e Africanidades**, ano 1, nº 1, p. 1-13, 2008.

BERKENBROCK, Volney J. **A experiência dos orixás: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CHAVES, Marcelo Mendes. **Reprodução dos trabalhos**. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando. Rubem Valentim: construções afro-atlânticas. São Paulo: MASP, 2018, p.154 -268.

DIAS, João F. “Chuta que é macumba”: o percurso histórico-legal da perseguição às religiões afro-brasileiras. **Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana**, Ano XII, Nº XXII, p.39-62, 2019.

EVANGELISTA, Daniele F. Fundando um axé: reflexões sobre o processo de construção de um terreiro de candomblé. **Religião e Sociedade**, v. 35, n.1, p. 63-85, 2015.

FERRETI, Mundicarmo. **Encantados e encantarias no folclore brasileiro**. VI Seminário de Ações Integradas em Folclore. São Paulo, 2008. 6p.

FONTELES, Bené; BARJA, Wagner. **Manifesto ainda que tardio**. In: PEDROSA, Adriano. OLIVA, Fernando. Rubem Valentim: construções afro-atlânticas. São Paulo: MASP, 2018, p. 132-134.

\_\_\_\_\_. **Rubem Valentim: Artista da luz**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001, p. 23 (catálogo de exposição).

GULLAR, Ferreira. **Arte Contemporânea Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Lazuli, 2012.

GUIMARÃES, Ana. C. V. **Alegorias, requebros, memória e construção dos lugares do carnaval carioca**. 2007. Dissertação (Mestrado em Geografia), IGEO, UERJ, Rio de Janeiro, 2007.p.1-127.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado**. Rio de Janeiro. Pallas, 2009

MARTINS, Alessandra R.; SANTOS JUNIOR, Wilson R. O Projeto Ruas de Histórias Negras e a representação da matriz africana em Campinas: a disputa do território urbano – um estudo de caso. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 68, p. 32-39, 2017.

MESLIN, Michel. **Fundamentos de Antropologia Religiosa: a experiência humana do divino**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

MORAIS, Dyonathan de. Dyonathan de Moraes: depoimento [jul. 2020]. Entrevistadora: Leticia Gabrieli Paz. Chapecó, 2020. 1 arquivo.mp3 (40 min)

OPIPARI, Carmen. **O candomblé: imagens em movimento**. São Paulo: Edusp. 2009.

PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando. **Rubem Valentim: construções afro-atlânticas**. São Paulo: MASP, 2018.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, n. 50, p. 46-63, 2001.

\_\_\_\_\_. **Herdeiras do axé**. São Paulo: Hucitec, 1996.

ROCHA, Damião; SOARES FILHO, Valtuir. Ritualística umbandista, candomblecista, terecozeira, da encantaria e pajelança amazônica e as casas/terreiros de Palmas. **Revista Humanidades e Inovação**, v.7, n.15, p. 240-249, 2020.

SANTOS, Roberto A. M. dos. **Heranças africanas na produção plástica de Rubem Valentim**. Faculdades Metropolitanas Unidas São Paulo, 2015, 11p.

SOUZA, Charline de. **Deixa a Pombagira trabalhar! Nas encruzilhadas, caminhos e descaminhos de gênero**. Florianópolis: Editora tribo da Ilha, 2019.

SILVA, Antonio V. da. Reflexos da Cultura lorubá na arte e nos artistas brasileiros. *Afro-Ásia*, n. 14. Bahia, 1983. Disponível: <http://dx.doi.org/10.9771/aa.v0i14.20827>. Acesso: 07/05/2020.

VIEIRA, Cristiane A. **Origem e deslocamentos: a trajetória de Rubem Valentim**. ANPUH BRASIL. 30º Seminário Nacional de História. Recife-PR, 2019.

Submissão: **19/02/21**

Aceitação: **10/04/21**

<https://doi.org/10.5965/24471267712021051>

# Tassila Custodes

Tassila Custodes

---

ISSN: 2447-1267



**Obra 6:** Ogó de exú

Data: 2020

Ilustração digital

-Um corpo sem Exu é um corpo em coma-

Esú é esfera viva em movimento e ele quem guarda o axé. Por ser filho de Olodumaré (Deus supremo criador) recebeu de seu pai poder sobre os orixás e humanos, Esú nos desperta e Esú nos adormece. Esú é pai daquele que valoriza o caminho da vida (eterna). Agô meu pai.



**Obra 1:** sem título

Data: agosto 2019

Pintura feita em mdf com tinta acrílica

-A natureza do povo que nós guia - A negritude nunca deve ser um fardo.

Não sou forte.

Não sou fraca.

Não crie expectativas.

Eu sou o próprio vento.



**Obra 2:** sem título

Data: julho 2019

Pinta em tela com tinta acrílica

-Ancestralidade-



**Obra 3:** Ori

Data: janeiro 2021

Ilustração digital

-Maestria pessoal - Deus ori-



**Obra 4:** Oxóssi

Data: 2020

Ilustração digital

-Sangue e suor são ouros de Oxóssi-



**Obra 5:** oya e o medo

Data:2020

Ilustração digital

-Vá com medo mesmo-

Exu concedeu a oyá o poder de se transformar em borboleta todas as vezes que sentisse medo.

Ela mesmo com medo é capaz de arrasar o mundo em vendaval.

Vá, não se acanhe não .

Submissão: **16/05/21**

Aceitação: **17/05/21**

# Traduções Orientadas

Oriented Translations

**Desirée Francine dos Santos**<sup>1</sup>

1 Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Ouro Preto (2012). Mestra em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2016). Doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. É artista visual, poeta, tradutora e professora de Português e Literaturas.

Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/9641278287404611>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6298-5915>

E-mail: [desireefsantos@gmail.com](mailto:desireefsantos@gmail.com)

## **Resumo**

Neste ensaio proponho unir artes visuais e literatura para pensar traduções feitas a partir de autorias negras. A partir de uma provocação linguística, busco emergir as traduções orientadas (como no conceito metafísico yorubá da palavra *orí*), bem como discutir os novos imaginários que compõem o campo artístico-literário nos dias de hoje. Portanto, Beatriz Nascimento, Yhuri Cruz, Rosana Paulino e Conceição Evaristo são pessoas que utilizam uma tradução orientada, a partir de direcionamentos relacionados a um diálogo político, étnico-racial e de gênero.

## **Palavras-chave**

Autorias Negras; Artistas Negres; Artes Visuais; Literatura; Traduções Orientadas.

## **Abstract**

I propose to unite visual arts and literature in this essay to think about translations made by black authorship. As the result of a linguistic provocation, I seek to emerge oriented translations (as in the metaphysical concept of the Yoruba word *ori*), as well as to discuss new imaginaries that compose the artistic-literary field today. Therefore, Beatriz Nascimento, Yhuri Cruz, Rosana Paulino, and Conceição Evaristo are people who use an oriented translation based on directions related to an ethnic-racial, political and gender dialogue.

## **Key words**

Black Authorships; Black Artists; Visual Arts; Literature; Oriented Translations.

## **Insegurança**

[A Drummond. 23.01.1988]

Nasci segura em rede esticada  
Em praia de claras águas  
Em ventre bom e gostoso de poderosa mulher  
No caminho topei com a primeira pedra  
Grito de terror diante da luz  
Senti-me insegura, primeira expressão de náusea  
Nasci segura em mãos experientes  
Entre sábias mulheres com muita atenção  
Coisa viva, animada  
No caminho topei com a segunda pedra  
Grito de terror diante da treva  
Senti-me insegura, o primeiro vômito  
Nasci segura entre corações amorosos  
Leite, doce, pão e mel em abundância  
No caminho topei a terceira pedra  
Grito de terror diante de ser  
Senti-me insegura, a primeira insônia  
Anúncio de ser mulher.

Beatriz Nascimento

**No caminho topei a quarta pedra**, senti-me insegura, o ano é 2021. O contexto pandêmico perdura e segue amplificando os espetáculos de horror e violência social projetadas por um governo genocida aqui no Brasil. Curioso que em 1988 quando Beatriz Nascimento (1942 – 1995) escreveu Insegurança eu, também mulher negra, era recém nascida e ainda assim hoje consigo assimilar o que ela pontua como falta de segurança. Nossos caminhos se entrecruzam numa corporalidade similar na diáspora, porque nascer segura e sentir-se insegura é muito coerente na anunciação de ser mulher negra nascida no Brasil. De acordo com o Atlas da Violência 2020 organizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) só “em 2018, 68% das mulheres assassinadas no Brasil eram negras” (destaque da própria fonte). As inseguranças rondaram Cláudia Silva Ferreira (morta aos 38 anos em 2014), Marielle Franco (morta aos 38 anos em 2018), Ágatha Vitória Sales Félix (morta aos 8 anos em 2019), assim como a própria Beatriz cuja

vida, infelizmente, foi ceifada aos 52 anos sendo vítima de misoginia e feminicídio. A sociedade brasileira até hoje aguarda o desfecho dos casos de Cláudia, Marielle e Ágatha, nítidos exemplos de um Estado genocida e da truculência policial que atingem populações dissidentes.

Insegurança é um poema até então inédito publicado em 2015 em Todas [as] distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento livro organizado por Alex Ratts e Bethânia Gomes, publicado pela editora Ogum's Toques Negros. Alex Ratts é antropólogo, geógrafo e poeta; Bethânia Gomes além de bailarina, professora de dança e diretora também é filha de Beatriz Nascimento.

Beatriz era uma potência extraordinária de vida, era mulher negra, nordestina, migrante, professora, historiadora, poeta, ativista, pensadora, assim como bem aponta Alex Ratts na sua anterior pesquisa sobre Beatriz Nascimento publicada em 2006 no livro Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento editado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e pelo Instituto Kuanza.

O poema Insegurança é escrito por Beatriz Nascimento em janeiro de 1988 com dedicação para Carlos Drummond de Andrade. Esta dedicatória feita a Drummond por Beatriz Nascimento nos direciona, não por acaso, tanto ao escritor mineiro quanto ao poema denominado No meio do caminho. Ouso dizer que a "topada da pedra de Beatriz" é uma tradução de no meio do caminho tinha uma pedra de autoria de Drummond, como uma zona de contato estabelecida, um elo criado entre eles. Como se Beatriz tivesse se conectado intimamente com a leitura de Drummond e transformado em magia um poema em outro poema, uma resposta, um diálogo possível.

É bom mencionar já de antemão que as traduções não se encontram somente entre textos escritos ou entre línguas diferentes como muitas pessoas podem imaginar; traduzir é uma prática muito mais ampla, é também transformar, é (re)criar a partir de uma ideia já estabelecida textualmente ou não. Por isso, recorro à Beatriz para observar o quanto há de tradução no poema Insegurança, encarando a tradução como uma maneira que ela teve, com seu próprio olhar e perspicácia, de digerir a 'pedra no meio do caminho' colocada por Drummond lá atrás em sua primeira publicação na Revista Antropofágica em 1928 – a tal famosa pedra que hoje parece intransponível.

Pegando um embalo em outras produções realizadas por Beatriz Nascimento além de poemas, vale mencionar a construção do roteiro, narração e pesquisa para o documentário Ôrí dirigido por Raquel Gerber, em 1989. Ôrí é um documentário que possui um aprofundamento direcionado à movimentação da história negra no Brasil entre os anos 1977 a 1988. A palavra orí é de origem yorubá e significa literalmente cabeça, podendo ter seu significado ampliado nas religiões de matriz africana. Ressalto, também, que há neste documentário uma outra contribuição valiosíssima para a compreensão das dinâmicas históricas do nosso país acerca do racismo brasileiro, da negritude, das territorialidades, dos quilombos, de crenças, e acerca da própria personalidade de Beatriz ao se denominar como atlântica.

Longe de querer esgotar a interpretação do instigante poema que abre esse

nosso diálogo, podemos continuar pensando nas dinâmicas de tradução que se entrecruzam no campo artístico-literário-interdisciplinar.

### **Do silenciamento ao grito**

Recentemente encontrei uma tradução bastante inovadora para a imagem de Anastácia, uma mulher negra - inclusive bastante conhecida no imaginário afro-diaspórico do Brasil - que foi escravizada e condenada a usar um colar de ferro e uma máscara de flandres. Há algumas versões sobre a história de Anastácia as quais nos indicam que “Anastácia era filha de uma família Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia (...) Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá (...) Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento” (KILOMBA, 2019).

Acredito que já nos habituamos a escutar histórias da população negra que prosperam com grandes lacunas e sem muitas possibilidades de resposta. Mas há a informação de que Anastácia morreu de tétano devido ao colar de ferro que usava ao redor de seu pescoço. Assim, pintada por um francês por volta de 1817, Anastácia foi representada e imortalizada com a máscara que a emudece, transformando-a em um símbolo da tortura escravagista. Contam também que Anastácia não era seu nome de batismo e que foi inclusive santificada, porque ela tinha “poderes de cura imensos e que chegou a realizar milagres” (KILOMBA, 2019). E não é de hoje que mulheres com grandes poderes, inclusive de cura, são demonizadas e tolhidas de seus conhecimentos e rituais. Atualmente Anastácia é celebrada e cultuada como santa no dia 12 de maio.

Introduzo esta história pra dizer que foi, ao meu ver, uma inovação a tradução do artista visual, escritor e dramaturgo negro Yhuri Cruz, denominada Anastácia Livre. Uma tradução no sentido de cura, emancipação e magia na qual Cruz (re)cria a figura de Anastácia sem o colar de ferro e a máscara facial que sempre foram reproduzidos por várias outras imagens-traduções do primeiro e até então único retrato dela. Desde então a tradução de Yhuri Cruz é a única imagem que se tem de Anastácia sem a máscara de flandres quando se busca no Google por “Anastácia sem máscara”. Nesta nova representação abre-se a oportunidade para a criação de uma nova narrativa, de novos olhares para uma representação já muito petrificada em nosso consciente imagético.

Figura 1: <https://redesoberania.com.br/anastacia-simbolo-da-via-crucis-das-mulheres-negras-da-escravidao-aos-dias-atuais/>

Esta tradução de Yhuri Cruz me faz lembrar bastante dos debates de bell hooks em seu livro *Olhares negros: raça e representação* (1992) traduzido para o português brasileiro por Stephanie Borges em 2019. Neste livro bell hooks incita um novo olhar, um olhar insurgente para as artes de modo geral, nos desloca o sentido para a confrontação de um olhar colonizado que podemos ter ainda nos dias de hoje, fruto

do que nossa linhagem hereditária já vivenciou. É como se nós devêssemos nos ater a todas as brechas colonialistas que sempre nos fizeram enxergar o belo no outro e nos fizeram odiarmos a nós mesmas, ou como se percebêssemos a função do olhar não somente para a visão, mas percebêssemos, também, as epistemes visuais e os controles que são estabelecidos sobre o direito de olhar. O próprio artista noticiou, em sua rede social, que Anastácia Livre fará parte de materiais didáticos de História a partir de 2020 e pelos próximos cinco anos, isso já indica o quão revolucionária se torna esta tradução. A perspectiva trazida por Cruz em seu post no Facebook nos retoma essa rebeldia do olhar, um grito, novas maneiras de encarar o passado:

Não devemos crer que nossa relação com o passado deva ser jogada fora porque não foi agradável, e que por isso não devemos olhar pra trás. O passado é infinito e somos parte disso com um corpo infinito de subjetividades. São muitas bocas, muitos pés, muitas mãos e muitos corpos que construíram quem somos. E somos além. É necessário viajar no tempo e emancipar (passados e futuros). Inventar e fabular nossos instrumentos de emancipação agora. (CRUZ, 2020)



Figura 2: Monumento à voz de Anastácia, 2019, Santinho, 10 x 7cm (Fonte e autoria: Yhuri Cruz).

Monumento à voz de Anastácia, 2019, Santinho, 10 x 7cm (Fonte e autoria: Yhuri Cruz)

Pensando a partir do nosso olhar ao passado e ainda sobre esses movimentos que podem retomar memórias de silenciamentos, mas sendo abordados de outra maneira, lembro-me também da ontológica exposição da importantíssima artista visual negra Rosana Paulino denominada Rosana Paulino: A Costura da Memória, a qual reúne várias obras produzidas em 25 anos de carreira. Uma delas exhibe

uma série de suportes para bordar com figuras de mulheres de sua família impressas em tecido cujos olhos, bocas e gargantas estão costurados, indicando o emudecimento imposto às mulheres negras, muitas vezes fruto da violência doméstica. (PINACOTECA, 2020)

Essa série com olhos, bocas e gargantas costurados é muito profunda, pois

nos leva para esse lugar exato do silenciamento forçado, da cegueira forçada, da impossibilidade da fala e, conseqüentemente, da própria existência. Essa exposição da Paulino esteve presente na Pinacoteca de São Paulo e no Museu de Arte do Rio (MAR) entre 2018 e 2019. Inclusive a própria artista costuma mencionar em entrevistas que só consegue trabalhar com aquilo que a incomoda e acrescenta que o seu incômodo foi perceber a falta de representatividade negra nas artes – isso a impulsionou fervorosamente a produzir o que ela produz.

Cabe aqui dizer que a criação-tradução de Yhuri e de Rosana partem de objetivos diferentes, de formas de denúncias diferentes, mas possuem o mesmo foco: foco na ferida, na ferida aberta pelo colonialismo. Rosana Paulino está justamente traduzindo as dores e violências que nos silenciaram no passado, para evitar a repetição, para que essas mesmas violências de novo não aconteçam. Rosana reivindica, recupera traumas. Já Yhuri Cruz direciona o olhar para o passado e recria a figura de uma mulher negra que sempre teve sua iconografia ligada diretamente à tortura, ou seja, retoma uma representação cristalizada socialmente e a reconfigura trazendo um semblante de liberdade e emancipação. Enquanto Yhuri está retirando a máscara de Anastácia, Rosana está costurando a boca de mulheres de sua família nos provocando, nos despertando o olhar para muitas realidades, demonstrando uma espécie de fúria necessária contra diversas violências.

Sem deixar de fazer menção ao momento histórico em que estamos vivenciando no país, no qual a conjuntura política nos emudece crescentemente, é de suma importância poder fazer reflexões sobre as políticas de controle e genocídio instauradas nos nossos cotidianos. Práticas de racismo, fascismo, xenofobias, LGBTQIA+fobias, toda e qualquer tipo de violência tem ganhado destaque repercutindo drasticamente nas leituras que podemos fazer da própria ideologia contida e explícita no ato de silenciamento.

Sobretudo, traduzir orientadamente a partir de uma simbologia mais amplificada e complexa da palavra *orí*, que vai para além do que significa cabeça, é ter discernimento e intuição sobre os legados afro-diaspóricos já construídos e garantir com eles a sedimentação para novas bases de diálogos. Traduzir de forma orientada é selecionar e restringir o foco de nossos olhares e interações para as urgências artísticas negras dentro desses campos artísticos dialogados aqui. Yhuri Cruz e Rosana Paulino são, portanto, dois exemplos de tradutores orientados.

## **Leite, doce, pão e mel em abundância: o chamamento de vida**

Arrisco dizer que a tradução *Anastácia Livre* é a cura de Anastácia assim como a reflexão sobre mudanças possíveis no agora. Arrisco também dizer que quando Beatriz dedica a Drummond seu poema, ela traduz sua atenção às pedras no caminho e a replica contando sua trajetória. É como uma abertura de processos de cura que podem surgir a partir de uma conexão de forças, de uma magia.

A cura e a magia vêm da criação-tradução das artes, da literatura, da escrita, da música, de diversas maneiras. Conceição Evaristo, conhecida também como nosso baobá da literatura, costuma dizer em entrevistas que a literatura tem que servir para nós que precisamos tanto e que, inclusive, a arte deve chegar onde a vida é sonogada. E assim ela segue afirmando que quando a gente lê e se emociona e percebe semelhança por alguma personagem isso significa um chamamento de vida. Ampliando os olhares, o chamamento de vida pode sim estar nas palavras escritas, nos textos diversos, em ilustrações e pinturas, nas traduções de modo geral.

Cabe, por fim, dizer também que a tradução nunca foi só uma ponte que conecta um lado a outro lado, a escrita e as artes visuais também nunca foram só uma ponte ou um lugar de mera decodificação. E por isso mesmo este ensaio se encerra como em reticências, apresentando a vocês uma outra tradução. Dessa vez, nomeio também como tradução o poema de Conceição Evaristo escrito em memória de Beatriz Nascimento, uma tradução tocante e extremamente necessária para a perpetuação de uma personalidade tão afetuosa. Sugiro leitura em voz alta:

A noite não adormece nos olhos das mulheres  
[Em memória de Beatriz Nascimento]

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
a lua fêmea, semelhante nossa,  
em vigília atenta vigia  
a nossa memória.  
A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
há mais olhos que sono  
onde lágrimas suspensas  
virgulam o lapso  
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece  
nos olhos das mulheres  
vaginas abertas  
retêm e expulsam a vida  
donde Ainás, Nzingas e Ngambeles  
e outras meninas luas  
afastam delas e de nós  
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá  
jamais nos olhos das fêmeas  
pois do nosso sangue-mulher  
de nosso líquido lembradiço  
em cada gota que jorra  
um fio invisível e tônico  
pacientemente cose a rede  
de nossa milenar resistência.

Conceição Evaristo

A noite não adormece nos olhos das mulheres é um poema que Conceição Evaristo ofereceu à Beatriz em vida e ela, com muita poética e sensibilidade, o retornou à Conceição com o acréscimo do nome Ngambeles. Poderíamos, então, considerar este atravessamento de ambas em suas escritas como uma tradução orientada? Deixo a resposta no ar onde o vento corre e as ideias passeiam. Orí, nas palavras de Beatriz Nascimento é

a iniciação de um novo estágio da vida, uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule com ela mesma e se complete com seu passado, com seu presente, com seu futuro, com a sua origem e com seu momento ali. (ORÍ, 1989)

## Referências

CÔRREA, Michele. Anastácia: símbolo da via-crúcis das mulheres negras, da escravidão aos dias atuais. **Rede Soberania**. Rio Grande do Sul, 13 mai 2018. Disponível em <<https://redesoberania.com.br/anastacia-simbolo-da-via-crucis-das-mulheres-negras-da-escravidao-aos-dias-atuais/>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

CRUZ, Yhuri. **Facebook: Yhuri Cruz**. Rio de Janeiro (Rio de Janeiro), 12 mai. 2020. Disponível em <<https://www.facebook.com/yhuri.cruz>>. Acesso em: 10 jan. 2021.

EVARISTO, Conceição. A noite não adormece nos olhos das mulheres. In: RATTIS, Alex; GOMES, Bethânia (Org.). **Todas [as] distâncias**: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA E APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (Org.) **Atlas da violência 2020**. Brasília: Ipea, FBSP, 2020. Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/24/atlas-da-violencia-2020>> Acesso em: 05 jan.2021

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

NASCIMENTO, Beatriz. Insegurança. In: RATTIS, Alex; GOMES, Bethânia (Org.). **Todas [as] distâncias**: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

**Ôrí** (1989), Direção de: Raquel Gerber. Brasil, 1989.

PINACOTECA. **Rosana Paulino**: a costura da memória. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>> Acesso em: 10 jan.2021

RATTIS, Alex; GOMES, Bethânia (Org.). **Todas [as] distâncias**: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

Submissão: **11/03/21**

Aceitação: **20/04/21**

# Raça, corpo e arte: contribuições de artistas negras/os para a reinvenção do mundo

Race, Body and Art: contributions of  
black artists to reinvent the world

Orlando Afonso Camutue Gunlanda<sup>1</sup>

Andrea Vieira Zanella<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

CV: <http://lattes.cnpq.br/5818559221875943>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1680-1294>.

E-mail: [gulondapsi@gmail.com](mailto:gulondapsi@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Psicologia da Educação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

CV: <http://lattes.cnpq.br/2409769589523805>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8949-0605>.

E-mail: [avzanella@gmail.com](mailto:avzanella@gmail.com)

**Resumo**

Neste artigo discutimos a contribuição de artistas negras/os africanas/os e afrodescendentes no debate sobre a reinvenção do mundo. A partir da análise de obras de Michael Armitage, Frida Orupabo e Rosana Paulino, problematizamos o modo como esses artistas trabalham as violências que incidem sobre o corpo negro enquanto resultado do colonialismo, racismo e escravização. O diálogo com essas obras nos permite afirmar a importância da arte afro-diaspórica para o tensionamento das práticas racistas que perduram na atualidade, condição para a reinvenção do próprio mundo.

**Palavras-chave**

raça; corpo; política; arte afro-diaspórica.

**Abstract**

In this article we discuss the contribution of African and Afro-descendant black artists in the debate on reinventing the world. From analyzing the works of Michael Armitage, Frida Orupabo and Rosana Paulino, we problematize the way artists work out violences that affect the black body while results from colonialism, racism and enslavement. The dialogue with these works allows us to affirm the importance of the Afro-diasporic art for tensioning racist practices that persist currently, a condition for reinventing the world.

**Keywords**

race; body; politics; afro-diasporic art.

## Introdução

O tempo que estamos vivendo é oportuno para discutirmos os modos como os nossos corpos estão sendo afetados pelas inúmeras questões provocadas pela atual situação sanitária. Questões que têm provocado engasgos, angústias, perplexidades e mal estar. Às vezes faltam-nos palavras para verbalizar o que nos tem chegado ao corpo, faltam-nos gestos que traduzam as afecções às quais estamos expostos/as em tempos de pandemia do COVID-19.

A escrita deste artigo, de alguma forma, é uma possibilidade de verbalizar alguns desses engasgos e perplexidades. Estamos tendo uma experiência radical que, sob vários aspectos, deslocou nossos corpos para um lugar que ainda não sabemos exatamente qual é e para onde nos levará. Um lugar-tempo de devires outros, de sentimentos vários, de mudanças indesejadas. De uma hora para outra fomos desafiados/as a interromper as dinâmicas cotidianas, forçados/as a refazer os nossos trânsitos, reconfigurar nossos contextos de trabalho. Fomos desafiados/as a produzir outras formas de relações com os/as outros/as e, ao mesmo tempo, a nos olharmos de outro modo. As relações de cada pessoa consigo mesma e com as outras estão em foco, inevitavelmente.

Além das inscrições subjetivas, a pandemia do COVID-19 tem evidenciado de modo radical as desigualdades de classe, raça e gênero em países como o Brasil. Na lista das primeiras pessoas a morrerem no Brasil pela COVID-19, por exemplo, está uma mulher negra, Cleonice Rodrigues, de 63 anos de idade, empregada doméstica que foi contaminada pela sua patroa que recentemente tinha chegado de viagem ao exterior (Itália), onde havia sido infectada pelo vírus. A patroa sobreviveu e a empregada morreu no dia 17 de Março de 2020. Maior parte das trabalhadoras domésticas no Brasil não pôde praticar o isolamento social, medida protetiva recomendada pela Organização Mundial de Saúde para conter a disseminação do vírus, e Cleonice foi uma delas.

Outra trabalhadora negra que experimentou recentemente os efeitos dessas desigualdades foi Mirtes Renata de Souza, mulher negra, empregada doméstica que, em meio a pandemia, continuou trabalhando para sua patroa Sari Corte Real. Mirtes precisou levar os cachorros da patroa para caminhar - possivelmente uma atribuição rotineira dela - e deixou seu filho de 5 anos de idade, Miguel Otávio Santana da Silva, aos cuidados de Sari. Em um "descuido" da patroa, Miguel saiu do apartamento e caiu do 9º andar, vindo a falecer enquanto sua mãe cumpria seus deveres laborais.

Dois casos em cidades brasileiras, marcados pela distância de 2300 quilômetros: o primeiro no Rio de Janeiro, o segundo em Recife. Mas a distância geográfica e as características econômicas, sociais e culturais diversas dessas cidades não são suficientes para diferenciar as condições de produção dessas tragédias. Afinal, "em meio à pandemia, a estrutura de serviços para a manutenção da vida e do conforto da classe dominante brasileira não se abalou" (MACHADO, 2020, s/p). Um conforto edificado historicamente com os pilares da desigualdade racial e que vem se mantendo inabalável há séculos.

Nos dois casos, as patroas mantiveram-se incólumes, suas vidas seguiram em

frente. Por sua vez, os corpos de Miguel e Cleonice jazem junto a tantos outros que compõem os altos índices de mortalidade de pessoas negras no Brasil. São corpos que estão à serviço daquilo que Mbembe (2017, p.65) chamou de economia sacrificial, “cujo funcionamento requer que, por um lado, se reduza o valor da vida e, por outro, se crie o hábito da perda”. Expressam, pois, essas mortes, a perversa face de uma sociedade edificada via escravização de vidas consideradas não passíveis de luto (BUTLER, 2015).

O extermínio em massa dessas vidas no Brasil remonta à chegada dos colonizadores europeus e apresenta dados assustadores: a população indígena, estimada entre 3 e 4 milhões na época da chegada da esquadra de Pedro Álvares Cabral, foi reduzida, em três séculos, a 20% (GOMES, 2019). As quase 5 milhões de pessoas africanas escravizadas e trazidas para o país também tiveram seus corpos submetidos à política genocida de extermínio que incidiu violentamente sobre elas e que perdura até hoje nos seus descendentes, visíveis nas taxas de homicídios, significativamente maiores para afrodescendentes: “em 2010, a taxa de homicídios para os brancos era de 17 por 100.000, enquanto a dos pretos era de 31,5 e a dos pardos de 41” (RIBEIRO; CANO, 2016, p.297).

Essa necropolítica vem sendo, de variados modos, visibilizada e problematizada no circuito acadêmico (FANON, 2008; MBEMBE, 2016; SCHWARCZ, 2019; GOMES, 2019). Porém, ao investigar a produção visual de artistas afrodescendentes no Brasil, Carvalho, Assunção e Silva (2020) destacam a escassez de discussões sobre o pensamento artístico de artistas e pesquisadores que se debruçam sobre a temática negra contemporânea, tanto na academia quanto no currículo de formação de professores de arte.

Visando contribuir com o debate, analisamos neste artigo obras de 3 artistas contemporâneos, Michael Armitage, Frida Orupabo e Rosana Paulino, as quais problematizam as violências históricas que incidem sobre os corpos negros. São artistas que, com suas produções, contribuem “para a formação intelectual de sua comunidade, criando e fortalecendo laços comuns entre os indivíduos” (EUGENIO, 2020, p.122), dialogando com o que os pensadores pós-coloniais denominam de “declosão do mundo”, caracterizada como um processo de construção de esferas de horizontalidade, isto é, a busca de um pensamento sobre o mundo que coloque como centralidade política e epistemológica a ética da mutualidade, da convivência, do estar-com outros (CÉSAIRE, 2004; GILROY, 2005; 2007; MBEMBE, 2019).

## **Sobre escravização e corpos negros**

A magnitude e duração do tráfico de pessoas do continente africano para as américas são assustadoras. Segundo Gomes (2019, p.26),

nada foi tão volumoso, organizado, sistemático e prolongado quanto o tráfico negreiro para o Novo Mundo: durou três séculos e meio, promoveu a imigração forçada de milhões de seres humanos, envolveu dois oceanos

(Atlântico e Índico), quatro continentes (Europa, África, América e Ásia) e quase todos os países da Europa e reinos africanos, além de árabes e indianos que dele participaram indiretamente.

O tráfico negreiro entre África e Brasil, por sua vez, “foi um dos principais negócios para o enriquecimento das principais metrópoles europeias e seus sistemas coloniais. O país recebeu, sozinho, quase 5 milhões de africanos cativos, 40% do total de 12,5 milhões embarcados para a América” (ibid, 2019, p.24). Além dos povos nagô e malês (pertencentes às regiões que atualmente compreendem países como Mali, Nigéria, Sudão e Togo), os povos congo-angola (pertencentes às regiões que atualmente compreendem países como Angola, República Democrática do Congo, Namíbia) fazem parte do grande contingente de pessoas negras africanas que foram escravizadas nas plantações de café e cana-de-açúcar no território brasileiro (PRANDI, 2000; MUNANGA, 2009).

O Brasil se tornou, em decorrência, um dos países fora da África com a maior quantidade de pessoas de origem africana. Entre os anos de 1701 e 1810, aproximadamente 1.891.400 africanos negros foram desembarcados nos portos brasileiros. A maior parte dessa população era enviada para o trabalho escravo em regiões que hoje compreendem os estados da Bahia, Pernambuco, Maranhão, Minas Gerais e Rio de Janeiro. A partir dessas cidades, as pessoas escravizadas eram encaminhadas para as demais localidades do Brasil.

Os registros do colonialismo, da escravidão e do racismo estão presentes na memória social do Brasil e na sua trajetória política e econômica. Seus efeitos incidem sobre os corpos negros e indígenas, produzindo violências, silenciando suas vozes, negando suas cosmologias, apagando rastros de suas presenças e inegáveis contribuições à edificação do país. Trata-se de uma política colonial capitalística que criou as condições, ainda vigentes, para os privilégios da branquitude e institucionalizou o descaso, a pobreza e o genocídio dos corpos negros.

Fanon (2008) compreendeu que a colonização e a escravização, enquanto subprodutos do racismo, possibilitaram uma forma de enxergar o corpo negro: a partir de um espelho que reflete, sempre, a imagem do corpo branco. Portanto, a possibilidade de existência do corpo negro, a partir dos limites do racismo, se dava pela “assimilação” das características e linguagens (culturais, políticas e estéticas) do corpo branco.

Em concordância com o pensamento de Fanon (2008), Mbembe (2016) compreende que a ideia de raça enquanto uma política de separação e classificação dos corpos se apresenta como uma forma de gestão da morte, uma espécie de “tecnologia” que viabiliza o exercício do poder sobre os corpos racializados, os corpos negros. Nesse sentido, na equação do biopoder, o racismo tem como principal objetivo o de regular “a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado” (MBEMBE, 2016, p.128). Portanto, o racismo é uma negação do outro. Dito de outro modo, o racismo é a estratégia pela qual se constrói a percepção da existência do outro como “uma ameaça mortal ou perigo absoluto, cuja eliminação

biofísica reforçaria o potencial para minha vida e segurança (ibid, 2016, p.129).

Para Gilroy (2007), Fanon (2008) e Mbembe (2019) é fundamental desmontar a racionalidade racista e seus produtos tecnológicos, o colonialismo e a escravidão. Esse desmonte é condição inicial para reinventar o mundo e reposicionar o lugar do corpo negro naquilo que podemos chamar de política mundial da horizontalidade. É necessário empreender a criação de um novo mundo, e compreendemos que a arte pode dar sua parcela de contribuição a esse projeto.

Fanon (2008) entende que para criar um novo mundo é necessário sair das regiões extraordinariamente estéreis e áridas. É necessário surgir dessa zona do não-ser, desse lugar que é uma clausura caracterizada pela potência que o olhar do Outro tem em enclausurar o sujeito. Essa zona é a raça. Por isso, a criação de um novo mundo pressupõe a abolição da ideia de raça inventada pela modernidade europeia.

Nessa mesma direção, Mbembe (2019, p.72) afirma que a declosão do mundo (criação de um novo mundo)

só pode ocorrer se admitirmos a verdade, segundo a qual, o negro não existe. Não mais que o branco. O negro é um ser humano parecido com os outros, um ser humano entre os outros seres humanos, o que podemos chamar de cidadania humana original.

Há que se imaginar um outro mundo, outras formas de pensar os corpos e suas diferenças; outras possibilidades de articular linguagens políticas que viabilizam a invenção de um novo jeito de fazer-se humano que não se reduza aos modos universalizantes e racistas do mundo moderno europeu. Só assim será possível reinventar a estrutura econômica e política sustentada pela racionalidade moderna; reposicionar os corpos humanos sob uma gramática que não seja das hierarquias construídas pela ideia de raça, mas pela gramática da horizontalidade e da mutualidade – uma nova humanidade.

Mbembe (2019, p.70) nos convida a pensar que um dos caminhos para realizar essa nova humanidade, caracterizada pela cidadania humana original, onde todos os corpos têm o direito de acessar de forma igual as heranças do mundo, é a construção das “instâncias de cura”. Para o autor, a instância de cura é o processo de reconstrução da imagem desumanizada que a racionalidade colonial produziu acerca dos corpos negros africanos e afrodescendentes. Essa reconstrução acontece através da criação de práticas coletivas, experiências estéticas e políticas reparadoras as quais produzam uma escalada de humanidade<sup>1</sup>, que coloquem os sujeitos outrora subjugados e violentados pela razão colonial em posição de dignidade e humanidade. Essa é a instância da cura que gera a esperança a partir da qual se constrói um novo mundo, uma nova humanidade.

---

1 Nas discussões de Mbembe (2019), a escalada de humanidade tem a ver com o processo de luta que tem como objetivo principal a restauração da posição de dignidade e humanidade dos sujeitos outrora colonizados. Essa escala de humanidade se dá a partir do processo pelo qual “o colonizado desperta para a consciência de si mesmo, apropria-se subjetivamente de seu eu, desmonta a cerca e se autoriza a falar em primeira pessoa” (ibid, 2019, p.71).

Além da instância de cura, o autor aponta a produtividade poética da memória como a outra dimensão fundamental para a criação de um novo mundo. O autor a define como o processo de situar-se em relação ao presente e ao passado. “Só podemos reinventar o presente e o futuro se soubermos olhar ao mesmo tempo para trás e para frente” (MBEMBE, 2019, p.53). É necessário olhar para trás, retornar ao “crânio dos mortos” para compor as trajetórias da vida de um corpo e projetar o que se quer para o presente e o futuro. Dessa maneira, a produção da vida, a qual se deseja, passa necessariamente pela retomada daquilo que já se viveu e que ainda tem suas ressurgências frequentes (ibid, 2019).

A produtividade poética da memória coloca em diálogo um passado doloroso e ao mesmo tempo cheio de esperanças com um futuro novo e diferente. Isso pressupõe “que o sofrimento imposto aos mais fracos seja posto nu; que seja dita a verdade sobre aquilo que foi suportado; que renunciemos à dissimulação, à repressão e à negação” (MBEMBE, 2019, p. 55). Portanto, é pela produção poética da memória na forma de arte, literatura e produção de lugares/objetos/práticas que se construirão possibilidades de curar os sobreviventes do embrutecimento racial produzido pela razão colonial. É por essa via que se estabelecerão caminhos para o novo mundo e a nova humanidade.

Diante das muitas questões engasgadas em nossos corpos, questionamos: o que pode a arte no processo de criação de uma nova humanidade? Quais as suas potências na produção poética da memória dos corpos negros africanos e afrodescendentes? Quais as contribuições de artistas negras/os no debate da reinvenção do mundo?

### **Artistas negras/os e suas contínuas e necessárias provocações**

São vários os/as artistas negros/as, residentes em diferentes países e continentes que, com suas produções visuais, problematizam as experiências de corpos africanos e afrodescendentes, como por exemplo: Aida Muleneh (Etiópia), Boris Nzebo (Gabão/Camarões), Nú Barreto (Guiné-Bissau), Ernest Dükü (Costa do Marfim), El Anatsu (Gana), Michael Armitage (Quênia/Reino Unido), Frida Orupabo (Noruega), Rachid Johnson (USA), Belkis Ayón Manso (Cuba), Firelei Baez (República Dominicana), Myrlande Constant (Haiti), Rosana Paulino (Brasil), entre outros/as.

As obras desses artistas se movem entre o passado e o presente, dialogando, através dos padrões estéticos que assumem, com a ancestralidade africana e com os fatos que marcam a história recente dos contextos em que vivem. Contribuem, assim, para tensionar silenciamentos e invisibilidades historicamente produzidas sobre vidas precarizadas, subjugadas, violentadas; sobre vidas escravizadas pela lógica colonial capitalística, ontem e hoje. São artistas que plasmam, em suas obras, as afecções, imaginações e invenções de mundos possíveis a partir do tensionamento da ideia de raça e seus efeitos históricos, políticos, econômicos e culturais. Vejamos algumas dessas artes e seus/suas artífices.

Michael Armitage, nascido em Nairobi, em 1964, vive e trabalha em sua cidade natal e em Londres, no Reino Unido. Ficou conhecido na cena artística internacional com suas pinturas narrativas multicoloridas, feitas com óleo sobre Lubugo, “um tecido de casca de árvore tradicional de Uganda, que é batido durante vários dias, criando um material natural que, quando esticado, apresenta orifícios ocasionais e reentrâncias grosseiras. Como observa o artista, o uso de Lubugo é ao mesmo tempo uma tentativa de localizar e desestabilizar o tema de suas pinturas”<sup>2</sup>, voltadas aos costumes sociais, às desigualdades e à incerteza política que marca a vida cotidiana em Nairóbi.

Corpos negros estão sempre presentes nas pinturas de Armitage, em situações e condições diversas. Nas obras em que estão ausentes, insinuam-se nas linhas que compõem movimentos inorgânicos e presentificam gestos ausentes.

Na Bienal de Veneza de 2019, um conjunto de obras do artista chamava a atenção por diferenciar-se de suas produções mais conhecidas, de cores vibrantes e grandes dimensões. Em um corredor sinuoso, 42 pequenos quadros com molduras brancas apresentavam ao público, em poucas pinceladas feitas com variações de uma mesma tinta de cor marrom sobre papel, corpos em visível sofrimento (Figuras 1 e 2: Michael Armitage, Study for Pathos I, 2018. Tinta sobre papel, 31,2x23,4cm (sem moldura). Disponíveis em: <https://whitecube.viewingrooms.com/viewing-room/33-anothers-tongue/>).

A simplicidade dos recursos materiais utilizados pelo artista contrasta com a potência das imagens produzidas. A variação na intensidade da tinta utilizada, que destaca a região dos olhos e insinua o contorno dos corpos, não deixa margem a dúvidas: tratam-se de corpos negros, em situação de violência e dor. No caso, tratam-se de desenhos produzidos por Armitage a partir das manifestações políticas que testemunhou nas vias de Nairobi, em 2017, as quais levaram às eleições gerais no Quênia (BIENNALE ARTE, 2019, p.205). As cenas de desobediência civil, o caos, as agitações, foram sintetizadas em poucas linhas parcamente preenchidas com a transparência da cor marrom.

Ainda que localizados no tempo e espaço, são atemporais esses corpos plasmados pelo artista sobre frágeis folhas de papel. Lembram as vidas escravizadas pelo tráfico negreiro no apogeu das grandes navegações. Lembram também as situações contemporâneas de extermínio de jovens negros, seja no Brasil ou em tantos outros países em que essas práticas são recorrentes.

Frida Orupabo, mulher negra que nasceu e trabalha em Oslo, Noruega, também problematiza com sua arte questões relativas ao corpo negro. Trabalhando com colagens digitais feitas com imagens recolhidas da internet, a artista provoca, com suas obras, olhares acostumados à arquitetura anatômica convencional dos corpos no espaço. Desmembrados, recortados, remontados, os fragmentos são agrupados em composições que retornam digitalmente às redes sociais. Transportados para o meio físico em obras de dimensões variadas que vem sendo plasmadas em paredes de

---

2 [https://whitecube.com/artists/artist/michael\\_armitage](https://whitecube.com/artists/artist/michael_armitage)

espaços expositivos em diferentes países<sup>3</sup>, as novas imagens produzidas pela artista a partir de imagens conhecidas/desconhecidas justapõem camadas que remetem a histórias pregressas e atuais, condensando temporalidades e possibilidades em aberto de sentidos.

Duas obras da artista aqui discutidas ajudam a compreender de que modo raça, gênero, sexualidade e violência, marcadores sociais da diferença<sup>4</sup> historicamente produzidos e constitutivos de corpos em relação, têm sido tensionados por Orupabo. Na primeira obra (figura 3), a cabeça sobre um conjunto de pernas que indicam movimento em sentido horário dão a sensação de circularidade, a relembrar a violência histórica e recorrente que incide sobre vidas racializadas. Desmembrado, desconjuntado, recomposto, esse corpo-montagem presentifica a ausência do tronco de sustentação, o que nos relembra a experiência traumática da escravização bem como da diáspora africana. Na segunda imagem (figura 4), o corpo-montagem denuncia a violência histórica que tem incidido sobre mulheres negras, transformando-as em corpos-objetos de consumo, seja para deleites sexuais, para a amamentação dos filhos de senhores de escravos, para trabalhos sem fim (Figuras 3 e 4: Frida Orupabo. Colagem com alfinetes de papel montados em alumínio, tamanhos variados. 58ª Exposição Internacional de Arte - La Biennale di Venezia: May you live in interesting times, 2019. <https://contemporaryand.com/magazines/main-exhibition-review-interesting-to-the-eye/>).

As obras da artista brasileira Rosana Paulino seguem essa mesma vertente de problematização da objetificação dos corpos negros. A artista tematiza, com sua arte, as experiências negras no Brasil, contribuindo para a necessária construção do que Walter Benjamin (1993) chama de uma história à contrapelo: a história da violência da escravização no Brasil, ocultada dos livros oficiais de história sob o mito da democracia racial. Uma barbárie que ficou por décadas relegada ao esquecimento, assim como as ruínas do Cais do Valongo, principal porto de entrada de africanos/as escravizados/as para o Brasil e as Américas.<sup>5</sup>

Somente em 2011 os vestígios desse cais foram descobertos, quando da revitalização da área para a construção do Porto Maravilha na região central da cidade do Rio de Janeiro. A luta dos movimentos negros possibilitou o reconhecimento dessas ruínas como monumento, aberto à visitação e ao escrutínio público. Desenterrar esse passado apagado dos anais da história, dos livros didáticos e da memória coletiva é fundamental para a reinvenção do presente e do nosso futuro, como lembra Achille Mbembe (2019).

A obra de Rosana Paulino aqui exposta integra o conjunto intitulado “Atlântico Vermelho” (Figura 5: Rosana Paulino, Atlântico Vermelho. Impressão sobre tecido,

---

3 <https://nordenhake.com/artists/frida-orupabo>

4 Marcadores sociais da diferença, segundo Lilia Schwarcz (2019, p.175), são “categorias classificatórias compreendidas como construções sociais, locais, históricas e culturais, que pertencem à ordem das representações sociais - a exemplo das fantasias, dos mitos, das ideologias que criamos -, quanto exercem uma influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e hierarquias sociais”.

5 <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605/>

ponta seca e costura. 58,0 x 89,5 cm, 2016. <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/category/atlantico-vermelho/>), série que compreende desenhos, pinturas e fotografias impressas sobre tecido, conectados com pontos visíveis de uma costura feita com linha preta. Resultado de ampla pesquisa, para sua composição Paulino “se apropria de elementos do cotidiano e fazeres historicamente associados ao universo feminino, como a arte têxtil, e os subverte, imputando-lhes elementos de violência que rompem com a noção de docilidade e passividade a eles associados. Estes elementos desvelam a problemática da condição do negro na sociedade atual, reverberam marcas de um passado não resolvido, e se somam ao corpo de trabalho da artista que é, ao mesmo tempo, poético, autobiográfico e social.”<sup>6</sup>

As discussões que apresentamos nas páginas iniciais deste texto a respeito do tráfico negreiro entre África e Brasil e sobre a violência que incidiu sobre corpos negros na diáspora, cujos efeitos ecoam até hoje no país, encontram-se sintetizadas pela artista nessa obra-montagem. É possível ouvir nas imagens que a compõem os ecos da colonização europeia bem como os efeitos da política de objetificação dos corpos negros, instituída via práticas de violência de variadas ordens, justificadas pela crença de que as pessoas negras, assim como indígenas, não tinham alma e, portanto, a elas não cabiam direitos de nenhuma ordem. Em consequência, foram exploradas, violentadas, descarnadas.

Delicadeza e rudeza estão lado a lado nessa obra que traz o azul da azulejaria portuguesa junto ao vermelho sangue de um coração fora do peito e as variações de preto e cinza que estão tanto no corpo negro nu como em seu espectro, bem como nos desenhos de um crânio, de um fêmur e dos ossos da bacia. Ossos-restos a denunciar a violência que desencarna os corpos negros de sua ancestralidade e das referências culturais afro, procurando ata-los a valores e tradições coloniais.

O próprio título “Atlântico Vermelho” é também denúncia da violência do tráfico negreiro que transformou o oceano em um mar de sangue. Um cálculo feito por Laurentino Gomes permite visibilizar a dimensão dessa violência:

Se, entre o início e o final do tráfico negreiro, pelo menos 1,8 milhão de cativos morreram durante a travessia [10% dos embarcados], isso significa que, sistematicamente, ao longo de 350 anos, em média, catorze cadáveres foram atirados ao mar todos os dias. Por essa razão, os navios que faziam a rota África-Brasil eram chamados ‘túmbeiros’, ou seja, tumbas flutuantes (2019, p.47).

É possível identificar, como elemento comum nas produções aqui apresentadas, a centralidade do corpo negro, um corpo que foi tido como diferente, o outro da norma, parte não desejada do universal eurocentrado. Um corpo cuja racialização produziu sua difamação - a negação de sua história - com o objetivo final de promover o seu embrutecimento (MBEMBE, 2019). Trazer esse corpo para o centro dos holofotes; visibiliza-lo em diferentes condições e situações; denunciar as violências que incidiram e continuam a incidir cotidianamente sobre eles são contribuições

---

<sup>6</sup> <http://www.galeriasuperficie.com.br/exposicoes/rosana-paulino-atlantico-vermelho/>

importantes do campo da arte para o tensionamento do lugar social que a esse corpo foi historicamente designado, para o tensionamento das práticas racistas que perduram na atualidade. E esses tensionamentos são, por sua vez, condição para a reinvenção do próprio mundo.

## **Considerações finais**

As obras que analisamos colocam o corpo como elemento principal de discussão. Nesse sentido, elas dialogam com um dos temas mais caros do pensamento africano e afro-diaspórico: o lugar do corpo na produção do conhecimento. No pensamento africano, qualquer discussão sobre as questões sociais, políticas e culturais deve começar, invariavelmente, pelo modo como se concebe o corpo e suas relações com os outros e consigo mesmo (MUDIMBE, 2019).

Na antropologia africana e afro-diaspórica o corpo não é visto como inferior ao espírito-razão, tal como no pensamento europeu cartesiano, mas é lido a partir da coexistência horizontal de suas dimensões. Um corpo que é espírito, que é carne, que é linguagem, que é movimento, sem qualquer hierarquia entre essas dimensões.

Nas tradições africanas, especialmente aquelas que contemplam as regiões da África Subsaariana, é a partir do corpo que se estabelece conexão com o mundo (natureza e cultura). É pelo corpo que se fala, é no corpo que se constroem os laços fundamentais da vida: laço consigo mesmo, com os outros-vivos, os outros-mortos (ancestrais) e os outros-natureza.

Michael Armitage, Frida Orupabo e Rosana Paulino apresentam em suas obras os modos como o corpo negro passou a ser pensado-produzido a partir do colonialismo, racismo e escravização. Ao mesmo tempo, anunciam o que, a partir do corpo, pode ser pensado sobre o mundo e as possibilidades de reinventá-lo.

O artista e as artistas em questão apresentam constantes referências dos tráfegos dos corpos negros durante o período escravagista. O atlântico aparece como imagem-pensamento das travessias, dos deslocamentos forçados, dolorosos, marcados pela violência produzida durante e depois da travessia dos corpos negros africanos.

Suas obras apresentam provocações acerca das heranças coloniais, escravagistas e racistas de tempos outros, cujos vestígios compõem o mundo de hoje e precisam ser problematizados constantemente para que seja possível construir um novo mundo, uma nova humanidade.

Michael Armitage, Frida Orupabo e Rosana Paulino trazem ensaios de mundos outros, imaginam outras possibilidades de existência, provocam nos olhares de quem se dispõe a contemplar suas obras, imagens da destituição do mundo eurocentrado, colonialista e denunciam as violências que recorrentemente incidem sobre os corpos negros. Ao mesmo tempo, anunciam, a partir desses mesmos corpos, caminhos para reinventar o mundo. São artistas que propõem a construção de relações a partir da ética da mutualidade e da política da horizontalidade.

Temos muito a aprender, dialogando com suas artes, sobre o mundo que ajudamos cotidianamente a perpetuar e sobre o mundo que podemos coletivamente, construir.

## Referências

BARBIERI, Carolina Luisa Alves; COUTO, Márcia Thereza. As amas de leite e a regulamentação biomédica do aleitamento cruzado: contribuições da socioantropologia e da história. **Cad. hist. ciênc.** [online]. 2012, vol.8, n.1. Disponível em: [http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S180976342012000100003&lng=pt](http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S180976342012000100003&lng=pt) Acesso em: 14 mar.2021.

**BIENNALE ARTE 2019.** May you live in interesting times. Catálogo. Venezia, 2019.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra:** quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARVALHO, Francione Oliveira; ASSUNÇÃO, Matheus; SILVA, Karina Pereira. Produção visual de novos artistas afrodescendentes no Brasil e reverberações na formação docente em artes visuais. **AURORA** (PUCSP. ONLINE), v. 12, p. 95-113, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/aurora/article/view/45288> Acesso em: 06 mar.2021.

CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme.** 4ª ed. Paris: Présence Africaine, 1950/2004.

EUGENIO, Naiara Paula. Estética e filosofia da arte africana: uma breve abordagem sobre os padrões estéticos que conectam África e sua diáspora. **PROBLEMATATA: REVISTA INTERNACIONAL DE FILOSOFIA**, v. 11, p. 112-123, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.7443/problemata.v11i2.53634> Acesso em: 13 mar.2021.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

GILROY, Paul. **Postcolonial melancholia.** Nova York: Columbia University Press, 2005.

\_\_\_\_\_. **Entre campos:** nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

GOMES, Laurentino. **Escravidão Volume I:** Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

MACHADO, Taís de Sant'Anna. Trabalho essencial na pandemia: a descartabilidade das vidas de trabalhadoras negras. **ANPOCS:** Portal das Ciências Sociais Brasileiras, Boletim Especial, nº 7, 14.10.2020. Disponível: <http://anpocs.org/index.php/publicacoes-sp-2056165036/boletim-cientistassociais/2436-boletim-a-questao-etnico-racial-em-tempos-de-crise-n-7> Acesso em: 12 mar.2021.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Artes & Ensaios**, v. 32, 2016, p. 123-151. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169> Acesso em: 12 mar.2021.

\_\_\_\_\_. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

\_\_\_\_\_. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Origens africanas do Brasil Contemporâneo**: Histórias, Línguas, Culturas e Civilizações. São Paulo: Global, 2009.

MUDIMBE, Yalentin-Yves. **A invenção da África**: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento. Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. **REVISTA USP, São Paulo**, n.46, p. 52-65, junho/agosto, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i46p52-65> Acesso em: 10 mar.2021.

RIBEIRO, Eduardo; CANO, Ignacio. Vitimização letal e desigualdade no Brasil: Evidências em nível municipal. **Civitas, Rev. Ciênc. Soc.**, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 285-305, jun. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2016.2.23066> Acesso em: 10 mar.2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Submissão: **19/02/21**

Aceitação: **10/04/21**

# Aspecto da pintura de Sidney Amaral

Claudinei Roberto da Silva<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Artista visual e curador formado em Educação Artística pelo Departamento de Arte da Universidade de São Paulo. Em 2011 foi bolsista do "International Visitor Leadership Program" (Departamento de Estado do Governo dos EUA). Em 2004 atuou como educador no MAC USP; em 2007 foi subcoordenador do Educativo da Fundação Bienal (27ª Bienal de São Paulo); em 2009-2010 foi vice-coordenador e coordenador interino dos Núcleos de Educação do Museu da Imagem e do Som de São Paulo/Paço das Artes SP; entre 2010-2013 foi coordenador de Educação no Museu Afro Brasil; 2013-2014, Coordenador Artístico-Pedagógico do projeto "A Journey through African Diaspora", do American Alliance of Museums/ Museu Afro Brasil/ Prince George African American Museum. Experiências em curadoria de exposições recentes: 2016, co-curador da "13ª edição da Bienal Nâifs do Brasil" Sesc Piracicaba São Paulo; 2017-2020, "PretAtitude. Insurgências, emergências e afirmações na arte contemporânea afro brasileira" para as unidades do Sesc Ribeirão Preto, São Carlos, Vila Mariana, Santos e São José do Rio Preto. Textos críticos publicados nos catálogos das exposições: "Territórios: Arte Afro-Brasileira no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo", 2016 e "Histórias Afro-Atlânticas – Antologia 2", MASP, 2018, entre outros. Tem seu trabalho artístico comentado nos catálogos das exposições "A Mão Afro-Brasileira-Significado da contribuição Artística e Histórica 2010 e a Nova Mão Afro Brasileira 2014" Museu Afro Brasil e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Dada a prolixidade da produção pictórica de Sidney Amaral preferi escrever não sobre a totalidade de sua pintura, mas de um aspecto dela. Poderíamos supor que o artista considerava duas questões como fundantes ao pensamento do pintor que ele também era, são eles a Luz e a Sombra. A “luz” pode ser melhor observada no trabalho que ele realiza usando o papel como suporte, o branco desse papel é parte da luz que ele procura extrair das cores que emprega. Este é um pensamento muito próprio àqueles que trabalham com a aquarela, e “aguadas” em geral, segundo os praticantes dessas técnicas dada a transparência das tintas é o branco do papel que “ilumina” as cores. Já a “Sombra” que também é empregada na construção das cores, favorece delas a sua solidez, e possibilita também o modelado das figuras criando ilusões de tridimensionalidade e perspectiva, ou pelo contrário negam essas ilusões quando contornam as figuras confinando-as a um plano. Penso que talvez seja interessante considerar que o artista era também um estudioso e devotado pesquisador da história da arte no ocidente e que no seu trabalho os resultados dessa pesquisa também estão presentes de maneira mais ou menos explícita.

Apesar da sua qualidade, originalidade e importância à arte colonial brasileira são menos conhecidas do que deveriam, podemos afirmar que entre nós o interesse por ela insinua-se na primeira metade do século XX, devido aos esforços de um punhado de intelectuais e artistas, entre eles o fundamental Mário de Andrade, e ao ambiente nacional-populista característico da era Vargas.

Uma das dificuldades que o estudo das realizações artísticas desse período impõe ao pesquisador é a relativa escassez de documentos que confirme suas autorias. Suspeitamos que a mão afro-brasileira estivesse grandemente engajada nessas realizações o que também dificulta o estudo sobre procedência e genealogia desses artefatos já que documentos relativos a esse contingente negro da população são pouco comuns e parte deles foi deliberadamente destruída. Tudo isso contribui para que o acervo do museu de Arte Sacra da cidade de São Paulo seja dos menos conhecidos pelos moradores da cidade em que ele está sediado. Entre as joias do seu acervo estão três inestimáveis obras do mestiço Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho principal artista do barroco brasileiro, e dentre elas a mais interessante é uma magnífica Nossa Senhora das Dores realizada pelo mestre mineiro em madeira policromada no século XVIII. Quando potentes as obras de arte tem a faculdade de manterem-se senão atuais, pelo menos interessantes através das relações que estabelecem com o público, desse modo podemos apreendê-las observando-as em perspectiva a partir da nossa experiência contemporânea. Para além do simbolismo de caráter sacro e devocional aquela Nossa Senhora das Dores é a representação da dor incomensurável da mãe do mártir, a obra traz a partir do talho do Aleijadinho a dor de um tempo onde vigorava a violência da escravidão. Seria possível estabelecer uma relação entre essa obra e aquelas que na contemporaneidade buscam traduzir o infinito de dor do povo negro e periférico. Seria razoável buscar um sentido outro na “Das Dores” do Aleijadinho além daquele que ela mais obviamente expressa? Um sentido que justificasse classificá-la como obra senão de “protesto” a maneira de algumas daquelas realizadas por Sidney Amaral, pelo menos de solidariedade

ao povo sofrido das senzalas? Afinal Antonio Francisco Lisboa participou daquela sociedade e conhecia seus horrores, observar o que é interno e o que é externo a obra, o que é intrínseco e o que é extrínseco significa considerar o que nela esta representa suas qualidades formais, constitutivas, estruturais, materiais e objetivas e aquelas que compõe seu conteúdo, assunto, evocação. A contemporaneidade em Sidney Amaral também estava expressa na maneira como ele incorporava na sua obra, notadamente na fração dela dedicada a pintura elementos que estão presentes na obra de artistas do passado e não apenas como citação, apropriação ou mera gag visual. Observando sua obra pictórica concluímos sem esforço que Sidney Amaral tinha pleno domínio dos meios que elegeu para exprimir suas impressões sobre a arte e o mundo, e na sua pintura onde o emprego da tinta acrílica, a óleo e a aquarela são empregados com a mesma acuidade, o autorretrato era recorrente, essa insistência na autorrepresentação nos informa sobre a necessidade de reescrever a historia da arte no Brasil a partir dessa referência enegrecida. Ou antes, o artista concluiu que nas galerias e nos salões reservados a exibição desse gênero de pintura o rosto negro aparece, quando aparece, quase sempre como objeto de interesse ou motivo pitoresco do artista branco. O mencionado apuro técnico, tão peculiar às obras de Amaral foi sendo paulatinamente conquistado através da prática continuada de exercícios a que ele se submetia, são inúmeros os cadernos que foram preenchidos com seus desenhos da figura humana e estudos sobre cor, esse exercício às vezes refutado por graduandos nas escolas de arte era metodicamente realizado pelo artista antes da execução de uma obra, e os resultados desse esforço podem ser conferidos no acervo de algumas das mais prestigiadas instituições culturais brasileiras.

