



ARTE AFRO-BRASILEIRA: CONTRAPONTO DA PRODUÇÃO VISUAL NO BRASIL

Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos¹

Resumo: A arte afro-brasileira surgiu à revelia da arte oficial, que era de perfil eurocêntrico e branco. Seus autores foram mantidos fora do circuito oficial das artes plásticas nacionais, a exemplo da academia e galerias. Fruto de entrecruzamentos, a arte afro-brasileira não se constituiu em uma escola estilística. Ela é oriunda de conflitos e negociações entre experiências sensíveis nativas, europeias e africanas. As identidades locais exigem cada vez mais espaço no sistema da arte contemporânea. Entender-se como artista e negro ou negra implica em agenciar a identidade, percebendo-a como instrumento político essencial para a sobrevivência no circuito profissional das artes visuais na atualidade. No terreiro de candomblé ou na galeria, a arte afro-brasileira continua sendo um contraponto ao discurso visual eurorreferenciado, um ato de resistência cultural negra.

Palavras-Chave: arte afro-brasileira; História da Arte; sistema da arte; identidade.

AFRO-BRAZILIAN ART: COUNTERPOINT OF THE VISUAL PRODUCTION FROM BRASIL

Abstract: Afro-Brazilian art emerged in defiance of official art, which was Eurocentric and white in profile. Its authors were kept outside the official circuit of the national fine arts, such as the academy and galleries. Fruit of crisscrossing, Afro-Brazilian art did not constitute a stylistic school. It comes from conflicts and negotiations between indigenous, European and African experiences. Local identities require more and more space in the contemporary art system. . To understand oneself as an artist and black implies in assembling the identity, perceiving it as an essential political instrument for survival in the professional circuit of the visual arts today. In the terreiro de candomblé or in the gallery, Afro-Brazilian art continues being a counterpoint to the euroreferenced visual discourse, one black cultural resistant act.

Keywords: afro-brazilian art; History of Art; art system; identity.

L'ART AFRO-BRESILIEN: LE CONTREPOINT DE LA CRÉATION VISUELLE DU BRÉSIL

Resumé: L'art afro-brésilien a émergé au mépris de l'art officiel, eurocentrique et de profil blanc. Ses auteurs ont été maintenus en dehors du circuit officiel des arts plastiques nationaux, tels que l'académie et les galeries. Fruit de croisements, l'art afro-brésilien ne constituait pas une école stylistique. Il provient de conflits et de négociations entre des expériences sensibles autochtones, européennes et africaines. Les identités locales exigent de plus en plus d'espace dans le système de l'art contemporain. . Se comprendre en tant qu'artiste et noir ou noire implique d'assembler l'identité, de la percevoir comme un instrument politique essentiel pour la survie dans le circuit professionnel des arts visuels aujourd'hui. Dans le terreiro de candomblé ou dans la galerie, l'art afro-brésilien est encore un contrepoint au discours visuel euroréférencé, un acte de la résistance culturelle noire.

Mots-clés: art afro-brésilien; Histoire de l'Art; système de l'Art; identité.

¹ Doutora em Estudos Étnicos e Africanos e Artista Plástica pela UFBA. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, Campus Valença. É uma das fundadoras e membro do Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e indígena (NEABI) do IF Baiano. *E-mail:* nelma13@gmail.com



ARTE AFRO-BRASILEÑO: CONTRAPUNTO DE LA PRODUCCIÓN VISUAL EN BRASIL

Resumen: El arte afro surgió en la revelia del arte oficial, que era de un perfil eurocéntrico y blanco. Sus autores se mantuvieron fuera del circuito oficial de las artes plásticas nacionales, como ejemplo la academia y las galerías. Fruto de entrelazamientos, el arte afrobrasileño no se constituyó en una escuela estilística. Ella proviene de conflictos y negociaciones entre experiencias sensibles nativas, europeas y africanas. Las identidades locales exigen cada vez más espacio en el sistema de arte contemporáneo. El entendimiento como artista y negro o negra implica en la agenciación de la identidad, percibiéndolo como un instrumento político esencial para la supervivencia en el circuito profesional de las artes visuales en la actualidad. En el patio de Candomblé o en la galería, el arte afrobrasileño sigue siendo un contrapunto al discurso visual de referencia europea, un acto de resistencia cultural negra.

Palabras clave: arte afrobrasileño; historia del arte; sistema de arte; identidad.

INTRODUÇÃO

No Brasil, é possível notar que as manifestações plásticas de negros e negras acontecem desde os primórdios dos empreendimentos coloniais. Trazidos à força a partir do século XVI, os africanos escravizados também dominavam conhecimentos técnicos necessários à vida daquela época, como as tecnologias ligadas ao uso de metais como o bronze, ferro, marfim e ouro. Portadores de saberes e tradições milenares, eram ainda brilhantes escultores de madeira. Esses conhecimentos se somaram aos dos oficiais portugueses que vieram erigir as construções da colônia, e aos dos indígenas; mas os negros tornaram-se a principal força de trabalho local. (Silva; Calaça, 2006; Reis, 2012).

