

# ENTERRAR O SAUDOSISMO DA AUSÊNCIA: NÃO ESTIVEMOS EM 1922, PORÉM ESTAMOS EM 2022

Renata Aparecida Felinto dos Santos<sup>1</sup>

## RESUMO

A investigação acerca da participação de artistas pretos e pretas na Semana de Arte Moderna de 1922, ou nos seus desdobramentos, tem se amplificado no ano em que se completa o centenário do evento. Contudo, ainda há uma carência de estudos sobre o assunto, portanto, buscamos relembrar, de forma breve, artistas que contribuíram para a construção de uma visualidade fundamentada em princípios históricos, sociais e estéticos negro-africanos durante o século XX, apesar do contexto de intensas tensões étnico-raciais no Brasil, ainda que esse fato seja negado em prol da fantasia do mito da democracia racial. Também focamos a atualidade no campo das artes visuais a partir da escrita de outras narrativas históricas, uma vez que se avulta o número de artistas da diáspora africana no Brasil, que têm apresentado uma vigorosa produção que, cem anos depois, nos desafia a encarar novas abordagens sobre a história das artes visuais no país.

**Palavras-chave:** Narrativas. Artes Visuais. Afro-Diáspora. Arte Contemporânea.

## ABSTRACT

The research into the participation of black artists in the 1922 Modern Art Week or its developments has been amplified in the year that marks the centennial of this event. However, there is still a lack of studies on this subject, so we seek to briefly recall artists who contributed to the construction of a visuality based on historical, social and aesthetic black-African principles during the 20th century, despite the context of intense ethno-racial tensions in Brazil, even if this fact is denied for the sake of the fantasy of the myth of racial democracy. We also focus on the current situation in the field of visual arts based on the writing of other historical narratives, since the number of artists from the African Diaspora in Brazil is increasing, and they have presented a vigorous production that, one

1 Mulher afro-diaspórica, mãe de Benedita Nzinga e de Francisco Madiba. Artista visual, pesquisadora e professora. Doutora e mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unesp e especialista em Curadoria e Educação em Museus de Arte pelo MAC-USP. É professora adjunta da Universidade Regional do Cariri (CE), associada à Associação Brasileira de Críticos de Arte. Vencedora do 3º Prêmio Select de Arte e Educação do PIPA PRIZE 2020, tendo participado de exposições no Brasil e no exterior. E-mail: renatafelinto78@gmail.com.

hundred years later, challenges us to face new approaches on the history of visual arts in the country.

**Keywords:** Narratives. Visual Arts. Afro-Diaspora. Contemporary Art.

Desde 2021, profissionais, instituições, coletividades, ou seja, agentes culturais das mais variadas atuações, vêm mostrando uma certa ansiedade com a chegada de 2022, o ano do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922.

Ainda que tivéssemos indícios de um modernismo vindouro nas artes visuais e em outros campos artísticos, alguns dos quais indicaremos a seguir, foi a celebrada Semana que se tornou um divisor de águas. Na atualidade, o evento é tido ora como expressão da soberba e excludente elite paulistana, ora como marco de transformações no campo da representação do povo brasileiro, da visualidade para a realidade.

Contudo, no findar do século XIX e alvorecer do século XX, pintores como Arthur Timótheo da Costa (1882–1922) e seu irmão João Timótheo da Costa (1879–1932), Antônio Parreiras (1860–1937) e José Ferraz de Almeida Júnior (1850–1899) realizavam pesquisas e experimentações a partir da investigação pictórica e de procedimentos que foram e eram empreendidos também por artistas europeus inseridos no contexto de modernização da arte, principalmente da representação pictórica.

Os irmãos Timótheo da Costa estiveram juntos na Europa entre 1910 e 1911, sendo que Arthur foi contemplado com o Prêmio de Viagem ao Velho Continente, em 1907, concedido na Exposição Geral da Escola Nacional de Belas Artes, a antiga Academia Imperial de Belas Artes. Viajaram junto de uma comitiva a fim de cumprir uma demanda de trabalho, que era a de “decorar o pavilhão do Brasil, Exposição Internacional de Turim” (ARAÚJO, 2008, p. 42), na Itália, e paralelamente, aproveitaram essa oportunidade para se atualizarem em relação às inovações do campo das artes visuais correntes no período, tais quais os resquícios do impressionismo, o fauvismo e outros movimentos artísticos que se embrenharam nos estudos sobre luz, cor, superfície, texturas, procedimentos e representação do mundo visível.