Nos seus autorretratos o artista geralmente aparece em situações que confirmam que o homem ali retratado num drama qualquer representa muito mais que o próprio artista, seu rosto e seu corpo é claro, um símbolo, não existe intenção de apresentar uma biografia, um enredo pessoal de uma intransferível, pelo contrario, sua mascara pertence a todos negros e negras que a partir dela encontram uma voz. Numa série importante de pinturas uma vez mais vemos o artista representado em situações diversas e o que de comum existe nessa série é o fundo completamente preto onde esta personagem atual. É assim na tela algo metafísica "O enigma entre eu e tu", e na violenta denuncia contida na pintura "Mãe Preta (a fúria de lansã) ambas de 2014". O fundo preto também comparece em trabalhos realizados com aquarela, nanquim e lápis como "Bem me quer, mal me quer" de 2014 e em "Como construir cidades" de 2012, nesse trabalhos é possível aventar o interesse do artista pela escola Barroca e Maneirista, seu interesse pelo italiano Michelangelo Merisi, dito Caravaggio (1571-1610) e o espanhol Francisco de Zurbarán (1598- 1664) e o "tenebrismo", os artistas mencionados não raramente faziam suas personagens emergir de um cenário de treva absoluta, sempre envolto por sombras e sendo teatral e dramaticamente iluminados, existe no caso da "Mãe preta" certo parentesco com as "degolações" pintadas pela também italiana Artemisia Gentileschi (1593-1652) no século XVII, Gentileschi realizou pinturas de grande impacto com o tema Judith degolando Holofernes, em pelo menos uma delas o sangue jorra abundantemente do pescoço da vítima enquanto o decapitação é realizada. Como sabemos, a pintora italiana foi vitima de um estupro

nas dependências do ateliê de seu pai, e foi a Justiça buscando reparação e punição ao violador e venceu a causa, pinturas como essa parecem buscar simbolicamente justiça feminista contra um ambiente de opressão masculina, a personagem da artista praticou a violência para livrar seu povo de um tirano. De todo modo tanto em Gentileschi da “Judith” quanto em Amaral da “Mãe Preta” é a rebelião contra a injustiça que levam aos extremos representados nas telas.

Disso depreende o fato de estarmos diante de um artista de produção densa, complexa e profícua, que procurou no dialogo nas variadas fontes de informação/formação os subsídios que robustecem seu trabalho pinçando na história da arte do ocidente referências que às vezes utilizadas para acusar este mesmo ocidente das barbáries promovidas contra negras e negros, indígenas e todos os que divergem de um ideal do capitalismo predatório heteronormativo branco e excludente.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite\\_decapitando\\_Holofernes](https://pt.wikipedia.org/wiki/Judite_decapitando_Holofernes)

<https://artrianon.com/2017/10/02/obra-de-arte-da-semana-judite-e-holofernes-de-caravaggio/>

<https://artebrasil.com.br/arte/artigo/sidney-amaral-entre-a-afirmacao-e-a-imolacao/>

Submissão: **14/04/21**

Aceitação: **17/04/21**

<https://doi.org/10.5965/24471267712021085>

# Maxwell Alexandre: as cores estão no mundo

Maxwell Alexandre: The colors are in the World

Maxwell Alexandre: los colores están en el mundo

**Marcelo Campos** <sup>1</sup>  
**Juliana Pereira** <sup>2</sup>

1 Professor Associado do Departamento de Teoria e História da Arte do PPGArtes e do PPGHA do Instituto de Artes da UERJ. Curador chefe do MAR. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4042663622905586>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6011-5318>. e-mail: [marcelo.campos@uerj.br](mailto:marcelo.campos@uerj.br)

2 Mestranda (PPGHA/UERJ) na linha de arte e alteridade. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0002016125482049>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9236-6098>. e-mail: [julianaper@gmail.com](mailto:julianaper@gmail.com)

### **Resumo**

Maxwell Alexandre nasceu, vive e trabalha no Rio de Janeiro, morador da Rocinha, uma das maiores favelas da América Latina. Este texto procura discutir a relação das pinturas de Maxwell Alexandre, a partir de suas relações com as cores. Parte desse interesse se dá por conta de uma das séries do artista, denominada, "Pardo é papel". Maxwell apresenta uma exposição homônima em Lyon, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. Em poucos anos de produção, o pintor se torna uma das grandes referências para a arte brasileira e, sobretudo, participa da cena de jovens artistas afrodescendentes. Relações etnicoraciais, empoderamento do povo preto, universo da música hip hop, são muitas as conexões possíveis entre a produção de Maxwell Alexandre e a recente produção das artes, da música e da sociedade com os marcadores sociais de raça e classe. A cor se apresenta em diálogo com elementos da publicidade e das instituições normatizadoras, como a polícia civil e a escola pública, tanto quanto com a bandeira do Rio de Janeiro. De outro modo, o artigo procura problematizar as teorias raciais e a possibilidade de um artista afrodescendente em lidar com um elemento, a cor, tão relacionado a um sistema de arte racista e excludente.

### **Palavras-chave**

Maxwell Alexandre; arte contemporânea; empoderamento; relações etnicoraciais; cor.

### **Abstract**

Maxwell Alexandre was born, lives, and works in Rio de Janeiro, a resident of Rocinha, one of the biggest slums of Latin America. This paper pursues the relation of Maxwell Alexandre's paintings, from his relationship with the colors. Part of that concernment is due to one of the artist's series called "Pardo é paper". Maxwell presents a homonym exhibition in Lyon, Rio de Janeiro, and Porto Alegre. In a few years of production, the artist turns one of the most important references to Brazilian art and, mainly, makes part in the young Afro-descendant scene of art. Ethnic racial relations, black people empowerment, hip hop music universe, there are many possible connections between Maxwell Alexandre's production and the recent production of the art, music, and society with the markers of race and class. The color dialogues with publicity elements and regulatory institutions, as the city police and the public school, as well as the Rio de Janeiro's flag. In another way, the paper pursues to discuss the racial theories and the possibility of an Afro-descendant artist to deal with an element, the color, so related to a racist and excluding art system.

### **Key words**

Maxwell Alexandre; contemporary art; empowerment; etnico racial relations; color.

### **Resumen**

Maxwell Alexandre nació, vive y trabaja en Río de Janeiro, residente de Rocinha, uno de los barrios marginales más grandes de América Latina. Este texto busca discutir la relación entre las pinturas de Maxwell Alexandre, a partir de su relación con los colores. Parte de este interés se debe a una de las series del artista, llamada "Pardo é papel". Maxwell presenta una exposición homónima en Lyon, Río de Janeiro y Porto Alegre. En pocos años de producción, el pintor se convierte en uno de los grandes referentes del arte brasileño y, sobre todo, participa en la escena de jóvenes artistas afrodescendientes. Relaciones étnicas, empoderamiento de la gente negra, el universo de la música hip hop, hay muchas conexiones posibles entre la producción de Maxwell Alexandre y la producción reciente de las artes, la música y la sociedad con los marcadores sociales de raza y clase. El color se presenta en diálogo con elementos de la publicidad y las instituciones reguladoras, como la policía civil y las escuelas públicas, así como con la bandera de Río de Janeiro. De lo contrario, el artículo busca problematizar las teorías raciales y la posibilidad de que un artista afrodescendiente se enfrente a un elemento, el color, tan relacionado con un sistema artístico racista y excluyente.

### **Palabras-Clave**

Maxwell Alexandre; arte contemporáneo; empoderamiento; relaciones étnico-raciales; color

**ISSN: 2447-1267**

Em 1968, Paulinho da Viola gravou “Coisas do mundo, minha nega”. Um samba em que a vontade do sambista em observar e comentar o mundo e suas vicissitudes era imensa. A tudo, cabia um samba. E, a todo instante, ele dizia à sua nega ao que veio: “hoje eu vim, minha nega, como venho quando posso, na boca as mesmas palavras, no peito o mesmo remorso (...)”. Em seguida, a cada estrofe, situações sociais em que o sambista encontra uma cena a ser transformada em samba: a doença, a pobreza, o desamor, o alcoolismo, a morte, a briga. Escrever sobre a cor na produção de Maxwell Alexandre, artista carioca, oriundo da Rocinha, também é observar o mundo. E fizemos a pergunta a ele, “como você lida com as cores”? A resposta nos coloca diante desta mesma sensação de observação do mundo, como no samba de Paulinho da Viola. Ele nos diz: “Tu usa o que tu tem” (...) “Uso muito o azul, por conta da bandeira do estado (do Rio de Janeiro), da camisa da escola pública, do carro da polícia, o rosa do Danone” (informação verbal)<sup>1</sup>. Ou seja, as coisas estão no mundo, as cores estão no mundo, como na frase do samba. Mas em que mundo vivemos? “Acho que o lugar que tem mais conceito da cor no meu trabalho, acho que é o pardo, da série “pardo é papel”.”, afirma Maxwell.

Dentre toda a produção artística de Maxwell Alexandre, as mais populares e impressionantes são as gigantescas pinturas feitas sobre papel pardo. A escolha desse suporte não é apenas uma opção estética, existe um discurso racial por trás dessa decisão. “Pardo é papel” é o nome de uma de suas exposições, que já passou pelo Museu de Arte do Rio e pela Fundação Iberê Camargo. “Pardo é papel” também é uma frase usada popularmente para recusar a ideia de pardo como categoria de cor/raça: ““pardo é papel”, [não cor de gente]”. Os movimentos negros rejeitam o termo pardo e recomendam que se use “negra/o de pele clara”, já que o termo pardo também se refere a pessoas racializadas, e o tom de pele mais claro, não as salva dos efeitos nefastos do racismo. Juntos, os autodeclarados negros/os ou pardas/os representam em média 56% da população brasileira<sup>2</sup>.

“A série já começa sobre o pardo do papel. Não tem borracha. O que fiz foi preparar uma tinta da cor do papel pardo para apagar o que eu não estava curtindo. Nesse período, peguei umas pinturas abstratas que não gostava muito. Aí eu comecei a cobrir com a cor parda essas pinturas. Um amigo chegou e disse, você está criando máscaras. Nesse momento, o desígnio pardo se afirmou para mim como um desígnio de mascarar alguma coisa. O pardo para mascarar, o pardo para esconder.” (Maxwell Alexandre, 2021)

Entendendo a denominação “pardo” como uma estratégia para enfraquecer a identidade racial da comunidade negra, Maxwell representa todas/os as/os personagens — sempre pessoas pretas — como retintas/os. Beyoncé, por exemplo, uma mulher negra de pele clara e uma artista de grande destaque no cenário mundial

1 Entrevista concedida por Maxwell Alexandre. [mar 2021]. Entrevistador: Marcelo Campos. Rio de Janeiro, 2021. mensagem de áudio (12 '33”).

2 GERALDO, N. Quase brancos, quase pretos. Após longa discussão histórica, pardo ganha nova identidade: negro de pele clara. *Universa. Uol*. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/reportagens-especiais/quase-brancos-quase-pretos/#page2>>. Acesso em 6 mar. 2021.

da cultura afro-americana que, por vezes, já teve sua negritude questionada, aparece em sua obra com o tom de pele bem escuro, deste modo, o artista garante que não restem dúvidas quanto a sua racialidade. Isso é algo que também tem relação com a materialidade, pois o artista costuma utilizar materiais como graxa ou henê (um produto de tom bem escuro, muito utilizado nas décadas de 80 e 90 para alisar os cabelos crespos) que não permitem produzir uma paleta de tons variados.

Com isso, a cor parda aparece como marca inescapável, difícil de se apagar. Contudo, as atitudes racistas no Brasil que preferem, algumas vezes, velar as ascendências raciais insistem em atribuir ao “pardo” um padrão para, nas palavras de Maxwell, uma “confidência de informação”, como acontece com os envelopes pardos das correspondências: “eu lembrei do envelope de correspondência, mais uma vez encontrei esse desígnio pardo como [mecanismo para] você tirar a identidade, esconder alguma coisa.” O artista nos conta que a relação entre a cor e a raça, como em uma descoberta do que você nem sabia que estava procurando, ao que se denomina “serendipidade/serendipity”, faz com que ele passe a se dedicar intensamente a tal observação: “Eu comecei a pegar papel pardo para envelopar objetos, envelopei minha casa inteira. E nesse ambiente, onde tudo era pardo, eu vi que o pardo padronizava a identidade dos objetos.” Maxwell, então, chama a série de “Confidência”, pois a ideia do envelope pardo era a de tornar algo confidencial, como na tentativa de branqueamento, em que a atribuição da cor parda guardava certa esperança de apagar a miscigenação do Brasil, tornando o preto em pardo, como numa área intermediária, na esperança de seguir até branqueá-lo.

A tentativa de branqueamento, de outro modo, passou por científicisms, por mecanismos supostamente racionais, explicados e retratados em gráficos e pirâmides, como na estratificação usada por teóricos do “darwinismo racial” que, segundo Lilia Schwarcz, “fizeram dos atributos externos e fenotípicos elementos essenciais, definidores de moralidades e do devir dos povos” (Schwarcz: 2012: p. 20). A branquitude, com isso, como nos explicam a própria Schwarcz e Gayatri Spivak, “é sempre uma alusão, quase uma benção” (Schwarcz: 2012, p. 11), ou, nas palavras da teórica indiana, uma transparência. Assim, percebemos que Maxwell Alexandre faz da cor parda a “borracha”, uma borracha que não elimina, não apaga, mas mancha, produzindo uma correção que é, ao mesmo tempo, uma afirmação: “pardo é papel”, desaparecendo, de vez, com outras alusões muito comuns na arte, na literatura, no cinema, de que partimos, na criação, de uma ideia, de um enfrentamento com o branco do papel, da tela, da folha. Na série de MW, parte-se do pardo e as supostas correções são revertidas em apagamentos. Enfrenta-se, com isso, uma afirmação de que as manchas destacadas funcionam como a já citada estratégia de manter pessoas “pardas” mais “pretas”, para que as mesmas não desapareçam na cor de fundo do papel, fazendo, enfim, a dualidade branco e preto se intensificar e retornar como consciência.

W. E. B. Du Bois, teórico fundamental para os movimentos negros do século XX, escreverá, em 1910, o livro “As almas do povo negro”, em que o autor, nascido em um século XIX ainda escravocrata, denuncia o racismo e elabora as lutas para que

um único corpo congregue duas almas, a do povo preto e a do branco. Ao relatar sua passagem pela Universidade de Fisk, Du Bois afirma, “vi discriminação como jamais havia sonhado”, separação nos vagões ferroviários, alojamentos, “o insulto no contato das raças nos lugares públicos” (Du Bois apud Costa: 1998: p. 7). O autor também terá a emblemática afirmação, em um discurso em Londres, em 1900, que o grande problema do século XX que, então, se iniciava, era a “linha de cor” que separava brancos e pretos. Observar um pintor, como Maxwell Alexandre, ainda tratar deste sintoma nos coloca em renovado dilema: até quando artistas pretas/os terão que tratar da urgência em eliminar uma política racista? O que vemos nas pinturas de Maxwell Alexandre não mais se liga a uma separação declarada, escrita em placas, como “colored people”, mas, antes, a uma separação que não se desfez. Personagens pretas/os e pardas/os se misturam e são maioria nas pinturas do artista. Assim, vemos posições de enfrentamento e orgulho nas cores das roupas de marcas, caras e famosas, ou em grupos que se vestem todos de branco, como se pertencessem a uma banda musical, assemelhada às Supremes, grupo surgido em 1959, constituído por mulheres pretas que se vestiam iguais e ostentavam, nas roupas, brilhos, cores africanas ou, muitas vezes, se apresentavam vestidas de branco. Todos somos coloridos, por Maxwell, e enfrentamos as agruras de exibir e confrontar outras cores, em uma tentativa de sair da categorização parda, uma denominação que não escolhemos, mas que nos foi imposta. As cores em Maxwell, para além do pardo e preto da pele, se direcionam aos azuis, sobretudo, dos uniformes escolares e policiais. O que pode acontecer na alma do povo preto ao encarar o azul da farda da polícia civil do Rio de Janeiro? Se criados em ambiente familiar, o eco das palavras sobrevém: não corra, ande com a identidade no bolso, não tire a camisa da escola, entre tantos outros aconselhamentos das mães, avós, tias. Por outro lado, o colorido das roupas africanas, das batas, djellabas, torsos que tomam as ruas, presentes na câmara de deputados no século XXI, ainda incomoda a branquitude, quando ostentados por mulheres (trans e cis) pretas no exercício de seus mandatos, tal qual acontecera com Marielle Franco, assassinada em 14 de março de 2018 e, recentemente, com a primeira vereadora negra de Curitiba, Carol Dartora. O crime contra Marielle ainda está sem elucidação sobre quem a mandou matar. Marielle Franco é, muitas vezes, retratada nas pinturas de Maxwell Alexandre.

Nas palavras do professor Kabengele Munanga (2018, p.113) “definir as artes plásticas afro-brasileiras não é uma questão meramente semântica” por envolver uma complexidade de outras questões, como a história dos ancestrais escravizados no Brasil; a condição social do povo preto, na base da pirâmide e a cosmovisão dos povos vindos de África em contexto diaspórico. Porém, a arte afro-brasileira nasce do culto religioso e ritual de matriz africana. As primeiras manifestações dessa categoria artística são peças de culto e adoração aos Orixás africanos produzidas por artesãos relegados ao anonimato. Tais peças foram analisadas por teóricos, como, Nina Rodrigues<sup>3</sup> que as incluíam em capítulos sobre as “sobrevivências africanas: as

3 Nina Rodrigues foi um dos primeiros autores a descrever práticas religiosas nos terreiros baianos. Esteve em pesquisa de campo nos candomblés em fins do século XIX e publicava os resultados de suas pesquisas em jornais

línguas e as belas artes nos colonos pretos”.

As proposições artísticas de Maxwell Alexandre também possuem uma proximidade com manifestações religiosas, porém, desta vez, refletindo o processo de evangelização em massa de pessoas negras que ocorreu e ocorre no Brasil. Dados estatísticos mostram que pretas/os e pardas/os compõem 59% dos fiéis evangélicos do país<sup>4</sup>. Além disso, é visível que a distribuição de igrejas evangélicas no território das cidades segue uma razão econômica, ou seja, quanto mais pobre for a região (subúrbios e favelas), maior é a ocupação por parte de igrejas evangélicas, da mesma forma, a concentração de pessoas negras aumenta consideravelmente nas regiões mais pobres, já que, no Brasil, “raça é uma fundamental categoria de classe” (ASANTE apud NASCIMENTO, 2019, p. 38). Maxwell Alexandre é cria da Rocinha e nasceu em berço evangélico. Na maioria de suas obras está presente o padrão das tradicionais piscinas de plástico que, além de muito utilizadas para o lazer nas casas do subúrbio e comunidades, também são vistas com frequência em igrejas evangélicas, principalmente as mais humildes, para o batismo dos fiéis. O batismo significa renascer em Cristo, ser lavado dos pecados, é uma demonstração pública de aceitação de Jesus como seu salvador. “Quem crer e for batizado será salvo; mas quem não crer, será condenado” (Marcos 16:16). Estando assim escrito na Bíblia, para os evangélicos de todas as denominações, o batismo é um mandamento que deve ser seguido por todas as pessoas que desejam ser arrebatadas no dia do juízo final.

De outro modo, nas pinturas de Maxwell Alexandre, as cores que prevalecem e são, muitas vezes, sublinhadas, são as cores do consumo, das coisas que estão no mundo, mas que nem sempre são acessíveis ao povo preto. Com isso, o rosa do Danone, o marrom do Todinho, o ouro e a prata das joias, ostentadas por rappers, carros, aviões, celulares, óculos de sol ganham destaque em cores abertas, fluorescentes, cintilantes. A citada predominância dos azuis das piscinas de plástico e nas caixas d’água também se liga à recorrência da diversão e da vida nas lajes e quintais das favelas e dos subúrbios. A trajetória do artista, ocupando lugares de destaque em galerias e museus, levando um público que, em muitos casos, jamais entrara em um museu, ou, mesmo, sendo o primeiro artista preto a ter uma individual em museus, como, a Fundação Iberê Camargo, faz com que a própria iniciativa, mesmo antes das obras, altere e desfaça, ainda que não resolva, a “linha de cor”, nos termos de Du Bois, que marcava o sistema da arte.

Maxwell Alexandre faz parte de uma safra de artistas que surge em consonância com uma nova onda do movimento negro no Brasil, impulsionada por um discurso que não é novo, no entanto, chega com fôlego renovado, muito fortalecido pelas redes sociais e mídias digitais, atingindo um grande alcance e forçando reflexos

---

e livros. Como médico legista, apresentava forte teor racista e eugenista em suas análises. Contudo, desde os anos 1930, quando teve seus estudos relançados, tornou-se fonte de consulta sobre nomes, lugares, práticas e terreiros que se mantém até a atualidade. Destacou a produção artística encontrada nos terreiros.

4 ROMANO, G. Datafolha: Mulheres e negros compõem maioria de evangélicos e católicos. Público feminino corresponde a 58% dos frequentadores de igrejas evangélicas e 51% de católicas; pretos e pardos são 59% e 55% dos fiéis, respectivamente. 13 jan 2020. Veja. Abril. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/religiao/datafolha-mulheres-e-negros-compoem-maioria-de-evangelicos-e-catolicos/>>. Acesso em 6 mar 2021.

nas programações de instituições dos mais diversos campos, como por exemplo a tradução de intelectuais negras/os falantes de outros idiomas, para atender demandas como, lugar de fala, diversidade cultural, representatividade, etc. As pinturas de Maxwell profetizam uma ascensão do povo negro, como na obra “Éramos as cinzas e agora somos o fogo”, cujo nome foi extraído dos versos do rapper BK. Uma pintura de grande escala onde vemos pessoas negras sendo representadas no centro da narrativa, em uma posição ativa em relação às suas próprias vidas. Um grupo de formandos ao centro, em primeiro plano, uma pessoa ergue “o canudo” (diploma) e uma mulher negra usa roupas brancas, mas não está em serviço como babá, ela embala seu próprio bebê protegida por outra mulher, que obstrui a violência policial com seu próprio corpo, com um facão em punho. Arthur Bispo do Rosário, um ancestral negro da arte afro-brasileira, aparece vestindo seu Manto da apresentação. Com esse gesto, o artista problematiza e desconstrói uma série de imagens de controle <sup>5</sup>, o que poderá gerar, como efeito, o empoderamento da sua própria comunidade, a exemplo de Abdias Nascimento.



Fig. 1, Maxwell Alexandre, Éramos cinzas e agora somos o fogo (diss), da série Pardo é Papel, 2019. Látex, graxa, henê, betume, corante acrílica, vinílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo, 360 x 736 cm, Coleção do Artista.

Ativista do Pan-africanismo e um homem extremamente preocupado com a autoestima do sujeito negro, Abdias fundou diversas iniciativas que tinham como objetivo fortalecer o espírito dos seus pares, dentre elas o Teatro Experimental do Negro (TEN) e o Museu de Arte Negra (MAN), ansiava em construir condições para que pessoas negras pudessem se sentir contempladas e devidamente representadas. Ainda com esse objetivo, lançou, em 1955, por sugestão de Guerreiro Ramos, um

concurso de artes plásticas acerca do tema “Cristo Negro”, com a intenção de “promover um reexame da concepção estética brasileira” (NASCIMENTO, 2019, p.132). Apesar de ter sido duramente criticado e atacado pela classe dominante, majoritariamente branca, deste país por seu feito, este foi um gesto absolutamente consciente, uma manifestação contrária ao culto a um Cristo forjadamente branco em um país majoritariamente preto.

Maxwell, menino criado sob os preceitos cristãos, também pinta seu Cristo negro, em uma pintura intitulada “A vitória gloriosa”, onde um menino negro de cabelos descoloridos (loiro pivete), vestindo uma bermuda que pertence ao uniforme das escolas municipais do Rio de Janeiro, aparece ao centro sendo saudado pelos mascotes do Toddynho e do Danoninho, em uma pose que remete à imagem do Cristo crucificado. Esta representação nos leva a refletir sobre as verdadeiras origens de Jesus, certamente um menino negro, refugiado, perseguido e inocente, porém condenado a morte por uma sociedade opressiva e conservadora. A experiência vivida por Jesus, em sua passagem pela Terra, se assemelha à vivência e ao cotidiano de milhares meninos negros das periferias e favelas.



Fig. 2, Maxwell Alexandre, A vitória gloriosa, da série Pardo é Papel, 2018. Látex, graxa, henê, betume, acrílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo, 320 x 476 cm, Fortes D’alioia e Gabriel, Rio de Janeiro e São Paulo. A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.

Branços e pretos no Brasil, esta é uma dualidade mascarada por centenas de denominações para a cor da pele que permanece como subterfúgio para o racismo estrutural, cotidiano, psicologicamente traumático que leva uma parte significativa da população afrobrasileira à morte. Maxwell Alexandre traça uma trajetória, na arte e na

vida, em que comenta e se posiciona diante de uma sociedade, na qual o capitalismo atravessa o sistema de consumo e se refestela no sistema da arte, naturalizando as paredes brancas dos museus e galerias, metaforizando o “branco” das telas e papéis como início dos processos de criação, enquanto o mesmo sistema se cala diante do baixo quantitativo de artistas, curadores, gestores, galeristas pretos e pretas.

A arte de Maxwell Alexandre atravessa uma cidade, fazendo da ficção, um antídoto de consciência e uma reflexividade de cura aos traumas coloniais que marcam os pretos e pardos, mas que permanecem marcando outras cores na visualidade metropolitana. Nas obras de MW, vemos como as cores podem, concomitantemente, ganhar subjetividades opressoras e orgiásticas, orgulhosas e nefastas, como os azuis das fardas, uniformes e das piscinas.

Se a crença na ciência não funcionou para mostrar o absurdo de um dos maiores males da sociedade, o racismo, a arte, em pleno uso da ficção, têm escancarado o mundo em que vivemos.

\* As imagens utilizadas neste artigo, bem como a autorização de uso, foram cedidas pelo artista.

## Referências

COLLINS, Patricia. **Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. 1. ed. São Paulo. Boitempo, 2019.

DU BOIS, W. E. B. **As almas do povo negro**. (Tradução José Luiz Pereira da Costa). Disponível em: <https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2016/04/as-almas-do-povo-negro-w-e-b-du-bois.pdf>

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista**. 3. ed. rev. São Paulo. Editora Perspectiva. Rio de Janeiro. Ipeafro, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Arte afro-brasileira: O que é, afinal?** In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias Afro-Atlânticas*. V. 2. Antologia. São Paulo. MASP. 2018. p. 113-123.

SCHWARCZ, Lilia. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo: Claro enigma, 2012.

**Submissão: 15/03/2021**

**Aprovação: 30/03/2021**

# Produção de públicos: um olhar sobre as instituições culturais e a arte contemporânea

Audience formation: a view at cultural  
institutions and contemporary art

Producción de audiencias: una mirada a  
las instituciones culturales  
y el arte contemporáneo

**Ana Beatriz Marques Penna<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2020) e Bacharel em Artes e Design pela mesma instituição (2017). Atua como artista e educadora em espaços não formais e no desenvolvimento de projetos curatoriais, dentre eles: Memento (2019); Lugar de Memória e Arte; Rastros de uma escola normal (2019) e Sobre microposicionamentos das coisas (2019).

E-mail: [ana.penna@design.ufjf.br](mailto:ana.penna@design.ufjf.br);

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8163302754739248>;

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3128-6980>

**Resumo**

O artigo pretende compreender como se situa a questão dos públicos nas instituições culturais na atualidade. Para isso, discute a importância da vivência compartilhada para a experiência estética, o papel da mediação cultural nesse processo, o museu como lugar privilegiado para que esse tipo de experiência aconteça e a noção de que a presença de públicos diversos é vital para a sustentabilidade e sobrevivência do(s) mundo(s) da arte. Sendo assim, que estratégias contemporâneas têm sido adotadas para a produção de novos públicos? Um estudo do caso da ativação "Descoloração Global", proposta pelo artista Maxwell Alexandre durante sua exposição individual "Pardo é Papel", no Museu de Arte do Rio, em 2020, pode trazer respostas para possíveis transformações no modo como instituímos e endereçamos a arte e a cultura.

**Palavras-chave**

PÚBLICOS; INSTITUIÇÕES CULTURAIS; ARTE CONTEMPORÂNEA.

**Abstract**

The article intends to comprehend how the issue of audiences is set in cultural institutions nowadays. Therefore, it discusses the importance of shared experience for the aesthetic experience, the role of cultural mediation in this process, the museum as a privileged place for this type of experience and the notion that the presence of diverse audiences is vital for sustainability and survival of the art world(s). Thus, which contemporary strategies have been adopted for the production of new audiences? A case study of the activation "Descoloração Global" (Global Bleaching), proposed by the artist Maxwell Alexandre during his solo exhibition "Pardo é Papel" (Pardo is Paper), at the Museu de Arte do Rio, in 2020, can give answers to possible transformations in the way we establish and address art and culture.

**Keywords**

AUDIENCES; CULTURAL INSTITUTIONS; CONTEMPORARY ART.

**Resumen**

El artículo pretende comprender cómo se ubica el tema de las audiencias en las instituciones culturales en la actualidad. Para ello, se discute la importancia de la experiencia compartida para la experiencia estética, el papel de la mediación cultural en este proceso, el museo como lugar privilegiado para que suceda este tipo de experiencias y la noción de que la presencia de públicos diversos es vital para la sostenibilidad y supervivencia del (de los) mundo(s) del arte. Entonces, ¿qué estrategias contemporáneas se han adoptado para la producción de nuevas audiencias? Un estudio de caso de la activación "Descoloração Global" (Decoloración global), propuesto por el artista Maxwell Alexandre durante su exposición individual "Pardo é Papel" (Pardo es Papel), en el Museu de Arte do Rio, en 2020, puede dar respuesta a posibles cambios en la forma en que instituímos y abordamos el arte y la cultura.

**Palabras clave**

AUDIENCIAS; INSTITUCIONES CULTURALES; ARTE CONTEMPORÁNEO

**ISSN: 2447-1267**

## INTRODUÇÃO

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar.

Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando.

Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas da areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:

- Me ajuda a olhar!

(GALEANO, 2017 p. 15)

No dia 3 de fevereiro de 2020, o Rio de Janeiro amanheceu com a seguinte notícia: "MAR [o Museu de Arte do Rio] vai platinar cabelos cariocas para o Carnaval".

Diante dessa manchete do Diário do Porto (MAR, 2020, p.1), algumas perguntas podem ser feitas: o que leva um museu de arte a promover uma ação como essa? Quais são os públicos a quem essa ação se destina? Qual a potência desse tipo de estratégia para tornar a arte ativa culturalmente? De que forma a crítica institucional contemporânea pode contribuir para a transformação dos modos como instituímos e endereçamos a arte? O campo da educação configuraria hoje o lugar dessa crítica?

Antes de discorrer sobre os pontos a serem tratados pelo presente artigo, a ação à qual o jornal se refere, objeto de análise deste trabalho, trata-se da "Descoloração Global", uma ativação proposta pelo artista Maxwell Alexandre (1990) durante sua exposição individual "Pardo é Papel". O termo "ativação" é utilizado no contexto de exposições para estratégias para "colocar a arte em uso, em movimento, para funcionar", ou seja, viabilizar um espaço de experiência estética e social do público com a arte a partir de algum dispositivo (SOUZA, 2004, p. 38-43). Para a ação, que, nesse caso, possibilita "ativar" a exposição do artista, foram convocados cabeleireiros para platinar os cabelos do público com pó descolorante e água oxigenada, prática comum nas favelas da cidade em ocasiões de confraternização entre os moradores das comunidades (MUSEU, 2020a). Essa ação torna-se relevante por sua potência para a produção de novos públicos para a arte, possibilitando imaginar outras formas de instituir que sejam coerentes com as transformações sociais que as instituições culturais dizem buscar. Inicialmente, procura-se aqui compreender a importância da vivência compartilhada para a experiência estética e a consciência do olhar, o papel da mediação nesse processo e o museu (ou instituição cultural) como lugar privilegiado para que esse tipo de experiência aconteça.

Partindo da premissa de que a presença dos públicos é vital para a

sustentabilidade do(s) mundo(s) da arte, questiona-se aqui por que esse campo ainda é o elo menos estudado da cadeia produtiva do setor artístico. Se toda produção de exposição é a produção de um público, como a arte contemporânea, e nesse caso, a crítica institucional contemporânea, têm absorvido essas questões? Recorre-se para isso a dois artistas que, em seus trabalhos, tensionam a questão dos públicos e das instituições: Maxwell Alexandre e Raphael Escobar. No fim das contas, para que se tenha uma estrutura econômica sustentável para a arte e a cultura, é fundamental que se estude os públicos, não apenas para a discriminação de seus perfis, mas para negociar que tipo de ocupação esse público pretende para os espaços culturais.



Fig.1. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

## Parte I: Experiência estética, mediação e os públicos

Na crônica de Galeano intitulada *A função da arte/1* (2017, p. 15), Diego, o menino que não conhecia o mar, estonteado com sua imensidão e fulgor, pede ao pai: “-Me ajuda a olhar”. Dentre as inúmeras formas de interpretar esse pedido, interessa-nos aproximá-lo do que Vergara (2018) e Donnat (2011) salientam como “experiência estética”. Para o primeiro autor, a ideia de experiência estética está diretamente ligada à construção da “consciência do olhar”, ou seja, a consciência do que se sente, percebe e imagina ao se relacionar com um outro (no caso de

Diego, o mar), sendo ela, portanto, codeterminada por este outro. Ainda segundo o autor, a arte contemporânea se manifesta, principalmente, como espaço de reflexão sobre “as transformações na relação sujeito/objeto, sujeito/mundo” por meio da materialização de um espaço metafórico de experiência, no qual o sujeito (o público) é parte pungente da obra, que “torna-se matéria filosófica, matéria mental e poética pura” (VERGARA, 2018, p. 41).

Essa noção do sujeito como componente fundamental da obra de arte, entretanto, não é recente. Segundo Duchamp, “o ato criador não é consumado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato da obra com o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desse modo, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 1986, p. 74). Deste modo, não é difícil afirmar que a arte só existe se houver um público com o qual ela se relacione, que a experimente. E experimentá-la não é estabelecer com ela uma relação certa ou errada, mas percebê-la com seu estilo próprio, delineado por uma história pessoal, uma sensibilidade individual e uma orientação cultural (BRETON, 2016, p. 14-16). A arte, enfim, já não pode ser separada daquele que a percebe. Ela só existe porque existe um olhar que nela investe e a torna digna de ser percebida, a torna comunicável, e por isso, social.



Fig.2. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

Para voltar à crônica de Galeano e chegarmos ao que propõe Donnat, quando o menino solicita a ajuda paterna para olhar, parte da construção da consciência desse olhar se dá na interação com o pai, que, já tendo conhecido o mar previamente, se torna um mediador da relação que Diego começa a estabelecer com aquilo que vê. Assim, a experiência estética, de acordo com Olivier Donnat, é uma atividade necessariamente social onde o prazer experimentado é frequentemente um prazer compartilhado:

Não esqueçamos nunca que as experiências estéticas sempre são também atividades sociais, como salienta judiciosamente Dominique Pasquier quando nota que “a ida à ópera é por vezes menos uma relação com as obras do que com os outros”. O prazer experimentado no contato com as obras é frequentemente um prazer compartilhado [...]. Como no amor, no domínio cultural o desejo pode nascer do desejo do outro, e são inúmeros os meios de alimentar esse desejo tanto no plano da organização do espaço quanto no plano da atitude do pessoal encarregado da mediação (DONNAT, 2011, p.29).

Não sendo, deste modo, mera satisfação psicológica, a experiência estética ocorre quando o público se relaciona também entre si, tendo seu olhar estendido pelo olhar do outro. “O seu olhar melhora o meu”, diz Arnaldo Antunes em composição citada por Mirian Celeste (2011, p. 315) em seu artigo “Arte, só na aula de arte?”, em que a autora reforça que “o melhor são os intercessores”. Segundo ela, a mediação cultural alicerça o lugar para a troca, para a conversação, sem excluir o olhar do sujeito leitor, seja ele quem for. Não é o convite à adivinhação ou à explicação, mas à leitura compartilhada, ampliada por múltiplos pontos de vista.

Para além dos públicos, os educadores, artistas e curadores (podendo incluir ainda outros atores) são igualmente aprendizes, não sendo papel da mediação “conectar” arte e público, como se este último fosse desprovido de arte e de cultura. Etimologicamente, a palavra mediação descende de *mediare*, que, em latim, significa estar no meio, dividir em partes iguais, o que não supõe conciliar, afirmar, convencer ou ensinar. Apesar disso, esse diálogo unidirecional, ou, nos termos de Paulo Freire, essa “educação bancária” (FREIRE, 1987, p. 34), é o formato adotado pela maioria das instituições, que ao se referirem às transformações possibilitadas pela arte, julgam que essas mudanças devam transcorrer apenas no público, perdendo a oportunidade de revisão e reinvenção de seu papel.

A mediação da arte não é, nem nunca foi (só) sobre obras de arte e processos autorreferentes do campo da arte, mas sobre tomar partido das coisas: agir politicamente e produzir conhecimento; conhecimento este que é enviesado, social, político, cultural e, em alguma medida, também estético e/ou artístico (HOFF; HONORATO, 2018, p.168)

Há quem diga que a crítica institucional contemporânea ocuparia atualmente os educativos de museus, já que estes, responsáveis pelo debate direto com os públicos e pelo que há de mais político e democrático dentro das instituições, são a

instância mais extra institucional no organismo do qual fazem parte, como apontam Hoff e Honorato (2018). Ainda assim, para que isso de fato se concretizasse, seria preciso que os setores educativos deixassem de lado princípios conciliatórios e se percebessem como espaços públicos, catalisadores de processos de transformação social. Vale evidenciar que não se está falando de uma mediação conflitiva que incite disputas e combates, mas uma que admita os dissensos e desencontros, assumindo-os como ponto de partida para suas conversas, transformando-se num lugar de autoanálise da instituição, não de apaziguamento. Por fim, ainda nas palavras de Hoff e Honorato, é preciso que “a mediação aprenda a ensinar a instituição a ser a instituição mediadora na qual ela quer acreditar” (HOFF; HONORATO, 2018, p. 171) e que, assim, proporcione experimentos radicais de uma democracia cultural, “ou sua relevância sociocultural estará seriamente comprometida” (idem, p.181).

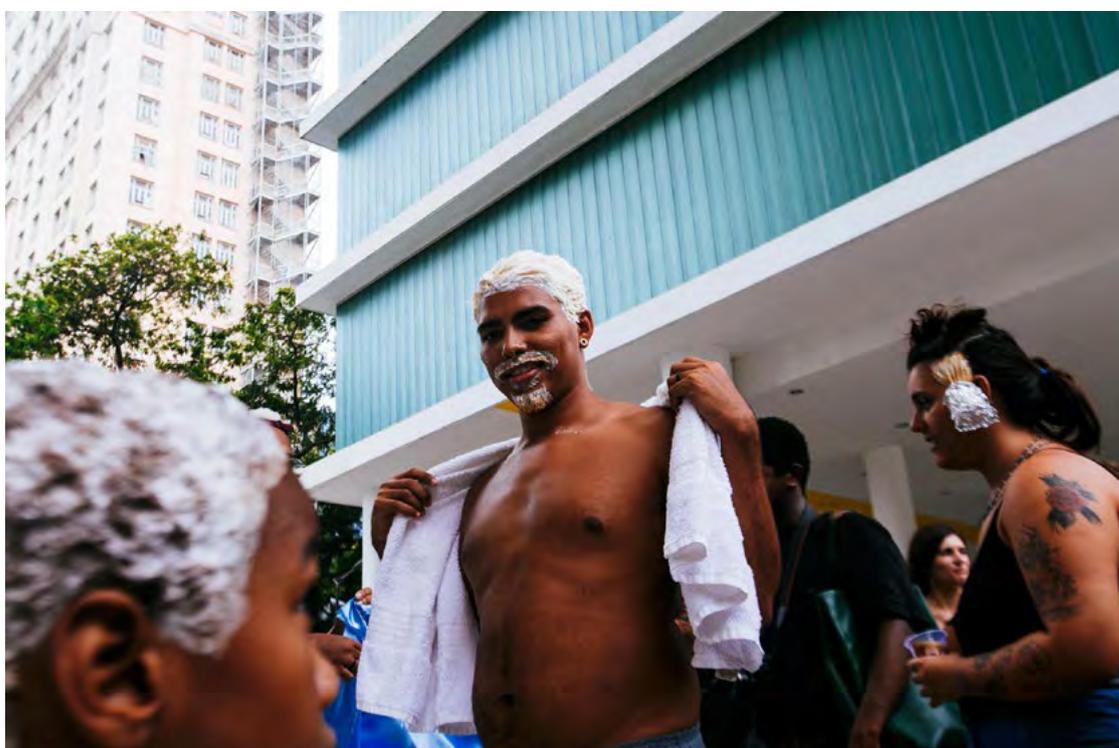


Fig.3. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

Tendo isso em vista, para que as instituições culturais superem sua posição histórica de reprodutora de desigualdades e renegociem sua inserção nessa rede como um espaço privilegiado para a construção da consciência do olhar, a arte deve, acima de tudo, se tornar ativa culturalmente, ou seja, acessível a um público diversificado (VERGARA, 2018, p. 42). Contudo, essa democratização cultural (ou inclusão cultural, ou ainda, democratização do acesso), bordão largamente utilizado pela maioria das políticas e estratégias voltadas à ampliação do acesso à arte, pode ser duramente questionada, pois o que tem proporcionado é uma espécie de desaparecimento

dos públicos (ênfatiza-se, aqui, a ideia do plural). Isso porque, ao vê-los como um público único e homogêneo, essas instâncias os consideram como destituídos de arte e cultura, e, por isso, merecedores de ajuda e ensinamentos para que consigam estar nesses espaços e consumir sua “arte erudita”. Educar aqui assume o significado de convencer, reativando em muitos sentidos mecanismos conhecidos de dominação (HONORATO, 2013, p. 8).

Por fim, para que a instituição realmente incorpore novos setores sociais, a educação não pode ser concebida como instrução, simplificação. Precisa, ao contrário, colocar o público num lugar ativo para negociar que tipo de ocupação pretende para os espaços culturais.

### **Instituições culturais, a crítica institucional e a arte contemporânea**

De acordo com Tony Bennet, historicamente, o museu consiste em um espaço de experiência no qual redes de conexões são estabelecidas a partir de um complexo expositivo formado pela arquitetura, a disposição das obras, as coleções e a publicidade (produção de exposições e curadoria) (apud SHEIKH, 2009, p. 78). Além disso, os museus serviriam à preservação dos registros memoriais das classes mais abastadas, como “dispositivos ideológicos do Estado e também para disciplinar e controlar o passado, o presente e o futuro das sociedades em movimento.” (CHAGAS; NASCIMENTO, 2008a, p.59). Atualmente ele representa um dos agentes culturais basilares do mercado de arte, sendo a exposição o principal veículo de apresentação da arte contemporânea.

Em seu artigo “Exposições como arenas de poder”, Mirtes de Oliveira (2019) discute como as exposições configuram o espaço da luta pela “determinação do que é ou não arte, de quem é ou não artista e se o designado como tal produz arte boa ou ruim” (OLIVEIRA, 2019, p. 44). Segundo a autora, essas diferentes instâncias do sistema da arte disputam a todo momento o protagonismo simbólico e econômico do campo, condição impossível de superar uma vez que, o próprio sistema do capital implica em uma inconstância permanente:

A definição do que é arte e suas qualidades positivas ou negativas é um exercício sobre as lutas sociais pelo poder simbólico, no qual a exposição – em certa medida, espaço público e coletivo em que instituições, obras e observadores se encontram – tem importância máxima. (OLIVEIRA, 2019, p. 44)

A partir dos anos 1960, como consequência da relação que estava posta entre artistas, museus e o mercado, surge a Crítica Institucional. Esse termo foi cunhado pelo historiador da arte Benjamin Buchloh, por volta de 1989, quando a definiu como uma proposta que descendia da arte conceitual e que estaria empenhada em “expor as engrenagens políticas e ideológicas das instituições culturais, questionando muitas

vezes sua função” (MOSQUEIRA, 2018, p. 1). Os artistas dessa primeira geração se colocavam, em seus trabalhos, em oposição direta às instituições, ora ironizando o funcionamento dos museus, ora clarificando a inexistência de sua neutralidade, mas sempre se apropriando de seus formatos.



Fig.4. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

Porém, entre os anos 1980 e 1990, as obras passam a ser pensadas não tanto em oposição, mas a partir do contexto institucional, onde os artistas se compreendem também como parte dos museus, galerias e centros culturais. De acordo com Pablo Helguera, em entrevista a Helen Reed, muitos artistas da crítica institucional “modificam determinados aspectos do interior do espaço, que, de repente, fazem com que percebamos que algo está acontecendo. Ao fazer isso, se alteram os protocolos, as expectativas habituais” (HELGUERA 2018, p. 80). A artista Andrea Fraser, que tem seus trabalhos como grandes expoentes desse momento, entende que, para causar transformações nas formas de se relacionar dentro do sistema artístico, o artista precisa se entender como parte formadora do sujeito das instituições (MOSQUEIRA, 2018, p. 1). Ao constatar que a obra de Fraser é finalmente exposta em galerias, Helguera continua: “ao mesmo tempo, percebo que essas críticas também se institucionalizaram, e os museus, de fato, adoram que isso aconteça” (HELGUERA 2018, p. 80) e completa: “minha conclusão foi que a melhor maneira de ser revolucionário é aprendendo a ser institucional” (ibidem).

Pode-se dizer, com isso, que os museus sustentam hoje uma série de crises. A economia da experiência em que vivemos delinea que o espetáculo é a toada na construção de suas ações, exposições e eventos, onde comunicação e conectividade são as protagonistas. Esse fato evidencia um grande desinteresse pela qualidade da experiência subjetiva e interações proporcionadas, colocando em dúvida os projetos educativos empreendidos pelas instituições, que mostram-se frágeis e, por vezes, fictícios. Somado a isso, num momento em que as funções e o controle desses espaços têm sido disputados por forças libertadoras e conservadoras, vemos ser fabricado um espetáculo heterogêneo, uma celebração da diferença, que em nada garante mudanças estruturais e leva a uma neutralização do conteúdo político das práticas artísticas (MOSQUEIRA, 2018, p. 1).

Apesar disso, muitos artistas contemporâneos têm dedicado seus trabalhos às tensões existentes entre instituições e públicos. De certa forma, esses embates possibilitam o estímulo de uma poética contemporânea que não deixa intacto o “cubo branco”, e é obrigado a definir também novas tolerâncias e potencialidades discursivas. Em seu trabalho “Open Bar” (2016), o artista Raphael Escobar (1987-) cria um alambique como objeto de mediação que possibilita a entrada de moradores de rua na instituição artística. Dessa maneira, ao serem convidados a adentrar o espaço expositivo para pegarem gratuitamente a cachaça fabricada na própria instalação, evidencia-se a falta de permeabilidade desses espaços com grupos mais pobres que quase nunca sentem que aquele é um lugar que podem frequentar. Além da pinga, o trabalho também conta com uma série de panfletos com informações sobre a distribuição da bebida, espalhados para moradores de rua, no entorno da região onde está exposto.

O Museu de Arte do Rio (MAR), citado na manchete da introdução (“MAR vai platinar cabelos cariocas para o Carnaval”), foi inaugurado em 2013 e se apresenta como uma instituição comprometida com “uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais” (MUSEU, 2020b, p. 1). Além das exposições de longa e curta duração, uma das principais missões desse museu envolve sua Escola do Olhar, um projeto que integra arte e educação a partir de seu programa curatorial, buscando aprofundar sua dimensão pública por meio da discussão de questões emergentes da contemporaneidade tanto no campo da arte quanto no da cultura. Esse programa é voltado principalmente para a rede pública de ensino da cidade do Rio de Janeiro, onde o museu está situado, podendo atender também artistas, pesquisadores, produtores culturais, museólogos e demais membros da comunidade artística e acadêmica (ibidem).

Esse museu foi palco da ativação “Descoloração Global” proposta pelo artista Maxwell Alexandre durante sua exposição individual “Pardo é Papel” (2019), que conseguiu levar para dentro da instituição um público preto e periférico, numa “estratégia profética de ascensão e tomada de poder” (ALEXANDRE, 2020, p. 35), objeto de análise deste artigo por sua potência para a produção de novos públicos para a arte. Nas palavras do artista:

É importante não só o artista negro ocupar seu local de representatividade num momento como este, mas também que a comunidade o ocupe fisicamente, porque a presença do corpo negro nesses espaços é política. Penso que a convivência real é a fronteira mais eficaz para desconfigurar estereótipos, caricaturas racistas, e por aí vai. Ter o negro apenas em pintura, bidimensional, ou em qualquer representação plástica não é suficiente. (ALEXANDRE, 2020, p. 35)



Fig.5. Raphael Escobar; Open Bar, 2016, Instalação, Alambique caseiro e distribuição gratuita de pinga, São Paulo/SP. Fonte: portfolio online do artista (<http://raphaelescobar.weebly.com/open-bar--2016.html>)

Maxwell Alexandre, também conhecido pela sigla MW, é um pintor carioca, morador da Rocinha, que iniciou sua trajetória artística profissional há pelo menos cinco anos, quando concluiu sua graduação em Design pela PUC-Rio. Naquele período está seu primeiro conjunto de autorretratos em papel pardo, uma importante marca não apenas de sua virada em direção à figuração, mas também do uso recorrente desse suporte (MAZZUCHELLI, 2019, p. 2). Segundo MW,

Realmente havia uma sedução estética muito potente, mas somente quando fui fazer a quarta pintura me dei conta do ato político e conceitual que eu estava articulando ao pintar corpos negros sobre papel pardo, uma vez que a cor parda foi usada durante muito tempo para velar a negritude. (ALEXANDRE, 2020, p. 28)



Fig.6. Raphael Escobar; Panfleto da instalação Open Bar, 2016, São Paulo/SP. Fonte: portfolio online do artista (<http://raphaelescobar.weebly.com/open-bar--2016.html>)

Essa dimensão conceitual e simbólica de seu trabalho faz referência ao momento histórico em que o termo “pardo” passa a ser usado oficialmente para classificar os cidadãos de origem mestiça, como um mecanismo de branqueamento. A autoidentificação como pardo levaria a uma ideia equivocada de ascensão na hierarquia socioeconômica de um país que sofre um processo violento de marginalização sistêmica da população preta. Contudo, na busca de desconstruir esse argumento, a cada dia há um esforço em reiterar que o grupo pardo integra a categoria de negros (pretos + pardos), fazendo com que mais de 50% da população brasileira seja identificada como negra. Assim, ao pintar corpos negros em papel pardo, Maxwell consolida uma ideia de negritude e celebra a autoestima através de “contranarrativas complexas, poderosas e divertidas” (MAZZUCHELLI, 2019, p. 6).

Com dimensões extensas, a escala de seus trabalhos evoca as grandes pinturas históricas, sendo habitadas, no entanto, por personagens, objetos e cenas apropriadas

do cotidiano da favela, do uniforme das escolas públicas cariocas à padronagem das piscinas de plástico Capri, que adquirem novos sentidos no espaço simbólico da pintura.

Ao levar o trabalho de Maxwell para o museu, o MAR pretendeu fortalecer as heranças de sua vizinhança e de sua cidade, ratificando “os modos, sensações e lugares com os quais interessa dialogar: a escola, a diversão, o museu, a laje, a sala familiar, a rua, a igreja”, como afirma Carlos Gradim no catálogo da exposição. E continua:

O museu, então, se repensa como signo de distinção, e nele a inclusão passa a ser meta. Historicamente um lugar de ostentação de bens, o museu que nos interessa continuar deve reverter a periferização, transformando-a em autoestima. E, sobretudo, aceitar a plethora de cores já mais do que vivenciada pela cidade que se repensa a cada dia, na luta, no azul-celeste dos uniformes escolares e das padronagens das piscinas, onde nos refestelamos aos domingos. (ALEXANDRE, 2020, p. 16)

Resta avaliar, diante disso, se de fato o desejo da instituição de se tornar o lugar de afirmação de novas identidades, de reconhecimento de novos protagonismos e de habitação de corpos periféricos, conseguiu sair do campo do discurso, ou se ela, ao contrário, parafraseando Mônica Hoff (2018, p. 176), permanece “brincando de casinha” dentro dela mesma e não percebe.



Fig.7. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)



Fig.8. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

## A produção de públicos e o trabalho de Maxwell Alexandre

Um público é produzido, segundo Simon Sheikh (2009, p. 79), pelo “modo de endereçamento” de uma determinada exposição (ELLSWORTH, 2001). A produção de um público é também a imaginação (ou a instituição) de um mundo, que contém normas, valores, língua, mecanismos, indivíduos e métodos próprios.

Contudo, no campo da arte, para alguns atores, ainda existe um certo desconforto com relação à ideia de preestabelecer um público. Apesar da definição de um público-alvo ser etapa fundamental no planejamento de qualquer atividade pedagógica, não é raro encontrar artistas e curadores que considerem essa prática redutora, propensa a erros e que levaria a uma possível restrição dos impactos do trabalho. Pablo Helguera, em oposição, considera que “as ideias e as obras de arte possuem públicos implícitos”, visto que “nós construímos porque as audiências existem. Nós construímos porque buscamos alcançar os outros, e eles virão porque se reconhecem naquilo que construímos” (2011, p. 43). Tendo, portanto, uma identidade bastante concreta, torna-se impossível produzir algo voltado à participação de um público sem fazer suposições sobre seus perfis, interesses e formas de engajamento (HELGUERA, 2011, p. 44).



Fig.9. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

O que nos traz de volta, finalmente, à ação “Descoloração Global”. Além de sua realização no MAR, ela ocorreu também em outras duas oportunidades, uma em 2018, na galeria A Gentil Carioca, e outra em 2019, na Rocinha, como um ritual para a virada do ano. Nessa ativação nos pilotis do museu, entre piscinas de plástico, lavatórios e copos “guaravita” com pó descolorante e água oxigenada, o público é convidado a platinar os cabelos como forma de confraternização e resistência, desafiando “as regras criadas pelo establishment para determinar quais estilos de cabelo eram aceitáveis para moradores da favela” (MAZZUCHELLI, 2019, p. 3). Isso porque descolorir o cabelo, de acordo com o artista, é uma cultura forte na favela, mas, ao mesmo tempo, já foi muito associada ao estilo de vida das facções: “se você era negro e pintava o cabelo de loiro, acabava atraindo a atenção da polícia, de racistas e todo tipo de preconceito”, afirma MW (ALEXANDRE, 2020, p.39).

Pra mim, Descoloração Global é também um comentário de liberdade, de podermos ser o que quisermos ser. É uma afirmação de rebeldia e empoderamento diante de qualquer estrutura discreta e indiscreta de aprisionamento do corpo negro. Uma grande referência que tenho desde pequeno e me ajuda a ratificar essa estética é o famoso anime Dragon Ball Z, que marcou minha geração; seus personagens tinham cabelo preto mas ficavam loiros quando atingiam níveis superiores e viravam supersayajins, aumentando seus superpoderes. (idem, p.38)



Fig.10. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

Além de uma ótima ocasião para se reunir e confraternizar, algo que ocorre com bastante frequência no próprio estúdio de Maxwell, fazer com que ela ocorra dentro de uma instituição cultural configura uma tentativa formidável para tornar a arte ativa culturalmente (VERGARA, 2018, p. 42) e, portanto, um experimento potente para uma democracia cultural, principalmente ao levarmos em conta que menos de um terço dos brasileiros acessam esses espaços. Dados da pesquisa Cultura nas Capitais de 2017<sup>1</sup>, que buscou mapear o consumo, interesse e acesso à arte e à cultura nas capitais brasileiras, apenas 31% dos brasileiros foram a museus naquele ano, e as principais barreiras ao acesso foram a falta de tempo e o desinteresse. Se a arte não é possível sem os públicos, e o imprescindível são de fato os intercessores, como é possível que no(s) mundo(s) da arte os públicos sejam, ainda hoje, o elo menos estudado?

Considerar os públicos e as barreiras simbólicas que dificultam o acesso às manifestações artísticas e culturais é essencial quando a vida cultural da população é a razão do engajamento dos poderes públicos em políticas de suporte ao setor. Apesar disso, entre nós, é ainda o elo menos estudado da cadeia criação/produção, circulação/difusão, fruição/consumo. (BOTELHO, 2011, p. 8)

Esse desinteresse, tanto dos públicos pela arte, quanto da cena cultural pelos

públicos, pode ter fundamento numa ideia recorrente de que criação e consumo seriam dois mundos completamente separados, o que leva à sensação de que grande parte das obras e exposições sejam produzidas exclusivamente para o “mundo da arte” e seus membros, e não públicos em geral. Disso decorre a percepção de certa inacessibilidade dos seus conteúdos, principalmente da arte contemporânea e a avaliação sobre esse universo como um lugar paralelo e arbitrário (OLIVEIRA, 2019, p. 44).

E ainda, considerando aspectos exclusivamente econômicos, não é possível conceber uma oferta que não se atente à construção de uma demanda. Mesmo que a oferta cultural esteja no cerne das intenções dos financiamentos públicos e privados, e também das instituições que se ocupam em proporcionar o acesso à arte (como é o caso dos museus), não necessariamente a demanda dos públicos está sendo privilegiada e estimulada nesses projetos.

Mesmo se deixarmos de lado [...] os argumentos de ordem ética ou social que constituíam o fundamento da política de democratização para nos concentrarmos apenas nos argumentos financeiros ou econômicos, resta uma verdade da qual muitos procuram fugir: a sobrevivência de faixas inteiras da vida cultural – e, portanto, dos artistas e das obras – passa pela ampliação dos públicos que a ela acedem. (DONNAT, 2011, p. 20)

Ainda segundo Olivier Donnat, é necessário que seja implantada uma “verdadeira política da demanda” para que o impasse em que se encontra a “política de apoio à oferta” seja superada. O problema parece estar, justamente, na compreensão e definição dos grupos para os quais se pretende falar, e na tomada de “medidas conscientes para alcançá-los de maneira metódica e construtiva” (HELGUERA, 2011, p. 44).

## Considerações finais

O trabalho de Maxwell, por fim, poderia ocupar esse lugar da crítica institucional contemporânea, ou da arte socialmente engajada, ou da mediação comprometida com a transformação social e a produção de novos públicos. Mas apenas enquadrá-lo em alguma definição ou atrelá-lo a algum movimento não é a pretensão deste trabalho. “Os artistas já não querem fazer coisas que falam do mundo, mas que sejam atos no mundo” (HELGUERA, 2018, p. 86), e nesse mundo, o que a “Descoloração Global” fez foi redesenhar as fronteiras do que pode ser arte e de quem pode ser seu público.

A falta de interesse das periferias e favelas por arte contemporânea é um programa construído. Esse é um segmento de elite e também de distinção social mesmo entre os ricos. [...] Para além do capital financeiro, o campo da arte contemporânea é, sobretudo, detentor de um grande capital intelectual. Tendo esse fator mapeado, eu entendi que a reivindicação desses lugares

tem relação direta com uma posição de poder. Porque é nesses espaços que a história é legitimada, que narrativas e construção de imagens são manipuladas. (ALEXANDRE, 2020, p. 34)



Fig.11. Foto: João Victor Medeiros; Ativação Maxwell Alexandre, Exposição Pardo é Papel, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro/RJ, 2020. Fonte: portfolio online do artista (<https://www.jvmedeiros.com/>)

Muitas razões levam um museu a promover uma ação como essa, mas se ele pode de fato ser imaginado como um auto-falante, se comunicando através de seus programas e atividades como coloca Helguera (2011, p. 44), é a clareza de seus interlocutores que vai contribuir para a definição do tom dessa fala.

Vimos que o campo da arte é constituído por uma série de tensões. A disputa pelo poder de afirmar aquilo que é ou não arte, quem é ou não artista, está sempre em questão. Muitas vezes, delegamos às instituições esse poder de definição simplesmente por ser mais fácil assim. E essa facilidade de abrir mão desse poder vem da falta de repertório, da ausência de um ensino respeitável em arte e cultura, da escassez de políticas públicas sérias voltadas à formação de hábitos culturais. A conta não parece ser tão difícil. Algo só se torna importante quando um grande número de pessoas considera-o importante. Para que algo seja consumido, é estritamente necessário que alguém o consuma. O que fazer para que a educação entre na conta como algo essencial para a sustentabilidade do mercado de arte, da atuação artística, da estrutura cultural, dos agentes todos da cadeia? A arte em nosso país parece sobreviver por aparelhos, aos tropeços, e a questão de sua importância deveria estar

sendo respondida por cada pessoa que se propõe a estar num espaço expositivo.

Assim como Diego, na crônica de Galeano, as instituições culturais, diante da arte, também precisam de ajuda para olhar. Precisam pedir aos públicos que as ensinem. E é apenas dessa forma que conseguirão se reinventar e possibilitar que seus espaços permitam enxergar, também, novos mares, novas perspectivas.

## Referências

ALEXANDRE, Maxwell. Maxwell Alexandre: **Pardo é papel** / Maxwell Alexandre... [et. al]; Organização: Instituto Inclusartiz. - Rio de Janeiro: Instituto Inclusartiz: Instituto Odeon, 2020. Catálogo publicado em decorrência da exposição realizada no Museu de Arte do Rio no período de novembro de 2019 a maio de 2020. Textos em inglês e português.