O protagonismo dos afrodescendentes na produção visual é comprovado em trabalhos que exigiram mão de obra de artífices, a exemplo da decoração, imaginária e arquitetura religiosa cristã. O clero determinava as criações artísticas oficiais, que consistiam em mobiliário, imagens sacras, objetos ritualísticos, entre outros artefatos importantes para o exercício dos ritos católicos. Apesar da obrigação de seguir os cânones europeus, os criadores deixaram suas marcas sensíveis no arcabouço estético do povo que brasileiro, que iniciava seu processo de formação. (Silva; Calaça, 2006).

Isso continuou ocorrendo mesmo após a instalação de um sistema oficial de ensino da arte no país no século XIX, com a fundação da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Os raros negros que ingressaram naquela modalidade de ensino tiveram que se adequar às regras criativas da academia brasileira, que se inspirava no modelo



francês. Sua criação e sobrevivência profissional numa sociedade racista estava condicionada, entre outras coisas, à europeização de sua obra. Porém, é possível identificar traços da herança africana em alguns processos criativos e trajetórias.

Mas, ainda que a presença negra tenha sido marcante nas artes plásticas brasileiras, o interesse em investigar e sistematizar esse tipo de informações, registrando a importância e a qualidade da contribuição negro-mestiça nas visualidades, é um fenômeno recente no cenário acadêmico nacional.

Cunha (1983) destaca que a negação da contribuição do negro nas artes visuais nacionais é derivada de uma noção preconceituosa da história da arte. A pesquisadora Salum (2004, p. 337), reforça essa reflexão, problematizando: “Ou os artistas negros não eram historiados, ou a arte de origem negra ou africana era desconsiderada na história da arte”. As artes visuais afro-brasileiras também não foram uma temática atrativa para o campo dos estudos sobre o negro no Brasil, que se formou ao longo do século XX focado em recortes como escravidão, literatura, idioma, música, religiosidade ou costumes (Araújo, 2010; Salum, 2004).

Salum (2004) e Araújo (2010) informam que após o centenário da Abolição da Escravidão, em 1988, a arte afro-brasileira passou a ser um tema mais atraente para os pesquisadores. E recentemente, com a promulgação da lei 10.639 de 2003, que obriga o ensino da história da África e das Culturas Afro-brasileira e Africana em todas as escolas do país, a demanda por esses estudos já se reflete em grupos institucionais de pesquisa, programas de pós-graduação e em publicações sobre os temas. A referida lei observa o papel especial de áreas como Literatura, História e Artes na produção das identidades e sensibilidades. No entanto, as artes negras ainda se constituem em um campo carente de olhares e análises.

Nossa experiência colonial produziu sensibilidades diversas, representadas por meio de recursos expressivos múltiplos, articulados entre subjetividades diferentes. Por isso, a compreensão do pensamento plástico dos descendentes de africanos no Brasil é complexa. Os adjetivos “afro” e “brasileiro” traduzem a necessidade de uma abordagem dessa arte através de outros campos disciplinares, sob outras perspectivas. A arte visual



afro-brasileira é uma área de caráter multidisciplinar, que dialoga diretamente com a identidade, as suas representações e a experiência negra no país.

Esse tipo de visualidade sobrevive com força nos espaços de resistência da população afrodescendente. Nesse contexto, percebemos que as manifestações plásticas negras continuam a se materializar em vias alternativas, paralelas ao circuito da arte, a exemplo de espaços religiosos e culturais (agremiações, manifestações cênicas, produção de artefatos...). Esses territórios criativos reforçam os laços comunitários dos sujeitos e nutrem as expressões artísticas com seus referenciais, ao tempo em que propiciam reelaborações do sensível e penetram discretamente no circuito artístico oficial contemporâneo.

O CAMPO

Os primeiros estudos sobre as artes visuais afro-brasileiras ocorreram no âmbito dos campos do Direito e da Medicina, em finais do século XIX. Mas essas abordagens aconteciam sob a égide do racismo científico que imperava no universo acadêmico daquele tempo. A cultura material negra era tratada como o mais puro exemplo de demência ou incapacidade intelectual, principalmente pelos cientistas.

Interessado em demonstrar a inferioridade dos negros, o médico baiano Raymundo Nina Rodrigues (1862-1906), expoente das teorias raciológicas, se voltou para analisar o conjunto das expressões materiais das culturas de origem africana no Brasil e foi o primeiro a nomeá-lo “Arte Negra”. Seu artigo *As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil*, de 1904, traz uma análise de artefatos iorubanos especialmente voltados para a religião, serviu de base para inúmeros pesquisadores interessados nos estudos sobre o negro brasileiro. (Cunha, M. et al., 2006).

Mas um contemporâneo seu, Manoel Querino (1851-1923), artista e professor negro, fundador da Academia de Belas Artes da Bahia, também investigou a produção negra naquele contexto. Ao executar um estudo sobre os artífices e artesão da cidade de Salvador, conseguiu transmitir uma visão positiva acerca da influência africana nas artes visuais, preocupando-se com o registro das origens étnicas daqueles criadores. (ARAÚJO, E., 2010). É considerado o primeiro historiador da arte baiana e o primeiro autor de estudos da cultura afro-brasileira. Sua contribuição para a arte brasileira foi

negligenciada e vista com reservas pelos intelectuais brasileiros durante anos (Freire, 2012; Guimarães, 2013; Reis, 2012).

A migração do tema arte afro-brasileira para a área das Ciências Sociais colaborou com a instituição e consolidação da Antropologia no país. Trabalhos como os de Arthur Ramos (1903-1949), realizados à luz das análises de Nina Rodrigues, inovaram as visões sobre o tema, pois incluíram os artistas negros que não eram vinculados aos espaços religiosos. Ramos abriu as portas para as análises formal e estética das obras de arte negro-mestiças. (Munanga, 2000).

Para o antropólogo Kabengele Munanga (2000), olhares sobre o tema afro-brasileiro nos trabalhos artísticos foram estimulados a partir da realização dos dois Congressos Afro-Brasileiros (o primeiro em Recife, 1934, e o segundo em Salvador, 1937) e das missões folclóricas organizadas nas regiões Norte e Nordeste por Mário de Andrade, entre 1937 e 1938. Embalados pelas ideias modernistas, os intelectuais brasileiros acolheram aquele tipo de arte em espaços de menor prestígio, voltados à produção não - ocidental, como os das artes naif, popular ou primitiva. Ao se falar em arte “primitiva” naquele tempo, associava-se a ideia de que sua inspiração era mágica e religiosa, nascida em ritos e crenças supersticiosas, limitando o universo criativo desses artistas (Price, 1996).

Envolvidos na conjuntura modernista, intelectuais e demais profissionais da arte reforçaram a presença da arte “popular” nas iniciativas culturais institucionais e mercadológicas. Destacaram-se os trabalhos de novos artistas, em sua maioria formada por negros autodidatas e periféricos, intermediados por colecionadores brancos. A temática “popular” se consolidou no incipiente mercado brasileiro, englobando aspectos culturais afro-brasileiros, retratados por artistas modernistas (não-negros). Começou a se desenvolver no período, um mercado de arte primitiva, naif ou popular focado no consumo turístico.

A arte afro-brasileira passou a circular entre os operadores da arte oficial, ganhou ares de categoria institucionalizada, mas não alçou o artista negro (autor das obras), ao reconhecimento de sua produção. Apesar da comercialização da arte chamada naif, popular ou primitiva em galerias especializadas, um artista afro-brasileiro não

conseguia se infiltrar no sistema sem o apoio de um agente branco, “especialista” naquele tipo de arte. (Valladares, 1988).

Essa dinâmica continuou nos anos 1960 e 1970, quando foram realizados dois grandes festivais internacionais no continente africano: o I Festival Mundial de Artes Negras (I Fesman), que ocorreu em Dacar (1966) e a sua segunda edição, que aconteceu em Lagos (1977). O governo brasileiro providenciou a participação de delegações brasileiras nos dois momentos, sob a curadoria de Clarival do Prado Valladares, um crítico de arte descendente da oligarquia açucareira nordestina. Isso ajudou a inserir alguns artistas negros no cenário internacional da artes, gerou debates sobre a arte afro-brasileira e a condição de artista negro no Brasil.

Fruto de entrecruzamentos, a arte afro-brasileira não se constituiu em uma escola estilística. Ela é oriunda de conflitos e negociações entre experiências sensíveis nativas, europeias e predominantemente africanas. Como afirma Salum (2004), para que conheçamos tal modalidade criativa, é preciso lançar mão do estudo de trajetórias de artistas negros. Para a intelectual, a tradicional e rigorosa análise formal de obras de artes plásticas não consegue dar conta da complexidade em que está inserida a expressão afro-brasileira.

A arte afro-brasileira é compreendida como o conjunto de manifestações plásticas dos negros e descendentes de escravos, ou daqueles que experimentam o universo cultural afro-brasileiro no Brasil (Salum, 2004). A autoria desse tipo de arte não está ligada, exatamente, à cor da pele de quem produz, mas sim ao seu discurso identitário e à vivência cultural. Mas, o sistema da arte criou expectativas acerca da produção visual de criadores reconhecidos como negros, aceitando-o apenas enquanto criadores de uma arte inspirada na experiência colonial negra, e não como artista, capaz de dialogar sensivelmente sobre quaisquer temáticas além de sua origem étnica-racial. É uma visão estereotipada e engessada acerca da identidade do artista de origem negra.

MOVIMENTOS E NARRATIVAS

A diversidade da natureza artística contemporânea dificultou a tarefa da definição da qualidade artística de algo. A sustentação do valor artístico não é feita apenas pela materialidade do objeto de arte. Atualmente, o instrumento facilitador da classificação

da qualidade estética de um produto é o conjunto de atitudes, discursos ou trajetórias do autor e das imagens e objetos de uma obra. (Bourriaud, 2009; Heinich, 2008).

Para auxiliar a compreensão de uma obra, o espectador é estimulado a acionar seus experimentos pessoais, hábitos e observações. A leitura de textos publicados por especialistas, o formato da obra, o itinerário do autor, bem como tudo o que é dito sobre o artista também são instrumentos de apoio na interpretação da arte. (Heinich, 2008; Trigo, 2009). Mas, na prática, o nível de inserção do artista no meio social importa mais do que a plasticidade do trabalho na classificação de uma obra. O prestígio do artista é elaborado a partir de sua rede de relacionamentos. (Araújo, P. 2008).