BOTELHO, Isaura. Os públicos da cultura: desafios para as políticas culturais. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, v. 12, p. 8-18, maio/ago, 2011.

BRETON, David Le. **Antropologia dos Sentidos**. Tradução de Francisco Morais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016. p. 11-20.

DONNAT, Olivier. Democratização da cultura: fim e continuação? **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, v. 12, p. 19-34, maio/ago, 2011.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 71-74.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

ESCOBAR, Raphael. Open Bar. 2016. Disponível em: <<http://raphaelescobar.weebly.com/open-bar--2016.html>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

GALEANO, Eduardo. A função da arte/1. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2017. p.15.

HELGUERA, Pablo. Uma má educação. [Entrevista concedida a] Helen Reed. In: CERVETTO, Renatta; LÓPEZ, Miguel A. (org.); Tradução de José Feres Sabino. **Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 79-90.

HELGUERA, Pablo. Educação para uma arte socialmente engajada. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (org.); tradução de Camila Pasquetti, Camila Schenkel, Carina Alvarez, Gabriela

Petit, Francesco Settineri, Martin Heuser e Nick Rands. **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. p.35-44.

HOFF, Mônica; HONORATO, Cayo. Mediação não é representação: uma conversa. In: CERVETTO, Renatta; LÓPEZ, Miguel A. (org.); Tradução de José Feres Sabino. **Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p.165-181.

HONORATO, Cayo. **Tem alguém, algo aí?** O público, os públicos, um público. Seminário Reconfigurações do Público: Arte, Pedagogia e Participação. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <[https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/2012\\_ensaio\\_seminarioii\\_honorato.pdf](https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/2012_ensaio_seminarioii_honorato.pdf)>. Acesso em: 8 jan. 2020.

JLEIVA CULTURA & ESPORTE. **Cultura nas Capitais**. 2017. Disponível em: <<http://www.culturanascapitais.com.br/>>. Acesso em: 15 jan. 2021.

MAR vai platinar cabelos cariocas para o Carnaval. Diário do Porto. Rio de Janeiro, 3 fev. 2020. Carnaval, p. 1-1. Disponível em:<<https://diariodoporto.com.br/mar-vai-platinar-cabelos-cariocas-para-o-carnaval/>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

MARTINS, M. C. F. D. **Arte, só na aula de arte?** Educação, v. 34, n. 3, 20 out. 2011.

MAZZUCHELLI, Kiki. **Maxwell Alexandre - O mundo é nosso**. 2019. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2019/04/Texto-de-Kiki-Mazzucchelli.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

MOSQUEIRA, Bernardo. Crítica institucional: produção de arte-crise na luta contra a barbárie. Select, nº da edição: 37, 19 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.select.art.br/critica-institucional/>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

MUSEU de Arte Do Rio (Rio de Janeiro). Descoloração Global, com Maxwell Alexandre. 2020a. Disponível em: <<http://museudeartedorio.org.br/programacao/descoloracao-global-com-maxwell-alexandre>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

MUSEU de Arte Do Rio (Rio de Janeiro). O Museu. 2020b. Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

NASCIMENTO, Júnior José do; CHAGAS, Mário de Souza. Diversidade museal e movimentos sociais. In: NASCIMENTO Júnior, José do (org.). IBERMUSEUS 2: **Reflexões e comunicações**. Brasília/DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2008a.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. Exposições como arenas de poder. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 9, p. 42-51, nov. 2019.

SOUZA, Iara Regina da Silva. **A gambiarra na cena: uma poética de iluminação para ativação de obras de arte em belém do pará**. 2011. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação

em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011. p. 38-43. Disponível em: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/disserta%C3%A7%C3%B5es/2009/IARA%20REGINA%20DA%20SILVA%20SOUZA.compressed.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2021.

VERGARA, Luiz Guilherme. Curadoria educativa: percepção imaginativa/ consciência do olhar. In: CERVETTO, Renatta; LÓPEZ, Miguel A. (org.); Tradução de José Feres Sabino. **Agite antes de usar**: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p.39-45.

SHEIKH, Simon. Sobre a produção de públicos ou: arte e política em um mundo fragmentado. In: CAMNITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (org.). **Arte para educação/educação para a arte**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. p. 74-88.

Submissão: **01/03/21**

Aceitação: **15/03/21**

# Nego Fugido

Runaway Nigger

Negro Fugitivo

**João Vicente Annoni Albuquerque** <sup>1</sup>  
**Maria Betânia e Silva** <sup>2</sup>

1 Graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco. Atuou na Galeria de Arte Janete Costa, em Recife. Atuou na TV Pinguim, em São Paulo. Fez mobilidade acadêmica na UFMG. É Artista Visual e Tatuador.

2 Doutora em Educação pela UFMG. Mestre em Educação pela UFPE. Graduada em Artes Plásticas pela UFPE. Graduanda em Filosofia pela UFPE. Professora da Graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB.

### **Resumo**

Esse texto investiga a manifestação cultural popular do Nego Fugido, suas relações com a história do Brasil e de que maneira afeta a comunidade pesqueira de Acupe, estado da Bahia, local onde é realizado o evento. Apresentamos uma descrição do evento, seus elementos simbólicos, como se destacam nas indumentárias das personagens, os processos que envolvem esse movimento na narrativa em si e que se mesclam nos causos e relatos dos moradores. A partir da experiência vivenciada no evento, foram realizados registros e esboços em desenho, durante e após a apresentação que se desmembraram em produções artísticas que refletem a expressividade do evento. São tecidas reflexões acerca dos conceitos de identidade e tradição que permeiam o movimento, assim como os fatores de vigilância e relações de poder presentes nos personagens. Aponta o papel da memória nas experiências vivenciadas que se tornam significativas ao longo da vida, servindo de molas propulsoras para o processo criativo no campo das Artes Visuais.

### **Palavras-chave**

Nego Fugido; Manifestação cultural popular; Memórias; Processo criativo; Artes Visuais.

### **Abstract**

This text investigates the popular cultural manifestation of Nego Fugido, its relations with the history of Brazil and how it affects the fishing community of Acupe, state of Bahia, where the event is being held. We present a description of the event, they're symbolic elements, as they stand out in the character's costumes, the processes that involve this movement movement in the narrative itself and that are mixed in the stories and legends of the residents. From experience lived in the event, records and sketches in drawing were made, during and after the presentation which split into artistic production that reflect the expressiveness of the event. The research generates a reflection on the concepts of identity and tradition that permeate the movement, as well as the factors of vigilance and power relations present in each represented character. Furthermore, it highlights the important role of memory in the lived experiences that become significant throughout life, serving as propelling springs for the creative process in the field of Visual Arts.

### **Key words**

Nego Fugido; Popular cultural manifestation; Memories; Creative process, Visual Arts.

### **Resumen**

Este texto investiga la manifestación cultural popular de Nego Fugido, sus relaciones con la historia de Brasil y cómo afecta a la comunidad pesquera de Acupe, estado de Bahia, donde se realiza el evento. Presentamos una descripción del evento, sus elementos simbólicos, como se destacan en el vestuario del personaje, los procesos que involucran este movimiento en la propia narrativa y que se mesclan en las historias y leyendas de los vecinos. A partir de la experiencia vivida en el evento, se realizaron registros y dibujos, durante y después de la presentación, que se dividieron en producciones artísticas que reflejan la expresividad del evento. La investigación genera una reflexión sobre los conceptos de identidad y tradición que permean el movimiento, así como los factores de vigilancia y relaciones poder presentes en cada personaje representado. Además, destaca el importante papel de la memoria en las experiencias vividas que se vuelven significativas a lo largo de la vida, sirviendo como resortes impulsores del proceso creativo en el campo de las Artes Visuales.

### **Palabras-Clave**

Nego Fugido; Manifestación cultural popular; Recuerdos; Proceso Creativo; Artes Visuales.

**ISSN: 2447-1267**

## Introdução

A festa do Nego Fugido realizada na comunidade Quilombola de Acupe, localizada no município de Santo Amaro da Purificação no Recôncavo Baiano existe há gerações. Uma tradição que mobiliza e envolve todos os moradores do local há décadas. Existe uma carga histórica por trás desse evento, uma narrativa que ilustra os conflitos e as relações de poder do período colonial no Brasil.

Registrar esse evento histórico cultural pode ser feito de diversas maneiras atualmente. Inclusive a notoriedade do Nego Fugido vem crescendo nas mídias digitais, no Instagram, por exemplo, já existe a Hashtag: #negofugidoacupe. Fotos e vídeos nos dão uma clara percepção da estética do evento. Mas, e no campo da Arte? É possível produzir artisticamente uma narrativa para o/a leitor/a adentrar profundamente no contexto? Captando os aspectos históricos e sociais?

A partir desse processo investigativo, a criação artística visou, não somente servir como veículo comunicativo, mas educativo também, de maneira a enriquecer a leitura com imagens. No intuito de produzir imagetivamente uma estória, a imagem mescla linguagem visual à leitura, permitindo um horizonte de possibilidades didáticas para se veicular um conteúdo de tamanha importância política e histórica ao processo criativo a partir da experiência vivida no evento. É o exercício de reaver uma memória sobre uma experiência que foi compartilhada e registrada durante e depois do evento. Imagens criadas com lápis, tinta e pincéis que estão retratando fatos históricos (não objetivos) transmitidos pela oralidade da comunidade que ali viveu e vive e que tem seu lado lúdico, atrelado a fortes revoltas do século XIX.

A configuração da festa é passada de geração em geração. Não necessariamente há uma narrativa única que define como de fato aconteceram as resistências do povo negro durante o período escravocrata. Mas, o objeto artístico e educativo que complementa e reitera essa pesquisa tem como objetivo enaltecer a riqueza da ação em si. Não somente como um movimento artístico de cunho carnavalesco e grotesco até, mas principalmente político, em reafirmar as lutas sociais do passado que permitem leituras desse presente. Cada personagem e elemento existente nesse teatro de rua que envolve os mais diversos simbolismos e traz consigo um retrato das relações de poder da época, são figuras marcadas por sua posição social, que se destacam de maneira abrupta no decorrer das cenas. É preciso frisar aqui, que apresentamos uma parte dessa produção.

Não encontramos, de fato, uma nomenclatura única para o movimento do Nego Fugido, por se tratar de uma manifestação cultural popular, secular, um teatro de rua que traz críticas sociais, políticas e históricas. Nessa breve "definição" observa-se o leque de conceitos que se abrem.

O estudo se vale da perspectiva metodológica artográfica (DIAS; IRWIN, 2013) que envolve a educação enquanto instrumento de conscientização acerca do movimento Nego Fugido, a produção artística no próprio fazer da pesquisa e o ato do pesquisar que inclui o aprofundamento também de fatores político-histórico-

sociais. A produção imagética está vinculada diretamente às memórias pessoais da experiência vivida.

Outro elemento importante a ser discutido é o local de fala onde buscamos formas de compreender o quão impactante foi se deparar com encenações violentas que representam a história do nosso país durante a escravidão, a mesma não se encontra de forma tão visceral nos livros de história escolar. O racismo estrutural e social presente no Brasil é uma seqüela de mais de 400 anos de escravidão que ainda se perpetua em diversas situações, seja em relações de trabalho ou sociais. É intrínseco em qualquer brasileiro, ainda mais nos brancos. Basta vermos a extensa produção acadêmica acerca do racismo, escrita na maioria das vezes por homens brancos europeus ou descendentes. Se tratando do conceito de branquitude, que vem sendo trabalhado por diversos teóricos ao longo das décadas partindo do século XX, só vem ganhando destaque no âmbito acadêmico.

O trabalho do pesquisador Lourenço Cardoso (2010) estabelece uma diferenciação que se aproxima do conceito sugerido por Edith Piza. Cardoso desenvolve duas categorias para situar a branquitude no quadro social: branquitude crítica e branquitude acrítica. Segundo ele, “a branquitude crítica refere-se ao indivíduo que desaprova publicamente o racismo”. Já branquitude acrítica refere-se ao indivíduo ou coletividade que luta pela manutenção do status de superioridade racial branca. “Apesar do apoio as práticas racistas ou da inação diante delas, a branquitude acrítica pode não se considerar racista porque, segundo sua concepção, a superioridade racial branca seria uma realidade inquestionável” (CARDOSO, 2010, p. 63). Segundo Cardoso, uma das razões para distinguir a branquitude em crítica e acrítica, se sustenta pelo fato de que os principais estudiosos estabelecem uma diferenciação ao tratar as diversas formas de racismos, mas ao definir a branquitude o fazem de maneira genérica o que não é suficiente para compreender como se configura o conflito racial que tem se perpetuado. “Ao observar o grupo branco de longe, de repente, pode surgir a impressão de que a branquitude é homogênea, porém, com a aproximação percebe-se o quanto os brancos são diversos” (Ibidem). Dito isto, o autor atesta a necessidade de se pensar a branquitude nos seus aspectos mais específicos e mutáveis (JESUS, 2012, p. 9).

Essa pesquisa se trata de uma branquitude crítica, que como dito na citação procuramos rever seus privilégios de cor e classe, e a partir deles trazer reflexões que contribuam para a luta antirracista, buscando de fato uma igualdade racial.

O trecho retirado do artigo de Camila Moreira de Jesus, publicado no III Encontro Baiano de Estudos em Cultura, traz esse debate à tona, nas diferenciações além da nomenclatura entre branquitude e branquitude.

Aproximar o/a leitor/a do movimento sob a perspectiva imagética, aqui apresentada, objetiva suscitar uma compreensão acerca dos sentimentos ali vividos, apontando a importância em resgatar a memória ancestral do povo negro. Assim, na primeira parte do texto apresentamos um pouco do contexto histórico do Nego Fugido trazendo elementos da comunidade e do evento. Na segunda parte, o

foco está centrado em analisar os conceitos que permeiam a encenação, tais como identidade, tradição e vigilância. Por fim, a produção artística constitui e entrelaça toda a narrativa.

## **Nego Fugido e sua história**

Acupe significa terra quente em Tupi, juntamente com o nome do rio Açu que atravessa a vila gera a frase “Terra quente ao pé do rio Açu”. Um lugar formado por pescadores e marisqueiros desde a época da escravidão, onde muitos escravos conseguiam comprar bens e até alforrias através da pesca.

A região do recôncavo baiano foi marcada por diversas revoltas nos períodos de 1810 a 1830 especificamente. Diante da diáspora do povo negro e a imposição de uma cultura colonizadora, os residentes de Acupe trazem à tona uma memória oral a respeito de sua história. Tendo em vista que a história do Brasil, como conhecemos, tem uma ótica do ponto de vista do colonizador e opressor, onde não há uma busca fiel sobre o que foram os levantes e as revoltas que ocorreram no passado.

Há muitos casos que permeiam a história da comunidade, envolvendo misticismo e figuras da colônia. Em sua dissertação de mestrado, Pinto (2014) descreve um desses relatos:

Para compreender de fato o contexto em que está inserido as aparições das manifestações populares da cultura de Acupe, nas tardes dos domingos de julho, é importante observar os aspectos místicos, simbólicos e estranhos/exóticos presentes na comunidade. Paulo Henrique da Cruz, um jovem tata da casa de nação angola, Inzo Tumbalê Junçara, em Acupe, por exemplo, contou-me uma versão curiosa sobre a presença das manifestações de julho nas ruas: para ele, essas aparições começaram com os mandus. Os escravos do Engenho Acupe que eram de nação haussás, segundo sua narrativa, faziam muitos cultos a mando do senhor de engenho, oferecendo até mesmo pessoas em sacrifício, para adquirir bens e dinheiro. Os escravos teriam perdido o controle da situação, pois faziam muitas macumbas e, não tendo mais pessoas para oferecer, teriam parado as oferendas. Iku, a morte, teria ficado furioso e lançado uma praga no mês de agosto. Desde então, sempre nesse mês, passaram a morrer muitas pessoas da comunidade. Todos temiam a chegada do mês das tragédias. Os sacerdotes da época, diz o tata, teriam se juntado e feito uma oferenda para afastar a praga de Acupe. Os mandus, espíritos bons, saíram às ruas em julho, um mês antes, para afastar os espíritos maus e atrair os bons, livrando a comunidade da praga do mês de agosto (PINTO, 2014, p.37-38).

Outra versão extraída do trabalho de Pinto (2014), essa contada por Tia Nenem, antiga moradora na comunidade de Acupe, fala da busca incansável por ouro, onde Gonçalves, o senhor de engenho, teria escutado boatos de que havia minas na região, tendo em vista a falta de competitividade e o declínio dos engenhos na época, ele não

hesitou em procurar. Pedindo autorização à Corte Portuguesa iniciou o deslocamento de escravos para o local, mas falhou em encontrar. Ela relata o aparecimento dessa figura fantasmagórica sobre um cavalo, imponente com fraque preto e cartola vigiando os escravos na noite na sua busca por ouro como fazia quando vivo.

Essas e outras estórias englobam o Nego Fugido, mas afinal o que é o Nego Fugido? Uma manifestação Cultural? Teatro de rua? Há muitas nomenclaturas que procuram definir essa apresentação. Em uma conversa com Monilson dos Santos Pinto<sup>1</sup>, foi possível perceber que também estão presentes os conceitos de “Performance” e do “Teatro” dentro do Nego Fugido.

Segundo os próprios moradores, não há ensaios para a realização do evento, cada personagem sabe exatamente sua ação seguindo o som do atabaque com batidas referentes ao samba de roda do Candomblé, e as letras das músicas mesclam o português com o Yorubá. Uma grande peculiaridade já que as músicas do Candomblé são específicas para serem tocadas em cultos sagrados aos Orixás, mas nesse caso o Nego Fugido se apropria das canções, os instrumentos, analogias musicais, danças e gingados. Ela torna-se profana para narrar uma saga histórica. Os tambores são elemento crucial de abertura de rodas, onde ocorrem as emboscadas. São eles que sinalizam o ritmo e o local onde vai acontecer a roda. A população da cidade que não está participando é pega de surpresa no momento de abertura das rodas, algumas em seus afazeres cotidianos de um domingo, descansando ou lavando roupa, tem um rompimento na rotina monótona quando as personagens interagem com elas.

A origem datada do Nego Fugido é incerta. Mas através de referências da origem dos batuques que existem na manifestação que ditam o ritmo do cortejo, que antecedem o Candomblé; ele vai até os Oriquis, a palavra que vem do Yorubá; dividindo-a temos: Ori (cabeça, origem) e Ki (verbo: saudar). Traduzindo literalmente para o nosso vocabulário: Evocação. De acordo com Pinto (2014) e os próprios moradores da comunidade de Acupe são chamadas Aparições. O Nego Fugido é um “Teatro das Aparições”. Principalmente por estar lidando com antepassados, descendências que se tornam vividas e presentes durante a apresentação.

Quanto às personagens, os escravos são chamados de negas, são interpretados, na maioria das vezes, por crianças e jovens que pedem dinheiro para poder comprar sua carta de alforria, usando uma calça de algodão branca ou azul, o rosto pintado com óleo e carvão, e na boca utiliza-se a anilina, que avermelhada simboliza o sofrimento. Ficam presos por cordas, mas frequentemente se desprendem, escapando dos caçadores. Os caçadores têm uma customização mais detalhada, chapéu de couro, colete de couro, uma blusa de algodão com botões. Seu rosto é pintado igualmente aos das negas com óleo e carvão, fumam e mascam um charuto com a boca avermelhada também. Usam uma saia de folhas secas de bananeira, preso a ela há cabaças e sinos de ferro, que ressoam alto com os movimentos bruscos e gingas dos caçadores, estes são interpretados por integrantes mais velhos. A saia além de camuflar faz referência a outro relato: os escravos que morriam com os maus tratos e punições eram enterrados

<sup>1</sup> Realizada no dia 2 de setembro de 2020, via aparelho celular.

aos fundos do engenho onde havia uma grande plantação de bananeira, dizem os moradores que as mesmas ao serem cortadas escorriam sangue.

Quem comanda os caçadores é o capitão do mato, ele se difere, pois este é o representante do senhor de engenho, não pinta seu rosto de preto e nem tem sua boca sangrenta, veste um chapéu de couro, calça jeans, bota, um colete de couro também, característico do vaqueiro do nordeste, o único que usava couro, tendo em vista que os escravos de engenhos longe do litoral usavam o couro dos animais que caçavam para fazer vestes; brande diversas vezes seu chicote controlando e ordenando os caçadores para vender e caçar os escravos.

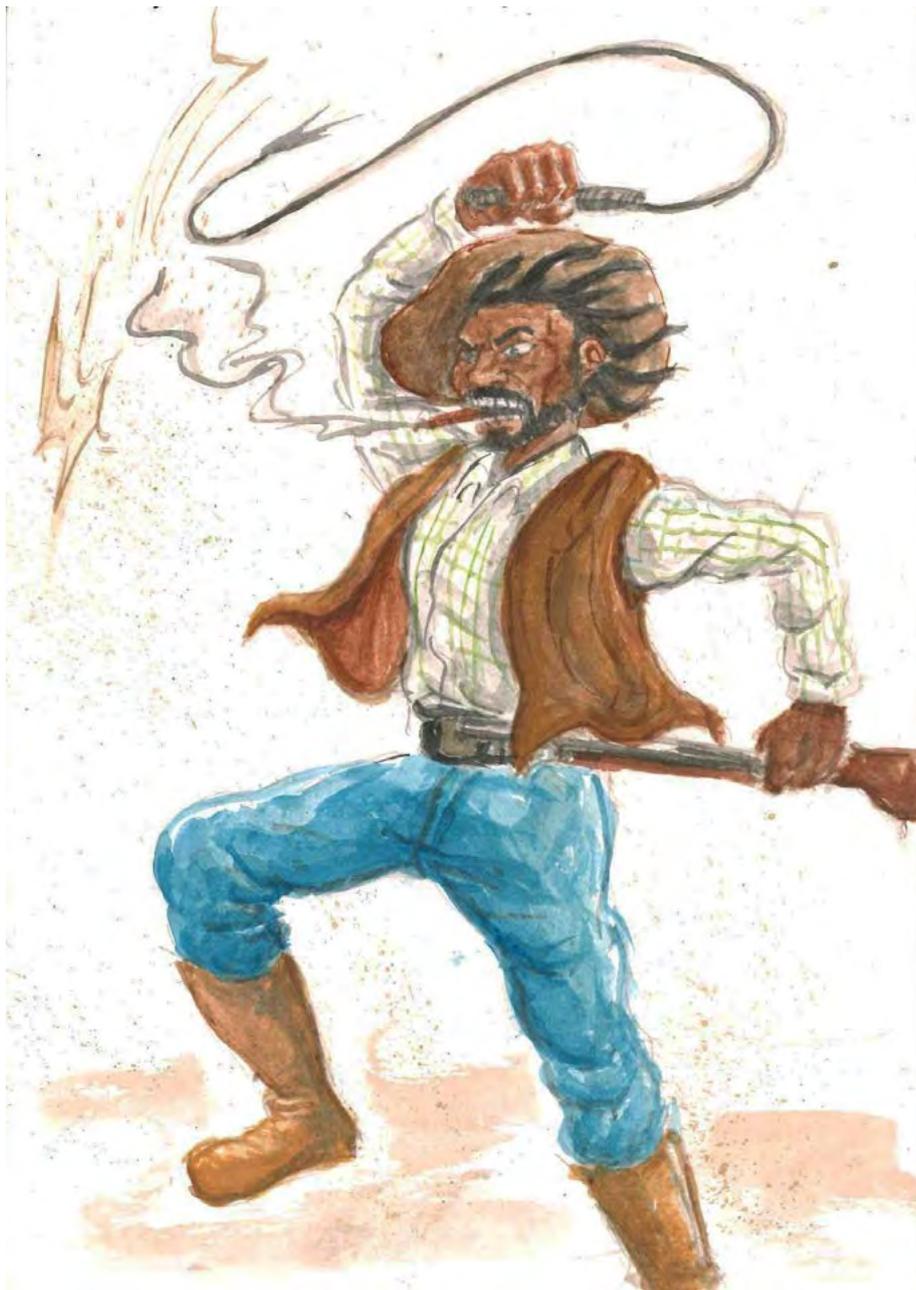


Fig.1, Autor, Capitão do Mato, 2019. Técnica Mista, 148 x 210 mm, acervo pessoal.

A cada cortejo e parada, forma-se uma roda. Os caçadores caçam as negas, o capitão do mato briga com os capatazes pelos escravos, os militares protegem o rei lutando contra todos, uma maneira cíclica de representar as lutas e revoltas, onde o público acompanha de perto seguindo o elenco pelas ruas do distrito de Acupe. Em toda roda que se abrem as negas se debatem no chão, convulsionam e morrem pelos “disparos” das espingardas dos caçadores, mas uma morte simbólica, onde não se dá como a perda da vida, mas sim da liberdade. O efeito sonoro que causa as “bombinhas” de pólvora simbolizando os disparos, juntamente com o som do atabaque que dita o ritmo das lutas, é chocante à primeira vista de qualquer espectador. O caçador é uma vítima do sistema também, sua boca avermelhada e o rosto pintado assim como as negas, trazem a simbologia do sofrimento, a boca sempre ensanguentada, e o rosto pintado de preto, uma reafirmação da cor preta na pele, ironizando até mesmo o próprio estereótipo que se colocava na época e que se encontra introjetado na sociedade até hoje. Essas duas personagens explicitam uma relação de poder forte, em que ambos podem vir de segmentos diferentes, vindo de África, sendo nascido no Brasil etc. Independente disso estão vivendo em um contexto em que estão sujeitos a caçarem uns aos outros.

É em meio aos conflitos que o caçador percebe que pode vencer o sistema ao qual estava submetido, unindo-se justamente com os escravos que caçava para venda, somente assim ele adquire real autonomia, rompendo com as condições impostas sobre ele e unindo as forças com seus irmãos escravizados.

Outra figura importante é a Dona Santa, chamada de Madrinha, uma alegoria à Princesa Isabel, ela acalma os ânimos dos atores ali presentes durante os conflitos, além de ser uma organizadora do evento extremamente respeitada na comunidade. Sua casa inclusive é onde permanecem todos os materiais referentes ao evento, maquiagem, roupas, instrumentos etc. É o local de reunião para dar início aos preparativos da encenação. Apresenta-se com um vestido e um lenço branco, movimentando-o sempre que necessário para que não haja um acidente, pois em meio a apresentação é notável a eferescência das atuações, por mais que sejam improvisadas parecem convencer-nos de que realmente estão brigando. Atualmente por conta da idade ela já não participa mais, no lugar, um dos integrantes expõe um cartaz fazendo referência à sua pessoa.

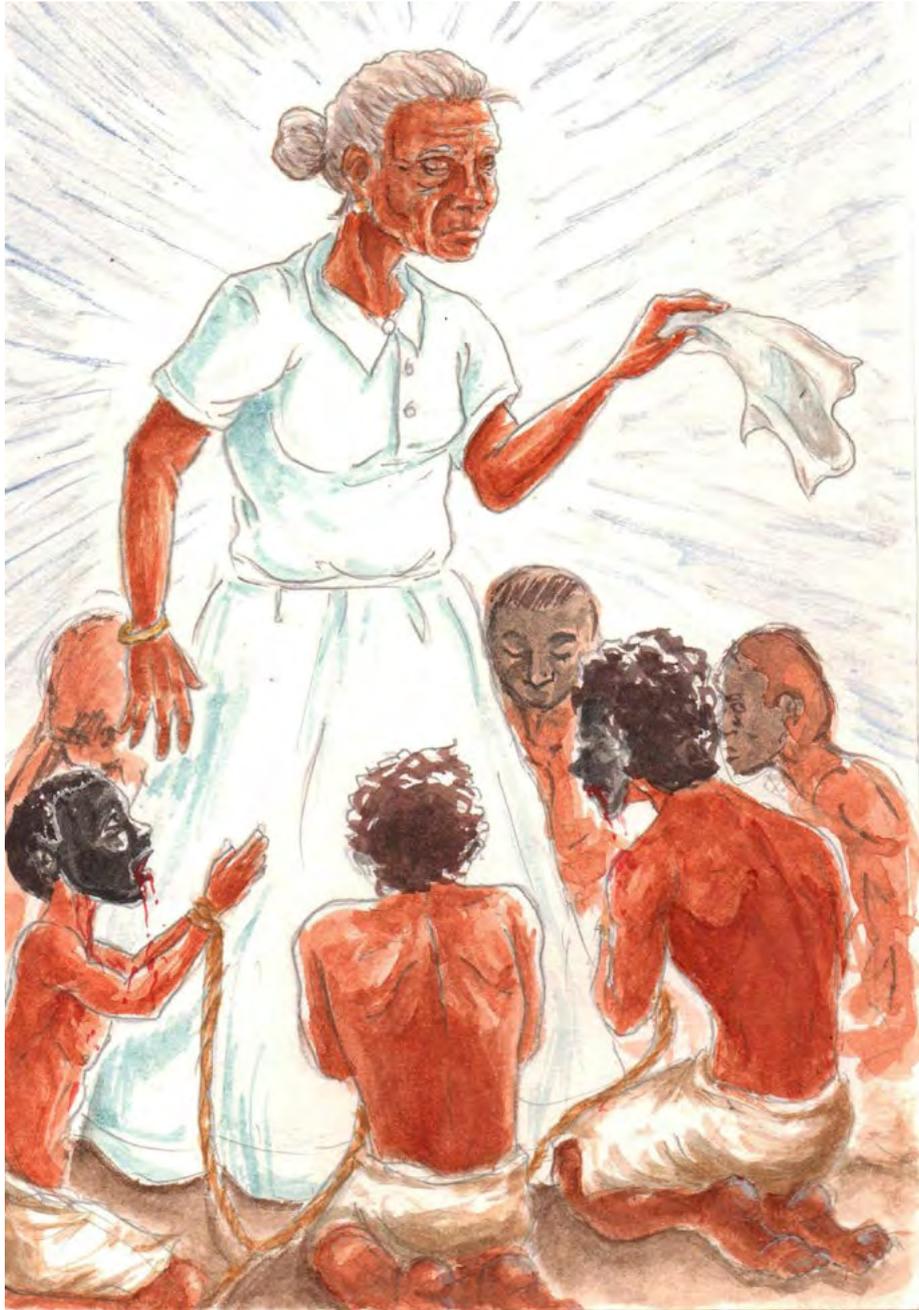


Fig.2, Autor, Dona Santa, 2019. Técnica Mista, 148 x 210 mm, acervo pessoal.

Por fim temos o rei, com seu manto vermelho cercado pelos militares que vestem bota coturno, quepe, usam um cassetete que o protege dos caçadores, que aos poucos vão se rebelando contra o capitão do mato. O rei que detém a carta de alforria gradualmente vai sendo encurralado e quando isso ocorre, uma onda de perseguição e conflitos começa entre os militares e os caçadores. E antes mesmo do embate com os militares, vem primeiramente à queda do capitão do mato, um intermédio entre os senhores de engenho e os caçadores. É incrível a maneira gradual em que as camadas sociais se desmancham perante a opressão maior, a concentração de poder existente e extremamente análoga aos tempos atuais, onde o escravo se rebela contra o caçador, o caçador contra o capitão do mato e assim por diante chegando aos militares e o rei.

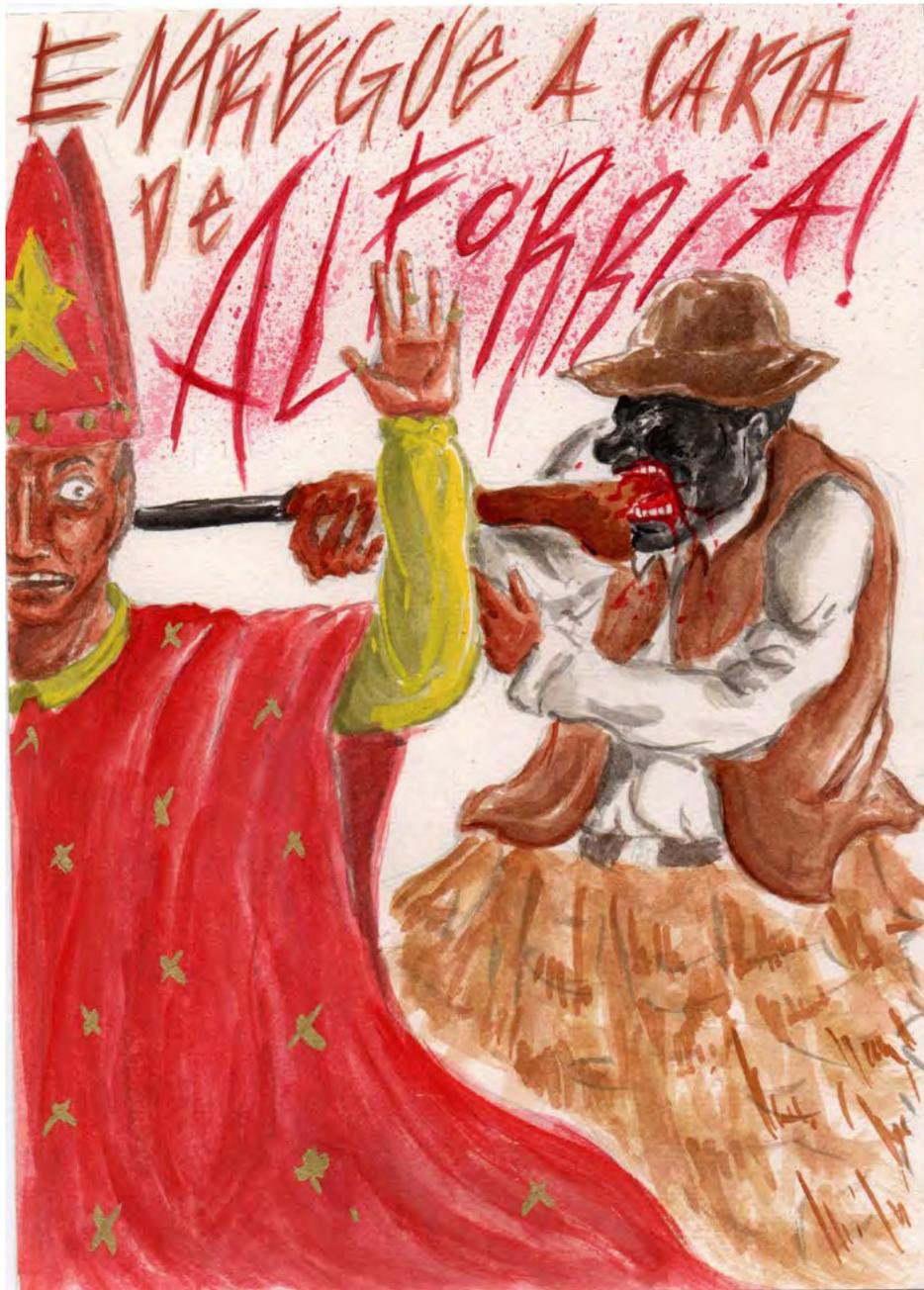


Fig.3, Autor, A Queda do Rei, 2019. Técnica Mista, 148 x 210 mm, acervo pessoal.

A oralidade secular sempre esteve presente, por isso não há ensaios prévios, simultaneamente à vivência e a observação criam uma maneira única de interpretar e reinterpretar o mesmo evento, uma apresentação nunca será igual a outra, o improvisado diante das cenas é constante, isso se dá no modo de agir, o gingar, as expressões e interações. A estrutura da narrativa sempre se mantém, configurando-se em todos os domingos do mês. Nos três primeiros é onde as batalhas têm seu início sendo o primeiro ato começando pelo negro em liberdade e festejando, para aí ser capturado e retirado de sua terra natal africana. Há um cortejo quando ocorrem as fugas e capturas seguidas pelas mortes constantes e conflitos entre militares e caçadores. Mas, é no último domingo do mês, no segundo ato, em que ocorre o levante e o rei é finalmente

capturado, sendo ele uma alegoria ao senhor de engenho (pois, ele não aparece em cena). Adquirida a carta de alforria, ocorre uma peculiaridade, os caçadores passam a ofertar o rei, leiloando-o para quem quiser comprar, a manifestação brinca com os fatos históricos, ironiza-os.

O brincante Monilson Pinto que interpreta o capitão do mato, em depoimento no documentário de Dalila Brito feito *Nego Fugido: luta e resistência no Recôncavo da Bahia em 2017*, fala o quão reflexiva é a manifestação no momento em que comercializam o rei, propondo não somente uma liberdade dos escravos, mas que de fato haja uma queda do sistema monárquico, em uma das canções das cenas finais coloca-se assim: “Olhaêsibuatã tire a casaca de sibuatã”. “Tirar a casaca de Sibuatã” significa tirar o poder do outro, assumir o poder. Mais ainda ao final, no último ato a canção é a seguinte: “lálá me soltou!” (bis). “Nego nagô eu” (bis).

lálá seria a princesa Isabel. Ironicamente os negros agora libertos, depois de passarem todos os domingos do mês propondo um levante revolucionário pela liberdade, agora atribuem essa vitória à lálá, a Princesa Isabel. É uma maneira jocosa de lidar com a história diz Monilson, provocativa, literalmente de brincar com a história. O fato de os caçadores e o capitão do mato serem negros também, caçando seus irmãos por dinheiro, é dito pelo brincante que interpreta um dos caçadores Evilásio Cruz: “É desgraçado caçando miserável” em entrevista concedida pela Arueira Expressões Brasileiras em Maio de 2018 onde ocorreu apresentação do *Nego Fugido*, no Centro de São Paulo, em frente ao Teatro Municipal a convite do Sesc<sup>2</sup>.

Em uma reportagem feita pela TV Educativa da Bahia entre 1997 e 1998, a historiadora Ana Maria Ramos de Aragão que escreveu sua dissertação de mestrado *Nego Fugido, representação da liberdade escrava no recôncavo baiano (1995)* defendida na PUC (Pontifícia Universidade Católica) de São Paulo, fala de como os movimentos e danças nos períodos do Quilombo permaneceram na memória da população até os dias atuais, onde o negro escravo saindo para dançar, festejar, namorar, estava naquele momento livre do senhor de engenho. Essa ideia de fugir está atrelada à reconquista dos direitos roubados pela escravidão, onde o negro era privado do lazer. No momento em que ocorre sua captura, ele passa a angariar fundos para comprar sua alforria, tomando consciência de sua condição como propriedade e não mais como homem-livre.

Outro ponto importante é a perda da notoriedade que o capitão do mato tem quando os escravos conseguem a carta de alforria, pois, sendo um representante da repressão, ele passa a ser escorraçado, enxotado pela população negra de maneira jocosa na manifestação. Segundo ela não há registro algum da manifestação em documentos, grande parte de sua pesquisa se deu de maneira oral, conseguindo entrevistar participantes da década de 30 no local. A maneira como se davam as apresentações se difere da infância vivida por ela como moradora da região, e da década de noventa, período de sua pesquisa. Anteriormente mulheres ou meninas não participavam, sendo o grupo composto por homens jovens ou adultos. Atualmente,

2 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f2S6DiiVqhM>. Acesso em 11 de Setembro, 2019.

encontram-se faixas etárias diversas, mulheres mais velhas e meninas interpretando tanto as negas quanto os caçadores.

É notável e surpreendente a resistência desse movimento e como perdura atualmente, sua temática nunca deixará de se relacionar com a atualidade, sempre há de se modificar e ressignificar, mas sua essência permanecerá a mesma. A comunidade é constituída de pescueiros e marisqueiros, sendo este ofício praticamente sua única fonte de renda, há pequenos comércios ao redor, andar pelas ruas, onde poucas são asfaltadas, percebe-se que mal há saneamento básico e casas e barracos improvisados são presentes. Tudo isso em um território que já foi um Quilombo e palco de diversas revoltas só mostra o quão precioso e necessário é o movimento do Nego Fugido, ele engrandece a comunidade, dignifica sua existência. Enaltece a memória do lugar, onde é o único a realizar tais apresentações, uma tradição que dá identidade às pessoas do local, principalmente através de sua secularidade que independe de documentos comprovando sua existência, a maneira como movimenta a população, as expressões chocantes durante e os sorrisos satisfatórios no final do evento, mostram o quão intrínseco o movimento está na vivência dessas pessoas.

## **Identidade, Tradição e Vigilância**

Stuart Hall em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* trata da identidade cultural no âmbito nacional. O Brasil, assim como outros países na Europa constitui-se em uma diversidade de etnias, definida por Hall da seguinte maneira: “A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimentos de ‘lugar’ que são partilhadas por um povo” (HALL, 1992, p.63).

A cultura compartilhada em Acupe pode-se assemelhar a uma “comunidade imaginada”, conceito que traz à tona o passado repleto de simbolismos, para que os realizadores e os espectadores diante do ato estejam de fato vivendo e experienciando a memória construída na narrativa. Essas pessoas partilham de uma memória passada através da oralidade. É uma construção que vem sendo feita há quase um século, mesmo com a ausência de registros, a secularidade é explícita. O movimento dá significado à vida das pessoas na comunidade, uma quebra no monótono cotidiano, é um ritual que existe e preexiste mesmo após a morte. O cenário são as próprias ruas do distrito, mesmo sem monumentos especificados, a região historicamente era foco de rebeliões e criação de quilombos. A imagética histórica está atrelada ao povo acupense.

A discussão que Hall traz sobre a “Identidade Nacional” está atrelada à formação do indivíduo no discurso de um país, sua origem e história, dessa maneira se formam instituições, formaliza-se uma única língua, padronizando para os meios educacionais, um sistema de representação que envolve datas e cenários, os mesmos tornam-se comemorativos e ritualísticos, mas isso dentro de uma formação que unifica o ser. A bandeira do Brasil, feriados como a proclamação da república ou a independência

do Brasil, figuras como Duque de Caxias, figuras repressoras militares e monárquicas tantos elementos que envolvem um sistema repressor histórico não trazem qualquer identificação para população afrodescendente. Deixam espaço para dias no calendário como a consciência negra, um modo de compensar o passado escravocrata para se criar a ideia de nação apaziguando as lutas dos registros.

Essa identidade cultural na pós-modernidade está se fragmentando, as mais diversas questões aparecem, seja de gênero, raça, sexualidade. São cada vez mais tensas as relações nos países, tendo passado pelos mais diversos conflitos migratórios se manterem coesos, há uma divergência de valores que engloba um país, não existe homogeneidade nesse sentido. Sob o processo de globalização, a cultura ocidental toma conta e praticamente monopoliza a cultura de massa, tornando as nações híbridas.

A diversidade de religiões de matriz africana que permeia o país já rompe completamente com essa concepção, basta ver a mistura da língua portuguesa com o Yorubá nas canções do Nego Fugido. Isso por si só já exemplifica o hibridismo de culturas, onde essas canções de cunho sagrado só eram cantadas em cultos, agora, soma-se à língua do colonizador para contar uma história de levante e revolta sobre o sistema repressor que instituiu o idioma hoje falado.

O Brasil cujo processo histórico e migratório é completamente diferente da Inglaterra, tendo em vista que sendo colônia de Portugal sempre houve uma imposição cultural e religiosa; o catolicismo, roupas e costumes portugueses. Pois, a princípio o termo brasileiro estava atrelado ao ofício envolvendo a extração do Pau-Brasil, o povoamento naquela época através das capitânicas hereditárias foi o princípio da nacionalidade brasileira, mas ainda assim sempre território de Portugal. Posteriormente, construíram-se os engenhos, a massa de escravos que era trazida com as mais diversas etnias e identidades. Criavam formas de identificação para se relacionarem entre si unindo forças para se rebelarem; como é dito pelo historiador e pesquisador João José Reis:

Alguns dos envolvidos na rebelião de 1835 na Bahia, quando interrogados, declararam-se "nagô-ba", "nagô-jabu", "nagô-jexá", "nagô-oió", significando que eram naturais dos reinos iorubanos de Egba (ou talvez Yagba), Ijebu, Ilesha, Oyo, ou seja, se adotavam a identidade nagô para relacionar-se com africanos de outras macro regiões, além dos negros, mestiços e brancos da terra, no seio da comunidade nagô cada um sabia que "tinha sua terra", como declarou um deles (REIS, 2007, p.84).

Esse trecho exemplifica a disparidade de uma identificação com a identidade brasileira no período, onde os negros tinham plena noção de suas etnias, e de forma a buscarem unir forças adotavam uma identidade que fosse reconhecível para os demais. Povos de regiões diferentes, em outros contextos poderiam até ser rivais ou ter relações conflituosas, mas agora sob as mesmas circunstâncias sociais, cria-se um termo para generalizar essas etnias que se diferem em muitas maneiras culturais. Um modo de se organizar frente ao contexto da escravidão, porém, como já dito,

jamais perde seu ideal identitário, dentro da mesma identidade nagô existe uma pluralidade de outras identidades, onde cada indivíduo e sua respectiva etnia tinha sua identidade para si, ou como foi dito, “tinha sua terra”.

Hobsbawn (1984) ao abordar as tradições inventadas refere-se a costumes ingleses, cerimônias que à primeira vista parecem antigas, mas, que na verdade são recentes se tratando de suas transformações ao longo dos anos, uma maneira de adaptar as gerações mais novas à cerimônias e culturas antigas, relacionar o passado ao presente de maneira que esteja introjetado no cotidiano, um modo de criar a identificação, o sentimento de nação. No livro escrito por Eric Hobsbawn e Terrence Ranger *A Invenção das Tradições*, logo na introdução, Hobsbawn coloca três classificações acerca das tradições construídas em sociedade:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, inculcação de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamento (HOBSBAWN, 1984, p.17).

Cabe aqui salientar que a tradição do Nego Fugido dialoga com o tópico a), onde a comunidade desde o século XIX configura e transfigura uma ação afirmativa, que vai de encontro com os valores de um sistema colonial repressor, construindo uma dramatização “inventada” a partir de um conjunto de memórias compartilhadas. Uma abordagem de valores que traz o empoderamento da comunidade em si, um povo que através da ancestralidade marcada pelo sofrimento e luta, coloca-se no lugar do detentor da narrativa, põe à mostra as lutas vividas. O tópico b) faz menção às instituições, o que é o caso da Princesa Isabel dita ironicamente como a libertadora dos negros representa a instituição da coroa portuguesa, este fato datado erroneamente nos livros escolares é colocado como ponto de partida da abolição, a manifestação ressalta essas relações de autoridade presentes no período escravocrata. O tópico c) traz outra questão referente à socialização e inculcação de ideias, através da escola, da igreja, da TV, do rádio e da internet, uma cultura de massa muitas vezes marcada pelo ocidente, filmes norte-americanos, ou mesmo as novelas que são passadas nos canais televisivos no Brasil, trazem um caráter de embranquecimento, mesmo colocando atores e atrizes negros, acabam esses aparecendo em personagens estereotipados em sociedade (empregada doméstica, bandido), canais religiosos, o evangelismo em alta cumpre esse papel de padronizar comportamentos assim como o desistematizar valores, que censuram e podam as culturas regionais, demonizando-as.

Michel Foucault (2009) em seu livro *Vigiar e Punir* traz a relação do carrasco no ato de matar um condenado, a exibição de sua força assemelha-se à autoridade do capitão do mato ao caçar um escravo, como é mostrado no trecho a seguir:

O executor não é simplesmente aquele que aplica a lei, mas exibe a força; é o agente de uma violência aplicada à violência do crime, para dominá-la. Desse crime ele é o adversário material e físico. Adversário ora digno de piedade, ora encarnizado (FOUCAULT, 2009, p. 51).

O conceito de vigilância que Foucault traz está atrelado ao condicionamento desde soldados em um batalhão ao de detentos em uma prisão. Transformar o indivíduo em um ser vivendo sob custódia de seus atos, com horários específicos para dormir, comer e realizar tarefas diárias, disciplinar o corpo de maneira coercitiva, mantê-lo sob uma vigia constante, mas através dela utilizar o corpo para fins e meios, quanto maior a utilidade, maior a sujeição e submissão. Gestos e comportamentos que permeiam esse condicionamento estão visíveis na instituição militar, o corpo ereto, a continência etc. O domínio sobre os corpos está atrelado não ao fazer o que se quer, mas da maneira que se quer, impulsionando as capacidades e aptidões de indivíduos dentro da instituição.

A fuga em si já seria um crime passível de punição no período da escravidão, onde o capitão do mato toma a forma do carrasco que pune, representando o sistema repressor do engenho, porém se ele falha em caçar ou punir o escravo, ele torna-se a pessoa a ser punida, da mesma maneira que um carrasco ao falhar em sua execução, convém ele tornar-se a vítima, pois a aplicação da força deve ser direta e precisa caso contrário não haverá impacto sobre o corpo condenado de acordo com o delito, servindo de exemplo para os outros. O capitão do mato não deve matar o escravo, mas caçá-lo e puni-lo, tendo em vista que só pelo fato de haver escapado, ele já falhou em seu dever como autoridade vigilante. Mesmo ele sendo uma autoridade, o mesmo já se encontra submisso a esse sistema, assim como os caçadores são submissos ao capitão do mato, a vigilância dos corpos não necessariamente ocorre dentro de uma instituição fechada, como analisado no contexto de Foucault, mas sob uma sociedade que os repudia, está presente no dia a dia a vigilância desses corpos, os escravos em qualquer equívoco cometido já haveriam de ser punidos; o momento de rebeldia está nos pequenos momentos de lazer usufruído por eles.

De acordo com esses conceitos de identidade, tradição, punição e vigilância o Nego Fugido trata de uma narrativa histórica, pois transfigura os fatos à sua maneira, brinca com eles. Mesmo que em outros estados brasileiros haja estórias que tratam da mesma temática escravocrata, Acupe é único nesse sentido de fazer de maneira dramática, mas ao mesmo tempo jocosa e irônica. As cenas são impactantes, assim como a indumentária, um conjunto de elementos que até hoje criticam o Estado que o negligencia há séculos. Perceber a ausência de saneamento básico em alguns lugares, casas simples e humildes, torna explícito o quão significativo é a manifestação para a comunidade no geral, a reafirmação do seu local de fala, dentro de um espaço de quilombos, em que resiste até hoje ao abandono do governo, ao descaso com a infraestrutura que gere qualidade de vida para a população.



Fig.4, Autor, Caçador, 2019. Técnica Mista, 148 x 210 mm, acervo pessoal.

A apresentação provoca uma inquietação no espectador que surge sempre do campo da dúvida sobre os conteúdos que aprendemos no ensino básico ao longo da vida mesclando-se ao incômodo, quando nos deparamos com tamanha encenação, a ferida colonial recebe uma "cutucada" profunda. Muitas vezes, a repetição do Negro fugido serve para as futuras gerações sempre se lembrarem como de fato se deu a libertação dos negros, o sofrimento vivido pelos antepassados, para nunca ser esquecido e para que jamais se repita. É uma busca contínua pela libertação, pois os mesmos que interpretam sabem das desigualdades, as dificuldades que a comunidade enfrenta quando há baixa nas pescas; e acessando a cultura de massa através da televisão, fica claro que tipo de imagem é veiculada, que representações

são feitas através das novelas ou comerciais, onde as pessoas majoritariamente são brancas.

Citando Stuart Hall, em uma passagem sobre identidade exemplifica bem a ideia de união que o evento traz:

Assim em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos pelos outros (HALL, 1992, p.39).

Tratando-se da comunidade acupense a maneira como se organizam, exemplifica o trecho acima, é uma ritualística que ocorre todos os anos. O processo imaginativo que envolve a criação das personagens, sua atuação, como o negro escravo era visto e tratado pelos caçadores, e como os caçadores eram tratados pelo capitão do mato, negros vindos de diversas regiões do continente africano ou nascidos no Brasil colônia se encontram submissos sob o mesmo sistema repressor que os coloca uns contra os outros. O dinheiro arrecadado para a "compra da alforria", no último domingo do mês é revertido para a compra dos ingredientes para a feijoada, celebrando o então esperado desfecho da libertação pela comunidade.

A experiência vivida e intensificada através dos sentidos, por exemplo, no ver o Nego Fugido dilata o processo criador na representação visceral das cenas, os tambores intensificam as sensações com as cenas. Portanto, a materialização dessas memórias se deu com a necessidade de registrar imagetivamente no papel, utilizando as cores e, enfatizando suas expressões que foram molas propulsoras no processo criativo.

## Referências

ARUEIRA Expressões Brasileiras. **Nego Fugido de Acupe - da Bahia para o Centro de São Paulo**, São Paulo, Sesc São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f2S6DiiVqhM>. Acesso em 11 de Setembro, 2019.

BRITTO, Dalila. **Nego Fugido: luta e resistência no Recôncavo da Bahia**. Santo Amaro/BA: UFRB, 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=ylZoQ8Q\\_-sU](https://www.youtube.com/watch?v=ylZoQ8Q_-sU). Acesso em 11 de Setembro, 2019.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa Educacional Baseada em Arte: A/r/tografia**, Santa Maria, RS, Editora UFSM, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: o nascimento das prisões**, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HOBBSAWN, Eric; TERRENCE Ranger.et al. **A Invenção das Tradições. Tradução de Celina Cardim Cavalcanti**. Coleção Pensamento crítico; v. 55. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

JESUS, Camila Moreira. **Branquitude x Branquidade: uma análise do ser branco**, Recôncavo da Bahia, III Encontro Baiano de Estudos em Cultura, 2012.

PINTO, Monilson dos Santos. **Nego Fugido: Teatro das Aparições**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

REIS, João José. **Presença Negra: Conflitos e Encontros**. In: COELHO, Magda Prates (Org.). Brasil: 500 anos de povoamento, IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações. Rio de Janeiro: IBGE, 2007, p. 79–100.

Submissão: **09/02/21**

Aceitação: **12/04/21**

<https://doi.org/10.5965/24471267712021133>

# Robinho Santana

Robinho Santana

Robinho Santana

## Robinho Santana<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Robinho Santana, artista visual residente em Diadema, São Paulo – SP. Bacharel em Design na Universidade Morumbi e Técnico em fotografia pelo SENAC/SP. [https://www.instagram.com/robinho\\_santana/](https://www.instagram.com/robinho_santana/) .E-mail: [olarobinhosantana@gmail.com](mailto:olarobinhosantana@gmail.com)

### **Resumo**

Robinho Santana nasceu e cresceu em Diadema, São Paulo e hoje é artista visual, pesquisador e músico experimental, com formação acadêmica em Design e Fotografia. Seu trabalho dialoga com o dever compulsório de exprimir a sua relação com a vida e a cultura de seu povo. Em suas obras além de se reconhecer, busca a representação plural e digna da mulher e do homem negros periféricos, tornando-os protagonistas em sua arte.

### **Palavras-chave**

Saúde mental, educação, ocupação, resistência política, afro-brasileira.

### **Abstract**

Robinho Santana was born and raised in Diadema, São Paulo and today he is a visual artist, researcher and experimental musician, with an academic background in Design and Photography. His work dialogues with the compulsory duty to express his relationship with the life and culture of his people. In his works, in addition to recognizing himself, he seeks the plural and dignified representation of peripheral black women and men, making them protagonists in his art.

### **Keywords**

Mental health, education, occupation, political resistance, Afro-Brazilian.

### **Resumen**

Robinho Santana nació y se crió en Diadema, São Paulo y hoy es un artista visual, investigador y músico experimental, con formación académica en Diseño y Fotografía. Su obra dialoga con el deber obligatorio de expresar su relación con la vida y la cultura de su pueblo. En sus obras, además de reconocerse a sí mismo, busca la representación plural y digna de las mujeres y hombres negros periféricos, haciéndolos protagonistas de su arte.

### **Palabras clave**

Palabras clave: salud mental, educación, ocupación, resistencia política, afrobrasileña.

**ISSN: 2447-1267**

Em minhas obras a busca sempre foi sobre a importância de me encontrar e de fazer com que as pessoas que entrassem em contato com elas também se sentissem ali reconhecidas e representadas. Entendendo comigo mesmo e com outras pessoas ao meu redor a importância de falar sobre a nossa vida de forma plural e multidisciplinar.

A frase “somos todos iguais” nunca me caiu bem e isso eu trago para o meu trabalho de diversas formas, seja em técnicas de pintura diferentes ou outros tipos de suportes como a acrílica sobre tela, xilogravura, muralismo, serigrafia, música ou através da diversidade de temas abordados como por exemplo a saúde mental ou a importância da educação.

Desde minha adolescência vivida em Diadema/SP onde tive minhas primeiras experiências artísticas através da música, eu já via uma necessidade de falarmos de nós a partir de nós mesmos numa busca de mudanças, sejam elas pessoais ou sociais, muito pela influência de ter sido criado no barulho da revolução sindicalista no grande ABC onde meus pais tiveram uma grande atuação e eu vi ainda muito jovem, homens e mulheres indo as ruas lutando pelos seus direitos.

E isso, certamente, é mais uma influência em meu trabalho de artes que eu considero sendo um jovem vindo de uma área periférica onde nossas oportunidades nada tinha haver como a carreira artística, um ato de resistência e político.



Fig. 01, Robinho Santana, O não lugar, acrílica sobre tela, 2019, 100x150cm.



Fig. 02, Robinho Santana, Estudos sobre paciência, Bordado em algodão cru, 2021, 15x15cm.



Fig. 03, Robinho Santana, Indomável, acrílica sobre tela, 2020, 40x50cm.



Fig. 04, Robinho Santana, Retomada, acrílica sobre tela, 2020, , 50x60 cm.



Fig. 05, Robinho Santana, Ibeji, acrílica sobre tela, 2020, 110x130 cm.



Fig. 06, Robinho Santana, Sankofa, acrílica sobre tela, 2020, 50x60 cm.



Fig. 07, Robinho Santana, ...importância da paternidade..., mural localizado em São Paulo - Bela Vista, 2020.



Fig. 08, Robinho Santana, Untitled, Acrílica sobre tela, 2021, 80x100 cm.



Fig. 09, Robinho Santana, O que eu queria era um dia não ter que falar sobre isso mais uma vez, Acrílica sobre tela, 2021, 40x50 cm.

Submissão: **15/05/21**  
Aceitação: **16/05/21**

# A gênese, Shila Joaquim

The genesis, Shila Joaquim

La g enesis, Shila Joaquim

**Shila Joaquim<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Shila Joaquim, artista visual residente em S o Mateus – ES. Licenciada em Educa o do Campo e Ci ncias Naturais, Mestranda no Programa de P s-Gradua o em Ensino na Educa o B sica na Universidade Federal do Esp rito Santo (UFES) |

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2598521277328825>

E-mail: [shilajoaquim@gmail.com](mailto:shilajoaquim@gmail.com)

### **Resumo**

O ensaio trata do processo criativo de Shila Joaquim onde destaca a Poesia como principal elemento da estrutura de seu modo de criar e fazer arte. Do lugar de artista autodidata relaciona o não saber à liberdade de criação, neste percurso acessa memórias e delinea caminhos percorridos na produção de algumas obras citadas.

### **Palavras-chave**

Poesia, processo criativo, desenho, pintura.

### **Abstract**

The essay deals with Shila Joaquim's creative process where she highlights Poetry as the main element of the structure of her way of creating and making art. From the place of a self-taught artist he relates not knowing to the freedom of creation, in this path he accesses memories and delineates paths taken in the production of some of the aforementioned works.

### **Keywords**

Poetry, creative process, drawing, painting.

### **Resumen**

El ensayo aborda el proceso creativo de Shila Joaquim donde destaca la poesía como el elemento principal de la estructura de su forma de crear y hacer arte. Desde el lugar de un artista autodidacta relaciona el desconocimiento con la libertad de creación, en este camino accede a los recuerdos y delinea caminos tomados en la producción de algunas de las obras mencionadas.

### **Palabras clave**

Poesía, proceso creativo, dibujo, pintura.

**ISSN: 2447-1267**

## O início foi dado pela poesia

A Poesia foi a primeira linguagem a me afetar. Através das metáforas que conheci criança, e que ficavam guardadas à chave num móvel de meu pai, leitor cafuzo, entendi as relações entre o que parecia distinto. As metáforas rompiam o meu isolamento, o isolamento das coisas, e possibilitavam a construção de ideias que se faziam figuras (sempre humanas!), mas que se nascessem palavras não dariam conta de construir os sentidos que eu só compreenderia depois, mas que naquele momento eram necessários apenas como expressão.

A partir do encontro com as metáforas compreendi que, entre uma “coisa|elemento|figura|sentimento”, existia um mundo de relações, ideias, associações, analogias, possíveis conversas.

Por isso concluo que a poesia, através das metáforas, plantou em mim um pensamento sistêmico que repercute no desenho, na pintura, na dramaturgia e na minha maneira de ver, sentir e traduzir o mundo.

No começo, desenhava rosto de pessoas. Eram rostos com histórias, sentimentos e narrativas que só eu sabia. O desenho evoluía e se amparava pelos palpites de meu pai que, entre uma escultura e outra, me dava goles de aprovação. Eu sorvia, em meio às minhas lutas com os riscos de narizes e bocas. Nessa peleja, a figura humana se enraizou como principal elemento do meu texto imagético. A paisagem não existia, e quando surgiu, era um elemento que explicava a figura. Somente depois, nesse agora, passou a ser uma relação da figura com a Vida, e com todo restante dos elementos existentes no espaço branco. A complexidade emocional, centrada antes na figura, evoluiu para a complexidade do que é tecido junto.

A relação com a cor se construiu na vida adulta, penso que estava adormecida. Hoje a entendo como herança de minha mãe, costureira e bordadeira, de gosto colorido.

Entre o desenhar e o pintar, houve uma lacuna de mais de trinta anos. Um dia perguntei à Raquel Trindade se ela poderia me ensinar a pintar e ela respondeu:

- Não, não sei ensinar, só sei dizer se é bom... E arrematou dizendo que, se eu soubesse desenhar, saberia pintar. Muito tempo depois fui ver que Ingres disse a mesma coisa de maneira diferente.

Então, foi a linha e a ignorância que orientaram minha pintura. A linha como elemento estruturante. As curvas sempre foram preferidas - os ângulos e as quebras desses encontros pouco me interessaram. O volume, muito procurado, achei na compreensão de que os pêlos do pincel eram inúmeras linhas, que davam forma através da carga de tinta. Era só obedecer o sentido das linhas... As linhas vistas e as imaginárias. As visíveis davam sentido, organizavam a figura, e as imaginárias davam volume.

A ignorância deu-me a certeza que o não saber implicava em exercício de liberdade. Nunca pesou, em mim, o desejo de provar algo, e nem ter determinado resultado. Os trabalhos eram aceitos como passos do percurso, eram resultados de conversas internas, um aconchego! Podia fazer o que eu quisesse, porque eu não

sabia, então... Estava tudo bem. A tela era um espaço de criação, sem regras, a ser ocupado pelos meus desejos, e assim se transformou no meu espaço de pensamento.

A cor não me serve de orientação, a cor é sempre uma experiência nova, não tenho receita, meu modus operandi com a cor vem dos pensamentos produzidos pela figura que desejo representar, as figuras e seu entorno inspiram-me cores, essas ou aquelas.

## **A temática**

Os pensamentos quadro, inicialmente, diziam respeito às culturas populares e ao que eu acreditava ser sagrado - aos Bois, aos Catopês, às Folias de Reis, à Boa Morte, aos Orixás... Que, com o seu colorido, apresentavam um todo de texturas, uma padronagem. Naquela beleza, o que me interessava era inventar a narrativa das individualidades daqueles brincantes e suas relações uns com os outros. A pintura retratava o namoro da jongueira com o marujo de Reis, a presença caótica do bêbado, a moça solitária em meio da multidão, o ambulante que aproveita a aglomeração para vender seu produto, o triste vendedor de pássaros. Miudezas do cotidiano, as pequenas coisas de que a vida é formada. Tudo ao mesmo tempo, também interessava a simultaneidade e a vivência do teatro, nesse sentido, me ajudava a organizar as cenas e criar as relações.

Nutri vontade secreta de ser boa colorista como Luzia Caetano, e que minhas figuras inspirassem movimento, como as figuras de Raquel Trindade.

Então tinha a linha curva, o tema, o colorido, a simultaneidade. Queria conseguir a sobreposição. A sobreposição das coisas no mundo que, como a pintura, era visto por mim, feito de camadas. Planos que, muitas vezes, meu repertório de linhas não dava conta de organizar no espaço da tela. Quando isso acontecia era assombrada por buracos. Espaços vazios. Espaço sem relação.

O Casamento da Pastorinha, 80x60, acrílica sobre tela, me conduziu pela primeira vez à Bienal Naifs do Brasil. Na época, havia assistido uma apresentação olímpica de ginástica rítmica onde os jurados analisavam os exercícios obrigatórios que a coreografia da ginasta tinha que demonstrar com habilidade. Peguei a ideia como referência para pensar a tela.



Fig. 01, Estudo para rosto da obra O casamento da pastorinha, 2016, grafite sobre papel, 29,7x 21 cm, coleção da artista.



Fig. 02, O casamento da Pastorinha, 2012, acrílica sobre tela, 80x60cm, coleção particular de Giovanni Cellamare.

## O casamento

O quadro conta a história de uma pastorinha no dia do casamento. A figura central está ladeada por duas moças mais jovens, que lhe arrumam os cabelos. As moças se vestem iguais, são damas de honra. Um gato afetivo se embala aos pés da figura central. O cenário insinua religiosidade, um violão encostado no canto, uma fotografia de homem... Talvez um irmão que era marujo de Reis, mas que partiu deixando muda sua viola. Há um oratório, uma fotopintura que viria a ser recorrente, flores num jarro de porcelana branca. Velaturas, narrativa e, por fim, o vestido de pastorinha abandonado no chão... Um rito de passagem ou dois? Narrativa, cor, técnica, emoção. Esses foram os elementos elencados.

Era como anotar os assuntos que precisavam ser falados numa conversa. Uma conversa pintada. Assim faço até hoje. Preciso saber o que quero dizer, escolher os elementos, relacioná-los, produzir símbolos e depois, através da relação, administrar os espaços. São as relações que administram qualquer espaço. Guardo isso para mim.

A partir daí, as cenas acontecidas no interior dos lares ocuparam meus pensamentos. Um lar pode ambientar-se de inúmeras maneiras. Um lar dá conforto para as pessoas serem o que realmente são, no que é bom e no que é ruim.

Na trilogia Interiores: A Novena, O Sono e a Benzedeira, as relações que tanto gosto ficam mais claras para mim. Aparentemente é uma cena só, mas tento construir micro-cenas que se integram. Os personagens têm interesses que diferem e suas individualidades estão em tempos diferentes.



Fig. 03, A novena, 2013, acrílica sobre tela, 50x50 cm, coleção Antônio Nascimento.



Fig. 04, O sono, 2013, acrílica sobre tela, 50x50 cm, coleção Giovanni Cellamare.



Fig. 05, A Benzedeira, 2013, acrílica sobre tela, 50x50, coleção Carlos Castro.

## Interiores

O ambiente descreve as pessoas, o samburá na parede e o rio na paisagem da janela insinuam a pesca. A janela vai se repetir, a janela é a possibilidade, é o mundo de fora no mundo de dentro. Mas será a devoção à Maria (presença do sagrado) que integrará a solidão do velho à esquerda, o flerte dos jovens na janela, a comida se fazendo sozinha no fogão à lenha, o alheamento das crianças e dos bichos domésticos, que pouco compreendem o que acontece. A fotopintura dos antepassados fixadas na parede da sala tenta garantir que tudo seja como tem que ser. No Sono tem as cenas do espelho, os casais que dormem com tarefas diferentes: Ela,

mãe e grávida, dormindo - assim mesmo, cuida do filho. O homem, bem à vontade, apenas descansa. As crianças dormem cuidadas pelo gato e pelo sagrado. Só o cão sabe da visita noturna e parece olhar para o espectador, mas mira a figura denunciada no espelho. O sagrado no quadro *A Benzedeira* apoia-se nela própria e nas figuras da parede; junto à mãe e à criança, criam a cena principal. As duas compartilham a mesma realidade, a cachorrinha embaixo cuida de suas crias tal qual a mulher. Tudo é tão importante! Há um homem ausente perdido em seus pensamentos, as crianças devaneiam em seus mundos, há a família dos bichos existindo paralela a existência daquela família humana. O menino, perto do homem, aponta algo que o homem adulto não consegue ver. A natureza humana tão próxima das outras naturezas. O amor equivale tudo.

Na figura da Benzedeira, que será recorrente, exercito a crença no poder do sagrado feminino. A mulher que cura, dá vida e reflete a criação do mundo numa dinâmica de movimentos sem fim, que envolve tudo quanto tem vida, no céu e na terra. O poder criador que manipula todos os elementos, sobrevivendo à dor dessa criação infinita e caótica, espelhando o planeta. Gaia.

Ancoro nesse universo feminino e esboço o Ciclo da dor com os trabalhos *Os Saqueadores* e *Bananeira* que já deu cacho. Nas duas telas, a figura central são mulheres com o peito aberto. Há tantos buracos e frestas, por onde nós mulheres interagimos com o mundo, que os saqueadores sem rosto nascem desse pensamento. A tela denuncia indivíduos que se aproveitam do que há em nós, de mais belo, sem dar nada em troca e, por vezes, continuamos a dar, porque temos muito. As duas telas dizem das lágrimas femininas que se confundem com o suor, são formas irmãs, difícil saber qual é uma ou outra. Uma figura que dá infinitamente, e outra que não tem direito a envelhecer. A dor permeando a existência humana.



Fig. 06, Os Saqueadores, ano, acrílica sobre tela, 90x70, coleção Carla Magnhol.



Fig. 07, Estudo para A Bananeira já deu cacho, 2018, grafite sobre papel, 29,7x21cm coleção da artista.



Fig. 08, A Bananeira já deu cacho, 2018, acrílica sobre tela, 50x40 cm, coleção da artista.

Pintar é um pensar constante, num momento tem a beleza de elaborar volume e sombras com o “alisarim”, e no outro há dor, há revolta, há afeto. Essas emoções são sentidas, são pensadas e evoluem no decorrer do trabalho. Quando acaba o processo, fica uma vontade do trabalho ir embora, andando sozinho. Porque tudo que tinha de acontecer, aconteceu no processo.

As Ciências Naturais da graduação em Educação do Campo aproximaram-me ainda mais da natureza e das questões ligadas à terra. Sou do interior do estado de

São Paulo, de uma terra de monocultura. Cafezais e cana de açúcar fazem parte da paisagem e da história de onde nasci. Nunca senti desejo de pintar um canavial e, depois de compreender a sandice das monoculturas, quis menos ainda. Até porque, texturas e padronagens, por elas mesmas, nunca me interessaram.

O Martírio de Nossa Senhora do Brasil nasce desse contexto, mas nasce também de uma raiva fina, ácida e miúda. Uma raiva que vem de um conhecer a realidade e de uma impotência perigosa. Os elementos escolhidos por esses sentimentos que me moveram tinham a morte como elemento de intersecção. A morte da floresta, a morte nos e dos alimentos, a morte lírica de uma índia linda, imaginada num tempo distante e, não menos equivocado, por Victor Meirelles, minha própria ascendência indígena, a realidade cruel do país que agora, assolado pela ignorância e bestialidade, propõe a morte de tudo que quer Vida.



Fig. 09, O martírio de Nossa senhora do Brasil, 2019, acrílica sobre tela, 50x70cm, coleção SESC São Paulo.

A figura que corta a cena, e cujo peito é dilacerado por uma bandeirinha do Brasil, jaz num solo lixo, fruto da sociedade, dos poderes e da mídia lixo. Com isso, declarava morta e inútil qualquer tentativa de romantizar. Entendo que o quadro explica a nossa competência na implementação da morte. Somos bons em matar, mas o quadro propõe a resistência, o corpo enraíza, e seu sangue se mistura novamente à terra, o sangue é o sal da terra, porque tenho esperança de brotar.

Submissão: **15/05/21**

Aceitação: **16/05/21**

# Contra-narrativas visuais e interseccionalidades entre raça e gênero na produção da artista Hariel Revignet

VISUAL COUNTER-NARRATIVES AND INTERSECTIONALITIES BETWEEN RACE AND GENDER IN THE ARTIST'S PRODUCTION  
HARIEL REVIGNET

CONTRA-NARRATIVAS VISUALES E INTERSECCIONALIDADES ENTRE RAZA Y GÉNERO EN LA PRODUCCIÓN ARTISTA  
HARIEL REVIGNET

Nutyelly Cena de Olivera<sup>1</sup>

Hariel Chrystinne Oliveira Revignet<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Museóloga, Arte-educadora, pesquisadora e curadora independente. Mestranda em Antropologia Social no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Goiás (PPGAS-UFG). Integra grupos de estudos e pesquisas como o Coletivo Rosa Parks e o NuPAA - Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas. É articuladora no do Levante Nacional Trovoa.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6041243673181648>.  
E-mail: [nutyellycenadoc@gmail.com](mailto:nutyellycenadoc@gmail.com).  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0906-1849>

<sup>2</sup> Arquitetura, pesquisadora e artista visual. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A artista é integrante do Levante Nacional Trovoa.  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0550803555759962>

**Resumo**

No presente texto apresento um breve panorama das obras da artista Hariel Revignet (Gabão/ Goiás, 1996) em diálogo com conceitos utilizados pela artista. Interesse-me por abordar a sua produção em relação ao contexto contemporâneo em que se encontram a produção de artistas negros e negras, na presente Arte afro-brasileira. Tendo como reflexão uma prática socialmente engajada em que a artista constrói coletivamente entre vivências com mulheres negras e indígenas, como um fator essencial à sua existência e narrativas de si atreladas ao processo de pesquisa e criação.

**Palavras-chave**

Arte afro-brasileira; Hariel Revignet; Autobiogeografia; Decolonialidade

**Abstract**

In this text I present a brief overview of the works of the artist Hariel Revignet (Gabão / Goiás, 1996) in dialogue with concepts both used by the artist. I am interested in approaching his production in relation to the contemporary context in which the production of black and black artists is found, in the present Afro-Brazilian Art. Reflecting on a socially engaged practice in which the artist builds a collective practice between experiences with black and indigenous women, as an essential factor to her existence and narratives of herself linked to the research and creation process.

**Keywords**

Afro-Brazilian art; Hariel Revignet; Autobiogeography; Decoloniality

**Resumen**

En este texto presento una breve reseña de las obras del artista Hariel Revignet (Gabão / Goiás, 1996) en diálogo con conceptos ambos utilizados por el artista. Me interesa acercar su producción en relación al contexto contemporáneo en el que se encuentra la producción de artistas negros y negras, en el actual Arte Afrobrasileño. Reflexionando sobre una práctica socialmente comprometida en la que el artista construye una práctica colectiva entre experiencias con la mujer negra e indígena, como factor esencial de su existencia y narrativas de sí misma ligadas al proceso de investigación y creación.

**Palabras clave**

arte afrobrasileño; Hariel Revignet; Autobiogeografía; Decolonialidad

**ISSN: 2447-1267**

## INTRODUÇÃO

A escrita deste texto é um exercício de enunciação e interpelação. Para isso, buscamos tecer reflexões entre encontros, vivências, experiências, práticas e pesquisas no âmbito dos campos<sup>1</sup> que nos permitimos vislumbrar. Tal exercício é impulsionado pela demanda da escrita como prática vivida. Como destaca Conceição Evaristo (2020) sobre as escrevivências e enunciações a partir da escrita de si. E como escrever sobre si e publicar é um ato político para nós mulheres negras, tornamo-nos autoras dos nossos próprios textos.

Nesse sentido, nos interessa experimentar a autoetnografia como possibilidade de agenciamento coletivo a partir das realidades e enunciações que vivenciamos. Nosso compromisso se dá ao repensar e reconstruir distinções de quem pensa e produz conhecimento no campo das artes visuais. Percebe-se, nessa experiência de escrevivência, uma tentativa de enunciarmos nossas experiências vividas que passam aos campos da curadoria e da prática artística por meio da linguagem escrita.

Neste texto, apresento brevemente alguns olhares da prática artística autobiográfica de Hariel Revignet. Estabeleço um diálogo com a artista para destacar alguns conceitos-chave que articulam o seu fazer e o seu pensar, propiciando uma reflexão mais profunda sobre traços sociais que permeiam os processos de criação da artista. Portanto, este texto apresenta posicionamentos pessoais e artísticos, possibilitando ao leitor que reconheça os potentes processos criativos como estratégias de resistência na luta antirracista.

## RASURAS NO CÂNONE

Historicamente, o sistema da Arte tem subalternizado trajetórias e escolhido atentamente as artistas que são palatáveis ao cânone da arte ocidental. Com isso, compreendo ser fundamental olhar as produções de artistas negras no atual momento da arte contemporânea a partir dos debates decoloniais e da teoria feminista negra. Nesse sentido, é importante refletir sobre a possibilidade das práticas artísticas e curatoriais de maneira a constituir novas políticas do ver, oportunamente de forma conjunta ao sistema mercadológico das representações culturais e construindo novas imagens e imaginários sociais que, posteriormente, junto à linguagem, fornecerão as bases epistêmicas necessárias para a formação do sujeito protagonista.

Dessa forma, discutir a importância de uma nova narrativa para a historiografia das artes no que se refere ao confronto à colonialidade se torna fundamental para

---

1 Neste texto, enunciamos a partir da pesquisa, curadoria e das práticas artísticas auto-biogeográficas nas Artes visuais, Arquitetura e Antropologia. Em ambos, atuamos nas fissuras da colonialidade, da representação à emancipação. Assim como, neste texto, assumimos o uso dos termos: afro-brasileiros, afro-diaspóricos e artistas visuais negros e indígenas, para nos referirmos à produção artística realizada por pessoas negras e indígenas. Destacamos ainda, que a expressão Ameríndio aqui é referenciada nas primeiras escritas da artista, porém, como pesquisadoras partimos de processos de amadurecimento e aprendizagens contínuos, achamos importante frisar a análise feita pela Dra. Julie Dorrigo, ativista indígena sobre o uso desta expressão ameríndia, que evidencia a presença silenciada e invisibilizada dos povos indígenas, e esta, aponta para o processo colonial de tratar os povos originários a partir do nome do colonizador "Américo".

a construção de contradiscursos e estratégias para a afirmação da presença de indivíduos e o reconhecimento histórico cultural negra e indígena.

O campo das artes visuais contemporâneas, bem como os museus e as exposições culturais passam atualmente por um processo de transformação e incorporação. Apesar da complexidade desses termos, é possível perceber uma notável tentativa de articulação e interesses por narrativas que foram historicamente desvalorizadas e silenciadas em detrimento de uma branquidade, relações de poder e uma elite estabelecida.

De um lado, é possível encontrarmos uma diversidade e recepção de debates relacionados às questões étnico-raciais e de gênero em museus, galerias e projetos independentes. Entretanto, apesar da insurgência de debates realizados por artistas e curadores/as negros/as e indígenas frente às estruturas de dominação, ainda se perpetuam marcas de um colonialismo cotidiano. São constantes as tentativas das instituições em dialogar com os efeitos da discriminação racial na sociedade brasileira, porém ainda são poucas as estratégias construídas pelas mesmas para superar as dificuldades dos problemas estruturais, como a entrada e permanência de corpos negros e indígenas em posições e instâncias decisórias de produção de narrativas.

Por mais que pautas como essas estejam sendo levantadas pelas instituições, o racismo ainda prevalece em suas estruturas. Grada Kilomba (2010) faz uma reflexão sobre os lugares contemporâneos da fala de indivíduos que historicamente encontram-se numa condição subalternizada. Para isso, a autora levanta as seguintes questões sobre esse lugar de enunciação: “quem pode falar? quem não pode? e, acima de tudo, sobre o que podemos falar? o que acontece quando falamos?” (KILOMBA, 2010, p. 33). Neste sentido, quando a autora coloca essas questões podemos pensar nos museus enquanto espaços de falas e na forma como e por quem são estruturadas as agendas oficiais de debates e exposições.

Mesmo que experiências tenham sido criadas por pessoas negras, abordando direitos e visibilização de questões étnico raciais nas instituições artísticas, trata-se também de estabelecer estratégias políticas de ocupação de espaços de falas significantes

Considero as práticas artísticas e curatoriais adotadas por artistas e curadoras negras insurgentes e transgressoras, pois nos instrumentalizam para lidar com processos violentos e excludentes criando, assim, outras rasuras e geografias que se convertem em diálogos, curam e criam espaços de agenciamento. Essas estratégias são uma crítica à imagem eurocêntrica (SHOHAT; STAM, 2006) e permitem ressaltar aspectos que não foram criticados por uma historiografia oficial que ditou a construção de imaginários sobre a nossa história.

Essa é uma das estratégias que se encontra para afirmar um espaço de fala e escuta aos considerados subalternos pela lógica dominante. Isso significa também um fomento às estratégias que afirmam a cultura e a arte como fonte de um reparo necessário e justo à parcela da população historicamente invisibilizada e explorada por uma salvaguarda e memória de uma nação brasileira que reconhece o mito da democracia racial.

O pensamento intelectual da afro-americana bell hooks (1992; 2013) apresenta uma importante contribuição, pois não se trata de uma autora que ora escreve sobre teoria feminista e ora escreve sobre crítica cultural, mas de uma mulher negra engajada em uma crítica anticapitalista, que busca, a partir do exercício da consciência crítica, construir um novo imaginário político e social para comunidade negra, sobretudo afro-diaspórica. bell hooks (1992) evidencia que na dimensão das representações culturais e dos regimes imagéticos de imagens de controle, podemos compreender essas etapas em um processo de constituições de conceitos que são mediados pela linguagem.

As representações culturais informam os processos de sujeição contemporâneos mediados pela linguagem e pelos regimes normativos imagéticos da supremacia branca constituindo o que bell hooks chama de margem. E para a produção de representações positivas é preciso “transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e abrir espaço para imagens transgressoras” (HOOKS, 1992).

O pensamento da autora nos indica de forma precisa maneiras de construir práticas revolucionárias de resistência, advinda da necessidade de construção de novos espaços de agência para pessoas negras, onde possamos ao mesmo tempo opor o olhar do Outro colonizador como também afirmar uma agência ao reivindicar esse “olhar” e “consciência” ao reaprender novas formas de resistência partidas desse olhar (HOOKS, 2019, p. 217).

Ao desvelarmos a história das artes visuais, bem como ao estudarmos as histórias das humanidades, ainda são incômodas as imagens que são subalternizantes das populações negras e indígenas. Como transcender às vistas dos públicos? Como tratar da construção desse imaginário de modo a ressaltar a violência e arbitrariedade do processo de colonização e, ao mesmo tempo, ativar a agência, e existência da insurgência das populações negras e indígenas em todos os períodos?

No contexto das exposições artísticas, havia a busca pelo exótico e para a construção de uma identidade nacional. A partir de uma análise decolonial e antirracista se percebe que muitas delas, por sua vez, perpassam por processos de visualidades que processos de traumáticos, reforçando estereótipos.

As imagens produzidas e que emergem de corpos, territórios e identidades que foram forjadas tensionam as narrativas históricas causando fissuras, muitas vezes construídas criticamente. Por isso, o foco deste texto é pôr em evidência o atual surgimento da autorrepresentação em práticas artísticas e a construção de contra-narrativas por parte das curadorias, que se tornam instrumentos de reparação e recusa da imagem estereotipada de corpos, suturando com a transgressão o olhar colonizador.

As práticas artísticas e curatoriais, principalmente no Centro-oeste, Norte e Nordeste, trazem contribuições para pensarmos primeiramente em questões geopolíticas que tanto contribuem para a manutenção de um epistemicídio (CARNEIRO, 2005). Tais produções estão trazendo outras roupagens para o cenário das artes e museus, muitas vezes questionando e criticando as imagens de controle,

dominação e exotização ainda presentes no imaginário coletivo (COLLINS, 2019). São práticas interessadas em reivindicações de autoridade (KILOMBA, 2019), nas quais a prática artística permite que alteridades emergjam. Por essa razão, nessa desobediência estética afro-orientada encontramos artistas contemporâneas e curadoras que constroem em suas práticas a transgressão (HOOKS, 2013), onde compreendem outras estratégias e ressignificações de olhares que nos tiram do lugar comum, questionando a hegemonia e nos propondo a reconstruções do imaginário ressignificando práticas e conceitos para a subversão da heteronormatividade.

As redefinições do contexto das visualidades são acompanhadas com as identidades negras, movimentos negros e indígenas e modificações que refletem na sociedade, como detentores de um conhecimento, autoidentificação e autoconsciência. As práticas lidam com questões étnico-raciais, questionando e rediscutindo os fazeres na arte afro-brasileira. A inserção da desobediência estética afroorientada apresentam um contra-olhar à hegemonia de um modo de fazer e representar o outro. Nesse sentido, produções artísticas que demonstram uma desobediência estética que passaram despercebidas por séculos ou décadas por ocorrerem de forma sutil (SIMÕES, 2018. 2019).

## **A EXPERIÊNCIA DO CORPO COMO MARCADOR: HARIEL REVIGNET**

A autoridade de narrar a própria história permite ao sujeito o direito de definir sua própria realidade, estabelecer suas próprias identidades e nomear suas próprias histórias. Como objeto, sua realidade é definida por outros, sua identidade é criada por outros e sua história é somente nomeada de maneiras que definem sua relação com aqueles que são sujeitos (HOOKS, 2019). Esse mecanismo de sujeição, dentro da dialética de subordinação, cria contradições na qual o subordinado terá sua subjetividade moldada a partir da subjetividade do outro. A voz estabelece entre o objeto e sujeito - da autodefinição, um mecanismo da autoconsciência que não vai ser moldada a partir da consciência de outro sujeito. Nas dinâmicas do pensamento feminista negro, a postura de assumir posicionamentos políticos, ideológicos e o ato de erguer a voz a partir da sua experiência, de maneira a assumir-se enquanto sujeito da própria narrativa (GONZALEZ, 1988; HOOKS, 2019).

Hariel Revignet (Goiânia - 1995) é brasileira-gabonesa, graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Goiás (UFG), mestranda no programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia (UFBA), artista visual e performer (Figura 1). A artista é integrante do Levante Nacional Trovoa, uma articulação nacional de artistas visuais, arte-educadoras e curadoras racializadas pertencentes das cinco regiões brasileiras.

A produção da artista contemporânea está pautada nas referências de artistas visuais negros e indígenas contemporâneos como Rosana Paulino (São Paulo), Renata Felinto (Ceará), Uyra Sodoma (Amazonas), Kerolayne Kemblin (Amazonas) e Tassila

Custodes (Maranhão).



Figura 1: Hariel Revignet, Autorretrato, 2019. Fotografia. Fonte: Acervo pessoal da artista

A artista realiza pesquisas artísticas autobiogeográficas a partir do feminismo negro com o foco decolonial afro-diaspórico. Criadora do conceito poético Axétetura, cunhado durante seus estudos na graduação em arquitetura e urbanismo, Hariel tensiona o papel da hegemonia frente ao racismo estrutural. Sua produção artística se apresenta nas poéticas que perpassam as narrativas de si e sua prática instaura atos de confronto aos traços persistentes da colonização em corpos pretos e indígenas. Essa prática realizada pela artista e por muitos outros, possibilita uma decolonização do olhar do outro, pautado em equívocos e estereótipos, para a transgressão do silenciamento velado a luta pelo debate afro-diaspórico e as contribuições dos povos indígenas

## AGOMBENERO

Em seu processo criativo, Hariel define a pintura-instalação como uma marca presente na sua produção, pois usa elementos como búzios, palha da costa, galhos e cipós de árvores, que saltam para fora da tela, como se os corpos astrais-ancestrais-vivos retratados precisassem circular entre nós. Em uma entrevista para a Galeria Kura por Thais Teotónio<sup>2</sup>, a artista fala sobre como vê a tradição da pintura e como a sua ancestralidade atua de forma atravessada em seus processos com a pintura contemporânea, sobre a qual afirma:

A construção de narrativas a partir da imagem é um elemento poderoso de criação de imaginário coletivo, vejo a pintura assim como a fotografia e outras linguagens artísticas na disputa de contra-narrativas, possibilitando revisitar ideias coloniais ocidentais que distanciam a pintura de uma apropriação coletiva sem hierarquia. Representação de símbolos, corpos e suas sinergias ativam a memória coletiva, no entanto as imagens podem ser feitas para gerar esquecimento ou recorte histórico, em que só uma narrativa hegemônica é reconhecida como "oficial" e "clássica". Decolonizo minhas referências de

clássico entendendo como sempre atuamos através de diversas tecnologias de representação dentro da pintura. Ancestralidade vai além do tempo-espaço linear, assim minha ancestralidade é contemporânea. Ela existiu e re-existe no agora assim como no porvir. (REVIGNET, 2020, p. on-line, grifo meu).

A artista defende o fato de as populações negras e indígenas serem, em suas obras, sujeitas a si mesmas. Em suas pinturas-instalação, Hariel aborda temas e trajetórias com um olhar atento às questões que vão desde identidades ao enfrentamento da invisibilidade histórica contra as populações colocadas estruturalmente à margem da sociedade. Ao utilizar traços fortes, paleta na cor marrom escuro e bem demarcada na cor da pele dos sujeitos de sua pintura, a artista se posiciona contra a representação estereotipada e o embranquecimento (SOUZA, 1983; MUNANGA, 1999) da população negra nas produções artísticas e na sociedade brasileira. Com o intuito de provocar uma discussão, a artista demarca na pintura de corpos negros como sendo um processo em coletividades

Quando pinto mulheres afro-diaspóricas e ameríndias, o tempo é atravessado pelas ancestrais do passado e do futuro. Como minhas práticas são autobiogeográficas, pintura-vivências-performance e ritualística faz parte do meu cotidiano e das mulheres que convivem comigo. Dentro do terreiro, na comunidade, nos movimentos sociais. (REVIGNET, 2020, on-line, grifo meu).

O antropólogo congolês Kabengele Munanga (1999), em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*, traz um debate importante acerca do processo de branqueamento como uma estratégia violenta do processo de mestiçagem no Brasil, demonstrando que essas tentativas auxiliaram na configuração de uma “democracia racial” (MUNANGA, 1999, p. 10). Frente a essas violências estruturais e em decorrência da aniquilação e do embranquecimento da população negra, a autora negra Nilma Lino Gomes nomeia esse processo como morte identitária (GOMES, 2003). Assim, entendemos que o processo de embranquecimento constituiu-se com finalidade de alcançar o branqueamento físico – incluindo cor de pele, traços físicos e outros fenótipos - dos/as afrodescendentes brasileiros/as. Portanto, o trabalho de Hariel Revignet se configura, também, como estratégia de resistência, no qual a pesquisa, conteúdo e forma se articulam e caminham lado a lado.



Figura 2: Hariel Revignet, Agambonero, 2018. Técnica, dimensões 1,10 x 2,30. Fonte. Registro fotográfico feito pela artista

Na exposição *Um corpo no ar pronto para fazer barulho* (2019), realizada entre dezembro de 2018 e março de 2019 no Museu de Arte de Contemporânea de Goiás (MAC-GO)<sup>3</sup>, com curadoria de Raphael Fonseca, uma obra de grandes proporções introduziu a produção artística e os temas ali questionados. A obra que deu o tom da mostra ao público foi o trabalho *Agambonero Ancestrais* (2018) (Figura 2).

A obra *Agambonero - Ancestrais* (2018) é um trabalho artístico que surgiu como um dos resultados de uma residência e imersão artística e curatorial intitulada *Trampolim: mergulho para novos artistas* que aconteceu em Goiânia no período 2018-2019. Esta residência foi para a artista uma tomada de consciência de sua prática artística, tanto que o desenvolvimento desta produção pode ser lido a partir das reflexões feitas por bell hooks (2010) em *Vivendo de Amor sobre a experiência do afeto* como um processo e ação prática de cura entre os corpos negros.

Nesta composição, Hariel Revignet trabalha com a pintura-instalação com o objetivo de construir tempos-espço para ativar curas em corpos colocados historicamente à margem. A pesquisa ancestral (e espiritual) começa na própria árvore genealógica da artista, focando nos laços a partir de uma linhagem matriarcal. O resultado é o encontro de suas origens, a africana e a indígena. Ao pedir licença para a construção de imagens rizomáticas, conceito definido pela artista como um diálogo com a natureza, Hariel nos conta sobre a presença das raízes de árvores em seu processo de apropriação e criação nas pinturas:

É reivindicando uma herança escolhida-axétetura- como processo de

---

3 O MAC-GO integra o complexo do Centro Cultural Oscar Niemeyer (CCON). Website: <https://www.facebook.com/mac.gomuseu/>

produção espacial coletiva em negociação com a memória seletiva, que crio imagens rizomáticas pintadas costuradas amarradas queimadas para desmaterializar o tempo, evocar o invisível. Intento experiência sinestésica, diluindo aos poucos a predominância da visão. Apesar de construir imagens, a pretensão é com isso apropriar do espaço a partir dos outros sentidos. Pintura que pede outras posturas corporais, diferentes formas de contato. A criação de um imaginário coletivo ancestral-futurístico cria espaços para as dívidas serem pagas. (REVIGNET, 2021, on-line, grifo meu).

A percepção de distanciamentos e conexões transformou a própria elaboração do trabalho em processo de cura. Além disso, o desenvolvimento deste primeiro trabalho possibilitou a abertura de importantes encruzilhadas para si e caminhos abertos à artista que emergem do reconhecimento de sua produção frente ao cenário contemporâneo das artes visuais brasileiras

Expor Agombenero I Ancestrais é resultado de grande mergulho interno. Queria falar da minha linhagem matriarcal, africana, afro-brasileira e ameríndia. Sobre esse encontro diaspórico, cicatrizes coloniais e dores do passado, do presente. Mas nesse mergulho minhas ancestrais, entidades das águas, seres das matas, sons do vento, fogueiras dançantes me falaram muito mais de união, de cura, dos ciclos da natureza e perdão. Minhas ancestrais (re)existem em mim, e se sou fruto dessa grande árvore, minha essência é a delas, amor puro. E eu que queria fogo na casa grande entendi que gastei muita energia pensando no outro lado. Nesse mergulho com a ancestralidade da floresta me mostrou que se eu me encho de ódio, eles venceram. Porque o ódio, o ego, a destruição, a covardia é coisa deles. Essa onda de ódio que adocece, aliena, corrói. Eles não vão me contaminar, vou permanecer com minha essência e continuar a ser AMOR apesar deles. Não importa o que façam, digam, ou matem. Somos amor. Aqui e no astral. Amando honro aos meus e tudo que digo, penso e faço é revolução. Como diz Conceição Evaristo, não é pra ninar a casa grande e sim para incomodá-los em seus sonos injustos. (REVIGNET, 2018, on-line).



Figura 3 - Hariel Revignet e Mirna Anaquiri., AMARRAÇÃO, 2020. Fotografia. Créditos: Filmagem, som e montagem Iago Araújo e música de Karl Araújo. Fonte: Acervo pessoal da artista

A artista também define sua prática com a linguagem da performance-vídeo como poesias-visuais, pois seu processo requer pesquisa, escrita poética, desenhos, esboços e a captura de imagens geradoras de discursos. Segundo Hariel, há nesses processos uma responsabilidade de se construir gestos, ações e imagens, pois ativam memórias que são demarcadas no inconsciente coletivo dos territórios de povos originários que esfazem as fronteiras coloniais.

A videoperformance *Amarração* (Figura 4) foi realizada em uma das principais avenidas da cidade de Goiânia-Goiás, na avenida Anhanguera, cujo nome da avenida e o monumento que se localiza nela, se deve à Bartolomeu Bueno da Silva (filho) conhecido como Anhanguera, nome que significa Diabo Velho por ter assassinado muitos indígenas da região. Hariel escolhe chicoteá-lo devido a sua crueldade e

caráter genocida para com os povos indígenas. Neste trecho é possível compreender a produção de Hariel, por sua vez, como um trabalho que adveio de situações vivenciadas por populações, indígenas e negras no Centro-Oeste, neste contexto, no que tange aos processos de construção de identidade goiana em intersecção com a raça e o gênero. Sobre qual a artista afirma:

Vim para dançar a lembrança. Vim para amarrar. nessa dança que é jongo capoeira e marcação de trincheira porque vamos lançar o raio. Vamos desatar seu pacto. seu discurso não te protege. sua ladainha não te protege. sua tecnologia não te protege. você não é meu inimigo. você é só um pobre bandido. bandido bom não é bandido morto. Bandido bom é aquele que devolve o que roubou. se você é o tipo de ladrãozinho por herança e quer parar com a sua sociopatia ancestral coletiva, cê deve dobrado. Fique calado na casa alheia, devolva tudo. Não você não é aliado nessa luta, você é devedor. (REVIGNET, 2020, on-line)

A vídeoperformance faz parte do processo de produção das obras *Abandji* (Figura 5) e *Maracanandê*, ambas foram realizadas “evocando nossa responsabilidade com a manutenção da vida e a licença aos donos da casa, os povos indígenas e ameríndios” (REVIGNET, 2020, on-line.). São importantes a memória e os processos de construção identitários de distintos segmentos, no centro-oeste de Goiás, como os afro-brasileiros, indígenas, quilombolas, afroindígenas, ciganos, dentre outros grupos.



Figura 4: Hariel Revignet, “Abandji – Tríptico”, 2020. Pintura acrílica, tinta pva, verniz, costura com lã preta de cipós de árvore Figueira – Gameleira. Fonte: Acervo pessoal da artista

Na série de trabalhos *Aningo Mezanga I-III* (Figura 5) Hariel apresenta pinturas de sonhos e a realidade, entre o físico e o onírico. Este trabalho investiga suas

experiências de lutas e articulações com as pautas históricas das mulheres negras e indígenas. A pinturas são “impulsionadas pelo sentimento de encontro e cura perante ao despertar onírico mergulhado em minhas águas profundas que desaguam em poesias visuais” (REVIGNET, 2020).



Figura 5: Hariel Revignet, 2020. Aningo Mezanga I-III, Pintura acrílica em papel craft. Fonte: Acervo pessoal da artista

Com a intenção de compreender as noções de narrativas afro-diaspóricas, identidades e interseccionalidades entre raça e gênero presentes na produção da artista, alguns conceitos se tornam fundamentais e nos aproximam de suas pesquisas e subjetividades, como a noção de autobiogeografia (RODRIGUES, 2017), que se constituem como um modo de prática artística em meio das narrativas de si, memórias e histórias de vida. De acordo com Manoela Afonso Rodrigues (2017), a autobiogeografia consiste em uma “metodologia crítica, situada, e criativa, capaz de articular práticas decoloniais” (RODRIGUES, 2017, p. 3155). Sendo assim, as narrativas autobiogeográficas contidas nas produções da artista, tornam-se reveladoras das subjetividades de si, enquanto mulher negra em diáspora, referentes ao seu corpo negro coletivo, à sua autobiografia, à sua constituição identitária familiar, experiências vividas com mulheres quilombolas e indígenas dentro de uma sociedade patriarcal e excludente.

É importante ressaltar a opção da artista em colocar sua pesquisa artística embasada na perspectiva decolonial e autobiogeográfica. Sendo assim, contribui no processo de uma desobediência epistêmica e política na arte, que perpassa, inicialmente, as proposições defendidas pelo peruano Aníbal Quijano, e suas discussões sobre colonialidade do poder. Conseqüentemente, a artista apresenta essa desobediência ao narrar as suas histórias de vida tecidas individualmente e em coletividade em meio aos processos de luta de negras, negros e povos indígenas,

Os campos dos estudos decoloniais têm contribuído para a formulação de um pensamento crítico e situado na América Latina. Entretanto, existem contradições e disputas de conceitos, narrativas e abordagens com distinções epistêmicas, como decolonial, descolonial, pós-colonial e anticolonial, que marcam a importância desses

estudos para a construção de perspectivas críticas e de resistências a partir do Sul Global, América Latina ou em Abya Yala.

O discurso hegemônico historicamente construído em forma de dominação é amplamente criticado a partir dos processos que contestam a forma como a história é retratada, ou seja, a partir de um único continente referencial. No âmbito desses estudos, algumas abordagens partem do argumento de que os efeitos da colonização deixaram marcas em três dimensões principais: o saber, o ser e o poder (QUIJANO, 2005). A pós-colonialidade e a decolonialidade partem da crítica da produção de conhecimento centrada na Europa, desvinculando o sujeito da produção, sendo arquitetado um conhecimento tomado como universal e neutro (BALLESTRIN, 2013).

No entanto, é de se valorizar o esforço de intelectuais e artistas indígenas brasileiros contemporâneos em situar suas experiências de enfrentamentos e críticas ao colonialismo (KRENAK, 2019; MUNDURUKU, 2012; POTIGUARA, 2018; GUAJAJARA, 2018; ANAQUIRI, 2017; KOPENAWA e ALBERT, 2015; ESBELL, 2013). Tais pensadores nos auxiliam a formular um pensamento crítico baseado em epistemologias políticas que tanto contribuem para possibilidades de novas reflexões, ações e práticas.

Da mesma forma, também é importante ressaltar reflexões e caminhos dos debates engendrados por pensadores/as negros/as no que diz respeito aos debates sobre a decolonialidade. Elementos importantes para pensarmos nas experiências de pessoas negras nas práticas artísticas são apontados pela intelectual Renata Felinto dos Santos<sup>4</sup> em sua participação conjunta com o curador e professor Igor Simões na mesa Saberes e Práticas Artísticas Decoloniais, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), no ano de 2020. Essa edição online teve como tema “Resistências poéticas: arte, crítica e direitos humanos”.

A questão colonial está em discussão entre pensadores africanos e das lutas da população indiana, e o decolonial tem sido uma palavra que busca conceituar a análise crítica sobre o pós-colonialismo. Ao tratar de estudos pós-coloniais na América Latina (GONZALEZ, 1980), ou na Abya Yala, Renata Felinto (2020) reflete sobre os saberes e fazeres de intelectuais negros, bem como sobre suas contribuições importantes para pensarmos nas matrizes coloniais de dominação que se atualizam constantemente. Segundo ela:

Por que os intelectuais negros e negras do Brasil não foram e não são levados em consideração em vida? Por que precisam morrer para que suas ideias vivam na intelectualidade? E como não hierarquizar os conhecimentos produzidos por cabeças brancas e pretas? Visto que diversos/as intelectuais negros/as não foram lidos/as ou escutados/as. Será que essa é a profunda marca sangrenta da colonialidade na academia brasileira? Porque é aqui que fazemos esses ajustes (SANTOS, 2020, p. 51).

Ao apontar uma crítica à forma como os pensadores negros não tiveram suas

---

4 Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) com a artista e professora Renata Felinto dos Santos, 2020. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=ag4Ci2tkO3c> > Acesso em 15 de fevereiro de 2021.

contribuições e reflexões valorizadas em vida, tal como as proposições da branquitude informada da América Latina ou do Brasil, Felinto (2020) também chama atenção para a maneira pela qual o pensamento decolonial foi sendo organizado no campo da academia brasileira e nas artes visuais. Os intelectuais negros antecedem, no Brasil, os debates decoloniais, ainda que estejam sendo resgatados nos debates contemporâneos de hoje, tanto no campo das Artes quanto de forma lenta em outros campos, “por que o pensamento decolonial se orienta no Brasil pelo ‘despertar’ da branquitude informada?” (SANTOS, 2020, p. 47). Antes dessa branquitude informada da América Latina já tinham pessoas pensando decolonialidade, só não usavam essa palavra, e temos “investidas decolonias, afroorientadas nas artes visuais antes do ‘decolonial’” (SANTOS, 2020, p. 47).

Renata Felinto nos convida a dialogar sobre as contribuições ao pensamento decolonial a partir da contribuição do pensamento de intelectuais negros e negras no Brasil que já acenavam para o viés crítico. Porém, não foram valorizados. Entre eles e elas estão a antropóloga Lélia González, a Rainha estrategista Nzinga Mbandi, os líderes Gamga Zumba e Zumbi, o intelectual Manuel Raimundo Querino, o sociólogo e político Alberto Guerreiro Ramos, a socióloga e psicanalista Virgínia Leone Bicudo, o intelectual, professor e artista Abdias Nascimento e Maria Beatriz Nascimento entre outros.

Para tanto, a autora nos propõe pensar a partir da Confederação do Quilombo dos Palmares (1605) como marco decolonial brasileiro, pois já se organizavam e anunciavam respostas ao projeto colonial português, frente a ambas possibilidades de formulação de uma alternativa de sobrevivência e defesa à sociedade escravista baseada na exploração física e violenta do corpo da pessoa negra como instrumento do projeto colonial (NASCIMENTO, 1985; SANTOS, 2020).

Entre outros pensadores destacados pela intelectual, podemos mencionar Sojourner Truth (1797-1883), W.E.B Du Bois (1868-1920), o Movimento Negritude e tantos outros intelectuais afro-diaspóricos que já estavam forjando outras formas de ser e de estar na cultura brancocêntrica (DU BOIS, 1998; GILROY, 2012; SANTOS, 2020).

A abordagem desses intelectuais não resgatam, mas evidenciam e reivindicam outras formas de ser e estar no mundo com narrativas positivas, mesmo que toda a herança colonial não os tenha evidenciado, ao ponto de terem que negociar com uma intelectualidade branca que dominava, e ainda domina as regras e, de certa maneira, não garantem abertura para que se realize uma reflexão pautada contra a colonialidade. Entretanto, as insurgências epistemológicas e decoloniais de intelectuais negros, apontam para a quebra do epistemicídio (CARNEIRO, 2005), da invisibilidade e exclusão reproduzida pelas estruturas históricas da colonialidade. É preciso evidenciar que descolonização só será possível em coletividades, pois não há a construção de pensamento e práticas decoloniais se não incorporarem intelectuais que antecedem, ou seja, o pensamento de povos negros, indígenas dentre outros subalternizados pela colonialidade.

Convém ressaltar a necessidade de discutir temas tão importantes presentes na

trajetória pessoal e nas obras de mulheres artistas afro-brasileiras. Assim, a resistência nas práticas artísticas, das diferentes maneiras de ver e de interpretar o mundo, perpetuada por intelectuais e artistas visuais negros e indígenas, é incorporada nas obras da artista que expõe a constante luta dos seus povos contra o colonialismo atualizado.



Figura 6: Hariel Revignet, Por cima do mar eu vim, 2019. Pintura acrílica e colagem de conchas e recorte de revista. Fonte: Acervo pessoal da artista

O processo da produção da obra *Por cima do mar eu vim* (Figura 5) de Hariel, se deu a partir de uma série de colagens que tiveram como intuito aproximar a teoria estética da arquitetura e da arte com novas visualidades e práticas decoloniais, evidenciando mulheres negras enquanto referências simbólicas de uma tomada de poder. Nesta série, Hariel faz uma referência a Marielle Franco, como Nzinga Mbandi, símbolo de resistência ao colonialismo português e uma importante líder política africana e rainha de Congo. Percebo isso de forma muito sensível, visto que vivemos em um país construído sobre bases racistas, onde uma mulher negra no poder é uma ameaça e também sua cor da pele como fator determinante nas estruturas das relações de poder e privilégios são estabelecidos socialmente. O lugar que a artista ocupa, enquanto mulher negra no contexto das artes visuais, faz com que se atente às representações artísticas no sistema de arte contemporâneo a respeito do protagonismo de mulheres negras e indígenas.

Lembremos o dia 14 de março de 2018 o caso de assassinato da vereadora Marielle Franco, mulher negra e de periferia que foi morta brutalmente com três tiros na cabeça e um no pescoço, assim como o motorista do veículo em que a vereadora se encontrava, Anderson Pedro Mathias Gomes, que também foi assassinado. Essa

tentativa de silenciamento de uma voz que já não demonstrava ceder, pelo lugar que ela ocupava, Marielle ao difundir suas ações e reivindicações em prol do coletivo, imaginávamos que não poderiam calá-la. Estávamos esperançosos e com um forte desejo de mudança e a vontade de continuar sempre em luta junto com Marielle Franco.

Após as mortes de Marielle e Anderson, tivemos mobilizações mundiais, manifestações, marchas e gritos por justiça aos corpos negros e todas as violências que nos assolam. Nos encontramos desamparados, com lágrimas nos olhos, com sentimento de impotência e amedrontados por uma estrutura de poder racista que por consequência não se alinham a uma consciência dos problemas sociais, raciais, de gênero e de diversidade sexual.

Compreendemos o desenvolvimento da produção de Hariel nas interlocuções que englobam a decolonialidade e as perspectivas afro-indígenas, ou seja, em uma perspectiva interseccional e considerando suas interculturalidades. Para concluir, ao fazer uma articulação entre os estudos decoloniais e a produção da artista, seria no tocante ao seu enfrentamento, muitas vezes naturalizado, do racismo estrutural (ALMEIDA, 2018) no campo das artes. A artista, mesmo utilizando a categoria conceitual decolonial como marco teórico para suas pesquisas, consegue expressar uma análise crítica, neste aspecto. Hariel segue trilhando caminhos que se afinam às práticas artísticas insurgentes como possibilidade de visibilidade para corpos que historicamente foram silenciados e/ou invisibilizados socialmente, neste caso, as pessoas negras e indígenas como sujeitos - históricos na historiografia das artes visuais.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Atualmente, muitos museus estão criando maneiras de readaptações para uma experiência segura com a Arte. É importante frisamos e pensarmos nos museus como campos de disputa de uma nova realidade que demanda adaptações ao mundo cujo o futuro desconhecemos. A construção deste momento daqui para frente será coletiva, e isso significa abdicarmos de posturas conservadoras. Consiste não somente nesse olhar para o futuro incerto, mas num esforço de imaginação de mundos possíveis (KRENAK, 2019). Nesse sentido, nesse terreno de disputas a possibilidade da emergência de uma outra sociedade possível se faz urgente, na qual diversos grupos sociais possam atuar juntos de fato para construir novos valores e conhecimentos, ao invés de se pautarem pela transmissão de valores culturais baseados em desigualdades. Nesse campo, pensamos a curadoria, a prática artística e educativa como possibilidades de geração de novas formas, percepções e discursos. É preciso uma ação de difusão, com espaços de agenciamento coletivo, a partir da qual possamos reimaginar a potência de atuar em sociedade, algo que atualmente está tão fragilizado.

Estamos vivendo em um momento histórico de insurgência no que se refere aos novos artistas e curadores afro-diaspóricos comprometidos em compreender a

produção artística e a prática curatorial e sua relação com o contexto contemporâneo. Onde encontra-se a produção afro-brasileira e seus sujeitos, superando o lugar de outro, a que sempre foram abordados por artistas brancos a partir de um olhar estereotipado. Transgredimos para o lugar de protagonismo da nossa própria história, apresentando novos temas, discussões, práticas, subjetividades e poéticas dos quais produzimos e protagonizamos. Essas questões são de extrema importância para o debate nas artes visuais como possibilidade para se pensar na construção de novas imagens, sendo essa uma estratégia poderosa de aquilombamento no campo das artes.

Acredito que no atual contexto da produção contemporânea, a produção de artistas afro-diaspóricos se insere como parte integrante de uma voz que sistematicamente é silenciada em circuitos hegemônicos. Mesmo havendo a historicidade do movimento negro brasileiro e a contribuição de intelectuais negros nos estudos sobre as relações étnico-raciais no Brasil, essa reflexão precisa ser ainda mais explorada também no campo das artes visuais na busca por outros tons para o debate afro-diaspórico na arte.

Longe de esgotar as reflexões neste texto, pois uma das facetas mais extraordinárias do campo de pesquisa nas artes está exatamente no oferecimento de possibilidades concretas para a visualização de elementos que compõem memórias e histórias que em sua maioria se encontram no campo das subjetividades. No caso da produção de Hariel, percebemos a possibilidade de articulação interdisciplinar entre o campo antropológico e as artes visuais, para a composição de uma narrativa histórica.

Podemos pensar a partir da produção de Hariel Revignet e de outros artistas afro-diaspóricos contemporâneos sobre uma renovação e historização da pintura que foge da forma, dos padrões e parâmetros da pintura tradicional. Os elementos incorporados nas obras de Hariel trazem muitas questões sociais e políticas que se configuram em contexto e discussão social atravessada pela natureza e sobre o reconhecimento e fortalecimento identitário de identidades diaspóricas originárias. Essas produções contemporâneas foram direcionadas aos temas voltadas para a construção de humanização, empoderamento e salvaguarda de uma memória e superação do racismo na sociedade brasileira.

Poderíamos ainda, a partir da escrita-vivência deste texto afirmar o quanto gostaríamos, enquanto artistas, pesquisadoras e curadoras negras, de reconhecer práticas transgressoras para desconstruir lógicas hegemônicas no campo da arte e cultura. Almejamos que reconheçam e ativasas opressões e desigualdades. Pois é preciso muito mais do que repensar, mas que pudessem ter disponibilidade para construir diálogos com corpos diversos que produzam os aparelhos culturais como espaços públicos, onde será possível o reconhecimento e participação de diferentes agentes nas esferas culturais, de modo a alterar os jogos sociais desiguais. Muito mais do que produzir acessos, significa pensarmos na necessidade de rompermos a ideia que temos de produção de arte palatável ao cânone-branco-sistêmico, de rompermos as hierarquias entre os saberes, de descentralizarmos os meios e possibilidades de

produzimos e sermos reconhecidas, remuneradas e de escolher circularmos por diferentes instâncias institucionais e culturais produzindo novos modos de existências.

## Referências

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

ANAQUIRI, Mirna Kambeba Omágua-Yetê. **Que memórias me atravessam? Meu percurso de estudante indígena.** 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial.** Rev. Bras. Ciênc. Polít. [online]. 2013, n.11, pp.89-117

BORGES, Rosane. **Produção simbólica e diversidade da cultura afro-brasileira.** São Paulo: Fundação Palmares, 2010

CHIARELLI, Tadeu. **Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016 (Catálogo da Exposição)

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento.** Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019. 495 p.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-brasileira.** Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007

CUNHA, Carneiro Mariano da. **História Geral da Arte no Brasil.** Volume II. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles. Fundação Djalma Guimarães, 1983

DUBOIS, W.E.B. **As Almas da Gente Negra.** Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999. Dumará: Núcleo de Antropologia da Política, 1999. – (Coleção Antropologia da política)

ESBELL, Jaider. **Tardes de agosto, manhãs de setembro, noites de outubro.** Boa Vista: Edição do Autor, 2013.

EVARISTO. Conceição. A Escrivência e seus subtextos. In DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (org.) **Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo.** Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46

FELINTO, Renata. **A representação do negro nas artes plásticas brasileiras: diálogos e identidades.** O Manelick 2º Ato. São Paulo, 2013. Disponível em <<http://www.omanelick2ato.com/artes-plasticas/dialogos-e-identidades>>. Acesso em: 17 set. 2020

FIGUEIREDO, Angela. **Epistemologia insubmissa feminista negra decolonial**. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 12, n. 29, e0102, jan./abr. 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GOMES, Nilma Lino. **Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo**. Educação e pesquisa, v. 29, n. 1, p. 167-182, 2003.

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

GONZALEZ, Lélia. **A Mulher Negra na Sociedade Brasileira** (Uma abordagem político-econômica). In: MADEL, Luz. (org.). O lugar da Mulher (Estudos sobre a condição feminina na sociedade atual). Rio de Janeiro: Graal, 1982

GUAJAJARA, Sônia. **Sônia Guajajara**. Organização de Sérgio Cohn e Idjahure Kadiwel. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018 (Coleção Tembetá).

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como pratica da liberdade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Vivendo de Amor**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em 16 de fev 2021

HOOKS, bell. **Olhares Negros, Raça e Representação**. Editora Elefante. 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Encontros**. Organização de Sérgio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

MUNDURUKU, Daniel. **Memórias de índio: uma quase autobiografia**. Porto Alegre: EDELBRA, 2016.

MUNDURUKU, Daniel. **O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970-1980)**. São Paulo: Paulinas, 2012.

NASCIMENTO, Maria Beatriz (1985) **O conceito de quilombo e a resistência cultural negra**. Afrodiáspora Nos. 6-7, pp. 41-49

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. Lorena: DM Projetos Especiais, 2018.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. CLACSO, Consejo Latino americano de Ciencias Sociales, Buenos Aires. 2005. Disponível em: <[http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf) acesso> em: 20 fev. 2021.

REVIGNET, Hariel C. O. **Expor Agombenero Ancestrais**. Goiânia. 18 dez. 2018. Instagram:@harielrevignet. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/BrddwLAnDug/>>. Acesso em: 20 jan. 2021

REVIGNET, Hariel C. O. **Axétetura: espaços do sagrado à margem; Perspectiva decolonial para estudo de caso autobiogeográfico do terreiro de umbanda Casa de Caridade Luz do Alvorecer**. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Goiás - UFG. Goiânia/GO. 2019

REVIGNET, Hariel C. O. **AMARRAÇÃO**. Goiânia. 20 nov. 2020a. Instagram:@kuraarte. Disponível em <[https://www.instagram.com/tv/CH0qn7CHU73/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link%3E](https://www.instagram.com/tv/CH0qn7CHU73/?utm_source=ig_web_copy_link%3E)>. Acesso em: 20 jan. 2021

REVIGNET, Hariel C. O. A tradição da pintura. **KURA ENTREVISTA / NACIONAL TROVOA**. Site Kuraarte. 2020b. Disponível em: <<http://www.kuraarte.com.br/blog/entrevista-trovoa/>>. Acesso em: 20 jan. 2021

REVIGNET, Hariel C. O. **Reivindicando uma herança escolhida**. Ocupação Solar dos Abacaxis: projeto NTÚ. 13 fev. 2021. Instagram:@solaradosabacaxis. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/CLPunBRJ3AD/>> Acesso em: 13 fev. 2021

RODRIGUES, Manoela. **Autobiogeografia como metodologia decolonial**. 2017. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/320212758>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

SANTOS, Renata A.F. Mesa saberes e práticas artísticas decoloniais. In PAIVA, Alessandra Mello Simões (org.) Anais da LXI Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Itabuna, BA, 25 a 27 de nov. de 2020 [recurso eletrônico]: **resistências poéticas: arte, crítica e direitos humanos**. – Itabuna: UFSB, 2020. 211p.

SIMÕES, Igor Moraes. **Fragmentos para uma história insubmissa da arte no Brasil: história da arte, epistemologias outras e visibilidades negras**, In Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2463-2474.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira** / Igor Moraes Simões.2019. 298 f. Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

Submissão: **19/02/21**

Aceitação: **10/04/21**

<https://doi.org/10.5965/24471267712021181>

# Caminhos que o espírito compreende como uma espiral para o tempo presente

Mariana Rodrigues

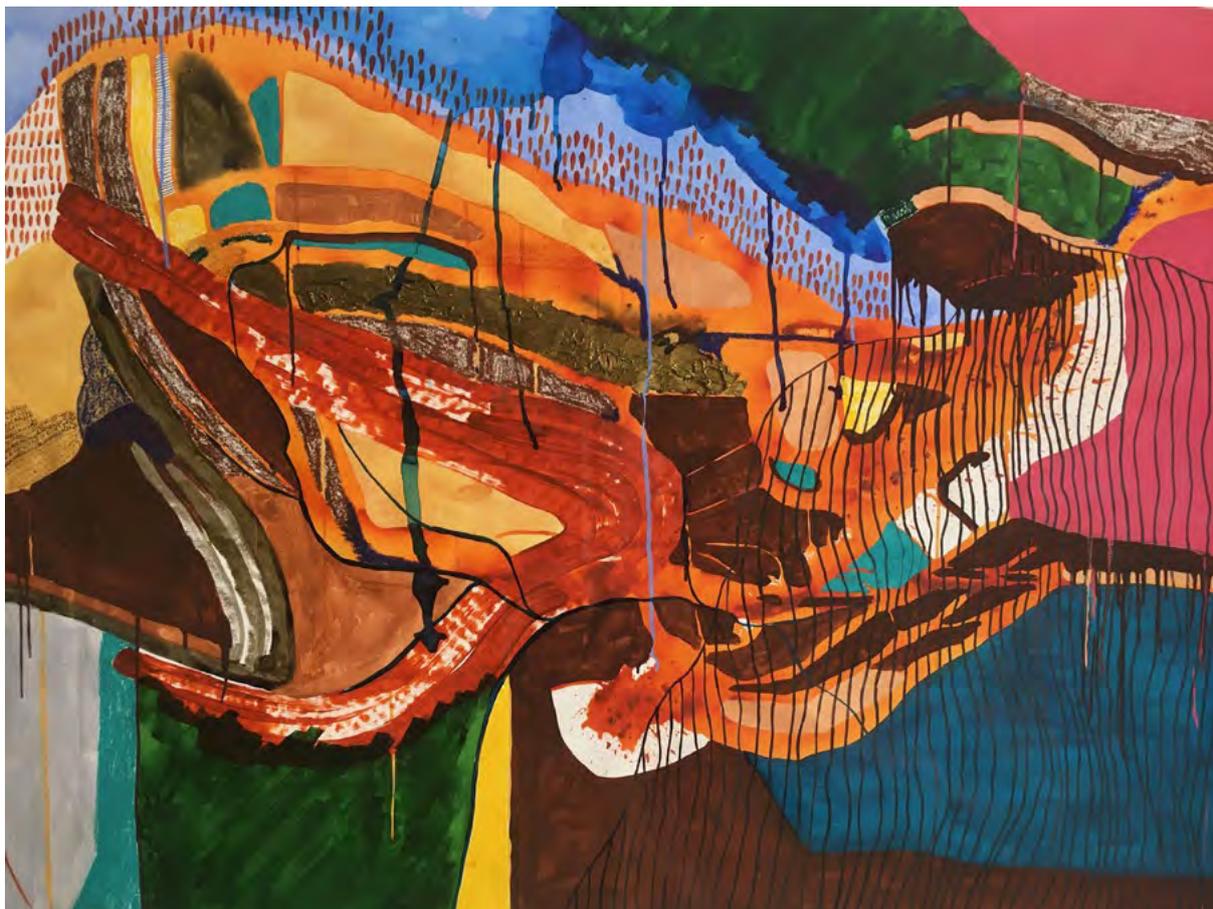
---

### **Resumo**

Mariana Rodrigues, nasceu em 1995, em Osasco, onde reside. Sua prática pictórica abstrata está ligada ao estudo de práticas corporais e ancestrais em que corpo mente e espírito são compreendidos como uma unidade. Essa percepção da lugar a uma materialização do inconsciente através de formas, cores e gestos que estão além de uma compreensão racional da realidade. Este ensaio é o conjunto dos trabalhos mais recentes da artista.

### **Palavras-chave**

Poesia, processo criativo, desenho, pintura.



A terra tem peso, 2021.



Acesso ao inconsciente para transpor uma representação não lógica da realidade, 2020.