Tal rede de relacionamentos interfere na mobilidade das peças que compõem o mecanismo de circulação e institucionalização da arte. Os acadêmicos, negociantes, galeristas, museólogos, críticos, entre outros, são alguns pontos da trama do mundo profissional da arte. De posse da autoridade para a definir de critérios artísticos, esse seletivo grupo de agentes se incumbem de valorar trabalhos, normatizar, determinar o fluxo da obra, etc. e podem ser os responsáveis por alavancar ou destruir carreiras profissionais. Esses sujeitos se articulam em uma espécie de organismo, o qual conhecemos como sistema da arte. (Bulhões, 2008). A estrutura não é neutra, pois organiza as hierarquias do meio da arte segundo ideologias e interesses específicos, tal como o de negar a contribuição negra nas artes visuais.

Considerando o sistema da arte contemporâneo como palco em que se revela o jogo de interesses de corporações, sujeitos e ideias políticas, notamos que conceitos como os de cultura e identidade estão implicados na produção de discursos visuais. As tensões nas negociações com as origens étnicas ou territoriais vêm embutindo no circuito oficial da arte um movimento de inquietações sobre as desigualdades no meio artístico. A diversidade de narrativas de arte tem encontrado maneiras de penetrar positivamente nos mecanismos que estabelecem ideias, valores e critérios artísticos no mundo inteiro. E o pertencimento étnico-racial se estabeleceu como plataforma política, agregando em torno de si movimentos de pressão para mudanças nas hierarquias campo visuais e suas instituições.

As identidades locais exigem cada vez mais espaço no sistema da arte. A luta em



favor da horizontalização das relações de poder no meio artístico estão garantindo a projeção de novos artistas, sobretudo aqueles de origem negra e mestiça. Novas plataformas expositivas vem sendo organizadas em partes diferentes do mundo, mobilizando iniciativas dialógicas entre diferentes expressões artísticas. Subordinados a uma política que exige a presença de outros sujeitos e sensibilidades em projetos expositivos, artistas de diferentes lugares vem sendo inseridos em eventos internacionais como feiras, bienais, trienais... Entretanto, quem controla a concepção e execução dessas estruturas são as ex-metrópoles coloniais (Anjos, 2005; Rupp, 2010).

Entretanto, incapaz de acompanhar e compreender o léxico das outras subjetividades negadas historicamente e cada vez mais subordinado ao capitalismo, o sistema da arte passa por um momento em que busca se apropriar dos discursos localizados, transformando-os em mercadoria. Com a emergência das temáticas identitárias, o sistema também é obrigado a conviver com as reivindicações políticas de grupos subalternizados.

Desde os anos 1980, contribuições teóricas como as do multiculturalismo vem suscitando mudanças nas relações de poder do meio profissional da arte. Suas proposições estão orientando a organização da estrutura operacional artística, principalmente quando o que está em questão é o como lidar com as diferenças. A diversidade cultural é administrada através de um pensamento de afirmação identitária. (Canclini, 2004; Hall, 2003).

A ação política vem surtindo efeito positivo na inclusão de obras de outros criadores (negros, indígenas, mulheres...) em plataformas expositivas prestigiadas. Com o discurso de identidade étnica do artista valorizado, este tornou-se o objeto fundamental na apreciação e interpretação de sua obra ou processo criativo.

E na falta de conhecimentos instrumentais sobre as culturas originais que começaram a circular no meio, o sistema rotula narrativas artísticas, tentando uniformizá-las. Desconhecendo as diversidades que perpassam a formação e a expressões de um sujeito periférico, suas identificações, agentes do sistema da arte são obrigados a criar ou inventar modos e palavras que dêem conta dos sentidos dessas obras, sem alcançar sucesso. Por exemplo, notemos como a conotação racial predomina em adjetivos criados para nomear a produção artística em certos territórios: arte afro-cubana, afro-americana, afro-venezuelana, afro-peruana, entre outros. Os prefixos



associados aos termos que remetem à localização geográfica, englobam experiências sensíveis de grupos humanos distintos, imbricados em processos históricos comuns. Porém, essas expressões não conseguem transmitir a diversidade criativa de cada local (Mosquera, 2014).

Por mais que tente, o léxico ocidental de arte não apreende as experiências desses sujeitos, forjados em complexos processos coloniais. A tentativa de “tradução” de narrativas visuais locais através da uniformização não funciona, pois cada expressão artística localizada nos apresenta questões, interfaces e problemas que vão muito além de um estilo oficial de fazer arte. Artes localizadas como a afro-brasileira nos oferece interrogações e formas novas de conceber o ser e o criar em contextos de diversidade.

INSPIRAÇÃO ANCESTRAL

Durante os anos em que o Brasil se aproximou política e comercialmente da África (décadas de 1960 a 1990), as semelhanças culturais vigoraram como principal elo de interseção. Conforme Jocélio Teles Santos (2005), esse esforço atingiu também a forma como as imagens da cultura negra e do candomblé eram abordados no país.

Os políticos procuraram intelectuais e lideranças religiosas candomblecistas em Salvador, Bahia, para promover a “africanidade” brasileira. As divindades do candomblé e suas insígnias passaram a povoar o imaginário do país como sendo as legítimas provas da genuína influência da África na vida do Brasil. Ao mesmo tempo em que era mostrado como símbolo de um povo, foi tratado como seita primitiva, como contraponto à modernidade. O funcionamento dos terreiros era condicionado à autorização policial.

O candomblé inspirou produções cinematográficas, composições musicais e estudos sobre as artes negras no período. Instituições museológicas e acadêmicas foram criadas ou fortalecidas, fornecendo oportunidades de estudos, intercâmbios e formação de acervos de artes visuais de origem negra (Santos, 2005). A religião de matriz africana apareceu com ânimo nas expressões de arte contemporânea, mas não teve força suficiente para marcar uma corrente artística.(Conduru, 2007). Contudo, é preciso observar que os gestores públicos entenderam que a exploração das artes visuais



africana e afro-brasileira alavancaria as relações internacionais com África. (Cleveland, 2012).

Enquanto as similaridades com a África eram exaltadas, o discurso oficial de identidade nacional brasileira respondia aos interesse de se cristalizar a ideia de paraíso racial. Na ocasião da realização de dois grandes festivais africanos, um em 1966 e outro em 1977, o Brasil foi convidado a enviar sua delegação artístico-cultural. Porém, no quesito artes visuais priorizou a seleção de trabalhos de artistas negros, que criassem obras que dialogassem com a miscigenação, fortalecendo a imagem de uma sociedade em que a democracia racial era possível. (Nascimento, 2002; Santos, 2005).

Os intelectuais incumbidos da tarefa de escolher os artistas representantes do país naqueles eventos desejavam encontrar elementos formais das artes africanas na produção visual nacional, buscando uma “autenticidade” africana nas obras brasileiras. Para aqueles pensadores, os traços “originais” estariam preservados nos espaços religiosos de matriz africana, pois só lá foi possível a reelaboração da estrutura social do continente e a e de subjetividades ancestrais. (Cleveland, 2012).

Os encontros internacionais alteraram a paisagem cultural dos países participantes, difundindo conhecimento e plataformas políticas afirmativas entre os africanos e seus descendentes. Os festivais internacionais mobilizaram intelectuais, militantes e artistas negros do Brasil, produzindo uma tensão interna em torno da concepção governamental acerca da arte afro-brasileira. A participação de artistas afro-brasileiros nas edições daqueles festivais abriu portas para a consolidação de suas carreiras no Brasil. Artistas plásticos como Maurino dos Santos, Emanuel Araújo, Rubem Valetim, Juarez Paraíso, Geraldo Teles Oliveira, Boaventura da Silva, Miguel dos Santos, Octávio Araújo, Francisco Biquiba, José Dome e Waldeloir Rego, foram integrantes das comitivas brasileiras. É interessante notar que tal projeção ocorreu consoante a revitalização da temática do candomblé, experimentada em vários aspectos culturais nacionais, especialmente nas artes visuais dos anos 1970 (Conduru, 2007).

Munanga (2000) considera que no candomblé, as funções da arte e seus processos criativos obedecem à preceitos de tradição africana, que orientam técnicas e tecnologias do fazer artístico no sentido de ressignificar a herança ancestral da África no



grupo. A arte visual sacra negra presente nessas liturgias, é composta por esculturas, vestuário, paramentos, arquitetura, entre outros objetos que visam magnificar o sagrado, reforçando visualmente uma identidade, como nos informa Marco Aurélio Luz (2003, p. 461):

Matéria, textura, forma e cor dos elementos-signos constituem códigos e repertórios de comunicação que envolve a vivência da experiência da decodificação que apela para o sentido da visão, articulado, porém, conjuntamente, em todos os demais sentidos, posto que o orixá paramentado evolui na dramatização de seu enredo em meio à música, aos cânticos, às danças, movimentos gestuais, saudações e respostas de regozijo de todo egbe em processo dinâmico de interação de comunicação direta, interdinâmica, inter-grupal.

Muniz Sodré (2002) observa que a preservação de uma mitologia africana entre os escravizados foi uma maneira de manter vivas as suas próprias origens. Nos terreiros de candomblé, a origem era transformada e reinterpretada em solo brasileiro, resistindo à ideologia dominante e dando-lhes uma alternativa de humanidade. Essa territorialização foi elemento imprescindível para a formação de um novo sentimento de grupo e de identidade entre os homens e mulheres escravizados no Brasil.

Porém, espaços de sociabilidade e solidariedade como os de comunidades litúrgicas afro-brasileiras, territórios negros urbanos e rurais (quilombos) e associações comunitárias não se formaram apenas com africanos. As culturas nativas e as europeias garantiram confrontos e diálogos que resultaram em uma diversidade de modos afro-brasileiros de viver e de se expressar. Portanto, esperar uma “originalidade” africana em território brasileiro contribui para uma visão essencializada e estereotipada acerca das sensibilidades negras. A cultura afro-brasileira consolidou-se como tática de resistência à ideologia dominante, mas de modo heterogêneo e independente da História da África. (Sodré, 1983).

A experiência racial e cultural do criador negro-mestiço é potencializada quando exerce a vivência em contextos comunitários afro-brasileiros. Na cultura negra, as regras básicas são a obrigação (de dar) e a reciprocidade (receber e restituir); ou seja, ela funciona por meio da troca. Essa troca acontece no grupo e não exclui nada: animais, plantas e homem que compõem o campo onde é possível a troca. É esse um ponto de divergência com a cultura ocidental, pois esta última não admite outra forma



de concepção de realidade, senão a própria, que separa a vida e a morte, razão e emoção. Para as religiões de matriz africana, existe uma força vital presente em todas as entidades e é preciso o contato de dois seres para que possa existir. Varia a intensidade, o tamanho, mas é percebida e transmitida através da relação do indivíduo com os princípios cósmicos, com os irmãos de linhagem, com os ancestrais ou com os descendentes (Sodré, 1983).