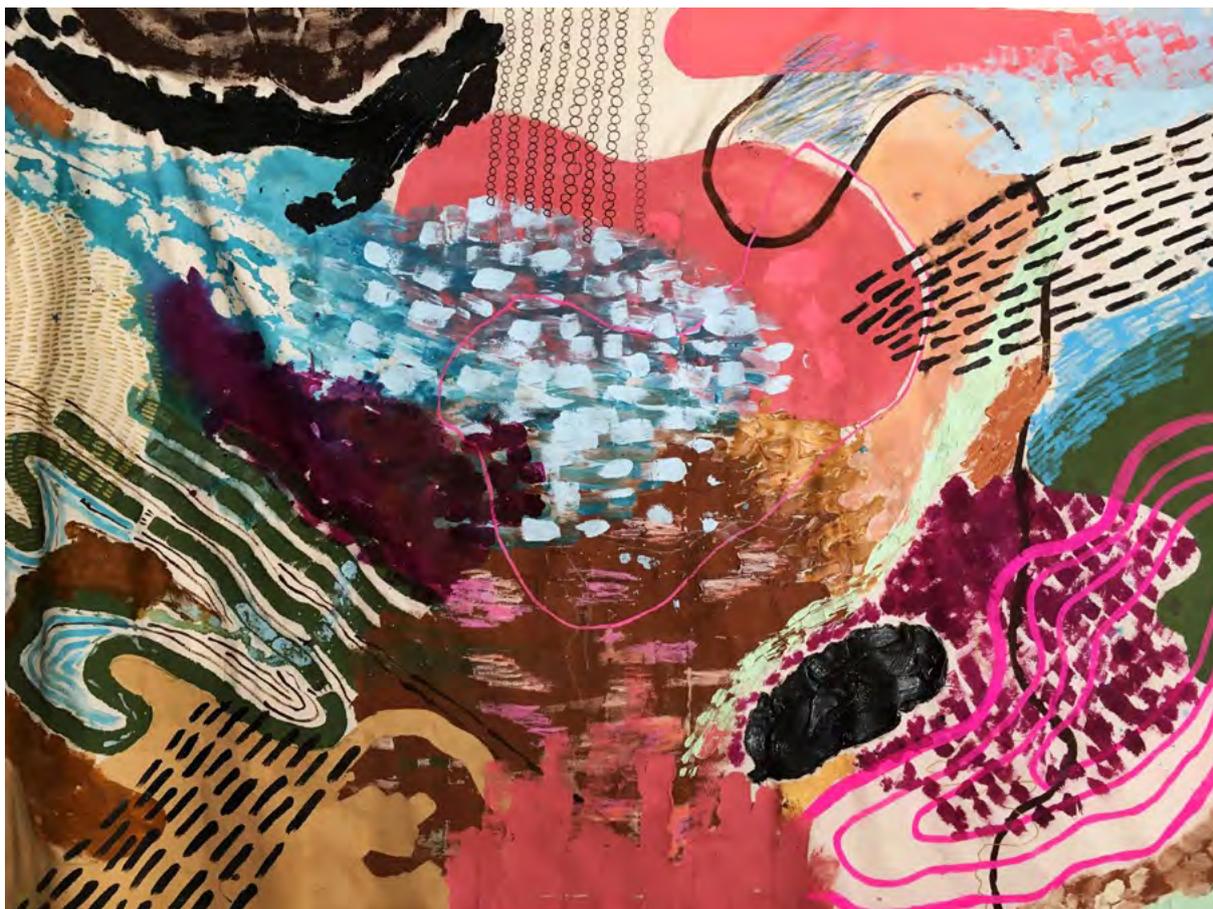
De quando minhas águas clamavam pela entrega, 2020.



De um grito eu renasço, 2020.



Do ato de tornar leve as formas que não compreendo, 2020.



Manifestações do ego em experiências do mundo físico, 2019.



Mergulhando em afetos sem saber nadar, 2021.



Quando minha criança vem, me pega pela mão e me faz dançar,2020.



Reconstruindo o reflexo de mim mesma quando bebo da autoimagem.



So faz sentido se for sentido, 2020.

Submissão: 15/05/21

Aceitação: 16/05/21

# Aproximações de si: a construção de uma poética visual através da relação vida/obra de uma artista negra

Approaches to themselves: the construction of a visual poetic through the life/work relationship of a woman black artist

Aproximaciones de usted mismo: la construcción de una poética visual através de la relación vida/obra de una artista negra

**Thais Oliveira da Rosa** <sup>1</sup>

1 Mestranda em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais PPGART/UFSM, bolsista DS/CAPES, Linha de pesquisa Arte e Cultura. (2016-19) Artista Visual - Bacharela em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), atuou como bolsista PRE/UFSM do projeto de extensão Patrimônio Artístico da UFSM: preservação e valorização. Integrante dos grupos de pesquisa Arte Impressa e Ecologia CNPq/UFM; GPECTO - Processos Pictóricos CNPq/UFSM e LASUB - Arte e Subjetividades CNPq/UFSM. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em gravura e pintura.

## **Resumo**

Inúmeros são os artistas afro-descendentes que atualmente desdobram suas questões e experiências através da arte, imbricando sua existência como pessoa a de artista com a obra. Este texto propõe discorrer sobre a construção da obra/artista a partir de uma poética com percepções autobiográficas que aborda questões étnico-raciais, partindo de percepções individuais indo ao encontro dos contextos socioculturais. Para isso, iniciamos contextualizando e traçando os processos que envolvem a população negra no Brasil, como a miscigenação, e os distanciamentos que separam o povo afro-brasileiro de tomar posse de sua narrativa e conhecer o seu passado, abordando uma poética que evoca uma aproximação à cultura afro-brasileira. Assim, a escrita aponta as implicações, a partir da diáspora, que se desdobram até a atualidade, estruturando éticas, epistemologias e narrativas hegemônicas.

## **Palavras-chave**

POÉTICA; ARTE AFRO-BRASILEIRA; CULTURA.

## **Abstract**

There are countless Afro-descendent artists who currently unfold their questions and experiences through art, imbranding their existence as a person and that of an artist together with the work. This text proposes to discuss the construction of the work / artist from a poetics with autobiographical perceptions that addresses ethno-racial issues, starting from individual perceptions going against socio-cultural contexts. For this, we start by contextualizing, and tracing the processes that involve the black population in Brazil, such as miscegenation, and the distances that separate the Afro-Brazilian people from taking possession of their narrative and knowing their past, approaching a poetics that seeks to evoke a approximation to Afro-Brazilian culture. Thus the writing points out the implications from the diaspora that unfold until today, structuring ethics, epistemologies and hegemonic narratives

## **Key words**

POETIC; AFRO-BRAZILIAN ART; CULTURE.

## **Resumén**

Son innumerables los artistas afrodescendientes que en la actualidad despliegan sus interrogantes y vivencias a través del arte, imbuyendo su existencia como persona con la de un artista junto con la obra. Este texto propone discutir la construcción de la obra / artista desde una poética con percepciones autobiográficas que aborda cuestiones etno-raciales, partiendo de percepciones individuales en contra de contextos socioculturales. Para ello, partimos de contextualizar y trazar los procesos que involucran a la población negra en Brasil, como el mestizaje, y las distancias que separan al pueblo afrobrasileño de tomar posesión de su narrativa y conocer su pasado, acercándonos a una poética que busca para evocar una aproximación a la cultura afrobrasileña. Así, el escrito señala las implicaciones desde la diáspora que se despliegan hasta hoy, estructurando éticas, epistemologías y narrativas hegemónicas.

## **Palabras-Clave**

POÉTICO; ARTE AFROBRAZILEÑO; CULTURA.

**ISSN: 2447-1267**

Uma das heranças deixadas pela diáspora e pela escravidão é a falta de conhecimentos sobre nossa origem, devido aos diversos processos que propuseram apagar a cultura dos nossos antepassados. O apagamento cultural da população afro-brasileira pode ser percebido em muitos exemplos, como na dissolução de nossa origem através do reconhecimento de sobrenomes, pois eles não carregam a genealogia familiar, mas a origem de quem os antepassados, em situação de escravidão, pertenciam. Outro exemplo é a nossa própria falta de conhecimentos sobre outras perspectivas da história de nosso povo. A abolição da escravatura, a narrativa que é comumente difundida, é distorcida, apresentando apenas um lado da história, resumindo os fatos e silenciando as lutas; narrativas em que pessoas negras se mostram importantes para esses acontecimentos, ou seja, a perspectiva hegemônica que temos é de uma versão que coloca a população negra como coadjuvante da própria história.

A obra "Incomodo"<sup>1</sup>, de Sidney Amaral, artista brasileiro, discorre sobre essas questões; composta por 5 telas, a produção de 2014 apresenta outros pontos de vista sobre a luta pelo fim da escravidão, destacando figuras afro-brasileiras importantes para a história, como Chico da Matilde ou também conhecido como Dragão do Mar, José do Patrocínio, Luiz Gama e o João Cândido, o Almirante negro, todos afro-brasileiros que atuaram em diferentes áreas na luta pela emancipação do seu povo.

Os conhecimentos sobre nossa origem dizem muito sobre como nos vemos e sobre como enxergamos nosso futuro, a perspectiva pela qual a história afro-brasileira é contada aponta para um lugar de subalternidade, que vem de uma visão externa, parte de uma interpretação da história que exclui muitos fatos. Essas implicações atuam como um projeto que sustenta uma visão inferiorizada sobre nós mesmos, a qual não devia nos pertencer. O escritor Queniano Ngugu wa Thiong'o denomina "bomba cultural" o efeito causado pelos processos da colonização, em específico o universalismo abstrato, que aponta para determinações sem localizações definidas, mas que, na verdade, parte de um local específico, hegemônico. Esse efeito, apontado por Wa Thiong'o, atua destruindo a crença das pessoas nelas mesmas:

O efeito de uma bomba cultural é aniquilar a crença das pessoas nos seus nomes, nos seus idiomas, nos seus ambientes, nas suas tradições de luta, em sua unidade, em suas capacidades e, em última instância, nelas mesmas. Isso faz com que as pessoas vejam seus passados como uma terra devastada sem nenhuma realização, e faz com que ela queiram se distanciar dessa terra devastada. (WA THIONG'O, 2005, p. 3 apud BERNARDINO-COSTA et al., 2019 p. 13 )

O universalismo abstrato se constrói pela tradição do cientificismo e do eurocentrismo, que coloca os países europeus no centro do mundo, estruturando a partir dessa visão a produção de conhecimento em várias esferas, criando as bases do que tem valor ou não, do que deve ou não ser visto. Enquanto isso, outras epistemologias são desvalidadas, culturas não hegemônicas são vistas como secundárias.

1 Obra disponível para visualização através do link: <https://g.co/arts/KcuHKkoMX1rA7Jfv8>

Em todas essas esferas, nesses mais de 500 anos de história colonial/moderna, os modelos advindos da Europa e de seu filho dileto — o modelo norte-americano após a Segunda Guerra Mundial — são encarados como o ápice do desenvolvimento humano, enquanto as outras formas de organização da vida são tratadas como pré-modernas, atrasadas e equivocadas. (BERNARDINO-COSTA, 2019, p. 12)

No Brasil, essas questões são presentes desde sua constituição como nação com a colonização, passando por diversos processos até os dias de hoje, em que a população negra ainda apresenta feridas em aberto. A miscigenação no país, desde seu início, ou melhor, o modo como ela foi vista e desdobrada ajudou a estruturar a maneira como a população afro-brasileira se vê atualmente. Influenciada pelas teorias eugenistas, a miscigenação surge como uma espécie de projeto, que inicialmente vê na mescla entre as “raças” uma potencialidade, por parte dos brancos, de prevalecer sobre o “outro”, porém, posteriormente, a percebe como uma ameaça a “raça superior”.

Com efeito, desde os anos 1870, teorias raciais passam a ser largamente adotadas no país sobretudo nas instituições de pesquisa e de ensino brasileiras -, predominantes na época em uma clara demonstração de que os critérios políticos estavam longe dos parâmetros científicos de análise. Percebe-se, então, uma clara seleção de modelos, na medida em que, frente a uma variedade de linhas, nota-se uma evidente insistência na tradução de autores darwinistas sociais que, como vimos, destacavam o caráter essencial das raças e, sobretudo, o lado nefasto da miscigenação. (SCHWARCZ, 1997 p. 86-87)

Para a população negra, em meio a esses transcurso e ao discurso da identidade nacional, em 1844 no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, promovia-se o concurso “Como escrever a história do Brasil”, em que se buscava encontrar a narrativa que mais se adequasse ao pensamento de quem interessava, a população branca da época. O concurso premiou Karl Von Martius, naturalista alemão que, através de uma metáfora que entrecruzava rios, como heranças portuguesas e pequenos afluentes que correspondiam às figuras do negro e do indígena, narrava a história do Brasil e, conseqüentemente, do discurso nacional.

A pluralidade racial nascida do processo colonial representava, na cabeça dessa elite, uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca, daí porque a raça se tornou o eixo do grande debate nacional que se travava a partir do fim do século XIX e que repercutiu até meados do século XX. (MUNANGA, 1999, p. 51)

Instaura-se, então, por meio dessas narrativas e discursos, o desejo de se embranquecer. Pois, assim como o branco via na mistura entre as “raças” a oportunidade de se sobressair, os negros viam na miscigenação a sua redenção. Os negros e negras miscigenados, ou “mulatos” como pejorativamente eram chamados, tinham a oportunidade de ocupar lugares e desempenhar certas funções que os

negros e negras de pele retinta e não mestiços não tinham Estabelecia-se uma certa hierarquia no próprio grupo, o que não significava que esses indivíduos mestiços não sofressem racismo assim como os de pele escura. O privilégio era pontual e produzia esse desejo de embranquecer-se. Processo que é visto e nos atravessa até a atualidade. A obra "Redenção de Cã"<sup>2</sup>, pintura de Modesto Barroco datada de 1895, expõe o sentimento que a miscigenação gerava. Nesta obra, podemos perceber a satisfação da avó, negra de pele retinta e traços marcados, ao ver a neta que é fruto de uma relação entre "raças" mistas, a mãe mulher negra mestiça e o pai branco.

Em minha experiência como pessoa negra há um certo estranhamento, uma incerteza sobre minha visualidade e onde ela se enquadra dentro de um grupo. Apesar de nunca ter tido dúvidas sobre minha cor, essas incertezas sobre pertencimento sempre estiveram presentes. Minha produção artística, iniciada em 2016, conecta-se como uma estrutura interna que, a medida em que se molda, me molda juntamente. Como menciona Heidegger, "O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro" (HEIDEGGER 1989, p. 11). Em minha concepção de arte, a vida do artista sempre está atrelada a suas escolhas, por vezes essas questões são mais evidentes e por outras não. Minha poética artista se constrói a partir de escolhas que estão diretamente ligadas a minha vida e, em específico, a minha existência como pessoa negra. Todo o processo teve início após a minha percepção de que sempre estive muito distante de outras pessoas negras, na escola, no bairro, na cidade, o único contato era no círculo familiar que, mesmo se entendendo como negro, não discutia nem dialogava sobre negritude. Todo o entendimento ou o que podemos chamar de consciência racial na minha família está próximo dos processos mencionados sobre miscigenação, em que não se apresenta uma etnicidade vivaz, um cultivo da cultura afro-brasileira, o que existe é a simples constatação de que se é negro. Nessas constatações, percebo que do mesmo modo que o contato com outras pessoas é pouco, o contato com a cultura afro-brasileira é igualmente raro, construindo assim um distanciamento.

O desdobramento inicial de minha poética partiu nessa direção de entender o que construía esse distanciamento, desde a constituição no país, passando pela miscigenação, abordando o conceito de identidade nacional, entendendo a construção da visão sobre a população negra através da arte, etc. Esse momento da pesquisa foi muito importante para a minha construção artista/pessoa, para entender o contexto no qual estou inserida, conhecer fatos que permanecem desconhecidos sobre a população negra, saber da sua luta pela emancipação do nosso povo, entre outras coisas, reformulando minha visão sobre ser negra, a partir de uma busca própria, por meio das minhas criações e pesquisas. Tomando posse, de certa forma, da minha própria narrativa.

Lembro-me de que, na escola, questões raciais sempre estiveram pautadas na escravidão, de fato é um assunto importante a ser abordado, mas é difícil ser uma pessoa negra no Brasil e seu entendimento sobre negritude sempre estar relacionado

2 Obra disponível para visualização através do link: <https://g.co/arts/wnEKB8YhkscSSWCA6>

à dor, ao sofrimento e à subalternidade, principalmente quando se é criança e adolescente.

Em 2001, na III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Religiosa, que aconteceu em Dura na África do Sul, o Brasil se comprometeu em assumir ações afirmativas contra o racismo e a discriminação racial também no campo da educação, com o pressuposto de que o educador não só ministra conhecimento, mas também administra relacionamentos sociais no ponto de vista étnico racial. Então, em 2003, promulgaram-se as Leis 10.639/03 e 11.645/08, que respectivamente criaram e modificaram o artigo 26 da LDBEN, que está inserido no conjunto das políticas afirmativas para a promoção da equidade racial nas práticas pedagógicas da educação básica.

Tal legislação foi detalhada a partir das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Africana (2004), num texto que afirma que a EREER “impõe aprendizagens entre brancos e negros, trocas de conhecimentos, quebra de desconfianças, projeto conjunto para construção de uma sociedade justa, igual, equânime”. Ações que corroboram a aproximação à cultura afro-brasileira após mais de 100 anos da abolição da escravatura.

Em meio a esse distanciamento da cultura afro-brasileira, minha poética se propõe a evocar uma aproximação à cultura afro-brasileira através da visualidade, conectando-me às imagens que remontam a história da população negra no país. Atualmente faço uso, como referências visuais, da série fotográfica denominada “carte de visite”<sup>3</sup> ou também popularmente conhecida como “tipos negros”, assinada por Alberto Hanschel, fotógrafo alemão de grande destaque no século XIX, que chegou a possuir estúdios em Recife, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo, trabalhando com a família imperial e com demais classes sociais incluindo escravos e libertos. Os “carte de visite” eram retratos em tamanho pequeno, de baixo custo; as fotografias “eram assinadas no seu verso pelo retratado e oferecidas como sinal de amizade e afeto a amigos, parentes e amadas. Tinham um valor de imagem-relicário, sendo convulsivamente colecionadas e trocadas entre as pessoas” (KOSSOY, 2009.p.113).

Notamos certa diferença nos retratos em relação às pessoas negras, na maioria deles não havia assinaturas nem informações como o nome do retratado no verso, assim como se caracterizavam as fotografias dos demais, em específico dos clientes brancos ou com mais posses. Percebemos também certa diferença nas imagens, na postura, no olhar em comparação às pessoas da elite.

Herschel soube identificar a potencialidade comercial dos retratos de negros que atendessem à demanda étnico antropológica de colecionadores e pesquisadores europeus. Além disso, também soube oferecer à elite brasileira a representação que melhor lhe convinha. O fotógrafo, com isso, terminou sendo reconhecido pelos representantes do poder no Brasil como figura importante na constituição da identidade nacional, mesmo sendo alemão, ou talvez, justamente por causa disso (CARDIM, 2012, p.130).

3 Obras disponíveis para visualização através do link: <https://ims.com.br/titular-colecao/alberto-henschel/>

Além dos estúdios pelo Brasil, Herschel também contava com revendedores de suas fotografias na Alemanha e também clientes estrangeiros, alguns deles colecionadores e pesquisadores, tendo em vista que as produções de Alberto Herschel estão não só no Brasil, mas no acervo da biblioteca de Berlim, Alemanha e em outros países.

A fotografia, as gravuras e as pinturas, no século XIX, desempenharam papel significativo para compor uma narrativa visual, retratando-nos a época de sua origem; em regimes coloniais era comum existirem artistas que desempenhavam a função de relatar o cotidiano de determinado local, essa função podia ser designada a poetas, pintores e a fotógrafos. Os fotógrafos tinham como função uma espécie de pesquisa etnográfica, já que em grande parte dos períodos imperialistas era comum os fotógrafos pertencerem a uma família ou designar seus trabalhos a alguém específico, e a escravidão estando em vigor uma dessas funções era a de retratar os escravizados. Segundo a teórica da fotografia e da cultura visual Ariella Azoulay (2019), a fotografia não teve uma função unicamente positiva em retratar pessoas em situações de servidão, mas também desempenhava, juntamente com o regime, a função de opressão.

Por muito tempo, a divisão do trabalho em torno da fotografia era igual à de outras profissões imperiais. De um lado havia uma camada reduzida de especialistas, que gozavam de direitos imperialistas, e de outro, pessoas que eram consideradas matéria-prima, independentemente de sua vontade. Com isso, os fotógrafos e as instituições para as quais trabalhavam enriqueceram com as fotografias, e as populações [coloniais] foram expropriadas também de suas imagens. (AZOULAY, 2019 em entrevista a NEXO Jornal)

O que reforça o argumento de Ariella Azoulay (2019), de que a observação sempre teve um propósito. Um dos propósitos da observação fotográfica era enriquecer o conhecimento e o poder dos regimes imperiais sobre as pessoas que eram governadas por eles.

No início de minha pesquisa utilizava como referência visual fotografias de grupos étnicos do continente africano, encontradas na internet, parte importante da minha poética, em que pude me conectar à beleza das cores, dos adornos, da visualidade afro para compor minha poética e minha relação com a cultura afro. Porém, fui questionada do por que eu fazia um caminho longo para buscar a aproximação da visualidade e da identidade étnico racial, ter chegado a essa reflexão me fez perceber mais ainda o quanto me via distante da cultura afro-brasileira, sendo assim, utilizar as imagens mencionadas acima, onde busco em tais figuras que no país residiram e foram importantes para a construção da história do Brasil, me conectar através de uma experimentação poética em artes visuais ressignificando o propósito dessas imagens e construindo uma visão positiva sobre a visualidade de pessoas negras, onde a dor, o sofrimento e o racismo não pertencem mais ao primeiro plano, mas a humanidade, ancestralidade, etnicidade.

Atualmente, com a série “Ver(se) através” (FIGURA 3 E 4), o processo criativo

se desenvolve a partir da justaposição de visualidade através de características da gravura, especificamente da xilogravura, técnica que esteve presente no meu processo artístico desde o início. O processo (FIGURA 2) consiste em uma fotografia impressa em papel fotográfico, coberta por uma camada grossa de tinta acrílica preta. Após a secagem da tinta e da demarcação da imagem que será “aberta” sobre o autorretrato, utilizo as goivas, ferramenta utilizada na xilogravura, para “entalhar” a camada de tinta. O resultado visual que se tem é a minha imagem entre os vazios que contornam as figuras do século XIX. Essa visualidade dialoga com as questões internas em se compreender diante do passado, das suas origens e dos processos não lineares que permeiam os autoconhecimentos.

Poeticamente essa parte do processo também constrói uma relação de mutualidade, em que tanto a imagem está em processo como também me encontro em processo, trabalhando manualmente nas obras. À medida em que a imagem vai se constituindo, também estou sendo constituída juntamente através desse processo de construção e proximidade visual e manual às imagens.



Figura 2 - Processo intervenção autorretrato, 2020. Acervo pessoal.



Figura 3 - Thais Oliveira "Sem título I", série "Ver(se) através" 2020. Acervo pessoal.

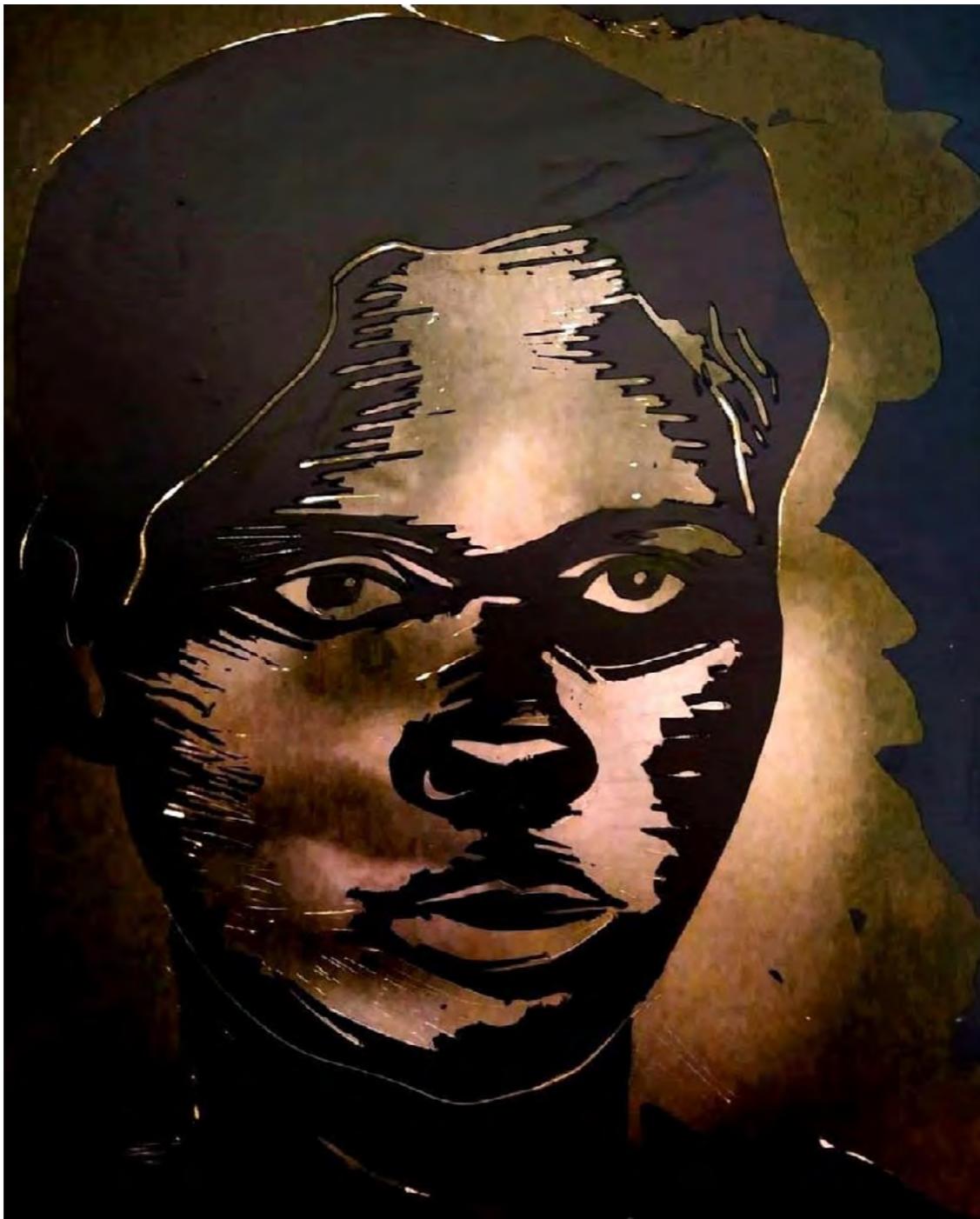


Figura 4 - Thais Oliveira "Sem título II", série "Ver(se) através" 2020. Acervo pessoal.

Por meio desse processo manual, trabalho tanto a visualidade de pessoas

afro-brasileiras que existiram no passado e me despertam curiosidades sobre suas individualidades, quanto a minha própria imagem, traçando relações de análises e das percepções de semelhanças e diferenças sobre aquelas pessoas que subjetivamente perpassam minha existência. Através dessas relações de justaposição, relaciono uma visualidade que pertence ao passado e carrega diversas inquietações, além de uma grande carga histórica, e uma visualidade que pertence ao presente e carrega as construções sociais que atravessam os diferentes tempos.

Nesses autorretratos, trago minha imagem através de fotografias que mesclam uma certa nebulosidade, uma escuridão que vela em certo ponto a minha figura, conceitualizando as questões que envolvem os processos de imersão em questões pessoais, assim como os desconfortos de trabalhar com a própria imagem. A justaposição das imagens, onde a minha fotografia surge ao fundo, aponta para os processos de autoavaliações e autodeterminações, termos da feminista negra e socióloga norte-americana Patricia Hill Collins; tais conceitos seguem na mesma direção que a pesquisa e buscam propor uma abordagem autônoma que retome relações e reconfigure a realidade de mulheres negras que têm suas existências rodeadas por esteriótipos e visões distorcidas, vindos de olhares externos.

Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras. (COLLINS, 2016, p. 102)

Os termos de Collins (2016) não apontam para validações ou reconfigurações externamente aceitas, mas para uma movimentação interna a respeito das mulheres negras, enfatizando que o simples fato de elas tomarem consciência de suas potencialidades já é algo estruturalmente significativo, como menciona:

Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos. (COLLINS, 2016, p. 104)

Minha pesquisa, com seu caráter autobiográfico, está aberta a deslocamentos que formam uma relação de troca mútua entre artista e obra. Nesse caso, essas relações de autoavaliações e autodefinições são abordadas tanto na prática, como na teoria, sendo um desafio contemplar um processo tão subjetivo como os que envolvem a poética. Nesse sentido, as relações que permeiam a mim como artista e pessoa fortemente impactam no andamento da pesquisa, a relação com a autoimagem era um caminho já visível na pesquisa, porém, em relação ao contexto atual, se tornou necessário e relevante no agora. Com a pandemia e a quarentena as relações e os

processos foram se estreitando, bem como criando necessidades que cabia a nós nos adequar. A utilização dos autorretratos acabou também sendo uma estratégia que veio em decorrência do contexto atual, porém não como a criação de algo que não estava previsto, mas como um estímulo no processo, que, devido a certos receios de se incluir visualmente na pesquisa, me prendia de dar esse passo. Essas reflexões sobre o contexto pandêmico e os processos da pesquisa expõem o quão necessário é estar atento às demandas de uma pesquisa com caráter autobiográfico e, além disso, se manter coerente a suas proposições para um melhor desenvolvimento.

Minha poética atua partindo de questionamentos pessoais e indo ao encontro de contextos socioculturais, procurando desdobrar questões importantes para minha existência não só individual, mas coletiva. Destaco a importância em criar e difundir narrativas que contemplem positivamente a população afro-brasileira, produções que sejam constituídas por artistas e pesquisadores negros e negras, para que nossas subjetividades sejam vistas e compartilhadas. Seguindo o pensamento decolonial, minha pesquisa se propõe a “afirmar a existência como um ato de qualificação epistêmica” (BERNARDINO-COSTA, 2019, p. 13), observando minha existência e minhas questões como pessoa negra para propor estratégias de reexistir.

## Referências:

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Orgs). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. São Paulo: Autêntica, 2019.

CADIM, Monica. **Identidade Branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX**. 2012. 136 f. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/pt-br.php> Acesso em: 20 fev de 2021.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Tradução: Juliana de Castro Galvão. Revisão: Joaze Bernardino Costa. **Sociedade e Estado**. Brasília: v. 31, n. 1, p. 99-127, 2016.

NEXO JORNAL. **A fotografia como arma imperialista segundo esta autora**. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2019/11/10/Afotografia-como-arma-imperialista-segundo-esta-autora>> Acesso em: 25 nov. 2019.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1989.

KOSSOY, B. **A fotografia além da corte: expansão da fotografia no Brasil império**. Acervo - Revista do Arquivo Nacional, v. 22, n. 1, p. 109-122, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/107518>>. Acesso em: 25 nov. 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1999.

NEXO JORNAL. **A fotografia como arma imperialista segundo esta autora**. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2019/11/10/Afotografia-como-arma-imperialista-segundo-esta-autora>> Acesso em: 25 nov. 2019.

SCHWARCZ, L. M. **Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil: Uma história das teorias raciais em finais do século XIX**. Afro-Ásia, 18, p. 77-101, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20901> Acesso em: 20 fev de 2021.

Submissão: **20/02/21**

Aceitação: **15/04/21**

## Uma conversa com o artista guineense Nú Barreto

Virginia Maria Yunes<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Virginia M. Yunes - Fotógrafa, graduada e doutora em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde atualmente leciona Fotografia como professora colaboradora. Possui vasta experiência como fotógrafa documentarista, tendo feito parcerias com instituições, mídias e ONGs. Realizou diversas exposições nacionais e internacionais. Desenvolve pesquisas nas áreas de Arte, Fotografia, Cultura africana e afro-brasileira.  
e-mail: [vyunes@gmail.com](mailto:vyunes@gmail.com)  
Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/9819712901436705>  
ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8780-5327>

**Resumo**

O artista plástico Manuel Jerónimo Barreto da Costa Oliveira, conhecido como Nú Barreto, nasceu no ano 1966 em São Domingos, norte da Guiné-Bissau, país da Costa ocidental africana. Aos 21 anos parte para Paris, onde ainda reside e trabalha. Considerado uma das principais figuras da senda africana contemporânea, suas obras constam de diversas coleções privadas e museus e já foi exibida em diversas exposições, individuais ou coletivas, mundo afora<sup>1</sup>. Artista multidisciplinar apresenta sua arte de forma híbrida, combinando os mais diversos materiais e técnicas das diversas linguagens: desenho, fotografia, pintura e vídeo. Ele incorpora em sua estética as formas, símbolos e arquétipos das cores e motivos, com forte significado para denunciar a desumanização, a desvalorização do indivíduo, a miséria e o sofrimento que assola, não somente o continente africano, o mundo.

**Palavras-chave**

Nú Barreto, Guiné-Bissau, Artista Plástico, Arte Contemporânea em Diáspora.

**Abstract**

O artista plástico Manuel Jerónimo Barreto da Costa Oliveira, conhecido como Nú Barreto, nasceu no ano 1966 em São Domingos, norte da Guiné-Bissau, país da Costa ocidental africana. Aos 21 anos parte para Paris, onde ainda reside e trabalha. Considerado uma das principais figuras da senda africana contemporânea, suas obras constam de diversas coleções privadas e museus e já foi exibida em diversas exposições, individuais ou coletivas, mundo afora. Artista multidisciplinar apresenta sua arte de forma híbrida, combinando os mais diversos materiais e técnicas das diversas linguagens: desenho, fotografia, pintura e vídeo. Ele incorpora em sua estética as formas, símbolos e arquétipos das cores e motivos, com forte significado para denunciar a desumanização, a desvalorização do indivíduo, a miséria e o sofrimento que assola, não somente o continente africano, o mundo.

**Keywords**

Nú Barreto, Guiné-Bissau, Artista Plástico, Arte Contemporânea em Diáspora.

**Resumen**

El artista plástico Manuel Jerónimo Barreto da Costa Oliveira, conocido como Nú Barreto, nació en 1966 en São Domingos, al norte de Guinea-Bissau, un país de la costa de África occidental. A los 21 años se muda a París, donde aún vive y trabaja. Considerado una de las principales figuras de la trayectoria africana contemporánea, sus obras forman parte de varias colecciones privadas y museos y ha sido expuesta en varias exposiciones, individuales o colectivas, alrededor del mundo. Artista multidisciplinar presenta su arte de manera híbrida, combinando los más diversos materiales y técnicas de diferentes lenguajes: dibujo, fotografía, pintura y video. Incorpora en su estética las formas, símbolos y arquetipos de colores y motivos, con un fuerte significado para denunciar la deshumanización, la devaluación del individuo, la miseria y el sufrimiento que azota, no solo al continente africano, al mundo.

---

1 Portugal, Espanha, França, Bélgica, Alemanha, Suíça e Suécia, China, Dubai, Senegal, Mali, Costa do Marfim, Togo, Burkina Faso, Angola e África do Sul, Brasil e Nova Iorque.

**Palabras clave**

Nú Barreto, Guinea-Bissau, Artista Plástico, Arte Contemporánea en Diaspora.



Figura 1: Nú Barreto envolto em sua bandeira, 2018, fotografia. Foto: Thierry Caron/Divergence (Cortesia Nú Barreto)

**A ideia da “diáspora negra”, segundo Paul Gilroy (2001) é um conceito que abre novas possibilidades para se pensar a territorialidade e as formas de conceber pertencimentos e fronteiras culturais. A arte é um importante lugar para investigar e discutir as identidades situadas no marco da contemporaneidade. Como é a sua experiência enquanto artista africano na diáspora?**

A minha experiência como artista africano na diáspora, precisamente na França, onde vivo e trabalho desde 1989, não se diferencia muito das experiências dos outros artistas. Embora haja diferenças entre as histórias particulares de cada um, a luta pela visibilidade do trabalho é a dificuldade maior que nos artistas encontramos. É muito difícil e complexo singrar no circuito europeu, apesar de hoje haver maior flexibilidade e abertura à diferença, aos estrangeiros, os desafios inerentes à aceitação do Outro, não desaparecem completamente. Devo ao meu percurso a minha posição atual, às minhas experiências, enquanto africano na diáspora, que sobrepõe dificuldades, resistências e perseverança. Hoje, vivo do meu trabalho e colaboro com a Galerie Nathalie Obadia, uma galeria de arte contemporânea, que conta com dois espaços em Paris e um em Bruxelas. Percebo que o caminho é longo, todavia, vale a pena! Como costumo dizer: “Viver da Arte é uma Arte”.

**Conte sobre sua trajetória como artista. Quais os principais desafios que você vivenciou ao longo da sua carreira?**

O desenho sempre esteve presente na minha família, tanto da parte materna

quanto paterna, por isso, assumi esta prática ainda criança. Reconheço o privilégio de abraçar profissionalmente a carreira de artista e agradeço o destino! Aos 20 anos, quando um irmão faleceu, parei de desenhar, e curiosamente me interessei pela fotografia. Um amigo me presenteou com a minha primeira câmera fotográfica, mas, logo pus a arte de lado e continuei a levar a minha vida como podia. Um ano depois, fui para França, a convite do meu tio, para estudar Engenharia Informática, mas, depois dos três primeiros anos no estrangeiro, as coisas não corriam da maneira como eu havia sonhado. O bichinho da arte voltou, e, me fez lembrar do nosso amor. Abandonei a formação em Informática, escolhi a arte e decidi ganhar a minha liberdade. Tal vontade e determinação não foi do agrado do meu tio. Iniciei os meus estudos em fotografia na École Nationale des Métiers de L'Image des Gobelins e trabalhava como assistente em fotografia de moda, para ganhar o meu sustento. Voltei a desenhar e aos poucos comecei a pintar. À medida que recebia convites para expor o meu trabalho, fui evoluindo e abraçando outros projetos que me abriram portas no âmbito das artes.

**Temáticas como a desigualdade e a exclusão são centrais na sua obra. O que inspira/motiva você e que mensagem procura transmitir?**

Todo meu trabalho está relacionado com problemáticas sociais e o comportamento dos "Seres" ditos "Humanos". Não tenho o hábito de chamar os Homens de "Seres humanos", mas sim, de "Seres a humanizar". De acordo com a minha ideologia, o Homem é, humano por intermitência, por ser imperfeito. O conceito de Humanidade é muito pesado para ser atribuído a um ser imperfeito. Engloba muita amabilidade e outras vertentes. Meu papel como artista, consiste em evidenciar as duras realidades que, a sociedade expõe sem hesitação e, aparentemente, sem constrangimento. Daí a transposição para as telas e demais suportes usados. Minhas obras são como janelas para o mundo, testemunhos da história de um povo ou de uma sociedade, que, embora não tenham uma leitura "fácil", o essencial é compreendido e acredito poder tocar na alma das pessoas. Não é uma questão de escolha pessoal, é por não compactuar com a situação atual do mundo. Temos que trabalhar de mãos dadas, em sintonia, contra tantas desigualdades e exclusões que assolam a sociedade.

**Por muito tempo, o Ocidente quis e esperou do artista estrangeiro, vindo de países ditos subdesenvolvidos, um estilo primitivista, exótico, que retratasse a sua cultura, não permitindo a este a abordagem de outros temas. Qual a sua opinião sobre isto?**

Sobre o critério do Ocidente, impor e esperar um certo exotismo nas expressões artísticas dos africanos, creio que cabe aos mesmos erradicar essa ideologia e propor

a realidade em que vivem. A aceitação desta ditadura artística acontece, em alguns casos, devido à necessidade de sobrevivência do artista. Existe uma fina supremacia de uma cultura a dominar a outra. A falta do enquadramento e de uma política cultural, criou ou cria ainda, muitas dificuldades para os artistas, que, permitem tais influências e facilidade. É grave. O artista deve extinguir essa problemática, a não compactuar com o que não o liberta, para poder uma evolução independente. Assim, como o resto do mundo não impõe ao Ocidente uma outra visão da sua cultura, nem da sua arte, também o Ocidente não deveria intrometer-se numa visão alheia, que deforma, e desajusta a realidade do Outro. É um caso de extrema relevância.

### **Ainda que radicado em Paris há tanto tempo, parece ser que suas raízes na África Ocidental influenciaram, e ainda influenciam, o seu trabalho.**

Não posso me abstrair do africano, ou guineense, que sou. Serei sempre africano, e, orgulho-me das minhas raízes. É uma riqueza. A minha africanidade se exprime em tudo quanto me revela. Por outro lado, um artista não deveria estar fechado a nenhum espaço geográfico determinado. Sendo "revolucionários", preocupamos com as dificuldades do mundo fora, e não só do lugar onde nascemos ou nos encontramos. Por eu ser um indivíduo imperfeito, em estado de humanização, não um humano completo, devo me preocupar com as pessoas que, tal como eu, fazem parte do mundo, isso me faz sentir útil. Não posso, não quero, nem me vou esconder por detrás do africano, do guineense, limitando-me.

### **Você costuma dizer: "Esta é a minha Guiné, a Guiné que tenho comigo!", como sendo o lugar que habita todas suas memórias e experiências. Qual a importância desse lugar no seu ato criativo?**

Adoro a Guiné, a minha cultura, e conforta-me o fato de conseguir guardar dentro de mim este legado, que passa também para as obras que crio. Uso palavras, ditados, provérbios do meu crioulo, porque me ajuda a interpretar os fatos da vida. Incorporo nas telas palavras, expressões e textos escritos à mão. O crioulo continua a ser uma fonte de inspiração. Não obstante, ser guineense não me impede de absorver parte das outras culturas, através das viagens que faço.

### **Como se dá o seu processo criativo?**

O meu processo criativo é aleatório. Não tenho um tempo determinado para acabar uma obra, pode durar um dia, meses e até anos. Depende do grau de

complexidade da obra, do tamanho da peça e do seu conteúdo, também, da etapa da vida em que me encontro. Continuo o meu processo criativo até entender que já dei volta ao assunto. Considero-me um artista multidisciplinar, costumo trabalhar em grandes formatos onde combino o desenho, a pintura, a fotografia, objetos e colagem. Tenho por hábito recuperar objetos que encontro na rua dando-os uma segunda vida nas minhas obras, que eu chamo de RR (Reciclar e Restituir). Há muito tempo eu não uso tinta a óleo por razões de saúde. A inalação constante me afetou bastante, pelo que acabei por desistir, e hoje, percebendo a longevidade da tinta acrílica, fico satisfeito. Voltarei usá-la em um projeto futuro, com obras de outras dimensões.

**Suas obras são caracterizadas pela presença de vários elementos simbólicos, entre eles, as cores. O vermelho, por exemplo, é uma cor recorrente. O que representa, para si, esta escolha cromática?**

A minha relação com a cor vermelha foi desde sempre. Não a uso por conveniência, mas por pertinência. Interpreto a sociedade na qual vivo, usando o vermelho para tudo aquilo que não consigo retratar, descrever, desenhar. As eloquências e euforias dos ditos Seres Humanos. A única cor que possuí, na minha perspectiva, duas vertentes emotivas: a tristeza e a alegria, respondendo, às minhas inquietações e preocupações face à sociedade. Todas as cores possuem a sua própria força, mas. Quando uso o azul ou o preto o impacto é desigual. O vermelho passou a ser uma referência à minha pessoa, é a minha assinatura. A cor da vida.

**Para retratar a humanidade, que nas suas telas surgem sob a forma de figuras que caem do céu, ora livres, ora abandonadas, você costuma recorrer a uma expressão, que diz: "Somos largados como se fossemos o pólen das flores, que é levado pelo vento". Fale mais sobre isso.**

É um provérbio guineense, que consiste em tratar as pessoas abandonadas como se fossem o pólen no ar, que voa conforme o vento. Procuo sempre estar perto da minha tradição, buscando nela elementos para a minha expressão artística. As personagens dispersas no espaço, parecem numa cena de queda, ora subindo ora caindo, elas representam pessoas abandonadas, lutando por si, cada uma buscando a salvação. Tais personagens são teratológicos, ou seja, apresentam deformações morfológicas, simbolizando suas imperfeições, assim como os "ditos Seres Humanos" imperfeitos com a sua humanidade em construção. Para refletir a humanidade é imperativo repensar o individualismo exacerbado dos Homens.

**Sobre a série Funguli, a que se deve a escolha do conceito? Porquê optou**

## pelo 'branco', 'cinzento' e 'negro'?

Neste projeto fui ao encontro, mais uma vez, da minha tradição, da minha cultura, das minhas dores, das minhas preocupações. A palavra "Funguli", na língua Mandinga, significa "esbranquiçado", referente a pele seca ou acinzentada que a pele negra assume em determinados indivíduos, que pela sua aparência são taxados de inferiores, e associados à pobreza. O conceito por trás da palavra "Funguli", na tradição da Guiné-Bissau, visa classificar e separar as classes sociais, de acordo com esta marcação de cinza na pele. A vida de um artista é igual a todas as pessoas. Sempre pontuada com algo que nos marca e nos toca. A mim toca-me bastante a questão da separação. Não vejo razão para haver separação e divisão de classes, porque somos todos iguais. Parto sempre do princípio de que "nada levamos desta vida", como dizia a minha mãe. Deixamos tudo nesta terra. Não vale a pena tanta cobiça, tantas guerras. É esse "grito" que tentei transpor nas minhas telas contra aqueles que apontam para o Outro, dizendo: "és pobre", "és inferior a mim", "não és humano como eu". A série é composta por ora de quatro pinturas.



Figura 2 (esquerda): "Imapasse" e figura 3 (direita): "Proud Of Me", ambas da Série "Funguli", 2019, técnica mista: acrílico, tinta nanquim, colagem, marouflage, 95 x 95 cm, obra de Nú Barreto. Foto: Atelier 80/Paris (Cortesia Nú Barreto)

**Uma outra série intitulada "Homens Imperfeitos" percebo que as silhuetas são pintadas em cor vermelha. Fale-me da simbologia inerente a esta escolha.**

Esses seres contorcidos, amputados, levitando, são personagens que gritam as

dores que o mundo sofre. A série retrata uma viagem pela solidão de figuras humanas destinadas a imperfeições crônicas, num mundo desenhado a vermelho-sangue e cravado de símbolos aparentemente quotidianos. São colagens em papel e desenhos com lápis de cerâmica.



Figura 4: Nú Barreto, "Que Reste-t-il?", série: "Homens Imperfeitos", 2019, técnica: lápis cerâmica, caneta e colagem sobre papel, 85 x 122,3 cm de Nú Barreto. Foto: Atelier 80/Paris (Cortesia: Nú Barreto)

## Existe algum trabalho que lhe tenha causado um desafio maior?

O trabalho mais desafiador, para mim, foi a obra que intitulei: "Estados Desunidos de África" (2009). Trata-se de uma série de nove pinturas (até agora), cada uma retratando uma bandeira. Usei como referência a bandeira americana, mas, inverti a palavra Unidos por Desunidos, substitui as cores americanas pelas cores usadas majoritariamente nas bandeiras africanas: verde, vermelho, amarelo e preta. A obra é composta de 54 estrelas negras, cada uma corresponde aos 54 países do continente africano. Todas elas espalhadas pela tela, colocadas de forma desordenada, para simbolizarem a desordem gerada pelos conflitos entre os Estados. O conjunto destinase a evocar um continente que enfrenta a sua herança, por vezes, sangrenta, assim como as sequelas das descolonizações, e posterior divergência política nos diferentes países africanos. A ideia (utópica) de um grandioso projeto, intitulado Estados Unidos de África, foi um sonho dos pan-africanistas, que culminou em algumas tentativas arduamente executadas, em vão. Esta é uma preocupação profunda minha, que me assombra e alarma, e pela qual empolgo a sociedade em geral, que se questione e se revele proativa. Assim surge bandeira sob título "Yako", do termo "Akan", originário

da Costa do Marfim, que significa: “ter empatia com a dor”, está pontilhada de encaixes que perfuram a tela, e expressam as guerras e os diversos golpes de estado ocorridos ao longo do século XX. Da mesma forma, “Ossatura”, onde o uso de ossos enfatiza a violência ocorrida, condenando os genocídios. “Vandalisme Coloré” é uma das nove bandeiras, espetada com uma infinidade de alfinetes tal qual uma boneca de vodu, testemunhando a dor e os estigmas, que perduram, das populações africanas. Porém, há uma mensagem de esperança nesta série de bandeiras, porque a África é, também, ela um reservatório de otimismo. Apesar das dificuldades e das feridas abertas, destaco os recursos intelectuais e culturais de que as nações africanas dispõem, ainda assim. Desta feita, na bandeira “La Source (A Fonte)”, livros de autores africanos, sem distinção da cor, da raça e do gênero, estão suspensos na tela.



Figura 5: Nú Barreto, série “Estado Desunidos da África”: à esquerda-superior: “Eventré”, à direita-superior: “La Source”, à esquerda-inferior: “Ossements” e à direita-inferior: “Ça Va Aller”, 2018. Técnica: Acrílico, objetos diversos, tela/contraplacado. Foto: Atelier 80/Paris (Cortesia: Nú Barreto & Galerie Nathalie Obadia)

**Alegra-nos saber que você já esteve em terras brasileiras para uma residência**

## **artística. Qual é a importância deste tipo de experiência para os artistas?**

Visitei o Brasil pela primeira vez em 2015, para participar numa residência artística sob a temática os “Rastros”, na cidade de Vitória (Espírito Santo). Foi uma grande oportunidade que me permitiu o encontro com outro povo e cultura distinta, a partir do qual alarguei os meus horizontes. Estes intercâmbios oferecem aos artistas a possibilidade de trocarem experiências, perspectivas, ideias, métodos e técnicas, entre si, enriquecendo as suas obras e vidas.

## **Após tantos anos em Paris, você já cogitou sobre um possível regresso definitivo à Guiné-Bissau, sua terra natal?**

Nos últimos anos, fui com muita frequência à Guiné-Bissau. Tenho projetos que gostaria de implementar na minha terra, e espero que o destino me dê a oportunidade de contribuir com algo mais concreto, de ser mais solidário com a minha gente, comprometido com a minha história (ancestralidade) e descendência.

## **Qual é a sua reflexão diante das manifestações, no mundo, contra a violência racial? É possível combater o racismo através das imagens, uma que, elas são formas de construir realidades?**

Acredito que todos nós, artistas, temos a obrigação moral de chamar a atenção para a injustiça no mundo. O papel fundamental da criação artística é servir a algo. Não haverá algo mais nobre do que combater problemas que assolam a humanidade como o racismo, a desigualdade social, etc. Tais manifestações servem para erradicar o racismo, aquilo que não deveria existir. O racismo existe sim! Ele tem diferentes facetas que, às vezes, eu me questiono se aquilo que vejo é, ou não, o racismo. Não só os africanos, também os latinos, entre tantos outros povos, sofrem do racismo. Qualquer forma de racismo ou de desigualdade dentro da nossa sociedade não é tolerável. Deverá ser sempre, e, para sempre, um dever de todos nós, principalmente dos artistas, contribuir com seu saber e seu talento para que a seja uma história já vivida (passado). A erradicação é uma obrigação!



Figura 6: Nú Barreto, "Força", 2020, técnica: lápis cerâmica, giz pastel e colagem sobre papel reciclado, 77 x 117cm. Foto: Atelier 80/Paris (Cortesia: Nú Barreto & Galerie Nathalie Obadia)

**O mundo completa um ano de pandemia, um período bastante angustiante e triste, que afeta a sociedade em todas as estâncias, e, imagino que reflete também na sua poética. Como você vê a situação?**

Um aniversário doloroso que ainda deixa sequelas pelos quatro cantos do mundo. O horizonte é nublado e incerto! Creio que a única coisa que pode salvar o homem é a humanidade, a união e a solidariedade. Mas, a forma como a situação está sendo conduzida é caótica, o dinheiro se sobrepõe a tudo. Vivemos um problema comum e inédito em todos os países, em todas as sociedades, sem exceção. É a primeira vez na minha vida, e, suponho que na de todos, viver confinado. Paradoxalmente, o confinamento, não mudou a minha rotina, mas, as interdições pesaram muito. A vida do artista, é um confinamento, na medida em que, nada se cria sem isolamento. Neste período, desafiei-me a desenhar, tudo aquilo que eu sentia e via com relação a pandemia, um retrato com olhar interrogativo. O resultado foram três polípticos, cada um com 42 desenhos, que intitulei "Traços Diário I, II e III". Penso que quanto mais as expressões artísticas revelarem fatos, os homens corrigirão os atos.



Figura 7: Nú Barreto, "Traços diário I", 2020, técnica: lápis cerâmica, caneta e colagem sobre papel, cada obra 30 x 30 cm (com moldura 44 x 44 cm) x 42. Foto: Atelier 80/Paris (Cortesia: Nú Barreto & Galerie Nathalie Obadia)

Submissão: **10/03/21**  
Aceitação: **24/03/21**

<https://doi.org/10.5965/24471267712021219>

# O Quadro do Sr. Firmino Monteiro

Machado de Assis<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In: A Estação, Ano XI, n.7. Rio de Janeiro, 15 de abril de 1882. Texto extraído de: Mostra do Redescobrimento: Negro de Corpo e Alma. Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 336-337.

ISSN: 2447-1267

Há cerca de quinze dias anunciaram os jornais que o Sr. Firmino Monteiro ia expor no edifício de Tipografia Nacional um quadro representando a Fundação da cidade do Rio de Janeiro. Verificou-se a exposição com assistência de Sua Majestade o Imperador; e daí em diante alguns amadores, outros curiosos, não em grande número, atreviam-se a subir as escadas da Tipografia para ver a obra do pintor nacional.

Não faltou quem levasse consigo um pouco de receio - o receio de uma desilusão; - mas ninguém desceu que não se desse por bem pago do tempo e do esforço. Com efeito, o quadro de Sr. Monteiro revela qualidades reais de artista: é bem desenhado, bem composto, bem colorido; a impressão geral é excelente. Não entramos, por falta de competência, no inventário das belezas técnicas do trabalho, ou ainda dos senões, se os tem; damos uma impressão de espectador. Acrescentaremos que a escolha do assunto mostra desde logo um artista sério, disposto a entestar com dificuldades e a superá-las; e a maneira por que ele o entendeu e o tratou é outro motivo de muito louvor.

Um distinto cavalheiro, que adora a arte, escreveu nas colunas do Globo estas palavras acerca do nosso pintor, - "Monteiro foge da figura coma o diabo da cruz". Com efeito, é um paisagista, e há paisagens suas expostas no mesmo salão, delicadas e verdadeiras. E basta considerar a escolha do assunto do recente quadro para compreender o acerto de observação do Sr. Dr. Azevedo Macedo Junior. O Sr. Monteiro, querendo enfim trabalhar a figura, escolheu um assunto de certa maneira intermediária, na qual a paisagem fosse o fundo obrigado de composição; e aí mostrou a apurou as qualidades habituais de outras telas expostas. Estamos certos de que ele será tão notável em outros gêneros como a é na paisagem; e, como tem o dom de escolher assunto, não tardará que nos dê alguma coisa de tanto ou maior valor. Nisto queremos aludir, vagamente, a uma nova tela que o Sr. Monteiro medita, assunto nacional e grandioso, digno de um pintor de muito talento.

Já a Gazeta da Tarde ponderou que a tela atualmente exposta deve ir para a Câmara Municipal. Não cremos que possa estar noutra lugar. Uma tela em que é comemorada a fundação da nossa cidade, capital do Império, em nenhum outro lugar pode estar senão na Câmara Municipal; pertence-lhe de direito. Os oficiais públicos que o Sr. Monteiro pintou à direita do altar e dos padres são os antepassados dos Srs. Nobre e seus colegas. Verdadeiramente é um quadro de família; e um belo quadro, o que é mais.

Se tocamos neste ponto, não é só pelo gosto que teríamos de ver a obra no lugar em que melhor cabe; mas também porque o Sr. Monteiro precisa ser animado, e animado de duas maneiras: - ocupando o devido lugar no paço da municipalidade mediante uma bela obra, vendo por isso mesmo que os esforços de um homem de talento e vontade não serão perdidos. Realmente, gastar dois anos de trabalho para fixar com o seu pincel um fato público, o primeiro da nossa história local, e ver a obra entregue a algum simples amador, não nos parece próprio a dar alma aos que trabalham.

Resta-nos só o espaço necessário para dizer que o Sr. Monteiro é filho de si mesmo, de seu esforço, da sua tenacidade, da sua confiança; e nós amamos os homens dessa têmpera, e não desejamos outra coisa do que vê-los ilustres e recompensados.

# Estevão Silva

Gonzaga Duque<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In: Contemporâneos (pintores e escultores), Rio de Janeiro, Typ. Benedicto de Sousa. 1919. Texto extraído de: Mostra do Redescobrimento: Negro de Corpo e Alma. Nelson Aguilar (org.). Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 324-325..

Anteontem pela manhã os seus amigos o encontraram serenamente morto, sobre o sofá em que dormia em quarto ao lado do ateliê. À primeira vista julgaram-no adormecido, tal era a expressão mansa, calma, de sua fisionomia, mas a imobilidade rígida do seu corpo lançou no espirito deles essa cruel suspeita, momentos depois comprovada pela verificação dos médicos. Estevão adormecera na Morte, pensando talvez na sua arte, nos seus quadros, no que devia fazer amanhã... Incauto que foi, nem reparou, nenhum pressentimento teve de que deitava-se para todo o sempre. Morreu dormindo, e a serenidade do seu semblante fez acreditar que ele não sofreu a menor agonia, cerrou as pálpebras e ficou-se na paralisação eterna da vida extinta.

Estevão pertencia a última geração da Academia de Belas Artes; fora companheiro de estudos de Firmino Monteiro, Medeiros, Luís Teixeira, Paganni, Belmiro e outros. Ainda encontrara em frente dos cavaletes, na sala térrea do modelo vivo, Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo, Augusto Duarte, Almeida Júnior e Leôncio Vieira, e com eles conviveu na camaradagem profissional, estreitíssima, íntima para alguns, quase exagerada, porque o seu coração era um altar de culto; ídolo que ali entrasse dificilmente seria descido, e para tanto, para chegar a esse procedimento extremo, tornar-se-ia preciso que se lhe pagasse a idolatria com a mais golpeante das ingratidões, retribuindo tudo quanto ele podia ter oferecido em amizade com o mais irreverente desprezo.

Essa dedicação, essa humildade adorável e fiel, como que inconsciente, espontânea, tinha-a ele em elevado grau, cuja origem creio estava nos impulsos e tendências fisiológicas de sua raça. Descendente de africanos, conservando ainda traços profundos e radicais, era o que se pode chamar um belo tipo, retinto, forte, alto, fisionomia insinuante, onde havia o que quer que fosse de franco e bom. Estimava-se ao primeiro encontro porque lhe não escasseavam predicados sociais; tinha prodigamente o dom da simpatia, na facilidade da palavra, no atilamento do olhar, na maneira cortês, mesclada de um recato natural e compreendido, de tratar. E sobretudo aquela bondade inata que exarava-se na prática das menores ações, numa opinião emitida, num feitio, até mesmo na queixa, fazia-o digno de toda a estima.

Bom, poder-se-ia chamá-lo, muito bom, e que o digam aqueles que o conheceram de perto, aqueles que sabem o que ele fez pela memória de Leôncio Vieira, o que esse foi para o infeliz Paganni, roído por uma tísica traiçoeira, vacilante, enganadora, incurável. Que o contem seus companheiros íntimos. Feitos serão esses eternamente gravados na memória dos que o estimavam, porque se não perdem exemplos bons nem se apagam ações benfazejas.

Possuía muita força de vontade, muita energia de ânimo, para cingir-se ao egoísmo, para viver só, reclusamente, absorventemente consigo próprio. Foi com essa força, foi com essa energia, tenacidade de aço, persistência, teimosia de trabalhador e visionário, que chegou a fazer-se artista, porque teve que lutar corajosamente contra os estúpidos preconceitos de sua cor e contra o abandono em que se achava, paupérrimo, desprotegido, isolado, sem meio, sem sociedade, sem esperanças serenas abertas no claro conforto de um lar abundante. E, fez-se, vencendo dificuldades esmagadoras, que seriam bastantes para abater outro espírito,

que não tivesse a resistência heróica do seu.

A sua arte é o que ele foi, produto idiossincrático da sua organização. Tem muito de sua alma, parece-me, e tem tudo da sua inquebrantabilidade volutiva. Acreditar-se-á, é possível, que por serem frutos os assuntos prediletos do pintor, a sua especialidade, o elemento psíquico não transparece neles, como se, nos contornos de um espaldar de cadeira, no bojo de um vaso, na face de um contador, não pudesse ressaltar a nota expressivista de um sentimento, e mais: a história de uma alma em dado momento!... Que é essa exuberância brilhante de tintas, em quadro do malogrado artista, senão a sensibilidade de sua visão, senão o amor pelos efeitos violentos, força e esforço dele próprio, que luta, que vê assim e que assim o quer?