A religião, no entanto, não é a única referência dos processos criativos contemporâneos de artistas de afro-brasileiro. Mas foi a partir da sua exploração que a obra de alguns artistas afro-brasileiros alcançaram prestígio internacional.

ARTISTAS

Os artistas afro-brasileiros que primeiro despontaram internacionalmente na arte contemporânea foram Agnaldo Manoel dos Santos, Rubem Valentim (1922-1991) e Mestre Didi (1917-2013). Todos exploraram a temática do candomblé em suas obras, obrigando o sistema a rever nomenclaturas e informações sobre a cultura negra.

Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962) nasceu na Ilha de Itaparica, Bahia, onde viveu até os 18 anos, quando foi morar em Salvador, tornou-se auxiliar no ateliê do escultor baiano Mario Cravo e desenvolveu sua obra. Suas esculturas usavam cânones próximos aos da arte africana e usava principalmente pedra sabão e madeira; explorava a temática religiosa afro-brasileira e mitológica das carrancas (esculturas de animais exóticos dos barcos que navegam no Rio São Francisco, na Bahia). Homem de pouca instrução, ele produziu para um mercado de arte sólido e interessado em seu trabalho. Mas viveu na extrema pobreza, vendendo poucas peças a preços muito baixos aos poucos compradores locais. Faleceu aos 36 anos de idade, em 1962. Sua obra recebeu o Prêmio Internacional de Escultura no I Festival Mundial de Artes Negras, em Dacar, capital do Senegal, em 1966. (Valladares, 1983).

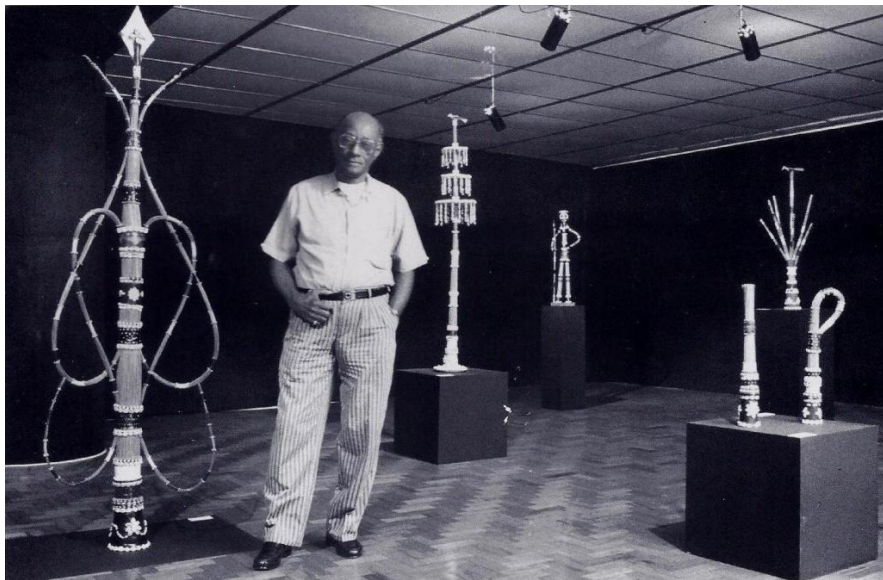
Rubem Valentim era baiano, formado em Odontologia e em Jornalismo. Pintor autodidata, participou do movimento de renovação das artes plásticas de seu estado e realizou suas primeiras exposições em 1953. Foi professor de História da Arte no Rio de Janeiro e em Brasília, participou de grandes mostras internacionais que o projetaram no exterior. Foi um dos primeiros artistas afro-brasileiros a ter sucesso exponencial. Ao falecer, recebeu como homenagem uma sala especial no Museu de Arte Moderna da



Bahia:

Deoscóredes Maximiliano dos Santos, ou Mestre Didi, era sacerdote candomblecista em Salvador. Consagrou-se no meio artístico nos anos 1980, ao ser incorporado como expositor na emblemática exposição *Les magiciens de la Terre*, em Paris (1989), juntamente com outros dois artistas brasileiros. A mostra se tornou um marco para a arte contemporânea, pois ao ambicionar a apresentação de artistas ocidentais e não-ocidentais, inspirou intensos debates acerca das hierarquias no meio artístico, a relação entre o centro e a periferia das decisões da arte atual.

Figura 1. Mestre Didi na 23ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1996



Fonte: Museu de Arte Moderna da Bahia (2016) Disponível em: <<http://bahiamam.org>>

Em 1996, foi homenageado com uma sala especial na 23ª Bienal Internacional de São Paulo. Mestre Didi expôs seus trabalhos em países como a França, no Centre Pompidou, em Paris, e nos Estados Unidos, no Museu Guggenheim, de Nova Iorque. Ambas são poderosas instituições do sistema da arte contemporânea.