Essa prodigalidade de vermelhos, de amarelos e de verdes não é nem pode ser mais do que um reflexo transfiltrada do seu instinto colorista, vibrátil sensações bruscas, como é peculiar a raça de que veio. Quase se lhe não encontram atenuações, meias tintas, doçuras e esbatimentos; reparem-se os frutos que viveram na tela, ao contato criador de seus pincéis – cor segura mas quase simples, sobretudo de um eclatante efeito de ruborejamentos intensos de caju e amarelidões vibrantes de mangas, sem combinação de grama. Devera ser assim a sua alma, devera ter dessas visões ásperas, barulhentas, de colorido selvagem, a sua fantasia.

Quem, como ele, vem de uma rude raça oprimida, e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, meândrica, enovelada dos finos; vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo. Repare-se, agora, o contraste brusco das sombras cuja cor nunca conseguira perder, apesar do tom pesado, algumas vezes muito violento que punha nos seus quadros. É negro, sem leveza, nem transições. O colorido quente, intenso gritalhão de seus frutos, reunido à escuridão das sombras, dá aos quadros, mesmo aos menores, um aspecto de rudeza que domina a destrói a macieza aveludada, a delicadeza voluptuosa com que tratava alguns espécimens da natureza frutífera dos trópicos.

Mas isso não pode ser taxado defeito; longe de tal, era mais individualismo, mais característica duma simplicidade Irrefletida, natural de quem está produzindo só por si, e não tem melhor guia que a sua própria vocação, que falha artística ou desregramento eurítmico da sensação da cor. E desse vigor, mesmo, direi, desse exagero, provinham a vida e a frescura dos seus frutos olentes, saborosíssimos à força de serem verdadeiros

Ainda, para quem o acompanha através da sua obra, esmerilhando, estudando, investigando a individualidade desse artista que começa a ser, a tomar lugar definido, a impor-se, como precisamente se deve dizer, encontra em todos os detalhes, em todas as minudências da obra sintetizada, englobada indistintamente, a férrea força de vontade que o animava, a qualidade mais útil que o distinguia por entre a enervada geração contemporânea, defeituosa, impotente, doentia e dispersa. Talvez que devido à influência agravante do meio educativo, ou melhor, do meio íntimo, convivencial, a sua aptidão artística, tão notável pelo profundo impressionismo da cor, desenvolveu-se lenta, acanhadamente, na sua parte subjetiva, isto é, no tocante a força criadora que em arte moderna deve dar pelo nome sugestivo de agrupadora.

E é precisamente isso o que mais se repara e se lhe censura, como falha. O gosto da composição, o sentimento fino, Impressionante do grupo, a qualidade estimada e imprescindível da harmonia do todo, que é uma resultante da compleição, fatal nas artes imitativas, falharam-lhe durante muito tempo. Os primeiros quadros de Estevão, encerrando grande soma de verdade no desenho e no colorido, pecavam pelo desleixo do ensemble, satisfaziam bem mediocrementemente pela combinação harmônica das partes. Dispersão de objetos, colocação desataviada, implanimétrica, detalhes mal escolhidos, asperezas de folhas simetricamente distribuídas em fundos vazios, ou falta de contrastes atenuantes, eram reais, notados à primeira vista, e que, tomados em diferentes quadros, reunidos em exposição, desagradavam à retina e caíam em delicto flagrante do bom gosto e das exigências estéticas, muito precisas para serem tidas como caturrice de convenção acadêmica. Se se ignorassem as causas motivadoras desse defeito, enorme seria a concepção feita ao seu talento especialista; e, mesmo pelo exposto é que o considero uma vocação extraordinária, promissora dos mais belos e decididos progressos.

Foi lentamente, a poder de esforços inteligentes, de distendimento intuitivo, de perseverança e de observação, que ele veio preencher essa lacuna, eliminando essa grande falha, que se lhe adotara pela atuação do meio, como o encrostamento da ferrugem se agarra ao ferro por ação do tempo. E venceu. É uma das mais elogiativas conquistas da vontade que em arte se pode encontrar. A exposição realizada, há tempos, na sala rez-do-chão do escritório do Paiz prova-o clara e terminantemente. Em duas das maiores telas expostas a composição cingia-se a uma linha delgada o bastante para não ferir a vista, cheia, completa pela disposição dos objetos e, com o intuito altamente decorativo e artisticamente justo de diminuir a monotonia das cores violentas metera em assunto acessórios apropriados, de linhas mais combinadas e mais contrastantes, tais como Jarros, fruteiras, flores, panejamentos, que aumentavam o encanto do quadro, valorizando a sua importância.

Nessa exposição encontrei ainda mais um progresso do laborioso artista, que constata o alto preço em que ele tinha a sua arte - um pequeno quadro com um cacho de bananas bolorentas, acabado com um cuidado extremo, uma verdade admirável de cor e forma. Flaubert, no seu orgulho de artista convicto, dizia a Maupassant n'oubliez point ceci, jeune homme, que le talent – Suivant le mot de Buffon - n'est qu'une longue patience. Travaillez. E Estevão Silva trabalhou sempre, quando la alcançar o fim-oh! O fim, em arte, é o infinito! - quando entrava na posse completa das suas forças, a morte garrotou-o num momento, roubou-lhe a alma, deixando dele, apenas, o corpo frio, insensível à voracidade muda da terra.

# A superstição da cor preta

Mário de Andrade<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In: Boletim Luso-Africano. Rio de Janeiro, dezembro de 1938. Texto extraído de: Mostra do Redescobrimto: Negro de Corpo e Alma. Nelson Aguilár (org.). Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo. Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 388-389.

Na sessão solene realizada pelas associações negras de São Paulo no dia dois de maio, para celebrar o cinquentenário da Abolição, não pude deixar de sorrir melancolizado ouvindo um dos oradores negros da noite falar em “negros de alma de arminho”. Assim, era ele mesmo, um negro, a esposar essa fácil e trágica antinomia de origem branco-européia pela qual se considera a cor branca simbolizadora do Bem e a negra simbolizadora do Mal. Mas não é apenas este orador negro a esposar a detestável tradição branca do simbolismo das cores. Conta Paulo Prado que era costume entre os negros a frase feita “negro sim, porém direito”, da mesma forma com que os brancos, carinhosamente (carinhosamente?), diziam dos escravos velhos serem “negros só na cor”, como registrou Vieira Fazenda, ou mais geralmente até agora falar-se em “negro com alma de branco” ou “com alma branca”... Em Portugal correu também o provérbio:

“Ainda que negro é,  
Alma tem, honra e fé”

Se qualquer de nós, Brasileiros, se zanga com alguém de cor duvidosa e quer insultá-lo, é freqüente chamar-lhe: - Negro! Eu mesmo já tive que suportar esse possível insulto em minhas lutas artísticas, mas parece que ele não foi lá muito convincente nem conseguiu me destruir, pois que vou passando bem, muito obrigado. Mas é certo que, se insultamos alguém chamando-lhe “negro”, também nos instantes de grande carícia, acarinhamos a pessoa amada chamando-lhe “meu negro”, “meu nêgo”, em que, aliás, socialmente falando, mais verdadeiro apodo subsiste, o resíduo escravocrata do possessivo: negro, sim, mas meu...

No Brasil não existe realmente uma linha de cor. Por felicidade, entre nós, negro que se ilustre pode galgar qualquer posição. Machado de Assis é o nosso principalíssimo e indiscutido clássico de língua portuguesa e é preciso não esquecer que já tivemos Nilo Peçanha na presidência da República. Mas semelhante verdade não oculta a verdade maior de que o negro entre nós sofre daquela antinomia branco-européia que lembrei de início, e que herdamos por via ibérica. Isso talvez possa um bocado consolar o negro da maioria dos apodos que o cobrem. É ver que o branco, o possível branco, o despreza ou insulta exclusivamente por superstição. Pela superstição primária e analfabeta de que a cor branca simboliza o Bem e a raça simboliza o Mal. Não é porque as culturas afro-negras sejam inferiores às européias na conceituação do progresso ou na aplicação do individualismo; não é, muito menos, porque as civilizações negras sejam civilizações “naturais”; não foi inicialmente por nenhuma inferioridade técnica ou prática ou intelectual que o negro se viu depreciado ou limitado socialmente pelo branco: foi simplesmente por uma superstição de cor. Na realidade mais inicial: se o branco renega o negro e o insulta, é por simples e primária superstição.

Em quase todos os povos europeus, o qualificativo “negro”, “preto”, é dado às coisas ruins, feias ou malélicas. É por isso que nas superstições e feitiçarias européias e conseqüentemente nas americanas a cor preta entra com largo jogo. Já Leite de Vasconcelos o observou muito bem. Hermann Hurltel, refletindo que seria porventura o aspecto exterior rebarbativo dos judeus que os tornou culpados das atribuições

de feitiçaria que os Portugueses lhes davam, conclui que esse foi certamente o caso dos negros. Aliás, entre os próprios negros africanos, a antítese branco-negro para simbolizar o Bem e o Mal persiste, sendo difícil já agora dizer se tradição deles mesmos ou lhes transmitida pelos brancos europeus. Os Hotentotes, os Congueses e outros povos bantos guardam a tradição de um castigo que lhes teria dado a inferioridade de cor, entre certas tribos de Moçambique grassa uma lenda curiosa que parece inspirada no caso bíblico de Noé. Lá se conta que uma vez o bom deus Mulúcu tendo tomado uma bebedeira, tirou as roupas e caiu nu no meio da estrada. Então passaram os africanos e caçoaram de Mulúcu. Depois passaram os europeus que o cobriram de folhagem para esconder o ridículo do deus nu. E Mulúcu, por isso, castigou os africanos tirando a inteligência deles e lhes dando a cor preta. Porém, macacos me mordam se não foi algum europeu que botou esta malvadeza, no lendário dos Moçambiques... A cor preta é sinistra, e para os europeus simboliza tristeza e luto. Na Beira Baixa registrou-se a seguinte quadrinha:

“Chita preta, chita preta,  
Chita preta entrançada,  
Por causa da chita preta  
Ando triste, apaixonada”.

“Casa Maria com Pedro? Casamento negro”, dizem no Turquel, e entre os provérbios e frases feitas portuguesas, registradas por Perestrelo da Câmara, vem a comparação: “negro como a alma do diabo”. Na feitiçaria e na superstição européias agem o galo preto, o gato preto, o porco preto, a ovelha preta, o papão negro, o bode preto, etc. Em Portugal se diz que é bom ter sempre uma galinha preta em casa, porque as desgraças cairão todas sobre a ave; ao que em Vila Rica de Famalicão se especifica melhor que a galinha preta afugenta qualquer doença. Em Vila Real, a borboleta branca é sinal de boa notícia, e a preta de má, pelo que a matam. No Alentejo, galo cantando de noite todas as coisas se espalham, e se é preto então a desgraça inda é maior.

Na feitiçaria, o preto é também duplamente usado: 1º como a cor do mal; 2º - mas tão detestável que afugenta o próprio mal. O bode preto é o das bruxas e bruxedos europeus, que veio feminilizar-se entre nós na cabra preta dos catimbós e candomblés. Num curioso texto português setecentista, As Bruxas Namoradas, elas invocam o bode preto diabólico pela boca de Bruxamaia, em decassílabos mais ou menos frouxos:

“Correio da ferra, ó bodes cor da noite,  
Acendei com as caudas a fogueira!”

No Auto das Fadas, de Gil Vicente, o galo é preto, o gato é preto, o bode é preto, o corvo e o pez são pretos. E mais: o próprio “sino salmão”, o signo de Salomão, está

“metido num coração de gosto preto”.

Mas que o preto chegue a horrorizar as próprias bruxas européias, não há dúvida. Leite de Vasconcelos, ainda uma vez, colheu um refrão usado pelas bruxas portuguesas de Alcobaça, que diz assim:

“Galo branco?  
Não me espanto.  
Galo loiro?  
É agoiro.  
Galo preto?  
Não me meto!”

E essa é a crença mais universal, como prova outro autor pela Revista Lusitana, vol. XXI. A cor preta é tão horrível que é da maior eficácia como exorcismo, usada para afastar bruxedos e feitiçarias e quase todos os malefícios extranaturais. Em todo caso é possível, por motivos econômicos, não ser muito exigente com a cor negra... É ainda em Portugal (Turquel) que corre o provérbio condescendente:

“Negro é o carvoeiro  
Branco é o seu dinheiro”.

Esta a superstição primária, pueril e depreciativa, que botou os negros no ostracismo do Bem. Não se trata de uma questão antropológica, nem de estupidez de um Gobineau ou de um ariano, nem de uma comparação de culturas; se trata de uma simples superstição de cor, anterior ao convívio histórico de pretos e de brancos, que se descarregou sobre as raças negras dominadas. Aplicou-se ao preto homem o que se dera à cor preta, fosse na chita ou no pelo do bode. E o homem preto chega a ser por isso o próprio diabo. Quando este aparece no famoso desafio que teve com Manuel do Riachão, aparece na pessoa de um negro. Lindolfo Gomes, lembrando a tradição do “negro velho” em cima do telhado, que recolheu em Minas, verifica também que ele é o símbolo do demônio, a quem o povo ainda chama de “negro sujo”. Às vezes, pela cor que tem, é um valor exorcístico, afasta as desgraças e dá felicidade; outras vezes, pela cor que tem, é um valor invocativo, chama as desgraças. Preso por ter cão, preso por não ter cão... Já em Portugal, ver uma mulher preta dá infelicidade, mas ver um preto dá felicidade; ver um casal é felicidade garantida. No Norte brasileiro, ver um padre e depois um soldado traz felicidade, mas ver um padre

e depois um negro traz desgraça. Em Barretos, viajante encontrando negro velho na estrada é sinal de desastre na viagem. Entre outras superstições colhidas por Edmund Krug em nosso estado, preto vestido de branco dá possibilidades da gente se avistar com a pessoa amada e a contagem de pretos entra nas sortes do amor e da loteria, mas também ver preto cambaio é sinal de desgraça e sonhar com preto conhecido é doença, desgosto ou a própria morte na família.

Todas estas observações podem ser mesquinhas como elevação moral do homem branco ou muito interessantes como folclore, mas é realmente trágico a gente verificar que foi duma simples superstição inicial, uma questão de cores-símbolos, que o branco derivou o seu repúdio, a sua repulsa por toda uma larga porção da humanidade, as raças negras. Deus onisciente nas coisas da eternidade também é onisciente nas coisas da terra... Os dois grandes castigos terrestres registrados pela Bíblia o provam bem. Querendo castigar os israelitas, Deus tirou-lhes a pátria, querendo castigar os filhos de Cam, deu-lhes a cor. Por acaso virá o dia em que celebremos o homem, liberto de suas trágicas superstições?

<https://doi.org/10.5965/24471267712021230>

## A vida amarga de Lucila

---

Publicado originalmente na revista *Senzala: revista para o negro*, São Paulo, Ano I, 1946. Disponível revista para o negro (SP) Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=845094&pesq> Consultado em 14/5/2021.

**ISSN: 2447-1267**

Pretinha delicada, mostrando bom gosto ao trajar e nos assuntos das suas palestras, aparentava uma erudição que estava longe de possuir. “Fan” declarada de Castro Alves, Bilac e Casemiro de Abreu, não perdia uma oportunidade de, nas festinhas íntimas, declamar as poesias mais populares dêsse trio de (ilegível).

Com isso, a pretinha Lucila, tão delicada, apesar de possuir, como cabedal de cultura apenas seis de aula na saudosa escolinha de dona Jacira, era apontada, invariavelmente, para oradora oficial nos festejos solenes do clube nos dias de Ano Bom, Sábado de Aleluia e 13 de Maio. Contudo, se essas honrarias eram verdadeira lisonja para o seu amor próprio, tinham a desvantagem de atrair-lhe antipatias. Parecia pernóstica. As moças e os rapazes evitavam-na, chamando-a, pejorativamente, de “professora”.

Pouco a pouco, a sua inteligência intuitiva foi lhe fazendo crer. “através da máscara das faces”, a hostilidade reinante no íntimo das pessoas que privavam consigo. Isolou-se. E entregou-se, quase com fanatismo, à leitura dos seus autores prediletos e, influenciada, principalmente, pelo (ilegível) másculo que tinha por lira “uma trompa bronzeada”, começou a produzir. Escreveu cadernos e cadernos de versos inspirados, casando neles toda a sua amargura, toda a sua revolta...

E os anos foram passando. E a pretinha Lucila foi ficando tristonha, e quarentona, atingindo, por fim, os cinquenta anos de idade.

Morreu sozinha, desiludida, exercendo até o fim o seu triste ofício de cozinheira, deixando, aos cuidados de um sobrinho algo esclarecido pelo exemplo da tia heroica, uma regular bagagem de poesias.

No entanto, foi a mania das musas que amargou, até o fim, a vida de Lucila. Afastou as amigas, intrigou os parentes, assustou os candidatos à sua mão e, atraiu a chacota dos padrões ignorantes que jamais perdoaram a cozinheira cinquentona metida a poetisa:

– “A professora Lucila”.

\*\*\*

Ainda hoje, leitora amiga, eu insisto em ver, na vida amargurada de Lucila, o drama das minhas patrícias que sonham instruir-se.

Mas, perguntar-me-ão, como evitar esses conflitos íntimos? E a minha resposta será esta:

As jovens negras devem iniciar-se, por ora, nas profissões práticas como corte e costura, flores, bordados e, – porque não dizer? – na arte culinária propriamente dita com cursos especiais de quitanda e confeitaria.

Então sim, de posse de uma profissão técnica e, conseqüentemente, com um espírito independente, iniciem-se ao culto às letras, pintura, música, etc., e não encontrarão quem, em sã consciência, se arvore em chamá-las, pejorativamente, de “professora”. – ELOÁ.

<https://doi.org/10.5965/24471267712021232>

# Yêdamaria: a cor sem rancor

Alexandre Araujo Bispo

---

ISSN: 2447-1267

Filha única do casal Elias Félix de Oliveira (do qual a própria artista tem poucas lembranças) e Theonila da Silva Correa (professora primária), a artista plástica Yêda Maria Correa de Oliveira, neta de Gabino da Silva Correa, também professor, nasceu em 1932, na cidade de Salvador. Em 1936, com aproximadamente 6 anos, perdeu o pai. Após terminar os estudos secundários graduou-se na Escola de Belas Artes da Bahia, em 1959. Enquanto fazia o curso recebeu, em 1956, menção honrosa no Salão Baiano de Artes Plásticas pelo trabalho *Barcos da água de meninos*. A obra, que mais tarde viria a ser considerada sua pintura inaugural, retrata um tema fartamente observado na história da arte ocidental desde o século XVII.

Em 1962, Yêda cursa gravura na Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, importante meio de formação de novos artistas fundado por Augusto Rodrigues, Lucia Alencastro Valentim e pela artista norte americana Margareth Spencer, em 1948. No mesmo ano volta à Bahia e estuda gravura com Henrique Oswald. O professor, entusiasmado com os resultados da aluna, envia uma gravura da artista para o Festival de Artes de Ouro Preto, em Minas Gerais, onde ela é premiada no seguimento Artes Gráficas. Isso a estimula a conhecer mais as técnicas de impressão.



Os anos 50 e 60 serão, para ela, marcados pela produção plástica de paisagens e cenas marinhas. A pincelada inicial é forte e expressiva (figura 1), mas logo a artista direciona seus interesses para a síntese que une cor e geometria. Os barcos são

reduzidos a sugestões que captam deles o mínimo geométrico; a cor que se tornará uma marca importante na produção da artista começa a revelar-se frutífera. Na composição *Barco com frutas*, de 1964 (figura 3), é exatamente o que ocorre: observe que os barcos são identificáveis apenas por triângulos a evocar velas hasteadas – tornam-se apenas detalhes, formas cromáticas. Nesse mesmo trabalho apresenta-se pela primeira vez o tema que ganhará enorme vigor na produção da artista – a natureza-morta.

Este gênero, do qual Yêda extrairá uma incrível quantidade de cores alegres e iluminadas e que atualmente é a marca principal de seus trabalhos, é resultado da observação sistemática de seus modelos – frutas, flores, mesas arrumadas com esmero -, representações que dão o tom de uma organização estética do mundo. Assim, se nessa pintura as frutas têm certo destaque na composição, mais adiante elas se tornarão o centro das atenções e do investimento – a alimentação absorverá completamente os interesses da artista baiana.

A arquiteta Lina Bo Bardi certa vez disse a Jorge Amado: “preste atenção a essa jovem, tem talento e futuro”



Em meados de 1969, seus trabalhos passam a fazer alusão à feminilidade, misto de religiosidade afro e preocupações feministas comuns naquele período. Já em 1972, a artista une colagem e pintura como em *Yemanjá com luz*, trabalho que mostra uma imagem de Martin Luther King (1929-1968) na altura do ventre de Iemanjá, orixá importante na Bahia, no Rio de Janeiro e São Paulo. No mesmo ano, em decorrência

desses experimentos, surge *Yemanjá todos iguais* e *O mundo de Yemanjá*, trabalhos fortes que difundem esse orixá como sendo, no limite, capaz de dar uma lição de humanidade; Yemanjá une a diversidade humana em si mesma.

Entre 1978 e 1980 Yêda Maria vai para a Universidade de Illinois, nos Estados Unidos, fazer seu mestrado, lá, segundo ela, o tema religioso não é aceito, mas ela produz *Cabeça de orixá* 1978 (figura 6), posteriormente adquirido por aquela universidade. Uma das coisas que vai marcar sua experiência em solos norte-americanos é o fato de seu talento e capacidade não serem postos em questão pelo fato dela ser negra. Ela vai dizer que a diferença entre cá e lá é que a comunidade negra norte americana tem muita garra e coragem. Yêda conhece a luta política por direitos jurídicos nos Estados e a constituição de uma classe média negra orgulhosa de sua condição racial.



*Mesa florida.* Óleo sobre tela. 2012.

De volta ao Brasil, em 1982, novos temas surgem em seus trabalhos, como as relações interétnicas onde explora as potencialidades da monotipia, como em *Namorados*, de 1983 (figura 10), onde ela parece afirmar que a mestiçagem não só é possível como positiva. Em *Jantar para uma convidada especial*, produção do mesmo ano, uma pintura a óleo de grandes dimensões apresenta brancos e negros juntos sem qualquer segregação.

Atualmente com 78 anos e morando em uma pacata rua do bairro de Pinheiros, em São Paulo, cidade onde vive a menos de um ano, a artista está envolvida com a produção do tema que mais tem afinidade, a natureza-morta. Sua versão é cheia de

vida; arranjos cromáticos de formas precisas. Suas obras tratam de um embelezamento do cotidiano: mesa bem posta, utensílios domésticos de gosto apurado e alimentos fartos. Mesas sempre à espera dos convidados (figura 9). Yêda Maria tem trabalhos em coleções privadas no Brasil e no estrangeiro e em instituições de arte, dentre elas o Museu de Arte da Bahia e a Universidade de Illinois.



# Seção Aberta

# Paradigmas da Imagem: ilustração no campo expandido

Paradigms of the Image: illustration  
in the expanded field

**Ivan Litenski<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Graduado em Arte-Educação UNICENTRO. Foi membro do grupo de pesquisa Arte, Tecnologia e Design da Unicentro. Especialista em Gestão Cultural: Cultura, Desenvolvimento e Mercado, pelo Senac-SP.  
<http://lattes.cnpq.br/3019026874048305>  
<https://orcid.org/0000-0003-4926-9089>

## **Resumo**

Este artigo apresenta a relação entre a arte e a tecnologia na formação de um novo paradigma da imagem. Tem como objeto a reflexão crítica às transformações ocorridas na produção de imagens, especificamente nas imagens híbridas das atuais ilustrações advindas do diálogo entre as áreas de arte e de design gráfico. Trata-se de uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico com proposição de trabalho empírico, tendo como objetivo final a produção de um trabalho de ilustração no campo expandido.

## **Palavras-chave**

Arte e Tecnologia; Campo Expandido; Design Gráfico; Ilustração; Paradigma da Imagem.

## **Abstract**

This article presents the relationship between art and technology in the formation of a new image paradigm. Its object is the critical reflection of the transformations that occurred in the production of images, specifically in the hybrid images of the current illustrations arising from the dialogue between the areas of art and graphic design. This is a qualitative research of a bibliographic nature with the proposition of empirical work, with the ultimate goal of producing an illustration work in the expanded field.

## **Keywords**

Art and Technology; Expanded Field; Graphic Design; Illustration; Image Paradigm.

## Introdução

No percurso histórico das artes visuais é possível observar mudanças nas características do papel do artista na produção, armazenamento e transmissão de imagens, as quais, por sua vez, estão divididas em quatro grupos: imagens artesanais, reprodutíveis, digitais e híbridas. Ao observarmos essas transformações na área da arte, é notável uma renovação nos seus ideais, influenciados pelos fatores sociais, tecnológicos e econômicos vigentes em seu tempo, o que naturalmente implica na ampliação das possibilidades técnicas usadas por cada artista, e ainda na definição de sua poética e estética (RUSH, 2006).

Dentro deste pensamento, sobre as transformações na produção de imagens na história da arte, Santaella (2003) define três paradigmas da imagem: o pré-fotográfico (gravura, pintura, escultura); o fotográfico (fotografia) e o pós-fotográfico (imagens criadas somente por computadores). No entanto, atualmente, com o desenvolvimento e rápida expansão das tecnologias disponíveis na área de conhecimento da comunicação visual, discute-se a necessidade da definição de um novo paradigma da imagem. Neste contexto, Santaella propõe o quarto paradigma: o hibridismo entre os três primeiros paradigmas observados em um campo expandido.

Esta pesquisa propõe investigar as transformações ocorridas na produção de imagens, especificamente o quarto paradigma, observadas nas imagens das ilustrações advindas do diálogo entre as áreas de arte, de comunicação e de design gráfico. A ilustração é uma prática presente em todos os períodos, cujas características são fortemente determinadas conforme as técnicas disponíveis. Foi chamada assim “ilustração”, há séculos, produzida para enfatizar textos e poemas, e é chamada “ilustração” ainda hoje, feita através de uma mistura de técnicas que podem usufruir de meios tecnológicos para sua construção.

Além disso, por meio da experimentação de possibilidades de técnicas artesanais, reprodutíveis e digitais, o ilustrador contemporâneo tem a liberdade de misturar desenhos manuais, fotomontagens e elementos vetorizados ou criados nos computadores a partir de códigos, o que nos permite identificar com maior compreensão o quarto paradigma da imagem, proposto por Santaella. Este diz respeito a uma pesquisa qualitativa com proposição de trabalho empírico, e tem como foco de discussão a arte e a tecnologia, com relação às possibilidades técnicas para criação de imagem híbrida. Serão discutidos no presente trabalho alguns autores que abordam o assunto, como Santaella (2003, 2013), Benjamim (1994), Meggs (2010), Domingues (1999), Plaza e Tavares (1998).

Inicialmente, abordaremos o processo de construção da imagem visual, para entender como se dá essa construção em seu processo no ambiente artístico, de forma a observar a ilustração feita a partir de diferentes técnicas, bem como de sua mistura. Serão também investigadas formas de produzir ilustração no campo expandido, para compreender melhor não só a ilustração, mas o processo e as ferramentas usufruídas pela produção artística atual. Assim, após a investigação da mistura de técnicas de ilustração, será realizada uma produção artística, inserida no campo expandido da ilustração, a qual teve a finalidade de exposição após sua conclusão.

## Paradigmas da imagem: um caminho percorrido pela ilustração.

Como é sabido, com a rápida expansão e desenvolvimento da revolução tecnológica, é possível pontuarmos enormes influências da tecnologia em todos os campos da atividade humana. Isto, considerando que a vida seja inerente às tecnologias, quando a pensamos, atualmente, intrinsecamente ligada à indústria, a ciência e às ferramentas de educação. Nesse sentido é que ponderamos as possíveis facilitações que as novas tecnologias, como a informática, por exemplo, podem vir a oferecer no desenvolvimento de atividades as mais diversas.

Na arte, os reflexos dessa revolução surgem através de novas produções artísticas que podem apresentar como característica dominante o uso de máquinas. Referimo-nos, a exemplo, câmeras, projetores, impressoras, satélites, entre outras capazes de reproduzir, gravar, editar, replicar, manipular, disseminar imagens e informações de uma maneira que, comparada a um passado não muito longínquo, pode ser considerada, até certo ponto, economicamente vantajosa; de fácil acesso e de reprodutibilidade seriada; além de veloz distribuição (DOMINGUES, 1999).

No decorrer da história da humanidade, a partir de novas descobertas científicas e do avanço tecnológico, passam a existir mudanças implicadas a um parcial abandono de técnicas mais tradicionais, como a pintura, o desenho e a escultura para a reflexão das novas formas de apropriação dessas técnicas aliadas às novas tecnologias. O que, conseqüentemente, dá espaço para novas formas de produção de arte, com outros aspectos estéticos e conceituais, os quais podem ser abordados em diferentes épocas e lugares. No entanto, como exemplos que nos interessam (especialmente pelo caráter de atualidade), citamos a fotografia (analógica ou digital), o videoarte, a videoinstalação, a instalação multimídia, dentre outras linguagens híbridas.

Com esse avanço tecnológico e as novas possibilidades de produzir arte, há, naturalmente, uma influência sobre o artista, seu atelier se transforma, bem como suas técnicas e ferramentas, tal como Domingues (1999) depreende, afirmando que

nestas condições, o artista troca sua "torre de marfim", seus ateliers e oficinas por laboratórios ligados à informática em criações com recursos computacionais e multimídia, conecta-se com núcleos de processamentos de dados onde servidores da rede Internet distribuem suas idéias, produz em oficinas e laboratórios da mecânica, da eletrônica próprios dos sistemas de automação industrial, frequenta centros de produção de imagens científicas das ciências médicas, da biologia, do sensoriamento remoto, da astrofísica e, assim, discute e executa seus projetos definindo o comportamento dos sistemas, variáveis possíveis e problemas técnicos de execução, funcionamento e manutenção dos diferentes aparatos tecnológicos para suas criações (DOMINGUES, 1999, s/p.).

Ainda se tratando deste processo de evolução tecnológica, Santaella

apresenta os paradigmas da imagem, como uma forma de esquematizar e abordar objetivamente o desenvolvimento da história das imagens e a relação entre suas técnicas de produção. Atenhamo-nos a eles, neste momento. No chamado “primeiro paradigma da imagem”, Santaella (2003) aborda o pré-fotográfico; designação que nomeia todas as imagens produzidas artesanalmente, como imagens que acabam por depender principalmente de uma habilidade manual do indivíduo ao operar a obra-prima. Além disso, neste mesmo paradigma, que segundo Plaza e Tavares (1998) podemos chamar de imagem artesanal, enquadram-se também as imagens obtidas através de técnicas como a gravura, a escultura e a pintura o que torna a arte única, adquirindo um caráter de mágica religiosa.

Ao passarmos para o segundo paradigma, agora referente ao “fotográfico”, Santaella alude a imagens “que são produzidas por conexões dinâmicas e captação física de fragmentos do mundo visível [...]” (2003, p. 157), ou seja, são imagens que dependem de uma máquina para ser registrada, que implica a existência de objetos reais. Ao passo que, em seu turno, Plaza e Tavares (1998) nomeiam esse paradigma de “imagem industrial”, por possibilitar assim que se discuta o ato reprodutível na arte. É importante frisarmos, inclusive, que, a medida que a arte se multiplica na reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. Esse processo traz como resultado, segundo Benjamim (1994, p.02), “um violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade”.

Com a reprodutibilidade técnica a obra de arte se emancipa do seu uso ritual, com isso sua autenticidade perde o sentido, nesse momento toda a função da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (BENJAMIN, 1994). Conforme assevera Benjamin, percebemos que

com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história de arte, sua existência parasitária, destacando-se do ritual: A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser produzida (BENJAMIN, 1994, p. 03).

Como apreendemos, se no segundo paradigma da imagem a reprodutibilidade já era possibilitada pela fotografia, chegamos então ao que Santaella chama de “terceiro paradigma da imagem”; o pós-fotográfico, que respeita às imagens sintéticas ou infográficas<sup>1</sup>. Estas são inteiramente calculadas por computação, “são a transformação de uma matriz de números em pontos elementares (os pixels) visualizados sobre uma tela de vídeo ou uma impressora” (SANTAELLA, 2003, p. 157). Dito isso, observamos uma nova ferramenta de produção de imagem e também de cada vez maior facilidade de reprodução e compartilhamento de imagem através de meios tecnológicos, conforme também discorrem Plaza e Tavares ao afirmarem que “essas tecnologias, além de novas obras produzem novas artes” (1998, p. 21).

Atualmente, ao tratarmos da sistematização e divisão do mundo das imagens

---

1 Infografia é a apresentação impressa de um binômio + texto (bl + T), qualquer que seja o suporte onde se apresenta essa união informativa: tela, papel, plástico, barro, pergaminho, papiro, pedra.(DE PLABOS, 1999, pg. 19).

em três paradigmas, sendo o último o pós-fotográfico, advindo de uma ruptura da representação de registros de um mundo visível, é notável que a produção de imagens que nos rodeiam hoje têm de certo modo ultrapassado o limite estabelecido pelos pixels, o que as torna, por sua vez, numa grande mistura de visualidades.

Tendo em vista, inclusive, uma expansão e um aprimoramento cada vez maior da tecnologia, Santaella (2013) define um quarto paradigma da imagem: aquele que irrompe ao se observar a tênue linha entre foto, cinema e vídeo, e, não obstante, o compartilhamento de dados através de mídias e linguagens. Nesta esteira, as imagens não apenas se misturam, mas já se criam interligadas. É uma mistura que origina a imagem e a imagem que interliga diferentes modos de produzi-la, o que faz o quarto paradigma consistir em transformar e absorver os paradigmas anteriores por caracterizar um espaço intermediário de instabilidades, multiplicidades e hibridismos.

Santaella (2013) alega que a base que proporcionou subsídios para que se criassem os paradigmas da imagem foram os modos e seus submodos de como a imagem é produzida. Fato que, por consequência, também permitiu que se identificasse a transição de um paradigma para o outro. Interessa-nos, então, notar que o principal meio de produção que faz a transição do pré-fotográfico para o fotográfico é a gravura, justamente por sua capacidade de reprodução.

É válido também inspecionarmos a gravura como uma das técnicas de produção presentes no primeiro paradigma, para oportunizar um traço paralelo à ilustração, visto que é a partir da técnica de produção de gravura que as primeiras ilustrações foram feitas para os poemas de Públio Vígilio Maro, trabalhos datados do final do século IV em Roma. A ilustração em seu surgimento teve um propósito em sua representação de imagem em gravura, comunicar além das palavras de um texto, de forma a explicar, sintetizar ou simplesmente decorar esse texto (MEGGS, 2010).

Se procurarmos o significado da palavra ilustração no dicionário, encontramos em suas definições que esta palavra deriva do latim *illustrare*, que, por sua vez, significa iluminar uma ideia ou um texto, ornar ou elucidar um texto por meio de figuras. Portanto, ilustrar algo requer a estruturação de alguns elementos visuais que decorrem a partir de uma ideia que envolve imagens mentais evocadas por palavras. Já para Paiva, a

fotografia, a pintura, o desenho de formas e figuras, colagens, tipografias, texturas, cores, pinceladas e todas as formas de representação visual podem vir a ser ilustrativas se carregam em si a função de ilustrar uma ideia ou um texto [...] uma imagem sem uma ideia ou propósito definido dificilmente pode ser pensada como ilustração (PAIVA, 2012, p. 18).

Historicamente, os ilustradores posteriores à Segunda Guerra Mundial começaram a tratar a ilustração como imagem mais conceitual. Essas imagens não mais transmitiam, assim, meras informações narrativas, mas ideias e conceitos. Como conceitua Philip Meggs acerca da ilustração, as

ideias associaram-se ao conteúdo percebido, que passou a ser tematizado. O ilustrador que simplesmente interpretava o texto de um escritor deu lugar

a um profissional preocupado com o projeto total espaço, que trata palavra e imagem de forma integrada e, sobretudo, cria suas próprias afirmações (MEGGS, 2010, p. 547).

Para Santaella (2009), no que tange os paradigmas da imagem, a ilustração difere-se principalmente em seus suportes de reprodução, pois esses podem ser matérico, químico ou eletromagnético e imatérico. O suporte matérico é a produção de imagem manual. Já quando o suporte precisa de reagentes químicos ou eletromagnéticos, a produção é referente à fotografia, e por fim, o chamado de suporte imatérico “é aquele em que o ilustrador não age sobre o real, mas transmuta-o através de uma máquina” (PAIVA, 2012, p.19), ou seja, são as imagens referentes à computação gráfica.

Para elucidar cada paradigma da imagem, no campo da ilustração, podemos tomar como exemplo de artista que atribuiria à sua produção imagética características as quais a inserem no primeiro paradigma da imagem (o pré-fotográfico), apresentamos Toulouse-Lautrec. Toulouse foi frequentador assíduo de cabarés. Fato que implica no que é apresentado fortemente em suas obras através da representação desses ambientes bastante característicos. Toulouse reinventa seus trabalhos ilustrativos com o exagero das cores fortes nos cartazes, como podemos observar com clareza no cartaz La Goulue au Moulin Rouge (Figura I), de 1891. No que Philip Meggs discorre sobre o cartaz, enfatiza seu

padrão dinâmico de planos chapados – silhuetas dos espectadores em preto, ovais amarelas para as luminárias e as roupas de baixo totalmente brancas da famosa dançarina de cançã [...] Nesse marco do design de cartazes, formas simbólicas simplificadas e relações espaciais dinâmicas compõem imagens expressivas e comunicativas (MEGGS, 2010, p.258)

Os cartazes de Toulouse-Lautrec estiveram presentes em diversos salões de festas de Paris, pois se tratavam tanto de trabalhos artísticos como também de uma forma de propaganda do ambiente. A técnica que Toulouse-Lautrec utilizava para seus cartazes era a do desenho diretamente na pedra litográfica. Para elucidar, nota-se sua obra chamada La Goulue au Moulin Rouge<sup>2</sup> de 1891.

Visto que Toulouse fazia ilustrações inteiramente manuais, sua produção de imagens pode ser inserida no primeiro paradigma (o pré-fotográfico). No segundo paradigma (o fotográfico), a ferramenta do processo criativo é a câmera fotográfica. Porém a câmera escura em primeiro momento veio como uma ferramenta que auxiliava o desenvolvimento de ilustrações xilográficas.

A fotografia por si própria já é considerada uma ilustração, uma vez que, ao tirá-la, o fotógrafo registra um momento, um objeto, ou seja, ele “mata” uma cena, e essa fotografia conta algo, pois foi captada em certo momento. E, se ela conta

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/moulin-rouge-la-goulue/HwHWsv1o7adJ3A?hl=pt-BR&avm=3>

algo, ela é ilustrativa (SANTAELLA, 2009). A primeira fotografia ilustrativa, jornalística, foi publicada em 1886 no *Le Journal Illustré*<sup>3</sup>, por Paul Nadar, a qual retrata uma entrevista de um cientista. São claros os gestos expressivos do idoso, registrados em um momento de conversa (MEGGS, 2010).

A capacidade da fotografia de fornecer registro histórico e fixar a história humana para as gerações a torna uma importante ferramenta ilustrativa e artística. Podemos observar isto no trabalho de Mathew Brady, intitulado *A igreja de Dunker e os mortos*<sup>4</sup>, de 1862, no qual se ilustra a Batalha de Antietam, a mais sangrenta da Guerra de Secessão, ocasião que deixa claramente a fotografia como documentação visual, assumindo, portanto, um novo patamar de autenticidade (MEGGS, 2010).

Como se sabe, a fotografia foi também um passo para as tecnologias digitais. Ao aproximá-la do paradigma pós-fotográfico, a fotografia é considerada como nova ferramenta de trabalho, bem como são os computadores; uma tecnologia que a cada dia vem se desenvolvendo velozmente, a pensar que

durante o último quartel do século XX, a tecnologia eletrônica e a informática avançaram a um ritmo extraordinário, revolucionando muitas áreas da atividade humana. O design gráfico foi irrevogavelmente transformado pelo hardware e software dos microcomputadores e pelo crescimento explosivo da internet (MEGGS, 2010, p.626).

Essas tecnologias possibilitaram aos ilustradores, a partir dos softwares gráficos de edição de imagens, expandirem seu potencial criativo. Estes possibilitaram a manipulação inédita de cor, forma, espaço e imagens, as quais agora podiam ser esticadas, curvadas, tornadas transparentes, estratificadas ou ainda combinadas de maneiras inéditas.

Assim dito, as possibilidades que as tecnologias digitais nos fornecem hoje mostram um imenso manancial para a criatividade ilustrativa. Max Kisman, holandês que se dedica a arte e a tipografia, é um exemplo claro do trabalho ilustrativo criado inteiramente por uma máquina, ou seja, pelo computador através de um software gráfico. Em um de seus cartazes, Kisman revive características dos cartazes de Toulouse, como cores e formas chapadas. Em seu trabalho de 2001, que celebra o centenário de Toulouse<sup>5</sup>, Kisman exhibe a mesma estética de Toulouse, porém criada a partir de uma técnica diferente, neste caso, com uma prancheta digitalizadora (tablet).

Observamos também que nos anos de 1990, os ilustradores, designers e artistas incorporam reiteradamente o processo digital em complexas combinações visuais de arquitetura, mídia, tecnologia e cultura da informação. Outro designer que mostra a ilustração inteiramente digital é Erik Adigard, que em 1994 combinou desenhos de cédulas estrangeiras convertidas para cor vermelha, listagem de dados financeiros,

---

3 Disponível em: [http://www.artnet.com/artists/paul-nadar/lentretien-de-m-nadar-avec-m-chevreul-le-jour-de-cFaCpkvHtzQ4U\\_HL9ZMciQ2](http://www.artnet.com/artists/paul-nadar/lentretien-de-m-nadar-avec-m-chevreul-le-jour-de-cFaCpkvHtzQ4U_HL9ZMciQ2)

4 Disponível em: <https://www.loc.gov/item/2012647801/>

5 Disponível em: <https://a-g-i.org/design/bounjour-toulouse-lautrec>

imagens e padrões vernaculares e gradações digitais, criando montagens densamente compactadas que remetem aos efeitos das novas tecnologias, pode-se notar na obra de 1994, intitulada *Money is Just a Type of Information*<sup>6</sup> (Dinheiro é apenas um tipo de informação).

A partir do momento em que se cria uma ilustração manualmente, e posteriormente esta se digitaliza através do escaneamento ou fotografia (de forma a tornar a imagem apta a ser vetorizada<sup>7</sup> no computador), o processo de construção caminha através dos dois primeiros paradigmas, pois a imagem passa a ser, além de uma ilustração manual feita em papel, uma imagem digitalizada. Assim também é possível engendrar essas formas de produzir a imagem por um caminho que pode ser o inverso. A ilustração pode ser previamente originalizada a partir de vetores em computação, e posteriormente impressa em papel e modificada manualmente, com o uso de materiais como tintas, por exemplo.

Produzir imagens de forma a misturar técnicas e passear dentre os paradigmas descritos por Santaella nos faz chegar justamente ao paradigma da hibridização, no qual se referindo à ilustração chamaremos de “ilustração no campo expandido”. Segundo Krauss (2007), a definição de campo expandido configura-se a um campo que reflete a oposição original e ao mesmo tempo a alarga. Ou seja, o

conceito de “campo expandido” tem sido utilizado quando se pretende designar processos artísticos que procuram esbater fronteiras entre disciplinas ou alargar os limites de determinadas práticas artísticas. Embora esta noção tivesse sido formalizada por Krauss, em 1978, a ideia de “campo expandido” nas Artes era já praticada desde os anos sessenta tendo sido o adjetivo “expandido” aplicado a vários eventos. O conceito foi também utilizado para legitimar entre outras coisas, o vídeo como arte. (ELIAS e VASCONSELOS, 2006, p. 1189).

Ora, pois na ilustração contemporânea, por meio da experimentação de todas as possibilidades das técnicas artesanais, reprodutíveis e digitais, o ilustrador contemporâneo mistura desenhos manuais, fotomontagens, juntamente com elementos vetorizados e criados nos computadores a partir de códigos. (PAIVA, 2012). A partir das considerações feitas a respeito da ilustração no campo expandido, temos como resultado do processo experimental artístico que pode caracterizar o quarto paradigma da imagem proposto por Santaella; o trabalho de ilustração realizado. Apresentamos, nesse passo, seu processo:

---

<sup>6</sup> Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/491947959277218268/>

<sup>7</sup> Imagem vetorizada é um tipo de imagem gerada a partir de descrições geométricas de formas, normalmente é composta por curvas, elipses, polígonos, texto, entre outros elementos paramétricos, isto é, utilizam vetores matemáticos para sua descrição no computador.



Figura VI: Ivan Litenski e Tatiane Sabrina Sila, Processo criativo experimental I, 2013, Técnica Mista, Dimensão: 60cm x 30cm. Fonte: <https://www.pinterest.com/ivanlitenski>

A primeira parte do processo de criação foi no paradigma fotográfico (Figura VI), o qual recorreu ao uso de uma máquina para reproduzir uma imagem já existente. Outro momento da criação se situa no terceiro paradigma, o qual compete à criação visual inteiramente feita por um computador, que, no caso, refere-se ao uso de um software gráfico de edição de imagens, chamado Illustrator ai6, da Adobe, utilizado para a criação da ilustração presente na imagem (Figura VII). Nesta etapa, também foi realizado o tratamento da imagem, bem como sua edição através do software photoshop cs6, também da Adobe.

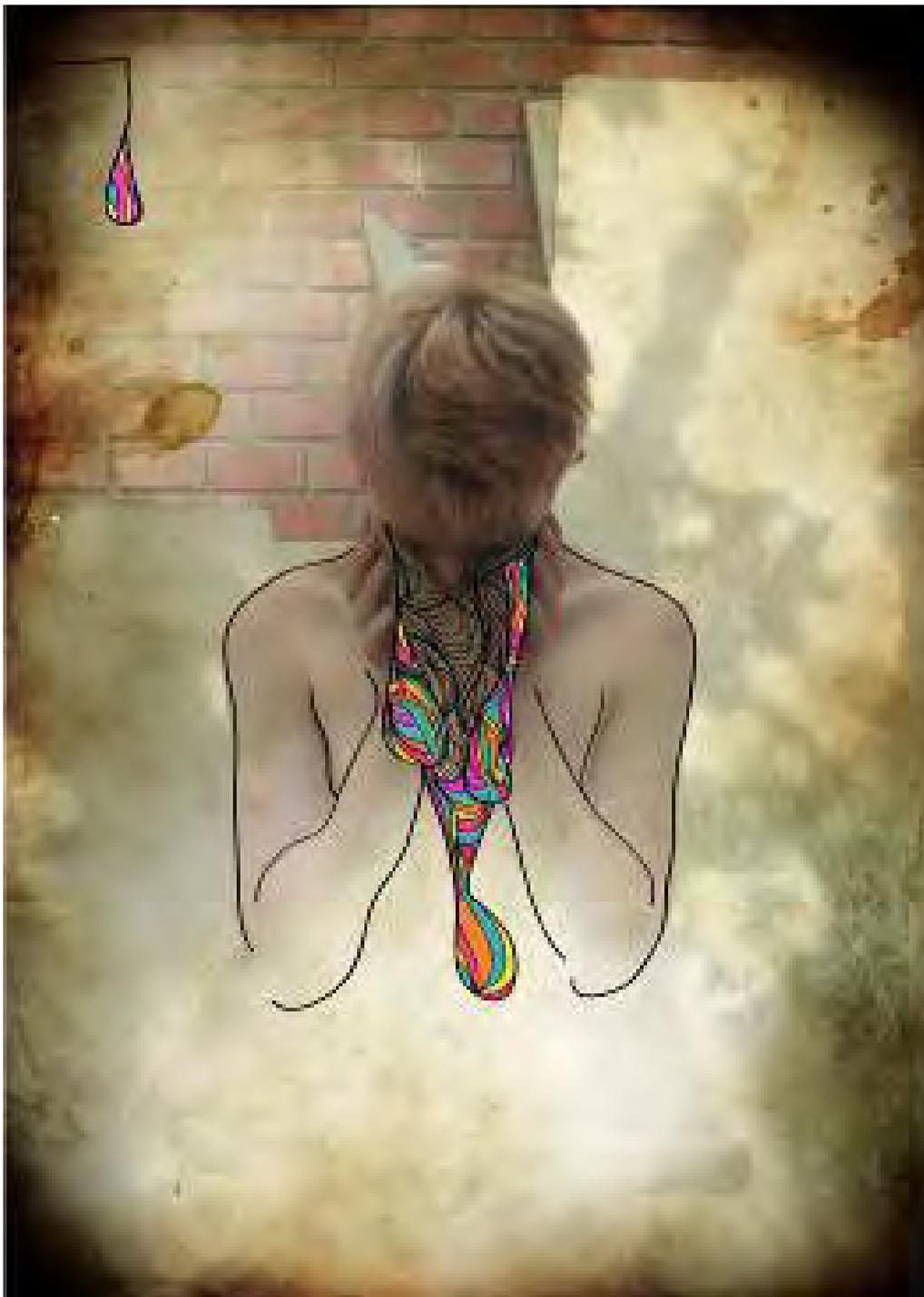


Figura VII: Ivan Litenski e Tatiane Sabrina Sila, Processo criativo experimental II, 2013, Técnica Mista, Dimensão: 60cm x 30cm. Fonte: <https://www.pinterest.com/ivanlitenski>

Por fim, realizamos a impressão da imagem acima (Figura VIII) e a editamos manualmente com o uso de uma caneta de tinta molhada preta, formando novas linhas sobre a ilustração já impressa. Esta etapa do processo se encaixa no paradigma pré-fotográfico, denominado por Santaella, o qual consiste em imagens feitas de maneira manual.

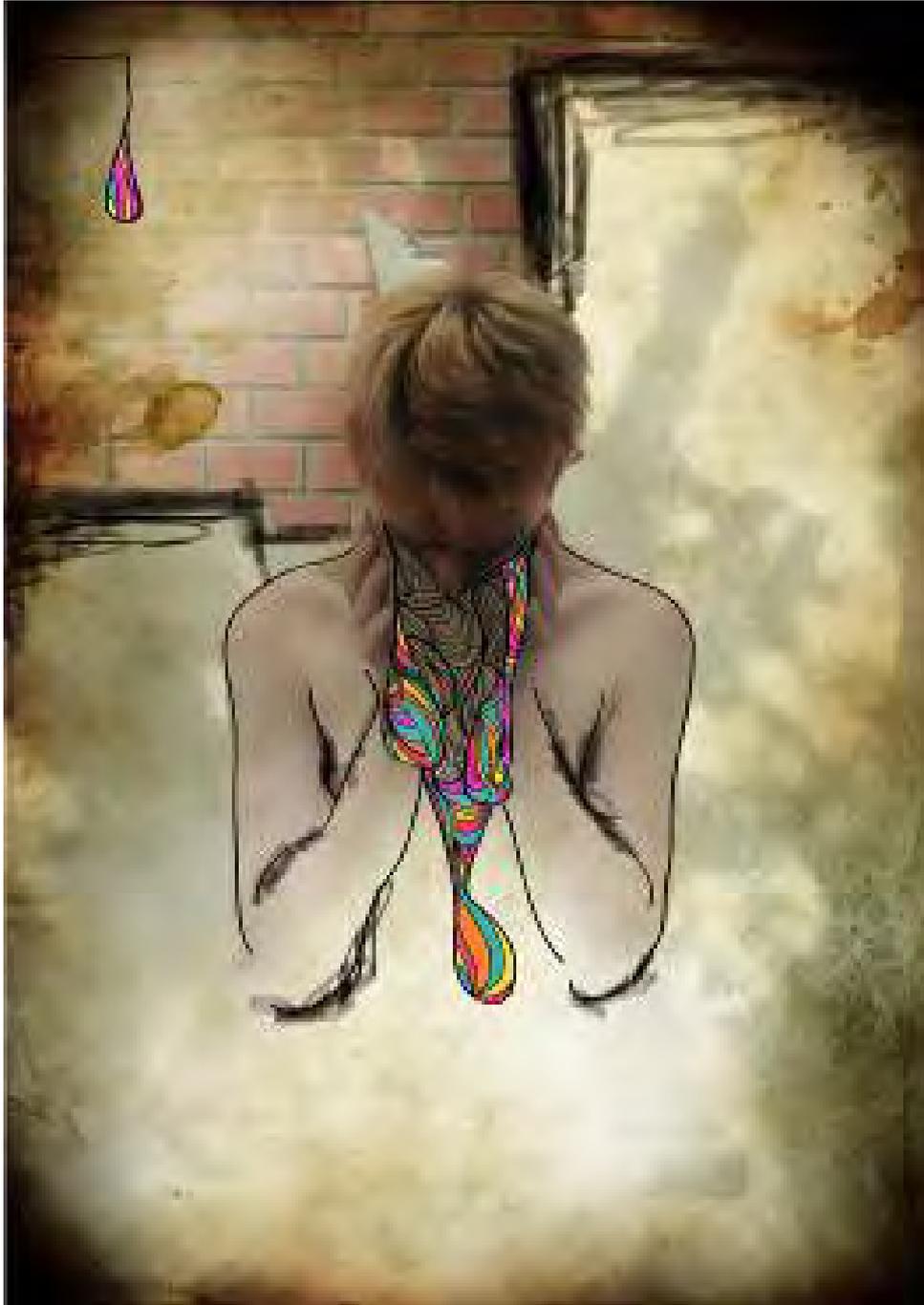


Figura VII: Ivan Litenski e Tatiane Sabrina Sila, Processo criativo experimental III, 2013, Técnica Mista, Dimensão: 60cm x 30cm. Fonte: <https://www.pinterest.com/ivanlitenski>

Com o resultado final apresentado, notamos que as ilustrações atuais podem caminhar por outros paradigmas da imagem, que denominamos aqui “ilustração no campo expandido”, pois justamente nela se concentra o uso e transição de várias técnicas, podendo assim se expandir em outras formas de produção e de visualidades. Seguindo com o processo de criação, trilhando o caminho dos paradigmas da imagem, apresentamos um segundo trabalho (Figura IX) também como resultado deste processo criativo:



Figura IX: Ivan Litenski e Tatiane Sabrina Sila, Processo criativo experimental IV, 2013, Técnica Mista, Dimensão: 60cm x 30cm. Fonte: <https://www.pinterest.com/ivanlitenski>

Com ambos os trabalhos apresentados, demonstramos uma possibilidade de criação de ilustração trabalhada através dos processos manual; digital e fotográfico; ou seja, obra de diferentes possibilidades comunicativas. O trabalho exposto procurou evidenciar, claramente, a existência da ilustração vetorial criada a partir de um software, bem como a fotografia digital, e também a manipulação manual, para deixar o processo criativo da ilustração no campo expandido. Outra proposta em que aplicamos o conceito de ilustração no campo expandido, resultou em um vídeo arte<sup>8</sup> (Figura X). Sobre este processo, foram realizados recortes e ilustrações digitais (e manuais) no suporte da fotografia, ou seja, a raiz do processo criativo que se desenvolveu a partir do paradigma fotográfico.

Na última obra, notamos que a hibridização dos paradigmas se efetiva de tal forma com que se torne imperceptível identificar aquilo que foi realizado manualmente ou digitalmente. A proposta técnica em dar movimento à ilustração na arte, ao permear os paradigmas da imagem, efetiva, portanto, uma possibilidade de produção de arte contemporânea. No referido vídeo-arte, as edições digitais e ilustração foram realizadas no adobe illustrator cs6; o vídeo foi editado no adobe effects cs6; e a trilha sonora foi criada no software Pure Date.

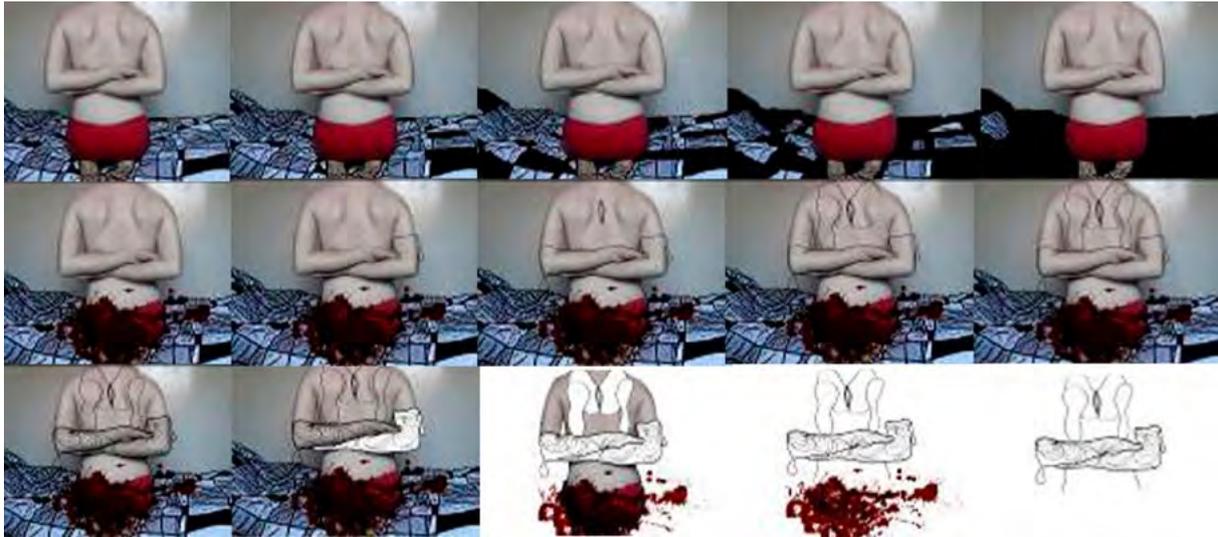


Figura X: Ivan Litenski, Frame do vídeo arte, *Identidade III – Diluição II*. 2013

Fontel: <https://www.youtube.com/watch?v=PcQIRTSR7Fs>

## Considerações Finais

A partir da articulação entre uma revisão bibliográfica e o desenvolvimento de uma prática artística sobre as implicações e desdobramentos das transformações na tecnologia de produção de imagens analisadas nas ilustrações, pudemos observar que a ilustração contemporânea é um objeto de estudo, capaz de possibilitar a investigação das mudanças ocorridas na imagem; isto por permitir traçar um percurso da história da comunicação visual, bem como por atualizar a forma de produzi-la.

Além disto, pudemos verificar como as inovações e as descobertas tecnológicas interferiram na maneira do artista contemporâneo trabalhar, simbolizar e atuar, de forma geral, sobre suas possibilidades de representação do mundo real e o imaginário. Pudemos assim percebê-las junto ao que Santaella denomina de paradigmas das imagens; definidos como pré-fotográfica (imagem artesanal), fotográfica (imagem reproduzível), pós-fotográfica (imagem digital). Contudo, pontuamos que, na contemporaneidade, os três paradigmas não suprem de forma absoluta os trabalhos artísticos, tal como Santaella explana acerca do quarto paradigma, no tocante à hibridização entre os três primeiros paradigmas e a outras áreas de conhecimento.

Ressaltamos também que a ilustração no campo expandido apresenta várias possibilidades de execução, como pudemos demonstrar. Para tanto, no presente artigo, o caminho tomado foi a mistura das técnicas, de modo a transformar a imagem inicialmente fotográfica. Evidente que outros percursos poderiam ser explorados durante a execução do processo criativo exposto, inclusive outra ordem na utilização das técnicas, por exemplo. Como pudemos expor, na contemporaneidade, novas tecnologias fazem cada vez mais parte do cotidiano. A ilustração que antes era totalmente feita manualmente, hoje pode ser vetorizada, até mesmo transformada

em vídeo, tendo seu suporte também diversificado, tanto em impressões, como projeções, além de sua disseminação via internet.

Concluindo, gostaríamos de dizer que a maneira de ilustração no campo expandido não é a “correta” nem a única, mas sim uma outra possibilidade de produção artística. O hibridismo que o campo expandido nos oferece favorece inúmeras possibilidades de criação, e isso se dá graças aos avanços das novas tecnologias que influenciaram tanto no campo da arte quanto no da comunicação visual, do design, e, principalmente no que concerne às práticas de ilustração, visto que esta é também comunicativa.

## Referências

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. (obras escolhidas, v.1) São Paulo: Brasiliense, 1994.

DOMINGUES, D. **Tecnologias, produção artística e sensibilização dos sentidos**. In: PILLAR, A. D. (Org.). A educação do olhar no ensino das artes. Porto Alegre: Mediação, 1999.

ELIAS, H.; VASCONSELOS, M. **O campo expandido do desenho**. Revista Caleidoscópio, 1º semestre, 2006, ULHT.

KRAUSS, R. **A escultura no campo ampliado**. In: **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MEGGS, P. B. **História do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PAIVA, J. **O design da ilustração no livro ilustrado brasileiro contemporâneo**. Dissertação de Mestrado em Design – Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo: Anhembi, 2012.

PLAZA, J.; TAVARES, M. **Processos criativos com meios eletrônicos: poéticas digitais**. In: PLAZA, J.; TAVARES. Processos criativos com meios eletrônicos. São Paulo: Hucitec, 1998.

RUSH, M. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

\_\_\_\_\_. **Quarto paradigma da imagem. Campo Expandido: a convergência das imagens**. Londrina: UEL, 2013. Anotações de palestra.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

[www.a-g-i.org/design/bounjour-toulouse-lautrec](http://www.a-g-i.org/design/bounjour-toulouse-lautrec)

[www.artnet.com/artists/paul-nadar/lentretien-de-m-nadar-avec-m-chevreul-le-jour-de-](http://www.artnet.com/artists/paul-nadar/lentretien-de-m-nadar-avec-m-chevreul-le-jour-de-)

cFaCpkvHtzQ4U\_HL9ZMciQ2

[www.artsandculture.google.com/asset/moulin-rouge-la-goulue/HwHWsv1o7adJ3A?hl=pt-BR&avm=3](http://www.artsandculture.google.com/asset/moulin-rouge-la-goulue/HwHWsv1o7adJ3A?hl=pt-BR&avm=3)

[www.br.pinterest.com/pin/491947959277218268/](http://www.br.pinterest.com/pin/491947959277218268/)

[www.loc.gov/item/2012647801](http://www.loc.gov/item/2012647801)

Submissão: **03/12/20**

Aceitação: **01/03/21**

# A arte fotográfica de Pierre Verger: a decolonialidade na cultura afro-brasileira como território de resistência na Bahia

Pierre Verger's photographic art: the decoloniality of Afro-Brazilian culture as a territory of resistance in Bahia

El arte fotográfico de Pierre Verger: la descolonialidad en la cultura afrobrasileña como territorio de resistencia en Bahía

**Mariana Brazil Nunes<sup>1</sup>**

1 Tem graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica pela Universidade Federal da Bahia (2010), Especialização em Desenvolvimento Infantil e seus Transtornos (2012) e Mestrado em Artes Visuais pela UFBA/UDESC (2020). Foi professora de Artes na educação infantil e fundamental da rede privada em Salvador e Lauro de Freitas, Bahia. Atualmente é professora de Artes Visuais no Ensino Médio da rede pública do Estado da Bahia. Tem experiência na área de arte-educação, com ênfase em Artes Plásticas, atuando principalmente nos seguintes temas: Processos de ensino/aprendizagem em artes, linguagens artísticas e Identidade cultural.

**Resumo**

Este trabalho trata de uma abordagem sobre a arte fotográfica de Pierre Verger focalizada no seu olhar sobre a cultura afro-brasileira na Bahia. Discute-se aqui o olhar etnográfico de Verger direcionado para a população afro-brasileira, trazendo uma linguagem de interseção entre a fotografia e a etnologia. As imagens que traduzem o recorte do sincretismo religioso nos rituais do Candomblé são entendidas como uma linguagem visual própria e não limitado à um simples documentário. Entende-se as imagens como uma das formas de manifestação da arte afro-brasileira a qual representa uma estratégia de resistência dos escravos africanos na Bahia, através de seus elementos culturais vindos de um regime servil, com valores que emergiram no novo ambiente. Pretende-se, assim, contribuir para o conhecimento da interface entre a identidade cultural/ancestralidade afrodescendente e a arte das fotografias de Verger, na perspectiva do processo de fortalecimento da identidade cultural da comunidade afrodescendente na Bahia.

**Palavras-chave**

Verger, identidade cultural, sincretismo

**Abstract**

We herein bring an approach to Pierre Verger's photographic art focused on his view of Afro-Brazilian culture in Bahia. We discuss here Verger's ethnographic looked forward at the Afro-Brazilian population, which brings a language of intersection between photography and ethnology. The images that reflect the cutout of religious syncretism in Candomblé rituals are understood as an own visual language, not limited to a simple documentary. Images are understood as one of the forms of manifestation of Afro-Brazilian art which represents a strategy of resistance by African slaves in Bahia, through its cultural elements coming from a servile regime, with values that emerged in the new environment. It is intended, therefore, to contribute to the knowledge of the interface between cultural identity / Afro-descendant ancestry and the art of Verger's photographs, in the perspective of the process of strengthening the cultural identity of the Afro-descendant community in Bahia.

**Key words**

Verger, cultural identity, syncretism

**Resumen**

Es un acercamiento al arte fotográfica de Pierre Verger centrada en su visión de la cultura afrobrasileña en Bahía. Discutimos aquí la mirada etnográfica de Verger a la población afrobrasileña, que trae un lenguaje de intersección entre fotografía y etnología. Las imágenes que reflejan el recorte del sincretismo religioso en los rituales del Candomblé se entienden como un lenguaje visual propio y no se limitan a un simple documental. Las imágenes se entienden como una de las formas de manifestación del arte afrobrasileño que representa una estrategia de resistencia de los esclavos africanos en Bahía, a través de sus elementos culturales provenientes de un régimen servil, con valores surgidos en el nuevo entorno. Se pretende, por tanto, contribuir al conocimiento de la interfaz entre identidad cultural / ascendencia afrodescendiente y el arte de la fotografía de Verger, en la perspectiva del proceso de fortalecimiento de la identidad cultural de la comunidad afrodescendiente en Bahía.

**Palabras-Clave**

Verger, identidad cultural, sincretismo

**ISSN: 2447-1267**

O processo de colonização portuguesa em terras brasileiras durou da primeira metade do século XVI até a primeira metade do século XIX. Em meados do século XVI, quando o açúcar de cana tornou-se o mais importante produto de exportação da colônia, os portugueses deram início à importação de escravos africanos, comprados nos mercados escravistas da África ocidental e trazidos inicialmente, para lidar com a crescente demanda internacional do produto, durante o chamado Ciclo do Açúcar (TAVARES, 2001, p.52). O tráfico negreiro atlântico, também identificado como diáspora negra africana, foi a maior migração forçada da história da humanidade. Aproximadamente 12 milhões de africanos foram embarcados, cerca de 11 milhões chegaram às Américas e 40% deles vieram para o Brasil (quase 5 milhões)<sup>1</sup> (GOMES, 2019, p.19, 24). Laurentino Gomes (2019) considera que a escravidão no Brasil foi uma tragédia de proporções gigantescas, com impacto profundo na cultura e no sistema político que deu origem ao país após a independência, em 1822: [...] “Nenhum outro assunto é tão importante e tão definidor para a construção da nossa identidade”. (GOMES, 2019, p.34)

Os estudos historiográficos mostram que desde a abolição da escravatura no Brasil em 1888, passando pelo período republicano até os dias atuais, o que a população negra vivenciou foi a consolidação de projetos sócio-políticos excludentes. A ideia de raça se fortaleceu como critério de classificação social e de justificativa para a desigualdade, embora a Constituição determinasse que todos os cidadãos fossem iguais perante a lei (DANTAS, 2012, p. 88). Não à toa o pernambucano abolicionista Joaquim Nabuco dizia, às vésperas da proclamação da República, em 1889: [...] “A grande questão da democracia brasileira não é a monarquia, é a escravidão” (GOMES, 2019, p.33), frase que poderia ser dita com propriedade nos dias atuais.

O fenômeno da diáspora negra africana fez surgir uma cultura de relações interterritoriais desses dois continentes que se conectaram através de relações desiguais de processos de domínio e resistência. Durante esses processos, os milhões de africanos aqui aportados e seus descendentes não apenas contribuíram para o desenvolvimento econômico das colônias, produzindo riquezas com seu trabalho escravizado não remunerado, como também trouxeram riquezas culturais e aí desenvolveram outras, através de uma resistência que continua até hoje (MUNANGA, 2018, p.114). Exemplo disso são as diversas formas de manifestação da arte afro-brasileira inevitavelmente plenas de elementos de origem africana, como os rituais do candomblé na Bahia, com suas danças, cantos e ritmos de percussão. Formas essas que traduzem a identidade cultural do povo africano já retratadas por muitos artistas e sob diversos olhares. Na arte afro-brasileira os elementos culturais africanos vindos de um regime servil com valores que emergiram no novo ambiente de(s)colonizado<sup>2</sup> além da proibição da prática da sua religião/conversão ao catolicismo, são configurados

1 O banco de dados Slave Voyages ([www.slavevoyages.org](http://www.slavevoyages.org)) cataloga cerca de 36.000 viagens dos navios negreiros ao longo de 3 séculos e meio (Gomes, 2019, p. 18).

2 Não há consenso quanto ao uso do conceito decolonial/descolonial. Ambas as formas se referem à dissolução das estruturas de dominação e exploração configuradas pela colonialidade e ao desmantelamento de seus principais dispositivos. Aníbal Quijano, entre outros, prefere referir-se à descolonialidad, enquanto a maior parte dos autores utiliza a ideia de decolonialidad (QUINTERO et al, 2019, p.5) .

como estratégias de resistência. Ao se observar os elementos estruturais, culturais e sociológicos da religião católica percebem-se semelhanças aos elementos culturais africanos, bem como a sua manipulação como uma das formas de manifestação para a proteção de suas crenças ancestrais (MUNANGA, 2018, p.116).

A arte como território de resistência não trata somente de uma questão de negar um poder opressor, mas também de criar maneiras de existir, o que inclui formas de sentir, de pensar, e de atuar em um mundo que está sendo construído através de variadas insurgências e irrupções, na busca de um mundo humano. O tema da re-existência é um tema crucial nos estudos da decolonialidade, como parte da pedagogia e da estética decolonial. A re-existência é uma irrupção que envolve o pensamento, a ação, o sentir e a percepção (MALDONADO-TORRES, 2017).

A concepção de identidade cultural continua sendo uma força muito criativa e poderosa em formas emergentes de representação entre povos ainda marginalizados. Nas sociedades pós-coloniais a redescoberta dessa identidade, em geral, promove novas formas de representação visual (HALL, 1989, p. 69). A fotografia é uma delas. Como linguagem artística, a fotografia pode expressar sentimentos e pensamentos que contribuem enquanto instrumento capaz de perpetuar e imortalizar momentos; um meio de desenvolver o olhar e a criatividade, de maneira a estimular a problematização e o debate para integrar grupos, aguçar a visão e a percepção de mundo. O fotógrafo se comunica por imagens visuais, assim como os escritores o fazem com as imagens inventadas pelas palavras (WOLFENSON, 2009, p. 38). Na visão da escritora americana Susan Sontag (1933-2004) a função da arte fotográfica como documento cultural é atribuída à importância das fotografias que aconteceram em outra época: [...] imagens que mobilizam a consciência estão sempre ligadas a determinadas situações históricas (SONTAG, 2004, p. 27). A autora refere que há um código visual pelo olhar fotográfico que traz a fotografia como experiência capturada. É a fotografia como a ética do ver. As imagens formam um sistema de representações e de significações especificamente caracterizado por veicular uma informação visual, um registro da aparência visível do mundo [...] “O olhar se transforma em linguagem, ou seja, o visível em legível” (SOUTY, 2008, p. 219).

Fotógrafos que fizeram trabalhos puramente documentais e jornalísticos tornaram-se ícones da arte fotográfica, como o francês Cartier-Bresson, o húngaro naturalizado americano Robert Capa e o brasileiro Sebastião Salgado. No Brasil, os fotógrafos franceses Pierre Verger e Marcel Gautherot tornaram-se expoentes na arte fotográfica em um período conturbado pela Segunda Guerra Mundial. Ambos vieram direcionados pela obra de Jorge Amado publicada na França, ambos tiveram suas obras expostas e publicadas no mundo e ambos alcançaram enorme notoriedade. Mas somente Verger adentrou-se totalmente na cultura afro-brasileira da Bahia, a pessoa do negro como protagonista, tornando-se uma figura importante e participante nos ritos do candomblé (WOLFENSON, 2009, p. 35,36).

Verger chegou como fotógrafo e transformou-se em um observador etnográfico, antropólogo, historiador e botânico. Sem dúvida, foi um dos grandes pesquisadores da cultura e religião afro-brasileiras e deixou uma vasta obra, resultado de suas

inúmeras pesquisas (LÜHNING, 1998-1999, p. 315).

Nesse artigo pretende-se contribuir para o debate étnico-racial através das imagens da obra de Verger, revisitadas e abordadas na perspectiva da arte afro-diaspórica como forma de compreender a (re)construção da identidade cultural afrodescendente.

## **A arte afro-brasileira como território de resistência: o sincretismo religioso na Bahia**

Segundo Munanga (2018), os antepassados africanos brasileiros de hoje são oriundos de várias sociedades africanas, ou seja, de um pluralismo étnico-linguístico. Porém, ao serem transportados para cá, não viveram etnicamente separados como em suas terras de origem, e sim submetidos juntos ao trabalho escravizado. Na Bahia, a importação de escravos africanos começou em seguida ao estabelecimento dos primeiros engenhos de açúcar, próximo a 1550 e por quase 100 anos foi o trabalho escravo a base da economia da província: [...] “Aqui vieram africanos que pertenciam às mais diferentes nações, as mais conhecidas devido às linguagens iorubas, ewes, jejes, fulas, tapas, aussás (malês), ardas e calabares.” (TAVARES, 2001, p.55)

Não havia outra forma de sobrevivência que não a de se aculturarem em uma única cultura, que pode ser chamada africanidade e está na música, na dança, nas religiões de matrizes africanas, e/ou nas artes visuais, essas últimas chamadas de artes afro-brasileiras (MUNANGA, 2018, p. 604-605). Munanga (2018) chama a atenção para o fato de que a conversão dos africanos à religião católica no século XVI era muito conveniente, estava entre os motivos para legitimar e justificar a escravidão. Havia, inclusive, a bordo dos navios, capelas para serem batizados antes mesmo de fazerem a travessia do Atlântico e ao chegarem ao Brasil eram proibidos de praticar suas religiões (MUNANGA, 2018, p.115). A religião católica era considerada única e verdadeira e as dos escravizados apenas cultos misteriosos ou simples superstições e a festa do candomblé com suas danças, cantos e ritmos de percussão não eram vistos como religião e sim, como divertimento de negros nostálgicos. Especialmente na Bahia o sincretismo religioso decorreu da fusão dessas duas crenças religiosas: o Cristianismo (predominante entre os Portugueses) e o Candomblé (predominante entre as nações africanas escravizadas no Brasil).

Como a etimologia sugere, o sincretismo (forma jônica de sugkratos = misturado junto) foi usado inicialmente para descrever uma situação política. Entretanto, o uso quase exclusivo de sincretismo no campo do pensamento religioso ganhou impulso no século XIX. A apropriação restrita do termo pela teologia pode ter se desenvolvido do fato de que, na Antiguidade, tanto para os cretenses quanto para outros povos mediterrâneos, o discurso político era frequentemente inseparável do discurso religioso (GATTI, 2016, p. 66). Segundo Gatti (2016) o sincretismo é uma forma de dialogismo no contexto de uma cultura, pode ser definido como um tipo

de articulação na qual os elementos se engajam numa relação dialógica dentro de um mesmo campo discursivo ou entre campos discursivos diferentes. Uma das características que distinguiram as relações sincréticas de outras formas de relação é que os elementos envolvidos interagem, dialogam e estabelecem relações de poder específicas na forma de alinhamentos (frequentemente antagonísticos) e, mesmo assim, mantêm suas identidades distintas (GATTI, 2016, p.64).

Assim era, e ainda é o Candomblé: um conjunto de cerimônias religiosas animistas que diferem nos rituais étnicos, conforme seja ijexá, ewe (jeje), aussá, kêtú, cabinda, congo. Os rituais em formato de festa envolvem o sacrifício de animais em homenagem aos orixás, danças e cantos ao som dos tambores/atabaques, agogôs, adjás e xerês (TAVARES, 2001, p.59).

Graças a falta de entendimento pelos colonizadores, foi possível aos escravizados manipular sincreticamente as similitudes fundamentais entre as duas religiões como estratégia de resistência e de sobrevivência. Assim, na teologia católica a relação de intercessão dos santos junto à Virgem Maria e desta junto à Jesus é semelhante à cosmologia iorubá, na qual os orixás intercedem pelos homens junto à Olorum. Do mesmo modo que cada santo tem uma responsabilidade no atendimento e na proteção aos humanos, também nas religiões negro-africanas os voduns e os orixás. Essas correlações baseiam-se, em geral, em semelhanças funcionais. É no contexto dessa correspondência entre santos católicos e orixás que situa-se a continuidade das formas artísticas plásticas africanas e o surgimento de uma linguagem plástica afro-brasileira, como no caso de Exú (que assumiu novos significados e novas funções) (MUNANGA, 2018, p.116).

## **O preto e branco: a questão identitária**

A identidade cultural dos afrodescendentes brasileiros passa pela própria definição de negro. Como refere o antropólogo Kabengele Munanga (2004), o Brasil é um país onde existem [...] pessoas negras que introjetaram o ideal de branqueamento, que não se consideram como negras, de maneira a tornarem o processo de construção/resgate identitário um processo doloroso. Segundo o autor, os conceitos de negro e de branco têm um fundamento etno-semântico, político e ideológico, mas não biológico. As novas tecnologias da genética molecular evidenciam que muitos brasileiros aparentemente brancos trazem marcadores genéticos africanos, ou seja, cada um pode se dizer um afrodescendente. E o mesmo sucederia com afrodescendentes que têm marcadores genéticos europeus, porque muitos de nossos mestiços são eurodescendentes. Portanto, questionar essa identidade passa a ser menos importante do que questionar o lugar ocupado coletivamente por esses descendentes de africanos em um universo atravessado por práticas racistas, e também questionar o espaço ocupado por essas culturas e a história de seus produtores no sistema educativo brasileiro dominado pelo eurocentrismo (MUNANGA, 2004, p. 52).

As identidades culturais refletem experiências históricas e códigos culturais em comum que dão um sentido de unicidade, as quais tiveram um papel predominante nas lutas pós-coloniais (HALL, 1989, p. 69). A concepção de identidade cultural continua sendo uma força muito criativa e poderosa em formas emergentes de representação entre povos ainda marginalizados. Nas sociedades pós-coloniais a redescoberta dessa identidade, em geral, promove novas formas de representação visual e cinematográfica.

## **A obra fotográfica de Verger e o sincretismo religioso na Bahia**

Pierre Edouard Leopold Verger (1902-1996), conhecido como Pierre Fatumbi Verger, fotógrafo e etnólogo autodidata franco-brasileiro viveu em Salvador, Bahia, durante quase 60 anos. Seus textos e fotos foram publicados em mais de 100 livros (Fundação Pierre Verger - <http://www.pierreverger.org/br/>). Verger construiu, através de suas fotografias, uma imagem positiva do negro direcionada para a população afro-brasileira, trazendo uma linguagem de interseção entre a fotografia e a etnologia (MARTINI, 1999, p.7). Exemplo disso é o livro "Orixás, Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo", em sua nova edição (2018) com fotos inéditas e um prefácio assinado por Mãe Stella de Oxóssi, Ialorixá do Axé Opô Afonjá. O livro é fruto das constantes viagens de Pierre Verger à África entre os anos de 1948 e 1965 e apresenta textos e ilustrações que comentam e mostram aspectos do culto aos orixás, deuses dos Iorubás, em seus lugares de origem, na África (Nigéria, antes Daomé e Togo) e no Novo Mundo (Brasil e Antilhas). Em suas publicações Verger dá, através de uma abordagem histórica, as razões para a existência, sobrevivência e força das religiões afro-brasileiras no Brasil, incluindo todas as nações africanas. É importante ressaltar que praticamente toda a obra escrita de Verger (excluindo as publicações de álbuns e livros fotográficos) refere-se ao contexto da cultura Iorubá, tanto na Nigéria e no Benin (África) quanto na diáspora nas Américas (LUHNING, 1998-1999, p. 325). A sua publicação *Syncretisme* (Paris, 1983) aborda o sincretismo religioso com diversas fotos, em sua dimensão histórica, com possíveis hipóteses para o seu surgimento. A mesma questão aparece também no centro da publicação "African cultural survivals in the New World: the examples of Brazil and Cuba" (Lagos, Nigéria, 1978) (LUHNING, 1998-1999, p. 335). Também é importante ressaltar que todas as suas fotos são em preto e branco (P&B) e tons cinza, mesmo já existindo a técnica de fotos coloridas, o que caracteriza a sua obra.

Em resenha publicada em 2014, Isabela Gaglianone comenta o único livro autobiográfico de Pierre Verger "50 anos de fotografia 1932-1982" (1988) reeditado pela Fundação Pierre Verger em 2011. A autora comenta que o trabalho fotográfico historiográfico de Verger é desenvolvido através de uma linguagem própria e com um espírito inconfundível, não limitado a um simples documentário. São ali registrados acontecimentos culturais sob uma poética que traduz uma serena intimidade com o mundo. São imagens líricas, que encerram em si um tempo articulador do entendimento

humano com a natureza das coisas, o tempo do olhar, do andar, pedalar, navegar: um tempo que se dá tempo de ser, a essência do ser cultural. As imagens de Verger são vistas pela autora como humanamente tocantes, registrando os homens e o Homem, as culturas e a humanidade. Ela enfatiza a dignidade que seus enquadramentos conferem aos retratados e às culturas que eles representam e encarnam, mostrando que neles é que se concentra grande parte de seu valor antropológico. São fotos fortes, sensoriais, ricas em nuances de texturas e sombras, de múltiplas matizes, que trabalham na formação do pathos do trabalho, tornando nele, a representação da natureza humana tangível e profunda (GAGLIANONE, 2014).

Consideramos que o olhar etnográfico de Verger, sua admiração pelo ser humano negro e pela cultura africana, transformou sua obra fotográfica em uma representação ímpar da identidade cultural afro-brasileira. Nessa representação é possível visualizar a linguagem plástica das suas imagens com distintos elementos culturais africanos, entre os quais aqueles que representam o culto aos deuses africanos (Figura 1)<sup>3</sup>.



Fig. 1 - Pessoas em transe de Obaluayê, Omolu - Candomblé Joãozinho da Gomea, Salvador, Brasil, 1946 - FPV 27374 - Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger.

3 Todas as imagens foram obtidas com autorização da Fundação Pierre Verger = FPV ([www.pierreverger.org](http://www.pierreverger.org))

Em um recorte das suas imagens direcionadas ao culto do candomblé (tanto em África, quanto no Brasil), Verger veicula uma informação visual significativamente expressiva, talvez porque além de fotógrafo ele convergia à essa habilidade a sua personalidade investigativa e literária. As imagens do culto do candomblé baiano que representam o sincretismo religioso católico(europeu)-candomblé(africano) (Figura 2) indicam um processo não só de resistência, mas de construção e de subversão da ordem estabelecida desde o período colonial, e que perdura no pós-colonial do Brasil. Referem-se, portanto, aos [...] “processos mediante os quais quem não aceita ser dominado e controlado, não só trabalha para desprender-se da colonialidade, mas também para construir organizações sociais não manejáveis e controláveis por essa matriz” (GÓMEZ e MIGNOLO, 2012, p.8).



Fig. 2 – Cena de Iniciação, Briki, Ifanhin, Benin, 1958 - FPV 5441 - Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger.

Reconhece-se na obra de Verger o ser humano como principal temática, com ênfase nas formas, possibilitada pelas oposições em tons de cinza, preto e branco, pelos contornos específicos e pela valorização da dimensão plástica (Figura 3). Verger se utiliza de recursos como o contraluz e o contre plongée (low-angle shot)<sup>4</sup> para destacar as formas dos corpos e objetos, de modo a definir suas silhuetas e evidenciar, a partir de sua forma, o tipo de personagem fotografado.

4 um plano de ângulo baixo é um disparo de um ângulo da câmera posicionado baixo no eixo vertical, abaixo da linha dos olhos, olhando para cima. Psicologicamente, o efeito do plano de baixo ângulo é que faz o sujeito parecer forte e poderoso.



Fig. 3 - Capoeiristas na rampa do Mercado, Salvador, Brasil, 1946 - 1947, FPV 26442 - Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger.

Ao recorrer à contraluz, o fotógrafo despreza qualquer ênfase nas expressões do rosto ou em seus aspectos fisionômicos, mas Verger deixa visível o ambiente e a ação desenvolvida pelo personagem. E o fazer na representação dos personagens se dá pelas ações que eles produzem e não somente pela sua caracterização física (Figura 4).

Em muitas imagens Verger tem um olhar cuidadoso em destacar as indumentárias e outros materiais como parte complementar dos caracteres pessoais e sociais. O homem visto em seu meio, através de seu meio, inserindo uma relação de equivalência entre personagem e ambiente através da contextualização dos cenários, da caracterização dos personagens, dos gestos ou das atitudes expressivas do corpo.

A intensidade do brilho na pele dos personagens é ressaltada pela presença da luz enfatizando o principal foco humano para Verger: a pele negra. As gradações da luminosidade nos corpos dos personagens faz ressaltar a imagem em seu aspecto de plasticidade. Ao observador parece possível sentir a intensidade do calor do sol sobre a pele. Porém, este brilho na pele não parece indicativo de suor, mas parece inerente ao próprio corpo do personagem, como um tipo de pele que brilha naturalmente (Figura 5).



Fig. 4 – Dança de Xangô, Ifanhin, Benin, Africa - Anos 50 - FPV 5563 - Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger.



Fig. 5 – Filhas de Santo, Candomblé Joãozinho da Gomea, Salvador, Brasil, 1946. FPV 27401 - Foto Pierre Verger © Fundação Pierre Verger.

## Considerações Finais

Finalmente, entende-se que a obra fotográfica de Verger, no que se refere ao sincretismo religioso na Bahia, dialoga perfeitamente com as relações de interterritorialidade de continentes que desenvolveram e ainda desenvolvem um processo de descolonização. O seu olhar, embora de etnia europeia, traduz esse sincretismo nas imagens capturadas nos rituais do candomblé da Bahia e da África, não apenas como fotógrafo, mas principalmente como participante ativo desses rituais. É essa imersão que nos fornece a compreensão do ser “pessoa afro-diaspórica”, em especial naqueles afrodescendentes do território da Bahia.

## Referências

DANTAS, Carolina Vianna. **Mobilização negra nas primeiras décadas republicanas**. In: \_\_\_\_\_, Hebe Mattos, Martha Abreu (orgs.). *O negro no Brasil: Trajetórias e lutas em dez aulas de história*. Rio de Janeiro. Objetiva, 2012. p. 85 - 98.

GAGLIANONE, Isabela. Pierre Verger, “50 anos de fotografia 1932-1982. **O Benedito**: Resenhas e ensaios literário-filosóficos. *Fotografia, Resenhas*. Marcado com a tag Pierre Verger, em 03/09/2014. 2014. Disponível em: <<https://obenedito.com.br/pierre-verger-50-anos-fotografia/>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

GATTI, José. Dialogismo e sincretismo: (re)definições. **Bakhtiniana, Rev. Estud.** Discurso, São Paulo, v.11, no 3, p.59-79, dez, 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2176-45732016000300059&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-45732016000300059&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 29 nov. 2020.

GOMES, Laurentino. **Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares**. 1ª. Edição. Rio de Janeiro. Globo Livros. 2019. 479 p.

GÓMEZ Pedro Pablo, MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales. Sentir, pensar, hacer en abya yala y la gran comarca** [recurso electrónico] <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 2012. 92p.

HALL, Stuart. **Cultural identity and cinematic representation. Framework: The Journal of Cinema and Media**. London, n. 36, 1989, p. 68-82. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/44111666>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

LÜHNING, Angela. **Pierre Fatumbi Verger e sua obra. Afro-Asia, Salvador**, n. 21-22 (1998-1999), p.315-364. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20971/13574>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial**. Iberoamérica Social: revista-Red de estudios sociales VIII: 26-28. 2017. Disponível em: <[http:// iberoamericasocial.com/arte-territorio-re-existencia-una-aproximacion-decolonial](http://iberoamericasocial.com/arte-territorio-re-existencia-una-aproximacion-decolonial)>. Acesso em: 29 nov. 2020

MARTINI, Gerlaine Torres. **A fotografia como instrumento de pesquisa na obra de Pierre Fatumbi Verger**. 1999. Dissertação de Mestrado. Progr. Pós-graduação, Faculdade de Comunicação. Universidade de Brasília. Brasília. 1999. 184pp

MUNANGA, Kabengele. **Entrevista de Kabengele Munanga - A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil**. **Estudos Avançados**, São Paulo, Universidade de São Paulo, no 18 (50), p. 51-56, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a05v1850.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2019.

MUNANGA, Kabengele. Kabengele Munanga, 2000. **Arte afro-brasileira. O que é afinal? In: Histórias afro-atlânticas (vol 2)** Antologia. PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André (organização editorial). São Paulo: MASP. 624 p. 2018. p 113 - 124

QUINTERO Pablo, FIGUEIRA Patricia, ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. 2019. MASP Afterall. Arte e descolonização. Disponível em: <[https:// masp.org.br/uploads/temp/temp-6b4An9oil56DP0KVnRBC.pdf](https://masp.org.br/uploads/temp/temp-6b4An9oil56DP0KVnRBC.pdf)>. Acesso em: 09 jul. 2019.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. 1a. Edição. São Paulo. 10a. Impressão. Companhia das Letras, 2004. 223 p.

SOUTY, Jérôme. **Em busca do olhar virgem: a propósito das fotografias de Pierre-Verger em torno do mundo, 1932-1946**. Revista Poiésis, Niterói, Rio de Janeiro. no 12, p.209-221. 2008. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26975>>. Acesso em: 18 jul. 2019.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. Editora UNESP. Salvador, Bahia. 10ª Edição (revista e ampliada). 2001.542p.

WOLFENSON, Bob. **Bob Wolfenson: cartas a um jovem fotógrafo. O mundo através das lentes**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009. 223 pp.

Submissão: **20/02/21**

Aceitação: **13/04/21**

# O existencialismo, as artes e a pandemia: a obra de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco e Albert Camus

Existentialism, arts and the pandemic: the work of Alberto Giacometti, Eugène Ionesco and Albert Camus

Existencialismo, artes y pandemia: la obra de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco y Albert Camus

**Bruno Henrique Fernandes Gontijo**<sup>1</sup>

<sup>1</sup> É especialista em História da Arte (PUC Minas), Gestão de Negócios pela Fundação Dom Cabral - FDC/MG. Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2006). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8021093323313598> – ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8957-581X> - E-mail: [gontijobruno@hotmail.com](mailto:gontijobruno@hotmail.com)

### **Resumo**

O presente artigo pretende correlacionar os fundamentos do movimento filosófico do existencialismo das décadas de 40 e 50, com as obras artísticas de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco e Albert Camus. A análise será ancorada pela escultura "Nariz" (1947), de Giacometti, pela peça teatral "O Rinoceronte" (1959), de Ionesco, e pelo livro "O estrangeiro" (1942), de Camus. Todas as obras serão interpretadas à luz do existencialismo e seu contraponto com a pandemia de Covid-19 que assola o planeta desde 2020.

### **Palavras-chave**

Existencialismo, arte, filosofia, pandemia.

### **Abstract**

This article aims to correlate the foundations of the philosophical movement of existentialism in the 40s and 50s, with the artistic works of Alberto Giacometti, Eugène Ionesco and Albert Camus. The analysis will be anchored by the sculpture "Nose" (1947), by Giacometti, the play "Rhinoceros" (1959), by Ionesco, and by the book "The Foreigner" (1942), by Camus. All works will be interpreted in the light of existentialism and its correlation with the Covid-19 pandemic that lay waste the planet since 2020.

### **Key words**

Existentialism, art, philosophy, pandemic.

### **Resumén**

Este artículo tiene como objetivo correlacionar los fundamentos del movimiento filosófico del existencialismo en los años 40 y 50, con las obras artísticas de Alberto Giacometti, Eugène Ionesco y Albert Camus. El análisis se basará en la escultura "Nariz" (1947), de Giacometti, en la obra para teatro "El Rinoceronte" (1959), de Ionesco, y en el libro "El extranjero" (1942), de Camus. Todas las obras serán interpretadas a la luz del existencialismo y su contrapunto a la pandemia Covid-19 que asola el planeta desde 2020.

### **Palabras-Clave**

Existencialismo, arte, filosofía, pandemia.

**ISSN: 2447-1267**

## Introdução

O existencialismo foi a corrente filosófica com maior popularidade na Europa no período do pós-guerra. No período que compreende a segunda metade da década de 40, com reflexos em toda a década seguinte, o estado de espírito do homem que se vê sozinho no mundo, destituído de sistemas morais e religiosos que o apoie e guie, exerceu forte influência em movimentos artísticos e literários.

É importante destacar que o existencialismo, por si só, não se configura em um movimento estilístico próprio, tal como se verifica nas diversas escolas e vanguardas que assolaram o século XX. É igualmente interessante observar em obras de arte de períodos muito anteriores às publicações de Sartre, Heidegger, Camus e Genet, pontos temáticos que vão de encontro ao que futuramente se chamaria de existencialismo. Por ser a arte fundamentada pelo ato da criação, em diversos momentos da história foi também uma resposta do homem à sua própria angústia de existir, entre “o ser e o nada”. Heidegger (1977), ao se deparar com “O par de sapatos” pintados por Van Gogh em 1886, conseguiu encontrar nessa obra indícios de uma vida oculta, que vai além do que se vê na tela, interpretando essa pintura do final do século XIX à luz do existencialismo.

Por outro lado, se o existencialismo não representa uma categoria própria para a história da arte, alguns artistas se destacam por possuir uma temática influenciada pela consciência do lugar de solidão do homem no mundo, pelo vazio e pelo absurdo da existência. Os artistas escolhidos como objeto de estudo para o artigo que se apresenta, se aproximaram, no campo das artes visuais, dramaturgia e literatura, das temáticas propostas pelo existencialismo.

Em tempos de pandemia, provocada pela Sars-CoV-2, sentimentos próprios do homem existencialista, como a angústia, a desesperança e a ansiedade frente a um mundo aparentemente absurdo e sem sentido se fazem presentes. A arte cumpre o seu papel de decodificar os signos existentes no ambiente em que está inserida, transformando-os em matéria-prima para suas manifestações.

### **“Nariz”, de Alberto Giacometti**

A obra do suíço Alberto Giacometti (1901-1966) busca expressar a visão “pura e primordial”, destituída das convenções da representação que se tornaram presentes ao longo da história da arte. Como aponta Célia Euvaldo, Giacometti buscou sobretudo transmitir a “sua visão das coisas”, enfatizando o processo que compreendia o seu olho e o que era visto (EUVALDO, 2012, p. 7). As figuras esculpidas pelo artista não são belas nem feias, como observou Sartre (SARTRE, 2012, p. 13). Esses conceitos não interessam ao processo artístico de formatação da obra, não estão em jogo. O próprio Giacometti declarou em suas “Notas sobre a Escultura”, em dezembro de 1933, que não se perguntava o que suas figuras podiam significar, somente tratava de

materializar as imagens que “se ofereceram prontas” ao seu espírito (GIACOMETTI, 2012, p. 211). Giacometti não trabalhava segundo técnicas escultóricas usuais e comprovadas. Certa vez, chegou a declarar que nos três mil anos que o precederem, os artistas se empenharam em esculpir cadáveres. A grande questão em sua obra, apontada por Sartre, era: “como fazer um homem com pedra sem petrificá-lo”? (SARTRE, 2012, p. 18).

Giacometti é considerado por escritores como Genet, Sartre e Ponge o artista existencial arquetípico. Em suas esculturas e desenhos, o espaço vazio ganha grandes proporções. O contraste que se forma entre suas frágeis figuras e o “nada” em que estão inseridas, remetem ao isolamento e à luta do homem perante o terror do vazio. O “nada” em sua escultura causa maior efeito e ocupa maior espaço do que o ser propriamente dito e é justamente a ausência da matéria que fortalece o impacto causado por suas figuras frente ao espectador. No período do pós-guerra, os textos dos filósofos e escritores existencialistas causaram grande impacto e influenciaram a forma de se fazer e pensar o processo artístico.

A linguagem do existencialismo – autenticidade, angústia, alienação, absurdo, náusea, transformação, metamorfose, ansiedade, liberdade – tornou-se a linguagem da crítica de arte, à medida que os escritores transpunham para as palavras a experiência de confrontar suas criações. Para Sartre e outros, o artista, encarado como alguém que busca sempre novas formas de expressão, encenava continuamente a condição existencial do homem. (DEMPSEY, 2010, p. 176).

No que concerne à obra de Giacometti, especificamente, o resultado parecia nunca estar ao contentamento do artista. Suas figuras funcionavam como uma espécie de esboço para um resultado futuro pretendido pelo artista, sua forma de ver e exprimir a realidade à sua volta, aquilo que o seu olho conseguia captar. No filme “O último retrato” (2017), direção de Stanley Tucci, fica evidente a dificuldade de Giacometti em se desvencilhar da obra e aceitá-la como acabada. O artista, interpretado no filme pelo ator Geoffrey Rush, se empenha em um árduo processo de fazer e desfazer, em uma progressão aparentemente sem fim. O ato de pintar o retrato do escritor americano James Lord só é, finalmente, interrompido quando o retratado consegue, com a ajuda do irmão de Giacometti, romper com o ciclo de apagar e recomeçar a pintura. O artista considerava a escultura uma tarefa impossível e era justamente essa a razão pela qual tinha escolhido se dedicar a ela.

As esculturas de Giacometti expõem a fragilidade do homem e escancara as chagas causadas pela sua falta de lugar no mundo. Tendo consciência do estado de precipitação do homem, as figuras esculpidas pelo artista são perecíveis e efêmeras. A maior parte delas esculpidas em gesso ou argila, não são feitas para durar, assim como o ser humano, estão em breve passagem pela vida. Como observa Sartre, “a eternidade da pedra é sinônimo de inércia” (SARTRE, 2012, p. 21). As figuras de Giacometti, ao contrário, estão em trânsito e em transformação, a “meio caminho entre o nada e o ser”. O próprio artista tratava de destruir e dar fim às suas obras, algumas delas pouco depois de acabadas: “eu estava satisfeito com elas, mas eram

feitas para durar só algumas horas”.

Giacometti manteve relações de amizade e trabalho também com outro nome cuja obra se aproxima do existencialismo: o dramaturgo Samuel Beckett. Era evidente a diferença de temperamento de ambos, Beckett estava sujeito a longos, às vezes estranhos, silêncios, enquanto Giacometti era notoriamente extrovertido e falante. A relação de amizade se desenvolveu de forma gradual, como resultado principalmente das preocupações artísticas compartilhadas. Na montagem de “Esperando Godot” de 1961, em Paris, ficou à cargo do artista a criação da simbólica árvore que demarca o espaço cênico da peça. A insatisfação com o resultado final parecia ser algo compartilhado pelos dois artistas, como fica evidente na fala de Giacometti em entrevista para o crítico de arte Reinhold Hohl<sup>1</sup>: “experimentamos a noite toda com aquela árvore de gesso, tornando-a maior, tornando-a menor, tornando seus galhos mais finos. Nunca pareceu certo para nós. E cada um de nós disse ao outro, talvez” (HOHL apud WILKINSON – tradução do autor).

A proximidade de Giacometti com Sartre rendeu dois ensaios, hoje bastante conhecidos: “A busca do absoluto”, para o catálogo da exposição do escultor em Nova York (1948) e “As pinturas de Giacometti”, para a exposição na Galerie Maeght, em Paris (1954). São igualmente conhecidas as cartas enviadas por Giacometti a Sartre, nas quais o seu processo de trabalho é detalhado, o artista chegou inclusive a fazer correções e trocar palavras no que hoje constitui a versão publicada do texto. Véronique Wiesinger (2012) destaca que o diálogo entre Sartre e Giacometti nos dois ensaios trata da “infinita divisibilidade do espaço, da criação de um espaço imaginário próprio à escultura, da distância da obra em relação ao espectador e do olhar recíproco de ambos” (WIESINGER, 2012, p. 245). Os dois viriam a se distanciar em 1964, após a publicação por Sartre de “As palavras”, em que Giacometti se viu retratado de forma distorcida na personagem Marcel.

Em 1946, Giacometti é convidado pela revista “Labyrinthe” a publicar um texto intitulado “O sonho, o Sphinx e a morte de T”. A crônica, com pitadas surrealistas, é uma espécie de relato de um sonho do artista e do seu encontro com uma aranha que aparece ao pé de sua cama. Impossível não correlacionar o texto ao universo de Kafka, cuja obra também pode ser analisada à luz do existencialismo. No decorrer do texto, Giacometti tem uma espécie de revelação: o tempo e o espaço se confundem e ele pode controlá-lo.

Coincidências à parte ou não, o fato é que poucos meses após a publicação do relato do sonho, a obra de Giacometti dá um salto criativo. Algumas de suas obras mais emblemáticas são produzidas nesse período, tais como “Cabeça sobre uma haste”, “Mão”, “Homem apontando”, “Grandes Figuras” e “Nariz”.

A escultura “Nariz” (Nose), de 1947, é provavelmente a primeira tentativa de Giacometti em demarcar um espaço próprio da escultura, que em trabalhos futuros servirão inclusive para fins de escala. O busto com o nariz protuberante tem dimensões

<sup>1</sup> “We experimented all night long with that plaster tree, making it bigger, making it smaller, making its branches finer. It never seemed right to us. And each of us said to the other, maybe”.

de 80,9 x 70,5 x 40,6 cm e está pendurado no interior de uma gaiola de ferro que delimita o espaço da obra e o espaço do espectador. O encontro entre essas duas dimensões se dá somente na ponta do nariz que ultrapassa os limites da “jaula”, avançando para o ambiente de quem observa a obra.

A escultura possui traços estilísticos que remetem ao Surrealismo, apesar de Giacometti ter rompido com o movimento em 1935, após divergir das ideias do grupo de André Breton e iniciar uma aproximação cada vez maior da figuração. A estranha cabeça (decapitada?) que se estende além dos limites de sua prisão, trabalha com os conceitos de divisibilidade de espaço e do contraste entre um grande espaço vazio e um condensado espaço de matéria. A expressão que se visualiza no rosto da escultura não poderia ser outro se não o da angústia, tão próprio do “sujeito existencial”.

A noção de um espaço próprio para a escultura, que delimitava o ambiente entre obra e espectador, foi uma das grandes novidades trazidas por Giacometti. O artista pretendia esculpir e transformar em matéria aquilo que seus olhos viam de forma tão peculiar. Impossível não deixar de notar o conceito de distanciamento imposto pelo escultor à sua obra, após um ano de pandemia em que nos vimos obrigados a estabelecer o distanciamento como forma de sobrevivência. As figuras esculpidas por Giacometti estão isoladas do espaço coletivo, são basicamente indivíduos existencialistas marcados pelo trauma da guerra que, tal como em uma pandemia, se desencantam com o mundo e com o propósito da existência humana.

## **O Rinoceronte, de Eugène Ionesco**

Eugène Ionesco preferia denominar o seu teatro como “insólito”, ao invés de “absurdo”, como ficou conhecido à luz da história. Para o dramaturgo, o termo absurdo aponta para uma incompreensão, enquanto a palavra “insólito” compreende a dualidade do pavor e fascínio perante as estranhezas do mundo. Ionesco disse certa vez em uma entrevista<sup>2</sup> que respondia aos estímulos do mundo com o deslumbramento. Fato é que se por um lado as peças de Ionesco e dos demais autores do Teatro do Absurdo provoca estranhamento, leva ao mesmo tempo à reflexão e ao êxtase dos espectadores.

Eugène Ionesco nasceu na Romênia em novembro de 1909, mas ainda criança mudou-se com a família para Paris, sendo o francês sua primeira língua. Só voltaria para o seu país de origem aos treze anos, em 1922, onde terminaria seus estudos e cursaria francês na Universidade de Bucareste. Antes de publicar sua primeira obra para o teatro, “A cantora careca” (1948), publicou poemas e artigos em revistas literárias romenas. Escandalizou o meio literário oficial ao criticar os principais escritores romenos em voga no mundo, como os poetas Tudor Arghezi e Ion Barbu, além do romancista Camil Petrescu. Antes de iniciar sua carreira como dramaturgo, atuou como professor de francês e recebeu uma bolsa do governo romeno para

<sup>2</sup> “Wonder is my basic emotional reaction to the world” (Editions Gallimard, Paris, France, 1962).

estudar literatura francesa em Paris.

O teatro não era um ambiente que Ionesco costumava frequentar, o autor desgostava da atuação realista e sentia-se envergonhado pelos atores. Para ele, a presença de atores de carne e osso, frente a frente com o espectador, destruía a ficção. É compreensível a crítica de Ionesco: uma encenação realista que se pretende passar por verdade, se contrapõe com o plano da ficção. A obra do dramaturgo que, por vezes, pode parecer obscura e enigmática, possui uma alta dosagem lúdica. Todo tipo de situação cabe em seu teatro, rompendo com princípios naturais e físicos, no que o crítico teatral Kenneth Tynan (apud Martin Esslin, 2018, p. 144) chamou de “antirrealidade”.

O irlandês Samuel Beckett em sua peça “Esperando Godot” (1952) utiliza-se de estrutura narrativa circular presente em diversas obras de Ionesco e nos demais dramaturgos do Teatro do Absurdo. Como destaca Günther Anders no posfácio da edição da *Cosac Naify*, Beckett “desafia a convecção ao não oferecer história alguma” e o faz porque o próprio homem está desprovido de história (ANDERS, 2005, p. 2016). Os diálogos em “Esperando Godot” surgem aparentemente sem razão de ser, ou apenas se repetem, mas essas situações ilógicas são próprias da essência do homem moderno, cuja “matéria constitutiva é uma forma de vida sem um princípio motor e sem motivação” (ANDERS, 2005, p. 2016). Ao mesmo tempo em que os personagens de “Esperando Godot” foram extraídos do mundo, já não pertencem mais a ele, o mundo “tornou-se, para eles, vazio”.

Assim, também o mundo da peça é uma abstração: um palco vazio, vazio a não ser por um adereço indispensável ao significado da fábula, uma árvore no centro, que define o mundo como um instrumento permanente para o suicídio e a vida como o não cometer suicídio. (ANDERS, 2005, p. 217).

O teatro de Ionesco, como destaca Martin Esslin, expressa “o horror do indivíduo ao ter de enfrentar a avassaladora tarefa de lidar com o mundo” (ESSLIN, 2018, p. 148). Dessa forma, a temática da incomunicabilidade e o fracasso da existência humana estarão presentes em “As cadeiras” (1952), as múltiplas transformações do indivíduo em “Vítimas do dever” (1953), a tirania e o totalitarismo em “Assassino sem recompensa” (1959). Esslin assinala que Ionesco se preocupa em “isolar os elementos puros do teatro, de descobrir e revelar o mecanismo da ação mesmo quando ela não faz sentido” (ESSLIN, 2018, p. 152). O dramaturgo, mesmo fazendo parte da chamada vanguarda, considera que os princípios constitutivos de sua obra são ancorados pelo alicerce da tradição, da qual fazem parte Ésquilo, Sófocles e Shakespeare.

As questões tratadas na peça teatral de Ionesco têm grande proximidade com as discussões presentes na obra dos filósofos do existencialismo, como fica claro na fala do autor: “Nenhuma sociedade foi capaz de acabar com a tristeza humana, nenhum sistema político poderá livrar-nos da agonia de viver, de nosso medo da morte, de nossa sede do absoluto; é a condição humana que orienta a condição social, e não vice-versa” (IONESCO apud ESSLIN, 2018, p. 138).

A psicologia do existencialismo de Sartre está presente em Ionesco, sendo o

homem o “ser por intermédio do qual o nada entra no mundo”. Diversas obras do dramaturgo cumprem o papel de explorar as realidades da situação humana. Em uma de suas peças mais conhecida, “O Rinoceronte” (1959), o conformismo do indivíduo e sua redução ao convencionalismo são levadas às últimas consequências. O tema da incomunicabilidade faz com que os personagens se transformem, através de um processo de metamorfose que remete à Kafka, em “paquidermes fortes, agressivos e insensíveis”. Zora Seljan, no prefácio da edição da peça para a Editora Nova Fronteira, observa que a fábula de Ionesco representa uma luta contra “todos os tipos de brutalidade”. “O inimigo da vida e do homem aceita com facilidade que todos os que se encontram fora de uma comunidade de ideias devem ser condenados: não admite o perdão nem a caridade” (SELJAN, 2015, p. 9).

“O Rinoceronte” teve sua estreia mundial em Düsseldorf, Alemanha, em novembro de 1959. De acordo com Martin Esslin, a plateia alemã não deixou de reconhecer imediatamente nas falas das personagens os mesmos argumentos que conduziram Hitler ao posto de autoridade máxima do país. Em Paris, no ano seguinte, a peça é dirigida e protagonizada por Jean-Louis Barrault. Em 1961, foi levada à cena em Londres, com direção de Orson Welles e Laurence Olivier no papel de Bérenger.

Ionesco tinha consciência de que ninguém está só no mundo e que, “nas profundezas de seu ser, é ao mesmo tempo todo o resto do mundo”. Essa constatação vai ao encontro da máxima de Sartre em que “escolhendo-me escolho o homem” (SARTRE, 1970, p. 13). A angústia presente no existencialismo pode ser explicada também pela “responsabilidade direta para com os outros homens engajados pela escolha” (SARTRE, 1970, p. 16). Considerada por muitos como uma parábola da invasão da Europa pelo fascismo, a narrativa traz o horror atemporal da histeria coletiva, conduzida adiante através das ideologias.

A personagem principal da peça, Bérenger<sup>3</sup>, surge logo na cena inicial, ao lado de seu amigo Jean, no terraço do café. A descrição que o autor faz de Bérenger, remete a uma outra personagem da corrente do existencialismo, Meursault, em “O estrangeiro” (1942), de Albert Camus. Nas rubricas da peça, Ionesco apresenta seu protagonista com “barba por fazer, está sem chapéu, despenteado, as roupas amarrotadas; tudo nele denota negligência, tem o ar cansado, sonolento, de vez em quando boceja”. Na conversa com o amigo, Bérenger afirma que suas angústias são “difíceis de definir”. Ele argumenta que não se sente “à vontade na vida... no meio das pessoas... então recorro ao álcool. E isso me acalma, me descontraí, me faz esquecer”. Será justamente a personagem de Bérenger, com todo o seu vazio existencial, o único a não renunciar a sua condição humana ao final da peça, recusando-se a se transformar em rinoceronte.

O enredo da peça consiste em um estranho fenômeno ambientado em um pacato vilarejo: sem uma explicação aparente e, de forma gradual, os moradores começam a se transformar em rinocerontes. Mesmo as personagens mais avessas à ideia de

3 O mesmo personagem já havia aparecido em *Assassino sem recompensa* (1959) e voltará a aparecer em outras duas peças: *O rei está morrendo* (1962) e *O pedestre aéreo* (1963), apesar de se mostrar com uma sutil diferença de personalidade entre as obras, como demonstra Martin Esslin.

se metamorfosear no animal, por fim acabam aderindo e seguindo o “rebanho”, que se torna consenso na cidade. Emmanuel Demarcy-Mota, que assinou a direção do espetáculo para o grupo parisiense Théâtre de la Ville, pontua no programa da peça que “rebanhos são gangues, grupos, associações, empresas, partidos onde dependemos das ideias de outros, que acabam se tornando as nossas ideias”. A montagem do espetáculo que fez turnê no Brasil em 2015, utiliza uma marcação cênica coreografada, própria da dança, como metáfora de uma sociedade em que o homem renuncia a sua individualidade para aderir a uma “servidão auto infligida”. Para o encenador, a alegoria trazida por Ionesco está mais próxima de uma epidemia, de uma praga. “Nos tornamos rinocerontes por covardia, preguiça, conveniência; não há chefe, há a vizinhança, eu, você, a sociedade de consumo mecânico. Os rinocerontes vencem e eu, Bérenger, tenho que me retirar no mundo”, completa Emmanuel Demarcy-Mota.

A rinocerontite, que no argumento da peça assola a cidade, é uma metáfora do fanatismo, próprio dos sistemas totalitários, e do conformismo dos que não suportam a ideia de serem diferentes da maioria. Na montagem do Théâtre de la Ville – Paris, o elenco atua como componente de uma orquestra, as marcações cênicas são sincronizadas, representando o homem como uma engrenagem de uma grande máquina. O cenário projetado para o espetáculo, permite que o palco se dobre ao meio, os atores têm que se agarrar às arestas do tablado para não serem arremessados para fora. Por vezes, o piso se eleva, como se o chão estivesse se partindo pelo peso dos rinocerontes. Cabe às personagens lutar para se equilibrar no cenário que se desmorona à sua frente, ou se transformar no quadrúpede para se manter vivo nesse novo modelo de sociedade.

Em “O Rinoceronte”, Bérenger, que desde o início se mostra angustiado e incompreendido, termina reafirmando sua condição de ser humano, o que nessa situação é o mesmo que ser um monstro, já que todos os demais são rinocerontes. “Sou o último homem, hei de sê-lo até o fim! Não me rendo!”, proclama o anti-herói de Ionesco. O enredo da peça pode servir como uma alegoria moderna do atual momento de pandemia, em que as relações de convivência são alteradas, ao mesmo tempo, em que há o crescimento de grupos conservadores de extrema direita. A própria rinocerontite é antes de tudo um tipo de epidemia que começa a se alastrar pela cidade. Tal como na pandemia da Covid-19, a peça demonstra que o negacionismo e a ineficiência de gestão das autoridades públicas são preponderantes para que a doença tome conta de todos os habitantes do vilarejo.

## **“O estrangeiro”, de Albert Camus**

Em “O estrangeiro” (1942), o escritor franco-argelino Albert Camus apresenta o narrador-personagem Meursault imerso em uma trama que se desenvolve a partir do recebimento de um telegrama que informa o falecimento de sua mãe. Meursault

personifica o “sujeito existencial” em um mundo aparentemente absurdo e sem sentido. A obra literária de Camus é por excelência existencialista. O autor fazia parte do círculo de filósofos e artistas mais representativos dessa corrente na primeira metade do século XX, tendo Jean-Paul Sartre como um de seus mais importantes expoentes<sup>4</sup>. Outras obras literárias de Albert Camus, tais como “O mito de Sísifo” (1942), “A peste” (1947) e “Estado de Sítio” (1948) também apresentam relações claras com essa corrente filosófica. Tal como mostra Manuel da Costa Pinto no prefácio da edição de “O estrangeiro” pela editora Record (2020), há “uma circularidade de sua obra”, sendo que fatos relacionados às suas narrativas são citados brevemente nas obras posteriores (PINTO, 2020, p. 8). A crônica de jornal que Meursault encontra em sua cela na prisão é o enredo de “O mal-entendido”, peça de teatro que só seria publicada em 1944.

(...) a obsessão pelo tema da gratuidade e do acaso trágico, que reaparece na forma de citações de um livro por outro, como na passagem de A peste em que alguém comenta, nas ruas de Orã, ‘uma prisão recente que alvoroçava Argel (...) de um jovem que matara um árabe em uma praia’, irônica referência ao enredo de O estrangeiro. (PINTO, 2020, p. 8).

A adaptação para o cinema de Luchino Visconti é bastante fiel à obra original de Camus. Os diálogos utilizados no roteiro são em sua maior parte a transposição para o discurso direto de falas e pensamentos que, por vezes, podem aparecer no livro na forma de discursos indiretos. A narrativa de “O estrangeiro” tem início com o recebimento do telegrama do asilo em que a mãe do protagonista vive. Quase nenhuma informação referente à vida pregressa do narrador será apresentada durante a obra, de modo que o leitor dificilmente conseguirá justificar os atos da personagem à luz de algum fato específico do passado.

As atitudes tomadas por Meursault ao longo de sua passagem pelo asilo, para participar do velório da mãe, serão cruciais para sua condenação ao final do livro/filme. Durante o julgamento, suas condutas durante o velório virão à tona, tais como não querer ver o corpo da mãe no caixão, aceitar a xícara de café com leite que lhe é oferecida pelo porteiro e fumar. No dia seguinte ao enterro, a personagem vai a um centro de lazer, onde encontra Marie, uma antiga colega de trabalho com quem iniciará um relacionamento. Os dois combinam de ir, no mesmo dia, ao cinema assistir a um filme de comédia de Fernandel. Todos estes acontecimentos serão relevantes e utilizados pelo promotor para traçar um perfil negativo de Meursault frente aos jurados.

As principais características da personalidade apática do narrador ficam aparentes já nas primeiras cenas, quando ele chega a se desculpar com seu chefe pela morte da mãe e sua consecutiva ausência ao trabalho. O clima quente, marcado por uma atmosfera de calor sufocante, estará presente em toda a ação, seja no ônibus até o asilo, no quarto abafado em que a mãe será velada, no dia ensolarado do crime na

4 A amizade duraria até 1952, quando um desentendimento público entre os dois veio à tona com a publicação de “O Homem Revoltado”.

praia ou na estadia de Meursault na prisão. Os figurinos utilizados pelo ator Marcello Mastroianni, que interpreta o protagonista na adaptação de Luchino Visconti de 1967, aparentam ser igualmente inapropriados para o clima. O ator aparece na maior parte das cenas com traje de terno e gravata e com suor evidente. Percebe-se de imediato que o personagem não se adapta àquela realidade, mas se inicialmente não conseguimos detectar no personagem propriamente uma angústia existencialista, ele responde aos estímulos sociais com extrema indiferença e apatia.

Em diversos momentos da narrativa a personagem responde às indagações dirigidas a ele com um “tanto faz”. Ao ser questionado por Marie se se casaria com ela, se a amava, para ele tudo isso pouco importa, faria o que fosse do agrado dela. Meursault está à margem dos acontecimentos e se sujeita ao que lhe é imposto, mesmo que a consequência seja a privação de sua liberdade.

A personagem principal pode ser enquadrada no princípio existencialista de Sartre que afirma que a “existência precede a essência” (SARTRE, 1970, 8). Meursault não parece compartilhar de uma natureza humana universal, baseada em princípios éticos e morais. Como argumentou Sartre, “o homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo”, tendo ele responsabilidade total de sua existência (SARTRE, 1970, p. 10). Por outro lado, como afirma Sartre, o existencialismo “não pode ser considerado como uma filosofia do quietismo, já que define o homem pela ação (...) o destino do homem está em suas próprias mãos” (SARTRE, 1970, p. 31). O que podemos deduzir, portanto, é que Meursault, ao se abstrair de uma defesa enérgica que poderia levar à sua absolvição no assassinato do árabe, está sendo responsável e, de certo modo, “escolhendo” esse destino para si.

Em diversos momentos da obra, o narrador assume a responsabilidade por seus atos, se recusando a maquiagem a realidade. Na conversa que estabelece com o defensor público<sup>5</sup> antes do julgamento, se nega a dizer que estava controlando seus sentimentos naturais durante o velório da mãe. O juiz fica atônito com a sinceridade e ausência do sentimento de culpa da personagem, declarando que nunca tinha visto “uma alma tão empedernida” dentre os casos que julgara. Meursault se mostra alheio às paixões, agindo em concordância com seus próprios princípios e vontades. Para Sartre, “todo homem que se refugia por trás da desculpa de suas paixões, todo homem que inventa um determinismo, é um homem de má fé” (SARTRE, 1970, p. 40). Meursault não é um homem bom, mas também não é mau. Camus isenta o leitor de uma justificativa que provoque compaixão pela personagem principal, como igualmente não faz com que nos voltemos com ira contra a personagem, desejando que ela seja condenada por seus crimes. A resposta de Meursault a um mundo sem sentido e com poucas possibilidades de ascensão é a sua total indiferença. Durante o julgamento, o anti-herói de Camus se mostra entediado com as constantes investidas da acusação em retomar o episódio do velório da mãe. Ele não consegue compreender a relevância do fato com o caso que está sendo julgado.

Outro ponto de congruência da obra com o existencialismo é a questão da

5 Meursault não acha necessário, se quer, escolher seu advogado de defesa.

inexistência de um Deus criador, restando tão somente ao homem a responsabilidade pelo que ele é. Em dois momentos pontuais da obra de Camus a existência de Deus é colocada em xeque pelo protagonista. Logo no primeiro interrogatório, ao chegar na prisão, o juiz de instrução o questiona a respeito de sua fé. A negação de Meursault causa uma indignação e repulsa no juiz que argumenta que sem Deus a vida dos homens “deixaria de ter sentido”. É justamente essa uma das grandes críticas dirigidas aos existencialistas que Jean-Paul Sartre rebateu em sua palestra “O existencialismo é um Humanismo”, de 1945. Para Sartre, “se Deus não existe, não encontramos, já prontos, valores ou ordens que possam legitimar a nossa conduta”, e finaliza dizendo que “o homem está condenado a ser livre” (SARTRE, 1970, p. 18).

A obra termina com o narrador se sentindo em paz com o seu destino, “purificado do mal” e “esvaziado de esperança”, aberto pela “primeira vez à terna indiferença do mundo”. O protagonista, já condenado à morte em praça pública pelo assassinato do árabe, coloca em xeque a existência de Deus. O anti-herói de Camus aceita o seu destino trágico como a melhor solução para o seu vazio existencial, uma metáfora para a descrença do homem que sucumbe à angústia causada pela incerteza em relação ao futuro.

A personagem Meursault é uma típica representação do homem do existencialismo, mas poderia ser também um indivíduo que vive a pandemia em 2020/2021. Os sentimentos e o estado de espírito experimentados pelo protagonista do livro de Camus são de extrema desolação e apatia. Por outro lado, Camus é autor de pelo menos outras duas obras que se relacionam diretamente com um cenário pandêmico: “A peste” (1947) e “Estado de Sítio” (1948). Em todas elas, em meio ao caos que se estabelece, as personagens são colocadas à prova enquanto sujeitos responsáveis pelas suas decisões, sem possibilidades de serem absolvidas do determinismo imposto à existência humana.