Artistas plásticos como esses inspiraram gerações de outros afro-brasileiros na arte contemporânea. Mas, compreendendo as vicissitudes do sistema da arte, trazemos aqui a lembrança de Ayrson Heráclito (1968 -) e Rosana Paulino (1967), expoentes da arte de origem negra na atualidade.

Ayrson Heráclito mora em Salvador, capital da Bahia, região nordeste brasileira, o que poderia definir dificuldades de inserção no sistema de arte contemporânea. No



entanto, o artista tem sido convidado, estudado, integrado e exposto em lugares de prestígio no setor artístico, tanto no Brasil, quanto no exterior. Ponderamos que o fato de ser baiano pode também agregar um “valor afro-brasileiro” à sua obra, pois a Bahia, no imaginário nacional, representa a tradição e a herança africana em nossa identidade (Santos, 2005).

Ayrson Heráclito é professor universitário, sacerdote candomblecista, curador e pesquisador. É considerado “artista afro-brasileiro”, pois elegeu elementos de conexões com as matrizes culturais africanas como principais materiais usados nas suas obras, e remarcou no processo criativo a relevância de suas experiência religiosa e racial (Figura 02). Participou de mostras importantes como a Europália, A nova mão afro-brasileira e Bienal de Veneza, entre outras.

Figura 2. Bori Performance-arte: *Iemanjá, Oxumaré, Oxum e Nanã*



Fonte: Malpasso e Hanaque (2015, p. 183)

Ayrson tem sua referência em visualidades baianas, escolhendo o açúcar, o dendê e a carne como materiais emblemáticos de todo o seu trabalho criativo, além de explorar a temática do candomblé em seus trabalhos. O conjunto da obra desse artista dialoga com a experiência colonial negra em diversos pontos do mundo.

A paulista Rosana Paulino também é uma artista que trilhou o mundo acadêmico (possui mestrado e doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo). Sua obra dialoga com a experiência racial negra e feminina.

Figura 3. Detalhe da instalação “Parede da memória”, de Rosana Paulino. Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela. 8,0 x 8,0 x 3,0 cm cada elemento - 1994/2015



Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/> (2019)

Rosana tem obras em importantes instituições como os museus de Arte Moderna de São Paulo, e o Afro-Brasil, além da University of New Mexico, nos Estados Unidos. Tem participado de importantes eventos artísticos e é um nome consolidado no meio profissional da arte contemporânea, desde sua participação como expositora no Museu Afro-Brasil, o principal referencial contemporâneo de cultura material negra do país. Vive em São Paulo, cidade que detém mais poder nas relações do sistema da arte brasileira.

A artista recebeu, em dezembro de 2018, uma exposição retrospectiva na Pinacoteca do Estado de São Paulo chamada de: *Rosana Paulino: a costura da memória*, contendo trabalhos produzidos entre 1993 e 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de ter sido historicamente negada, a contribuição negra nas artes plásticas brasileiras vem assumindo uma nova posição no meio artístico nacional atualmente. A experiência racial negra construiu espaços próprios de resistência, que continuam nutrindo o discurso identitário e plástico. Sua mobilização política tem pautado a relevância da afirmação das diferenças por meio de instrumentos e ações práticas, obrigando o sistema artístico a começar a rever suas narrativas e organização. A recente movimentação do negro e periférico no circuito profissional da arte afeta concepções e políticas de plataformas expositivas, mas não tirou do poder as ideias eurocêntricas e coloniais.

Os movimentos sociais negros conseguiram importantes vitórias em todo o lugar, influenciando propostas de cunho político e social, voltadas para a criação de uma cultura de igualdade racial. Esse processo de afirmação enfrenta conflitos e resistências de toda ordem, inclusive no plano econômico – que hoje interfere na circulação da arte contemporânea. Essa centralidade econômica coincide com o antigo centro das metrópoles coloniais. No caso brasileiro, as ações afirmativas enquanto política pública alterou a situação do negro. Nas últimas duas décadas, a população negra do país alcançou índices melhores de acesso à Educação, e à outras políticas públicas, como a Cultura.

Essa conjuntura, marcada por ações como a obrigatoriedade do ensino da História da África e da Cultura Afro-brasileira nas escolas, a reserva de vagas nas universidades públicas, editais públicos de apoio à arte de origem negra, entre outras iniciativas governamentais pautadas na questão identitária, vem influenciando na condição de ingresso e sobrevivência de artistas afro-brasileiros no meio profissional. Mas ainda não resolveu a lacuna e a dívida histórica que o racismo implantou na estrutura da sociedade e conseqüentemente, em suas visualidades.

A arte contemporânea permite a variedade de formas expressivas, e em todas elas podemos visualizar algumas produções de origem negra. É possível localizar trabalhos artísticos afro-brasileiros construídos com diferentes referenciais plásticos, territoriais, discursivos, entre outros. O imaginário religioso de origem africana também aparece com frequência na obra desses artistas.

Agindo individualmente ou em grupos, artistas afro-brasileiros hoje reivindicam e demarcam seu espaço no sistema oficial da arte, ainda que utilizando referenciais estéticos em voga no mundo profissional. Eles, independentemente da ferramenta expressiva escolhida (pintura, instalação, vídeo, performance, etc), reconhecem e insistem na afirmação de seus traços identitários como estratégia política. Afinal, uma trajetória artística é construída também pelas relações do indivíduo com o meio do sistema da arte; são suas relações com os agentes autorizados a definir o que é ou não arte que ditam até onde seguirão os seus passos. Entender-se como artista e negro ou negra implica em agenciar a identidade, percebendo-a como instrumento político essencial para a sobrevivência no circuito profissional das artes visuais na atualidade. A presença negra no meio da arte transmite resistência e contraponto à noção universal da arte eurorreferenciada.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: Arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ARAÚJO, E. (Org.). *A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica*. 2. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil: 2010, v.1 e v.2.

ARAÚJO, P. L. *A imagem do artista e os diferentes públicos: Um estudo de caso na 6ª. Bienal do Mercosul - 2005*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2008.

ARCHER, M. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA DE MATTOS, N. C. S. *Identidades nas artes visuais contemporâneas: elaboração de uma possível leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016

BOURRIAUD, N. *Pós-Produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CLEVELAND, K. Afro-Brazilian Art as a prism: a socio-political History of Brazil's artistic, diplomatic and economic confluences in the Twentieth Century. *Luso-Brazilian Review*, v.49,

n.2, p.102-119, 2012, University of Wisconsin Press. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/lbr/summary/v049/49.2.cleveland.html>>. Acesso em: 13 jul. 2018.

CONDURU, R. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CUNHA, Marcelo N. B. da. et al. Nina Rodrigues e a Constituição do Campo da História da Arte Negra no Brasil. *Gazeta Médica da Bahia* 2006, n.76: Suplemento 2:S23-S28a, 2006.

CUNHA, Marianno C. da. Arte Afro-brasileira. In: ZANINI, W. (Coord.) *História Geral da Arte no Brasil*. Vol.2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. p.975-1033.

FREIRE, L. A. R. A história da arte de Manuel Querino. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Cachoeira, 2010. *Anais eletrônicos...* Salvador: Edufba, 2010. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/luiz_alberto_ribeiro_freire.pdf>. Acesso em: 7 out. 2012.

GUIMARÃES, Antonio S. Manoel Querino e a formação do “pensamento negro” no Brasil, entre 1890 e 1920. In: 28º Encontro Nacional da ANPOCS. 2004, Caxambu. *Comunicações...* Disponível em: <<http://svn.br.inter.net/5star/blogs/mqpensamentonegro.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2013.

HALL, S. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HEINICH, N. Para acabar com a discussão sobre a arte contemporânea. In: BUENO, M. L. e CAMARGO, L. O.L. (Org.) *Cultura e consumo: estilos de vida e consumo na contemporaneidade*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008. p. 179-194.

LUZ, M. A. *Agadá: dinâmica da civilização Africano-brasileira*. Salvador: EdUFBA, 2003

MALPASSO, A.; CAMPOS, M. F. H. Estética e ritual *Bori* no candomblé: conexão entre passado e presente na obra artística de Ayrson Heráclito. In: VISALLI, A. M.; PELEGRINELLI, A. L. M.; GODOI, P. W. V. (Org.). Encontro Nacional de Estudos da Imagem e II Encontro Internacional de Estudos da Imagem. *Anais eletrônicos...* vol. 11, 19-22 mai. 2015. Londrina-PR: UEL, p. 176-185, 2015. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/>>. Acesso em 13 set. 2015.

MOSQUERA, G. Além da antropofagia: arte, internacionalização e dinâmica cultural. In: PEDROSA, A.; SCHWARCZ, L. M. *Histórias Mestiças: Antologia de textos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 328-338.

MUNANGA, K. Arte Afro-brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, Nelson (Org.) *Mostra do Descobrimento: Arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p.98-111.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA: *Notícias: 9 momentos de Mestre Didi*. Salvador, 2013. Disponível em: <<http://mambahia.com/9-momentos-de-mestre-didi/>>. Acesso em: 6 mai. 2015.

NASCIMENTO, A. *O Brasil na mira do Pan-Africanismo*. Salvador, Edufba, 2002.

PRICE, S. A Arte dos Povos sem História. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, UFBA, n.18. p.205-224, 1996.



REIS, L. *Liberdade que vem do ofício: Práticas sociais e artífices na Bahia do século XIX*. Salvador: Edufba, 2012.

RUPP, B. *Curadorias na Arte Contemporânea: Precursores, conceitos e relações com o campo artístico*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SALUM, M. H. L. “Imaginários negros”: Negritude e Africanidade na Arte Plástica Brasileira. In: MUNANGA, K. (Org.) *História do negro no Brasil: o negro na sociedade brasileira*, Vol. 1 – Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004. p.337-380.

SANTOS, Jocélio T. dos. *O poder da cultura e a cultura no poder*. Salvador: Edufba, 2005.

SILVA, D. de M.; CALAÇA, M. C. F. *Arte Africana e Afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SODRÉ, M. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

TRIGO, L. *A grande feira: uma reação ao vale tudo na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VALLADARES, C. do P. Agnaldo Manoel dos Santos: origem e revelação de um escultor primitivo. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, n. 14, p.22-40, 1983.

VALLADARES, C. do P. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: ARAÚJO, E. (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 1. ed. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 285-291.

*Recebido em outubro de 2018
Aprovado em janeiro de 2019*