## Conclusão

Mesmo não se configurando em um movimento artístico, com estilos e técnicas próprias, o existencialismo influenciou a forma de se fazer e pensar a arte durante os anos 40 e 50. O estado de espírito do “sujeito existencial” é marcado, principalmente, pelo “desencanto” frente ao futuro. A filosofia existencialista foi uma resposta ao trauma causado pela Segunda Guerra Mundial, da mesma forma, as mudanças comportamentais provenientes do isolamento e da nova conjuntura estabelecida no cenário da pandemia podem ser entendidas como uma volta ao vazio da existência. Em suas devidas proporções, a pandemia de Sars-CoV-2 iniciada em 2020, trouxe à tona sentimentos e experiências caros à corrente existencialista. A grande quantidade de mortos e infectados mudou a forma de interação e socialização em diferentes aspectos: trabalho remoto, aulas on-line, exposições virtuais, festas por aplicativo digital, tudo isso se tornou corriqueiro.

O vocabulário próprio do existencialismo, como angústia, vazio, solidão e desilusão se tornaram frequentes do noticiário às relações familiares. Diversos projetos tiveram que ser postergados e a corrida por uma vacina que pudesse dar fim à “angústia” provocada pela incerteza, mobilizou as principais instituições de pesquisa do planeta. A obra dos artistas Alberto Giacometti, Eugène Ionesco e Albert Camus, como se buscou demonstrar nesse artigo, por sua vez, dialoga com esse novo contexto instaurado de insegurança e desolação. As obras analisadas foram respostas dos artistas a um ambiente marcado pelo trauma e pela falta de perspectivas quanto ao futuro.

Nos anos 60, a visão do mundo existencialista foi desafiada por uma nova geração, que não havia vivenciado de forma direta os horrores da guerra. Novas formas de se pensar e fazer uma arte que estivesse em comunhão com o outro, levaram ao que viria a ser o Novo realismo e a Arte pop. Para que isso ocorresse, no entanto, foi necessário um distanciamento temporal, que amenizasse os efeitos dos traumas coletivos.

O futuro das artes em um cenário pós-pandemia passa pelo desenvolvimento de novas estratégias e diálogos entre os diversos agentes da cadeia produtiva da cultura (artistas, produtores culturais e mercado) e da reflexão sobre novos modos de fazer e circular arte. A transformação repentina no processo de difusão da arte e cultura, imposta pelo contexto da pandemia, ampliou as possibilidades do formato on-line. Foram empregadas múltiplas perspectivas para que a circulação da arte não fosse interrompida, através de exposições virtuais, festivais em plataformas de streaming e espetáculos/performance possibilitados pelo uso da Internet. A nova realidade exigiu estratégias coletivas adotadas pelos profissionais da cultura, pelas instituições culturais e pelo poder público, com foco na recuperação da capacidade de produção do setor. A arte, nesse momento, certamente está se adaptando à situação de pandemia e prosseguirá se transformando e se ajustando aos novos tempos que virão.

## Referências

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**; tradução e prefácio Fábio de Souza Andrade – São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro, tradução de Valerie Rumjanek**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2020.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimento: guia enciclopédico da arte moderna** – São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**; tradução original Barbara Heliadora; tradução das atu-alizações José Roberto D’Shea; apresentação à edição brasileira Paulo Francis – 1 ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

**GIACOMETTI/** Organização Véronique Wiesinger (Vários autores) – São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte** – Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.

IONESCO, Eugène. **O Rinoceronte**; tradução Luís de Lima; prefácio Zora Seljan – [ed. Especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. **Alberto Giacometti**. Organização e tradução de Célia Euvaldo – São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução Rita Correia Guedes.

WILKINSON, Judith. **When Alberto Giacometti met Samuel Beckett**. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/alberto-giacometti-1159/when-alberto-giacometti-met-samuel-beckett>

Programa do espetáculo **O Rinoceronte**. Théâtre de la Ville – Paris. Maio, 2015.

## Filme

FINAL Portrait (**O último retrato**). Direção de Stanley Tucci. Reino Unido: Potboiler Productions, 2017 (1h30min).

## Espetáculo Teatral

O Rinoceronte. Dramaturgia: Eugène Ionesco.

Direção: Emmanuel Demarcy-Mota. Théâtre de la Ville - Paris.

Local: Cine Theatro Brasil Vallourec. Belo Horizonte, maio de 2015.

Submissão: **22/01/21**

Aceitação: **20/04/21**

# “Nem o mel nem a cabaça”: a fortuna da cor de uma professora de artes visuais parda

“Neither honey nor gourd”: The color  
fortunes of a brown visual arts teacher

“Ni miel ni calabaza”: La suerte del  
color de un profesor de artes visuales  
moreno

**Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos**<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Docente do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais - PPGART, Centro de Artes e Letras - CAL da Universidade Federal de Santa Maria - UFSM. Líder do Grupo de Pesquisa Artes Visuais e Criatividade - CNPQ/UFSM e do laboratório de Criatividade e Inovação - LACRIA. Doutora em Educação Artística pela Universidade do Porto - Portugal, bolsista CAPES Doutorado Pleno no Exterior. Diplomação reconhecida no Doutorado em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás - UFG. Mestra em Artes Visuais - UFPB/UFPE, linha: Ensino das Artes Visuais no Brasil, com pós Lato sensu em Arte-Educação e Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri - URCA, graduada em Artes Plásticas com habilitação para o ensino de Arte pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE. Professora colaboradora do Mestrado e Educação, Cultura e Territórios Semiáridos (PPGESA) da Universidade do Estado da Bahia (UNEB)(2016-2019). Membro fundadora da Rede Latino-americana de Investigação na Formação de Professores de Arte (LAIFOPA). Membro da International Society for Education through Art - INSEA, da Federação de Arte/Educadores do Brasil - FAEB. Membro do Observatório da Formação de Professores - Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. InSEA International Expert Review Panel (2019-21). Membro do Grupo de Pesquisa ARTEVERSA - Grupo de estudo e pesquisa em Arte e Docência, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (até 2019). Conselheira Mundial InSEA América Latina (2017-2019), eleita em 2016. SITE: <https://flaviapedrosavasco.wixsite.com/arts/arts>, E-mail: [flavia.p.vasconcelos@ufsm.br](mailto:flavia.p.vasconcelos@ufsm.br), Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7285933895645743>, ID Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9853-5588>

### **Resumo**

Este texto se configura como um olhar narrativo sobre a construção da identidade profissional a partir de uma professora de Artes Visuais parda. Realça interpretações do termo “fortuna da cor”, utilizando de pontos de inflexão da memória, buscando proporcionar, por intermédio de reflexões autobiográficas, entendimentos sobre como a formação e a práxis em sala de aula conectam conceitos e práticas na experiência de ser/estar/tornar-se professora. Assim, numa perspectiva cartográfica a cada ponto traduz uma passagem que alia territórios geográficos, culturais à produção de pertencimento, revendo os modos de ver, da voz ao corpo sentido em análise sobre o atual momento de pandemia de covid19. Por essas razões, os caminhos trilhados tentam dialogar com outras/os em uma pintura que retrate a atualidade e dê abertura para espaços mais ampliados e contextualizadores, em que tons de pele sejam ponto de compartilhamentos e não de invisibilidades na e para a formação de professoras de Artes Visuais.

### **Palavras-chave**

Identidade, Formação de professoras de Artes Visuais, Artes Visuais.

### **Abstract**

This text is configured as a narrative look at the construction of professional identity from a middle-brown Visual Arts teacher. Emphasizes interpretations of the term “color fortune”, using inflection points of memory, seeking to provide, through autobiographical reflections, understandings about how formation and praxis in the classroom connect concepts and practices in the experience of being/ become a teacher. Thus, in a cartographic perspective, each point translates a passage that combines geographical and cultural territories with the production of belonging, reviewing the ways of seeing, from the voice to the body felt in analysis about the current moment of the pandemic of covid19. For these reasons, the paths taken attempt to dialogue with others in a painting that portrays the present and open more broader and contextualizing spaces, in which skin tones are a point of sharing and not of invisibilities in and for the formation in Visual Arts Teachers Education.

### **Key words**

Identity, Visual Arts Teachers Education, Visual Arts.

### **Resumén**

Este texto se configura como una mirada narrativa a la construcción de la identidad profesional a partir de una profesora de Artes Visuales morena. Enfatiza las interpretaciones del término “fortuna del color”, utilizando puntos de inflexión de la memoria, buscando brindar, a través de reflexiones autobiográficas, entendimientos sobre cómo la formación y la praxis en el aula conectan conceptos y prácticas en la experiencia de ser/ estar/convertirse en docente. Así, en una perspectiva cartográfica, cada punto traduce un pasaje que combina territorios geográficos y culturales con la producción de pertenencia, repasando las formas de ver, desde la voz al cuerpo sentido en análisis sobre el momento actual de la pandemia de covid19. Por estos motivos, los caminos recorridos intentan dialogar con los demás en una pintura que retrata el presente y abre espacios más amplios y contextualizadores, en los que los tonos de piel son un punto de compartir y no de invisibilidades en y para la formación de las docentes en Artes visuales.

### **Palabras-Clave**

Identidad, formación de profesores de Artes Visuales, Artes Visuales

**ISSN: 2447-1267**

## **Diante do tema: sobre o mel e a cabaça**

Início este texto com um formato avesso. Seremos a partir de pensamentos e imagens do que somos. Ao mesmo tempo trago em compasso reflexivo de uma pintura escrita, sentida por uma vivência em tempos de pandemia, elaborando em narrativa autobiográfica que em alguns saltos poetiza, desloca e descola na figura de um mosaico científicizado, tanto da necessidade de um retrato mais próximo do que tenho vivido, quanto em acreditar na força da voz de quem diz quando diz e como diz algo que lhe é relevante, na potência de poder construir um diálogo com quem lê.

Começo então com uma ausência. Ausência sentida no cotidiano da profissão, em que me formei e me formo, um branco pálido que realça a necessidade da cor ou atesta a sua presença como na fôrma sem formas ou naquele ponto unido a outros dois que gera os três pontos...

Pincelo essa ausência com o regesto<sup>1</sup> da escrita de quem não consegue nesse momento pintar, a artista que corre na linha descrita e no olhar de quem deseja contar algo que possa partilhar mais que esse fato invisibilizado. Dessa maneira, a “afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados” (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 47) é meio expressivo pelo qual existo e produzo subjetividades na experiência de narrar questões que considero relevantes para a construção da identidade profissional.

Por essa razão, posso indicar que a identidade profissional reside nas lembranças que potencializam a memória, tendo como aliada a identidade cultural como um meio onde o “escrever é um escrever-se [...] O que sou é já estar deixando de ser o que vinha sendo e estar já vindo a ser um novo de mim” como suscita Pereira (2013, pgs. 169-170). Concordando com ele, destaco a importância da memória na constituição da identidade na formação do professor, pois

“[...] pode contribuir para identificar as diversas marcas pedagógicas que ele carrega em si e que, de certa forma, constituem o lastro em que serão alojadas informações e vivências. Recuperar as marcas (bem como produzir novas) pode levá-lo a não meramente compreender sua trajetória ou sua identidade, mas, sobretudo, pode revelar-lhe como funcionam os complexos de afecção entre os universos e os arranjos de forças que suscitam alterações nas figuras vigentes.” (Id. Ibid. pg. 182).

Com esses universos e arranjos possíveis de recorte, aproximo do território vasto da memória e nela encontro trajetórias, aceitando as rupturas e os encadeamentos diante das plataformas onde a produção de significados foram plasmadas em referência. Trago então aqui neste texto uma pequena e despretensiosa cartografia da representação do ser/estar/tornar-se professora de Artes Visuais.

Do presente ao passado, assim escolho traçar minha narrativa e sem a pretensão

1 “Regesto” é um termo que utilizo em minha tese (VASCONCELOS, 2015), que significa o registro em forma de gesto, um movimento que produz uma marca em quem escreve e busca dialogar com quem lê. É um gesto intencional e um termo muito utilizado em Portugal quando se trata de desenho e representação significativa da linha sobre o papel.

de munir as palavras em tom único, mas trazendo aqui e acolá processos de construção da formação e da identidade que moveram desde a formação inicial e atravessaram diferentes caminhos no exercício da docência da escola à universidade. Como narrativa que implica uma escolha política, me atenho à voz que me dá Ribeiro (2019), uma voz cada vez mais eloquente nos estudos que venho realizado, lugar em que a memória vibra, os apagamentos e silenciamentos vão aparecendo e sendo evidenciados diante de uma história da Arte e de seu ensino predominantemente branca, europeia e colonizadora.

Dessa maneira, trago aqui a justificativa que me leva a tratar da temática. Após ouvir por diversas vezes em uma escola particular que lecionava que “meu cabelo não prestava”, que eu “precisava urgentemente dar um jeito no cabelo”, pois os meus cachos não comportavam a visão de professor de tom de pele branca, merecia adequar à classe social ali vigente: ou ter cabelos lisos, ou alisados. Ouvir aquilo várias vezes e ignorar, por ter a necessidade de trabalho, pagar contas, mexeu comigo. Passei toda uma infância com a família e a escola reforçando que meu cabelo devia ficar preso ou ser alisado. Parecia normal, parecia que era isso mesmo. O cabelo por si só daria um relato maior, pois tentei seguir o caminho que me indicavam, domando os cachos, o que me deixou na adolescência quase careca... o cabelo reforçava um tom de negro na minha pele que teimava em aparecer. Assim, eu recorto e destaco essa parte de início para tratar sobre os modos de ver no processo criador e a configuração da imagem enquanto identidade profissional: eu, professora de Artes Visuais parda.

Nessa toada, o mel e a cabaça, herança de ditado popular que muito ouvi minha avó contar sobre minhas indecisões desde criança e tal qual eu nem era uma coisa, nem a outra. Na imagem refletida, não me sentia branca nem me identificava como negra. Sabia da mistura e meu cabelo era reflexo disso, o que me fez adotar em diversos aspectos uma postura aparentemente neutra, buscando dialogar entre esses dois mundos e perceber as semelhanças sem reforçar as diferenças.

Porém, a neutralidade no processo de ensino/aprendizagem não existe. Somos políticos e estamos lidando sempre com a ética e a estética enquanto lecionamos. Pelos caminhos que atravessei nesses 19 anos de magistério, a cor me veio como fortuna seja pela intersubjetividade de possibilidades desde as experimentações na graduação, seja pela forma com a qual ela mostraria espaços e brechas de ser/estar.

Infiro que entendo como fortuna desde a origem de sua denominação, ou seja, uma força que pode trazer sucesso ou não. A força da fortuna é relacionada à vontade e às escolhas de cada um cotidianamente. É por isso que a cor da fortuna não é o mesmo que a fortuna da cor. Quando a cor pinta, denota significado e, desde o advento da escravidão nos tempos antigos, a cor é sinônimo de estratificação cultural e social. A cor não se está, na identidade a cor se é.

Diante disso, a fortuna da cor quando eu não tomo muito sol, me apresenta como branca, mas à medida que a melanina é intensificada, me torno parda. À primeira vista, falar em identidade na profissão é um campo minado, especialmente por se configurar em um discurso de dois campos diametralmente opostos (FANON, 2008) em um país diverso e multicultural. Tanto quanto justificar na contemporaneidade o

uso de termos e conceitos que pontuam um posicionamento de extremos empobrece quando não mediatiza o olhar de quem investiga, não se pode negar que entender o mundo em parâmetros distintos não é mais opção diante de tantas interpretações.

No Brasil, a área de formação de professores de Artes Visuais tem sido território onde essas lutas são visíveis no espaço das salas de aula, por tratar de imagens, leitura, contextualizações do olhar como de processos criativos, torna-se uma área de conhecimento estratégica na construção de modos de ver e modos de significar. Por essa razão, também é alvo de batalhas do poder, batalhas que desarticulam e desinformam, em propostas alienadoras desde as políticas públicas e do currículo institucionalizado, vide muitas das críticas à atual Base Nacional Curricular Comum – BNCC, que chega em dezembro de 2019 ao currículo das licenciaturas como BNC Formação.

O estratagema que executa o poder, influencia as ações e, por conseguinte, a construção da identidade age na formação inicial de professores de Artes Visuais. Pode-se dizer que ele é articulado nas universidades nas relações enviesadas de poder entre teorias e práticas experienciadas e legitimadas. Entendo, tal qual Foucault (1979) que não há divisões visíveis nos processos de dominação, são regimes de verdade institucionalizados. Percebo que as escolhas subvertem esse sistema e suas hierarquias programadas à medida em que tendem a assumir um viés de defesa de ser/estar no espaço em que residem.

Do entre o mel e a cabaça, a fortuna da cor me atinge no cotidiano das aulas, especialmente nos pontos de cruzamento, pois quando se está nesse espaço “entre”, como Irwin (2004) afirma, o meio é um ponto de inflexão, um ponto de convergência ao mesmo tempo que de embates. E esse meio ocorre na sala de aula, reflexiona em processos com a comunidade e é revisitado na pesquisa.

Outra questão a ressaltar quando se interpreta a construção de identidades profissionais na formação de professores de Artes Visuais é o território por onde construímos nossa identidade, minado por uma individualidade descaracterizada do coletivo, do contexto tal qual Mbembe (2014) denota, o que interpreto ser também a constituição de uma autoficção, engendrada por sistemas preparados, muitas vezes diante do poder estruturado (Bourdieu, 1989) que cumpre uma função política, em um primeiro patamar de autoridade. Pode-se inferir que essa função foi arquitetada desde a Modernidade e renovada por meio de estratégias que impõem de forma direta ou indireta modos de ver, atingindo propostas de manipulação das grandes corporações que são legitimadas em uma visão contemporânea e colonizadora que reforça conceitos e práticas, especialmente quando se observa o Brasil.

### **Pincelada em tom sobre tom: eu, diante de outras/os**

Comecei estagiando em escolas particulares, como auxiliar de sala e logo depois fui assumindo turmas como professora regente e aprofundando minha experiência em escolas públicas e espaços de educação não formal. Em 2003, na faculdade

de Artes Plásticas do Centro Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará – CEFETCE (atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE), tive contato em todas as disciplinas de Pintura, por meio do professor Dr. Gilberto Machado, com vieses do olhar em que a cor se conecta a concepções em que sensibilidade e técnica são desenvolvidos.

Ao perceber as potencialidades das tonalidades no espectro da visão, pude aprofundar sensações sobre a construção da minha identidade profissional, na complexidade da interpretação e da mediação. Com isso, fui aliando minha formação como artista atravessando o mercado da Arte entre saltos de sobrevivência sem subserviência, vesti-me professora e fui revelando formas de ver a partir da experiência, compreendendo na práxis que a explicação não emancipa, pois na liberdade do processo compartilhado residem além de razão e sensibilidade, modos de ser/estar e construir-se, pensando fora das caixas quadradas que a escolarização tenta nos adequar.

Depois de uma série de vivências e convivências em escolas públicas e particulares, de 2009 a 2019, residi no lugar em que minha voz foi contagiada de florescência. Dos ensinamentos que tive em Juazeiro/BA, docente universitária na Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF, na área de Arte/Educação no Curso de Licenciatura em Artes Visuais, entendo os meandros, dificuldades e possibilidades de ensino/aprendizagem no ensino, na pesquisa e na extensão e, sei que os territórios que alcanço hoje foram semeados no compartilhar das lutas pela Educação Contextualizada desde o semiárido.

Por essas razões, defendo que a formação de professores de Artes Visuais precisa pensar/articular o território dos processos de ensino/aprendizagem de uma cartografia do espaço a uma cartografia de constituição consciente e crítica, em uma Arte/Educação contextualizada.

É preciso ser um desenho que traga de volta o que todas nós precisamente sabemos que precisamos, as linhas em movimento que nos salvam, é por isso que a criação emana da imaginação. Quando matamos a pintura e resumimos em um Desenho puramente técnico, matamos a possibilidade de um novo mundo. A rigidez tem um sentido, mas não provoca sentidos.

Tudo nasce de um ponto e dele renasce em linhas, a cor começa no olhar, mas antes dela, o pensamento desenha entendimentos e interpretações. Tenho indagado sobre o que nos faz trazer tantos pesos e medidas em momentos dessa quarentena, equiparar a sua vida a outras só lhe trará tristeza. A felicidade reside naquele movimento além do tácito.

Diante dessas elucubrações, trago o corpo da voz. Meu corpo, minhas escolhas, aprisionadas em modelos (FOUCAULT,1987) prescritos, corpo de mulher parda e nordestina que atravessa esperas de um ser/estar/tornar-se. A ideia de ser nordestina me chegou como um membro novo, quando dialogava com colegas na Universidade do Estado da Bahia – UNEB quando fui colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos - PPGESA. Até então eu não tinha me situado enquanto profissional nesse espaço tão rico em memória, história e culturas.

Na constância da memória, dessas leituras me apeguei com as periferias além dos centros, Galeano (2012) presente, olhando para o abismo que o sistema separa e difere e encontrando meios de ir adiante, nas brechas que a própria práxis permite existir. A nordestinidade evidenciada em meu corpo físico e identidade, como território que nasce na modernidade, um

“[...] filho reacionário, máquina imagético-discursiva gestada para conter o processo de desterritorialização [...] provocada pela subordinação a outra área do país que se modernizava rapidamente: o Sul.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1994, p.460.).

Desses entendimentos, percebo o Nordeste como espaço atual da saudade plasmado em referências que ligam imagens a construções de sentidos e pertencimentos, espaço de referência, de onde compreendi o significado da reinvenção e da (re)existência.

Dessa toada, uma grande mudança de territórios, não como diáspora, mas como mudança acertada ou culminância de um processo formativo, afetou meus processos e construções. Em um deslocamento geográfico e intersubjetivo de Nordeste ao Sul, fui redistribuída para a Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, para atuar na mesma área no Departamento de Artes Visuais em dezembro de 2019. Em março de 2020, tive a primeira reunião com colegas, já estava com laboratório montado, projeto de pesquisa, de extensão cadastrados e, uma semana depois, a pandemia de covid19 nos atinge de modo a partir de 17 de março de 2020 as aulas terem sido suspensas e o sistema de regime domiciliar de ensino colocado como possibilidade de continuidade de trabalho.

Em 2021, a voz que reforça a língua também é ecoada com tons que a lembrança destaca, um dia desses disse várias vezes, em aula, em palestra e em reunião, que nunca me senti mais nordestina que aqui, fora do Nordeste. Como isso tinha se dado?

A distância geográfica e o distanciamento social devido a pandemia me coloca num espaço onde a memória reflete intersubjetivamente nos processos e a entonação de palavras e dizeres fica forte no sotaque, tem horas que as palavras residem em Fortaleza – CE, outras em Juazeiro – BA, do ladinho de Petrolina – PE, outras em João Pessoa – PB e outras em Recife – PE. Todos foram lugares de formação profissional que reverberam inclusive em coisas que nem falava antes, mas agora carregam um significado tão particular que faço questão de usar.

Por conseguinte, o corpo ocupando um espaço de ação e interação no ensino remoto tem essa voz embalada como num cantar em que coloco cores fortes e, de reboque, eu diante de outros/as, sou identificada. A professora nordestina. A professora nordestina e parda no Sul. Isso envolve um pertencimento teórico e prático que influencia nos modos de ver quando leciono, pesquiso e realizo atividades de extensão.

## **Parda noção e o gênero... alguns pontos desatadores de nós**

Eu, desatando os nós em nós, encontro motivos pelos quais esses meses todos de pandemia de covid19 nosso Brasil tem encontrado mais Brazis, como destaca Blanc e Tapajós (1978) em sua composição *Querelas do Brasil*, “O Brasil tá matando o Brasil”, uma flecha apontando a colonização em termos de América Latina, dos Estados Unidos da América - EUA para uma atual colonização globalizada que olha o nosso país e os nossos recursos naturais com avidez. Percebo que o colonialismo para lá de arraigado dos discursos aos costumes, racista, machista e tantas outras coisas negativas entre notícias e estardalhaços via fake news, as mortes contadas e as apagadas, como se nada tivesse acontecido.

Calar perante tanto descalabro não é nossa missão. Toda mulher nesse ponto merece se escutar e se unir. Toda aquela que sabe do seu papel nesse mundo ainda tão patriarcal, que chora diante de uma natureza devastada e que ainda permanece ligado a um neoliberalismo avassalador. Consumismo desenfreado que nos levou a este ponto.

O “home office” vira um “hell office” por não conseguirmos cumprir nossos horários de trabalho normais, nem as demandas que se acumulam. Temos que ir adentro noite e madrugada, algumas de nós mal dormimos.

Neste sentido, é um contraste o Desenho da pandemia<sup>2</sup>, termo que mencionei numa live no dia 26 de maio, que fiz via Instagram a convite da Revista Apotheke da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, coordenada pela minha co-orientadora de doutorado, Prof<sup>a</sup> Dra. Jocielle Lampert e com mediação do colega Prof. Dr. Fábio Wosniak.

De um lado, as questões enunciadas pelo teórico Boaventura de Sousa Santos no livro recentemente lançado, *Pedagogia do vírus*, em que destila a narrativa de quem olha por detrás do acrílico de proteção ao vírus, enxergando o que se esconde a “lógica del capitalismo universitário, com clasificaciones internacionales, la proletarización productiva de los docentes” (SANTOS, 2020, p. 74).

De outro, a cobrança sequencial de uma produção científica que a cada dois anos colocará docentes homens e mulheres nas universidades brasileiras sobre a mesma égide, seja em termos de progressão funcional, seja quando na busca por recursos em órgão de fomento como a CAPES e o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ.

Nesses dois lados, a balança tende a uma desigualdade de gênero ampliada pela pandemia. Diante das lutas dos últimos dias, de tantos mortos pelo racismo estrutural em nossa sociedade mundial, acompanho exaltada protestos e multiplicação de intenções e disseminação do vírus. O vírus visível que nos ataca e tira o ar e o invisível que vem corroendo o mundo do começo do capitalismo, a busca desenfreada pelo ter antes de um ser.

Relendo recentemente Barbosa (1983), texto que me chama atenção por ter

<sup>2</sup> A live em questão pode ser acessada e assistida pelo link a seguir: < [https://www.instagram.com/tv/CAq6G\\_dgtZD/?igshid=1km0u4f9at46j](https://www.instagram.com/tv/CAq6G_dgtZD/?igshid=1km0u4f9at46j)>. Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

sido publicado um mês depois de meu nascimento e por descrever plataformas conceituais da Arte/Educação. Interpreto que permanecemos, no cotidiano das aulas na formação de professores de Artes Visuais reproduzindo, muitas vezes de maneira acrítica e descontextualizada e, em alguns casos, reverberando o ideal colonial que emana de conceitos e encaixa-se em fazeres.

Comparo essa leitura então com um texto que me chegou há um mês atrás, em que Barbosa (2020) narra compreensões de uma extensa pesquisa sobre os apagamentos e silenciamentos de mulheres artistas na História da Arte e do registro em discursos e narrativas de mulheres nas Artes Visuais no Brasil. A relação que a autora traz entre memória e história cultiva a necessidade de evidenciar o contexto das falas. Um discurso então não se constrói do nada e as vozes que foram caladas por tantos séculos, merecem vir à tona em pensamento e imagem, configurados na representação dos processos de ensino e aprendizagem na formação de professores de Artes Visuais. Como ela, defendo que é essencial trazer esses modos de ver negligenciados.

A linha treme, querendo criar algo adiante. Eu revejo o presente novamente e indago até que ponto chegamos, horrorizada, perplexa. Há outras histórias, silenciadas, apagadas diante da história única noticiada. É dessa batalha desleal contra esses tantos tipos de vírus em uma infância que atravessa marcas no desenvolvimento de nossas crianças. Quem sou eu diante de ti? Como artista, aproximo-me da realidade “a fim de captar suas características essenciais, a fim de refleti-la” (VÀZQUEZ, 1978, p.32).

Como professora, o dilema do ensino online, que para estudantes que já estavam a distância, inúmeros impedimentos ocorrem, imagina-se aos que eram de cursos presenciais e estão fazendo atividades online. A mente adoece e o espírito esvanece. Estamos rumando para um tempo em que conteúdos e diálogos síncrono e assíncrono sejam termos presentificados no cotidiano das salas de aula. Até que ponto isso será transposto didaticamente e se tornará ensino/aprendizado, é o desafio.

Enquanto pesquisadora, o receio citado anteriormente, entre a fita que nos cobra e mede, a quantidade não estabelecida de que deveria seguir e produzir, não se fez presente. Nós mulheres e mães nas universidades estaremos atrás se a fita que nos mede continuar sendo a mesma daqui a algum tempo.

Estamos em um momento na formação de professores e, especialmente, de professoras de Artes Visuais que urge a união de forças perante um desafio em comum: a permanência da área como conhecimento perante as estratégias organizadas do poder. A desarticulação começa na construção da identidade. Quando esquecemos da relação entre ética, estética, política e cultura nas posturas, diagnosticando modos de ver que não compartilham efetivamente a experiência artística. Modos de ver que se tornam modos de citar, modos de citar que se tornam modos de pensar em uma centralidade focal que não permite ver além de um objeto ou de uma separação entre objetos e seres.

Na profundidade de todas essas coisas aqui discutidas e expostas em nudez e sem emudecimentos, a fortuna da cor que esse texto intenta formar sem fôrmas,

advém da pele parda, da experiência e, escolhas contextualizadas e busca estimular a visualização das potencialidades que temos adiante, pois ainda permanecemos atados a um tipo de colonização conceitual que demarca nossa práxis e é desses nós que precisamos conhecer melhor, ressignificar para nos desatar.

A professora de Artes Visuais parda e nordestina olha para o passado, interpreta o presente e busca um futuro que não nos mortifique. Como podemos ir adiante se nos descolamos do essencial? Como Saint-Exupéry (2018, p.56) nos lembra “o essencial é invisível aos olhos”, e não está em apoiar-se em apenas uma corrente do olhar, insistindo em modos de ver que não atende às demandas e à complexidade de nosso tempo. As perguntas que fazemos podem indicar caminhos do pensamento e não o contrário na contemporaneidade.

E nossos sonhos sonhados da profissão, a revisão do que queremos e para onde iremos. Seremos espelhos que refletirão os próximos passos. Na ponta da lança para um futuro redesenhado. Criando um ritmo, descolamentos indicados. Descolar, para sentir os cacos do mosaico que quebrados, nos mostram quão etéreo é essa contemporaneidade, e adequando ao que disse Marx, citado em Berman, ser contemporânea é estar em um universo em que tudo se finda, tudo é passível de se desmanchar (BERMAN, 1986) ao mesmo tempo em que é passível de se recriar.

Esse texto então termina com a alusão à criação de uma vida expandida, pintada na cor vermelho-escarlate, do parir da maternidade aos tantos parires de ser/estar que a vida vai nos ensinando, que a lágrima que cai seja força para seguir o caminho. Somos fortes, estamos juntas e podemos nos dar as mãos nesse pensamento. Que a fortuna dessa cor aludida não foque no tom da pele nem na origem, que esse pertencimento seja território-referência e te leve a uma identidade ampliada, em modos de ver do essencial, sem nós diante de nós.

## Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O engenho anti-moderno: a invenção do nordeste e outras artes**. 1994. 500f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280137>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2020.

BARBOSA, Ana Mae. **Cronologia da dependência**. Em Aberto. Ano 2. Nº 15. Brasília, maio de 1983. pgs18-29.

\_\_\_\_\_. **(DES)MEMÓRIAS: por uma revisão feminista da História da Arte no Brasil**. Cartema. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE-UFPB. nº8. 2020. pgs. 143-165.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BLANC, Aldir; TAPAJÓS, **Maurício**. **Querelas do Brasil. Transversal do Tempo**. Gravado no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, 1978.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FOUCAULT; Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Vozes, 1987

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: L&PM, 2012.

GUATTARI, Félix.; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

IRWIN, Rita L. **A/r/tography: a metonymic metissage**. In: IRWIN, Rita L.; COSSON, A. de. (Eds.). *A/r/tography: rendering self through arts-based living inquiry*. Vancouver, Canada: Pacific Educational Press, 2004. pgs 27-38.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

PEREIRA, Marcos Villela. **Estética da professoralidade: um estudo crítico sobre a formação do professor**. Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. São Paulo: HarperCollins, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **La cruel pedagogía del vírus**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2020.

VASCONCELOS, Flávia Pedrosa. **Designare: pontes artístico/educativas na formação docente em Artes Visuais**. Lisboa: Chiado, 2015.

VASCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa. **Como pensamos... Desenho e criatividade em tempos de pandemia**. Live via Instagram à convite da Revista Apotheke da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Disponível em: < [https://www.instagram.com/tv/CAq6G\\_dgtZD/?igshid=1km0u4f9at46j](https://www.instagram.com/tv/CAq6G_dgtZD/?igshid=1km0u4f9at46j)>. Acesso em 07 de junho de 2020.

VÀZQUEZ, Adolfo Sánches. **As idéias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

**Submissão:** 23/02/2021

**Aprovação:** 25/03/2021

# Considerações sobre a aula de arte: repensando saberes e fazeres

Art class considerations: rethinking  
knowledge and doing

Consideraciones de la lección de arte:  
repensar el conocimiento y hacer

**Carminda Mendes André**<sup>1</sup>  
**Maiquel Cristian Reichert**<sup>2</sup>

1 Pesquisadora doutora e docente do Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias CNPq. CV: <http://lattes.cnpq.br/0337663798764526>. E-mail: [mendes.andre@unesp.br](mailto:mendes.andre@unesp.br).

2 Professor de Arte – PEB II, ensino público em São Bernardo do Campo, SP. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da UNESP. <http://lattes.cnpq.br/2991238991320068>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1174-2440>; E-mail: [cristian.reichert@unesp.br](mailto:cristian.reichert@unesp.br).

**Resumo**

Propomos neste artigo, refletir sobre aspectos importantes da aula de Arte em contexto educacional formal ou não-formal – nosso foco não se encontra na relação com as instituições mas com a questão epistemológica do fazer docente. Para começar propomos a diferenciação entre criatividade e invenção, aspectos políticos de ambos os conceitos e porque para nós inventar é um ato de emancipação dos sujeitos e criar, no sentido amplamente usado na educação, se configura um conceito cooptado por uma ideia mercadológica de educação. Analisamos a aula de Arte e sua relação com a ideia de arte relacional, ou participativa como preferimos. Por fim, pensamos nas contribuições que a arte pode oferecer à educação e seus modos de fazer, para isso visionamos uma educação, no sentido amplo, pelo paradigma artístico e buscamos entender os fundamentos da educação pelo paradigma científico em voga, o das ciências cognitivas.

**Palavras-chave**

Aula de Arte; criatividade; invenção; aula participativa; arte educação

**Abstract**

In this article we propose to reflect on important aspects of the Art class in a formal or non-formal educational context - our focus is not on the relationship with institutions but with the epistemological issue of teaching. To begin with, we propose the differentiation between creativity and invention, political aspects of both concepts and because for us inventing is an act of emancipation of the subjects and creating, in the sense widely used in education, a concept co-opted by a market idea of education is configured. We analyzed the Art class and its relationship with the idea of relational or participatory art as we prefer. Finally, we think about the contributions that art can offer to education and its ways of doing, for that we envision education, in the broad sense, by the artistic paradigm and we seek to understand the fundamentals of education through the current scientific paradigm, that of the cognitive sciences.

**Key words**

Art class; Creativity; Invention; Participatory Classes; Art education

**Resumen**

En este artículo nos proponemos reflexionar sobre aspectos importantes de la clase de Arte en un contexto educativo formal o no formal, nuestro enfoque no está en la relación con las instituciones sino en el tema epistemológico de la enseñanza. Para empezar, proponemos la diferenciación entre creatividad e invención, aspectos políticos de ambos conceptos y porque para nosotros inventar es un acto de emancipación de los sujetos y crear, en el sentido ampliamente utilizado en educación, un concepto cooptado por un mercado. Se configura la idea de educación. Analizamos la clase de Arte y su relación con la idea de arte relacional o participativo como preferimos. Finalmente, pensamos en los aportes que el arte puede ofrecer a la educación y sus formas de hacer, para ello vislumbramos la educación, en sentido amplio, desde el paradigma artístico y buscamos comprender los fundamentos de la educación a través del paradigma científico actual, que de las ciencias cognitivas.

**Palabras-Clave**

Clase de arte; Creatividad; Invención; clases participativas; educación artística

**ISSN: 2447-1267**

## **Introdução: antes de tudo, criar ou inventar?**

Ao distinguirmos criatividade e invenção, buscamos refletir sobre uma importante prerrogativa da aula de Arte: a produção - mobilizando a imaginação na prática artística, considerando-a como espaço para a livre expressão e elaboração crítica estética do mundo. No campo dos conceitos, criatividade e invenção, estão próximos, mas é necessário distinguir alguns pontos para termos consciência da práxis arte educadora. Entendemos que o tipo criativo, na acepção da indústria criativa<sup>1</sup>, tem como ação elaborar e solucionar problemas promovendo o máximo rendimento por meio de um corpo imaginativo, como Pascal Gielen (2015) brinca “lucratividade dominante”. Esta questão é importante por denunciar como a ideia de criatividade foi cooptada pelo modelo capitalista - onde o tipo criativo é possuidor de uma qualidade profissional do sujeito bom para o mercado – e pela política. Já o tipo inventivo atua no campo da necessidade por autonomia política e empoderamento (ANDRÉ, 2011), uma necessidade de existir e resistir perante o massacre cultural promovido pela cultura de massa, nesse sentido, De Certeau (1998) percebe a invenção como uma tática de subversão que cria pequenas fissuras de existência no âmbito da cultura de massa.

No campo da educação, as teorias sobre criatividade têm sido amplamente debatidas a partir da segunda metade do século XX pelos teóricos da psicologia cognitiva – principalmente nos EUA, devido à corrida espacial e à Guerra Fria. Tal impulso buscava alavancar o poderio americano por meio de políticas educacionais que visassem descobrir novos, e precoces, talentos, por meio de testes e mecanismos de detecção de superdotação nas escolas, que possuíam como base os estudos sobre criatividade (FLEITH, 2001). Dentre os principais teóricos, alguns estão ligados ao campo da psicologia cognitiva e outros ao movimento humanista (críticos ao sistema educacional que buscava transformar a escola num lugar de “treinamento criativo”)(FLEITH, 2001). O maior expoente foi o professor Joseph Renzulli (1992) que elaborou uma metodologia de produção criativa na escola, o chamado Modelo de Produtividade Criativa, onde a “aprendizagem não pode ser analisada apenas do ponto de vista do comportamento, mas deve ser compreendida como resultado da interação de três fatores: o aprendiz, o professor e o currículo escolar” (FLEITH, 2001, p. 57). Neste modelo, Renzulli (1992) propõe que o estudante seja encorajado a produzir conhecimento e não apenas assimilar. Podemos inferir, então, que a ideia de criatividade aplicada à educação fez parte de uma política de estado de defesa e dominação geopolítica, pela óbvia importância do fator humano em sustentar tais políticas.

Na arte educação esta lógica se apresenta na forma de produção de soluções criativas, serve ao design, à publicidade, aos processos de sensibilização e instrumentalização estética - e não nas experiências insurgentes. Para esta lógica a

<sup>1</sup> Indústria criativa é um termo usado por Pascal Gielen em seu livro “Criatividade e outros fundamentalismos”, este termo surge da ideia de indústria cultural introduzido por Adorno e Horkheimer nos anos 40 (GIELEN, 2015).

arte educação tem utilidade na instrumentalização de agentes capazes de sanar crises pontuais com soluções criativas (ANDRÉ, 2011). Gielen denuncia o esvaziamento da noção de criatividade na atualidade:

A palavra mágica nos dias de hoje é criatividade. E não somente para artistas: gestores e políticos também demandam criatividade. Até mesmo terapeutas familiares e mediadores de conflito insistem para buscarmos mais soluções criativas. Hoje em dia, a criatividade é totalmente relacionada à moralidade positiva. Nós esperamos somente coisas boas dela. Mas o que permanece do significado desta palavra quando todos a estão usando à exaustão? E de onde vem esse desejo? Ele não seria, pelo contrário, um sinal da perda gradual da verdadeira criatividade? (GIELEN, 2015, p. 07).

Percebemos que quando o modelo capitalista se apropria da ideia de criatividade, o faz com o intuito de pautar formas de ações subversivas ou fora do padrão no ambiente corporativo, ou até artísticas. Uma ação de capitalismo humanizado que “permite” o desenvolvimento imaginativo de seus colaboradores, que “permite” um ambiente corporativo descontraído e “descolado” como um ateliê de arte. Esses modelos aparecem como *modus operandi* das relações de trabalho nas Big Techs (Google, Facebook...) e nas startups, na forma de ambientes estimulantes, inovadores e criativos.

No oposto disso, invenção assume, para nós, uma perspectiva foucaultiana, para quem o conhecimento é uma construção, uma invenção humana não instintiva. Michel Foucault (2002, p. 15) faz uma leitura da obra de Nietzsche - Sobre a verdade e mentira no sentido extramoral<sup>2</sup> (2007) - para chegar a esse entendimento: “A invenção - *Erfindung* - para Nietzsche é, por um lado, uma ruptura, por outro, algo que possui um pequeno começo, baixo, mesquinho, inconfessável. Este é o ponto crucial da *Erfindung*”. Inventa-se por necessidade de se posicionar frente ao mundo, ressignificando-o, ou inicializando-o. Foucault em *A verdade e as formas jurídicas* (2002), vai além:

O conhecimento foi, portanto, inventado. Dizer que ele foi inventado é dizer que ele não tem origem. É dizer, de maneira mais precisa, por mais paradoxal que seja, que o conhecimento não está em absoluto inscrito na natureza humana. O conhecimento não constitui o mais antigo instinto do homem, ou, inversamente, não há no comportamento humano, no apetite humano, no instinto humano, algo como um germe do conhecimento. De fato, diz Nietzsche, o conhecimento tem relação com os instintos, mas não pode estar presente neles, nem mesmo por ser um instinto entre os outros; o conhecimento é simplesmente o resultado do jogo, do afrontamento, da junção, da luta e do compromisso entre os instintos.

É porque os instintos se encontram, se batem e chegam, finalmente, ao

<sup>2</sup> “Em algum remoto recanto do universo, que se deságua fulgurantemente em inumeráveis sistemas solares, havia uma vez um astro, no qual animais astuciosos inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais audacioso e hipócrita da “história universal”: mas, no fim das contas, foi apenas um minuto” (NIETZSCHE, 2007, p. 25).

término de suas batalhas, a um compromisso, que algo se produz. Este algo é o conhecimento. (FOUCAULT, 2002, p. 16)

O conhecimento como construção está conectado ao poder e por isso a invenção é um ato político. Com invenção propomos formas de experimentar a vida, inventando sentidos que subvertam a ordem cotidiana e alterando percepções cristalizadas pelo automatismo da cultura de massa.

Ao contrário do tipo criativo, cooptado, este não se propõe a atingir metas, dar resultados, mas sim se constituir enquanto tática pedagógica, como quer De Certeau, no campo das necessidades (ANDRÉ, 2011). Temos então uma possibilidade artística porosa e não endurecida, que se alimenta, inclusive das impossibilidades, para se fazer presença. Algo que a muito tempo as culturas populares, e em especial as culturas indígenas, souberam explorar como tática de resistência e existência cultural diante das operações de apagamento. Michel De Certeau em seu livro *A invenção do Cotidiano* (1998) afirma que diversas culturas e povos aprenderam a subverter os dispositivos de controle através de táticas que se fazem no pequeno, no minucioso do cotidiano, e assim escapam aos mecanismos disciplinares:

[...] por traz dos bastidores, tecnologias mudas determinam ou curto-circuitam as encenações institucionais. Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede de "vigilância", mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também "minúsculos" e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com elas a não ser para alterá-los; enfim, que "maneiras de fazer" formam a contrapartida, dos lados dos consumidores ("ou dominados"?) dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política (DE CERTAU, 1998, p. 41).

Também o arte educador inventivo dentro das instituições culturais ou educacionais, aprendeu a resistir como aponta De Certeau, criando para si uma tática pedagógica que se faz nas beiradas, nas frestas, como os povos originários resistem sem se fragilizar, sem criar grandes ações subversivas que o denunciem, mas se fazendo na "pequena ação potente". Da mesma forma o professor de arte, propõe na pequena ação subversiva, formas de agir no contexto cultural das instituições escolares resignificando sujeitos e ambientes, promovendo "um ensino que recoloca a escola como um lugar de transformação" (ANDRÉ, 2011, p. 28). E quando reiteramos a ideia de "ação minúscula", "pequena ação", estamos pensando no sujeito que precisa resistir num ambiente ordenado sócio politicamente sem se expor demasiado, munindo-se contra a fragilidade da exposição que o transforma em alvo.

## Pensar numa aula de Arte participativa<sup>3</sup>

Para desenvolvermos a compreensão de uma aula de Arte participativa – pensando em arte participativa; devemos ter a dimensão sobre a produção de arte na pós modernidade: da ideia de obra à ideia de objeto. A ideia de obra é bem definida na história da arte e remonta aos ideais românticos das belas artes: o belo, o harmônico, o equilibrado; algo que remete à pintura como expressão máxima de arte. Neste contexto a obra de arte pretende ser a obra prima. Esta é uma definição aceitável por um longo período. Celso Favaretto (1999) afirma que a arte na pós-modernidade não reivindica mais a ideia de obra, mas sim a de objeto. As obras de artes saltam para o espaço e ganham tridimensionalidade. A própria ideia de pintura se articula à ideia de objeto<sup>4</sup>. Precisamos ponderar que também a ideia de objeto se associa à ideia de design, e não estamos tratando deste tipo de objeto funcional, mas sim, no objeto capaz de gerar situações, criar tensões, o objeto propositor (MARTINS,2005). Nesse sentido Favareto (1999) concebe o papel do artista como o de propositor de situações para que o “ex-espectador” (agora participante) possa interferir junto com ele na reconfiguração da obra/objeto, ambos vão fazer parte da obra de arte participativa. Em sentido aproximado, contempla-nos as ideias de plano de imanência<sup>5</sup> e jogos de tensões, pois provocam a percepção de que a obra é um campo de atravessamentos - assim percebemos a aula de Arte. Virgínia Kastrup nos aproxima dessa ideia:

Uma obra que não deve ser tomada como um objeto, mas como um conjunto de forças, forças que vão atravessar aquele que dela consegue se aproximar. Entrar em contato é se deixar atravessar por essas forças que nela circulam (KASTRUP, 2007, p. 42).

A autora coloca a obra de arte no campo das experiências, e que para se entrar em contato é preciso ter uma atitude aberta e disponível para o atravessamento, para assim ocorrer o encontro. Já Imanol Aguirre (2009, p. 162) diz: “aproximemos da obra de arte, não como um texto cifrado [...] mas como um condensado de experiência gerador de uma infinidade de interpretações, o valor da arte não está nos artefatos em si, mas na atividade experienciada”. Desta forma também entendemos a aula de Arte: como um campo de forças que possibilitem o encontro e a experiência. Como afirma John Dewey em Arte como experiência (2010):

3 Quando falamos em “aula de Arte” não queremos analisar um espaço (formal, não formal), mas sim uma prática que perpassa por diversos espaços de atuação do arte educador.

4 Celso Favaretto, no vídeo “É isso arte?” (1999), aponta que o conceito de obra de arte, tão indistintamente usado para se referir à arte, de forma geral, não consegue mais “dar conta” das transformações artística do século XX pós anos 60, pois o conceito obra de arte neste período não está mais associado ao belo e harmônico, sendo muitas vezes horrível e grotesco, já o conceito objeto possibilita deslocar ideais estéticos onde a categoria do feio passa a ser tão importante quanto a categoria do belo. “Um belo horrível”.

5 O plano de imanência é a gigantesca nuvem de gás que gera novas estrelas na galáxia dos conceitos! O plano de imanência é o campo fértil onde a vida quer crescer, um berçário de ideias. Contornos variáveis inscritos sobre o plano, operando um corte no caos, o plano de imanência faz apelo a uma criação de conceitos. Deleuze & Guattari, O que é a Filosofia? (1992)

Temos uma experiência singular quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. Conclui-se uma obra de modo satisfatório; um problema recebe sua solução; um jogo é praticado até o fim [...] conclui-se de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de uma experiência. (DEWEY, 2010, p. 110)

Por esse caminho, o encontro, a experiência e o contato, por mais que sejam conceitos distintos, ganham contornos parecidos, os quais podemos relacionar com um experimento integral de caráter estético “que permite perceber sua estrutura, independente de se relacionar com objetos artísticos ou não” (MARTINS; DEMARCHI, 2016, p. 04).

A aula de Arte como entendemos, e como almejamos, se direciona para a experiência estética de encontro entre corpos sensíveis, na construção de novos afetos e novas percepções. Assim podemos expandir e pensar procedimentos para reinventar uma educação mais humana e menos bancária.

## **O que pode a arte na educação?**

Ao pensar na arte em ambientes escolarizados, percebemos que os modos de fazer da prática artística muitas vezes é incompreensível para gestores e equipe escolar, acostumados ao modelo de educação tecnicista em detrimento do aspecto humano e poético de educar. Mas de onde surge essa ideia da educação como uma ciência de resultados e submissa ao preceito da qualidade total? Devemos voltar ao Iluminismo:

O movimento de Galileu dá atenção para o qualitativo, para um foco na quantificação de relações, não foi tal como Dewey aponta, apenas uma modificação no método; foi uma revolução conceitual. Ele representou uma mudança fundamental na maneira como o mundo era visto e representado. De acordo com o filósofo e historiador de ciência Stephen Toulmin, a mudança foi da atenção do temporal para a atenção do intemporal, de uma ênfase no oral para uma ênfase no escrito, da atenção do particular para a busca do universal (EISNER, 2008, p. 08).

As artes, enquanto possibilidade de dar uma nova dimensão do processo educacional, mais melhorado, mais humano, é considerada um “retroceder [...] algo a que se recorre quando não há ciência para fornecer direção” (Eisner, 2008, p. 06). O caminho continua sendo o da ciência (ciência cartesiana) que possa dar credibilidade com seus métodos, com seus processos de avaliação segura, o que as artes não têm a menor pretensão de fazer. Eliot Eisner (2008), em seu artigo “O que pode a educação aprender das artes sobre a prática da educação?” assegura que na falta da ciência a arte é uma posição de retorno:

A influência da psicologia na educação teve outra queda. No processo, a ciência e a arte tornaram-se estranhas. A ciência era considerada confiável, o processo artístico não era. A ciência era cognitiva, as artes eram emocionais. A ciência era ensinável, as artes exigiam talento. A ciência era testável, as artes eram questões de preferência. A ciência era útil e as artes eram ornamentais. Ficou claro para muitos então, como é hoje para muitos, que lado da moeda importava. Como afirmei, dependia-se da arte quando não havia ciência para fornecer orientação. Arte era uma posição de retorno. (EISNER, 2008, p. 07).

Compreende-se que diante do paradigma científico, a educação perca seu caráter poético, a generosidade que envolve o ato de ensinar é completamente relegada, não que a educação tivesse tido esse lugar nos períodos obscuros da história, mas podemos ter outra leitura quando levarmos em conta o processo de formação na Grécia antiga, por exemplo, com o advento da Paideia<sup>6</sup> e a formação do cidadão. Algo muito próximo a uma educação poética, claro, guardando as devidas proporções e os devidos aspectos culturais<sup>7</sup>.

Mas em nosso contexto o paradigma científico se mostrou mais capaz de objetivar a educação, ou otimizar os estudantes.

Tradicionalmente, e especialmente desde o início da década de 1950, os métodos de investigação educacional têm sido geralmente baseados empiricamente e “cientificamente” orientados. Eles frequentemente tentaram gerar dados que poderiam ser transferidos para um formato facilmente acessível e quantificável. Além disso, a pesquisa dominante foi escrita em um estilo que não permite interpretações artísticas nem o uso de linguagem interpretativa literária. Termos como “sistemas de entrega de conhecimento”, “estratégias de avaliação”, “tutoria e avaliação de pares”, “esquemas de crescimento”, “aprendizado baseado na descoberta” e “ciclo de seis dias” fomentam a ideia de ensino técnico e científico. No entanto, se o ensino é visto e estudado sob uma perspectiva comportamental, sociológica, psicológica ou antropológica, nosso entendimento frequentemente parece incompleto ou insatisfatório. Expressões qualitativas do ato de ensinar e sua dinâmica interna têm sido muitas vezes perdidas, negligenciadas, ignoradas ou desconsideradas, possivelmente porque não são facilmente quantificadas ou articuladas. (BARREL, 1991, p. 333)(TRADUÇÃO NOSSA)

Acreditamos como Eisner que a arte deva ser mais considerada na educação,

<sup>6</sup> A Paideia é a formação geral que dará a cada homem a sua forma humana, ou seja, que o construirá como homem e cidadão. Este ideal de Paideia aparece claramente no séc. IV a. C. e encontra-se bem presente em Sócrates, em Platão, em Aristóteles ou em Isócrates. A finalidade de tal programa educativo era desenvolver a *sofrosyne*, que podemos traduzir por temperança e que implicava um perfeito domínio de si, aliando sabedoria e ação avisada. Para alcançar tal ideal, os gregos propõem um programa de estudos que inclui a ginástica, para o aperfeiçoamento físico, e a música, a leitura e o canto das obras dos grandes poetas, para o espiritual. Trata-se de um programa ordenado por um ideal de equilíbrio e harmonia; um ideal de medida, de desenvolvimento equilibrado de corpo e espírito. É este ideal de *kalokagathia* que os latinos plasmam na fórmula “*Mens sana in corpore sano*.” Fonte: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/paideia.htm>.

<sup>7</sup> Dentre os aspectos está a questão patriarcal da educação que privilegiava a educação dos meninos para serem cidadãos, negando o mesmo para as meninas.

possibilitando-a novos ares, novas formas de fazer. Não por uma nostalgia, nem como revanchismo à ciência, mas como princípios educacionais que considerem o humano, o indeterminado, o que se constrói no processo de fazê-lo e que abarque sensibilidades. As artes podem ensinar aos estudantes a inventarem, a agirem e jugarem na ausência de regras, a perceber as sutilezas, a ter empatia, alteridade, a avaliarem atitudes e consequências, revisarem suas escolhas e projetarem soluções éticas. “Existe uma unicidade na experiência estética; um pensar na própria ação, presente em processos educativos” (MARTINS, 2011, p. 312). Artistas são adaptáveis aos processos que elaboram, desenvolvem qualidades quando investigam ideias, materiais, metáforas, quando ressignificam o trivial. Reconhecem a vida do caminho e alcançam uma adequação em ação, o que Dewey chamou de “propósito flexível” (Dewey, 2010). O professor que não adapta o plano no curso de uma aula, não está na “presença” de seus alunos, está alienado no plano. “E Dewey nos diz que, enquanto a ciência afirma o significado, as artes expressam significado. O significado não está limitado ao que é afirmado” (EISNER, 2008, p. 12). A arte pode ser uma grande sacada para uma educação desconectada com os interesses e desejos dos estudantes.

Os contornos dessa nova visão foram influenciados pelas ideias de Sir Herbert Read, um historiador de arte inglês, poeta e pacifista que trabalhou em meados do século passado. Ele argumentou, e eu concordo, que o objetivo da educação deveria ser concebido como a preparação de artistas. Pelo termo artista, nem ele nem eu necessariamente queremos dizer pintores e dançarinos, poetas e dramaturgos. Queremos dizer indivíduos que desenvolveram as ideias, as sensibilidades, as habilidades e a imaginação para criar um trabalho que seja bem proporcionado, executado com habilidade e imaginativo, independentemente do domínio em que um indivíduo trabalha. O maior elogio que podemos conferir a alguém é dizer que ele é um artista, seja como carpinteiro ou cirurgião, cozinheiro ou engenheiro, físico ou professor. As belas artes não têm monopólio sobre o artístico (EISNER, 2008, p. 09).

Neste sentido, é preciso voltar a pensar a docência como uma forma de arte inventiva no sentido foucaultiano e imaginativa como o trabalho do artista, e o artista como docente pode valer-se de suas particularidades para a invenção de uma aula como acontecimento participativo. Embora os currículos e os sistemas estejam sufocados pelo tecnicismo, “o segredo do mestre é saber reconhecer a distância entre a matéria ensinada e o sujeito a instruir, a distância, também, entre aprender e compreender. O explicador é aquele que impõe e abole a distância” (RANCIÈRE, 2010, p.21).

Para Barrie Barrel (1991), Eisner propõe que o ato de ensinar se aproxime da arte, ou “que ensinar é uma arte”, nesta acepção percebemos que o sentido que estes autores dão para a arte no processo de ensino se assemelha ao entendimento comum de arte como habilidade, nossa proposta está no sentido de que o processo de ensino seja uma forma de arte. Mas, ainda tendo essa leitura, Barrel nos traz importantes considerações sobre a abordagem artística da aula.

Ensinando como arte. Eisner argumenta que o ensino é uma arte baseada em quatro sentidos. Primeiro, ele afirma que o ensino pode ser realizado com tal habilidade e graça que tanto o professor quanto o aluno sentem que a experiência pode ser considerada justificadamente estética. Em segundo lugar, “ensinar é uma arte no sentido de que professores, como pintores, compositores, atrizes e dançarinos, fazem julgamentos amplamente baseados em qualidades que se desdobram durante o curso da ação”. Terceiro, o ensino é uma arte, porque não precisa ser dominado por rotinas e maneiras prescritas de fazer as coisas. Os professores devem ter que trabalhar de maneiras inovadoras para lidar com uma variedade de contingências e eventos imprevisíveis que ocorrem no curso de sua instrução. Em quarto lugar, o ensino é uma arte no sentido de que os fins alcançados são frequentemente criados durante o processo de ensino. “O ensino é uma forma de ação humana em que muitos dos fins alcançados são emergentes - isto é, encontrados no curso de interação com os alunos, em vez de preconcebidos e eficientemente alcançado” (BARREL, 1991, p. 335). (TRADUÇÃO NOSSA)

Para concluir, estamos cientes de que é necessário se colocar em jogo com os coletivos de estudantes e desenvolver uma relação menos institucionalizada. Embora ocupemos espaços institucionais que não compreendam o *modus da arte*: sua imprevisibilidade, seu processo caótico e não linear, sua necessidade em criar dissonâncias que coloquem em risco o status quo. Não podemos negar que esta também é uma das necessidades da arte, mudar o valor das coisas, questionar as instituições. E o professor flerta com o indeterminado, com a criação de uma aula como acontecimento participativo, com a ativação de corpos e de processos de criação. Ativando a rede onde os indivíduos, os coletivos e as instituições se conectam, ativando a experiência em comunidade onde todos aprendem de modo integral.

## Referências

AGUIRRE, Imanol. **Imaginando um Futuro para a Educação Artística**. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: UFSM, p. 157-186, 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/60824348/Imaginando-um-futuro-para-a-educacao-artistica-Imanol-Aguirre> . Acesso em: 07/02/2021.

ANDRÉ, Carminda M. **Teatro Pós-dramático na escola**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

BARREL, Barry. Classroom Artistry. In: **The Educational Forum**. n.55, p. 333-342, 1991. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00131729109335665?journalCode=utef20> Acesso em: 07/02/2021.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.

DEWEY, John. **Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EISNER, Elliot. **O que pode a educação aprender com as artes.** In: Currículo sem Fronteiras, v.8, n.2, p.5-17, Jul/Dez 2008. Disponível em: <http://www.curriculosemfronteiras.org/artigos.htm> Acessado em: 07/02/2021.

FAVARETO, Celso. **É isso arte? São Paulo: Entrevista ao Itaú Cultural**, 1999. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-XG-71wqwUI> Acessado em: 06/02/2021.

FLEITH, Denise S. **Criatividade: Novos Conceitos e Ideias, Aplicabilidade à Educação.** Santa Maria: Revista Educação Especial, nº 17, p. 55-61, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/educacaoespecial/article/view/5229> Acesso em: 05/02/2021

FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas.** Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

GIELEN, Pascal; **Criatividade e outros fundamentalismos.** São Paulo: Anablume, 2015.

KASTRUP, Virginia. **Entre o encontro e a provocação: a ação mediadora.** In: MARTINS, Miriam C; SCHULTZE, Ana M; EGAS, Olga. Mediando [con]tatos com arte e cultura. São Paulo, v.1, n.1, p.41-43, nov.2007.

MARTINS, Miriam C; DEMARCHI, Rita. **Mediação cultural: entres sujeitos/corpos/experiências estéticas.** In: Revista Digital Art&. São Paulo, Ano XIII, n. 17, Julho 2016. Disponível em: [https://www.academia.edu/30965522/MEDIA%C3%87%C3%83O\\_CULTURAL\\_ENTRES\\_SUJEITOS\\_CORPOS\\_EXPERI%C3%84NCIAS\\_EST%C3%89TICAS](https://www.academia.edu/30965522/MEDIA%C3%87%C3%83O_CULTURAL_ENTRES_SUJEITOS_CORPOS_EXPERI%C3%84NCIAS_EST%C3%89TICAS) Acesso em: 07/02/2021.

MARTINS, Miriam C. (Org). **Mediação: Provocações Estéticas.** São Paulo, Instituto de Artes, Pós-Graduação, volume 1, número 1, p. 1 -144, outubro 2005.

\_\_\_\_\_. Arte, só na aula de arte? **Educação**, Porto Alegre, v. 34, n. 3, p. 311-316, set./dez. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a verdade e mentira no sentido extramoral.** São Paulo: Ed. Hedra, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual.** Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RENZULLI, Joseph S. **A general theory for the development of creative productivity through the pursuit of ideal acts of learning.** Gifted Child Quarterly, 1992.

Submissão: **23/02/21**

Aceitação: **05/04/21**