Arthur Timótheo da Costa, em especial, aos poucos incorporou a representação das pessoas negras como ele aos seus trabalhos, num visível movimento interno de autorreconhecimento como parte desse grupo “étnico-social”. Estamos aqui criando esse neologismo a fim de condensar o fato de que, historicamente no Brasil, cor se atrela à classe. Seus variados retratos, de crianças a idosos, demonstram um redirecionamento dessa

percepção de si e de seu grupo, considerando que outrora o próprio havia se autorretratado de modo fenotipicamente divergente da aparência que possuía em realidade.

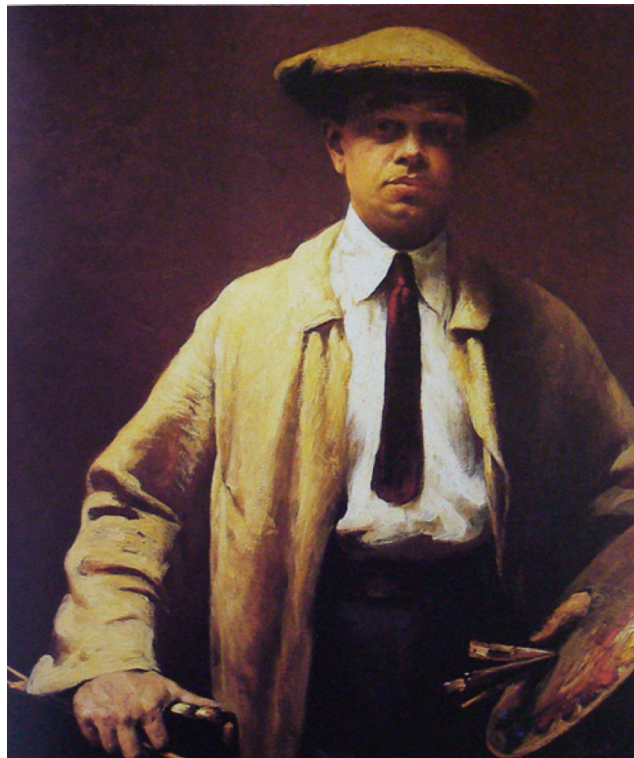
Talvez num misto de desconhecimento da história da população africana e afrodescendente, o que implicaria numa recusa de sua própria imagem, situação não tão distante da que vivem muitas pessoas pretas no Brasil de 2022, e/ou ainda influenciado pela hipervalorização de tipos brancos italianos recém-chegados como mão de obra proveniente das políticas de incentivo à imigração dessa população para o Brasil, com um crescente número que adentra o território sudestino. Fato é que Arthur se autorretratou, em pelo menos duas pinturas, com a tez alguns tons mais clara do que em realidade tinha.

Entretanto, como “não nascemos pessoas negras, tornamo-nos”<sup>2</sup>, numa paráfrase com liberdade epistemológica que converge conceitos da francesa Simone de Beauvoir (1908–1986) e da brasileira Neusa Santos Souza (1948–2008), acreditamos que, mesmo que não tenhamos escritos e outras formas de testemunhos que registrem a aproximação do artista de sua identidade étnico-racial, essa transformação pode ser conferida por meio de suas escolhas temáticas. Ele adotou a retratística como uma de suas temáticas e representações de predileção e, neste caso, vai de uma representação de pessoas brancas, comumente mulheres, às de variados tipos negros, como ele.

---

2 Ver Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1949) e Neusa Santos Souza *Tornar-se negro* (1983). No primeiro livro a feminista e filósofa francesa destrincha os caminhos da construção do gênero feminino, o qual sintetiza a partir da célebre frase “não se nasce mulher, torna-se mulher”, evidenciando que ser mulher é também um condicionamento aprendido (ou imposto conforme o sexo biológico) e parte de uma performatividade esperada de quem é enquadrada no gênero feminino. Neusa Santos Souza, psicanalista e psiquiatra, revisita a frase de Beauvoir, ainda que a francesa não conste nas referências de sua fundamental obra *Tornar-se negro*, a fim de tratar como ser pessoa negra na afrodiáspora também é uma construção, considerando o embate social com a condição socioeconômica, de aceitação fenotípica e sociocultural, de afirmação, entre outros pontos abordados brilhantemente.

**Figura 1.** Arthur Timótheo da Costa, *Auto-Retrato*, 1919.  
Óleo sobre tela c.i.d., 79 x 86 cm.



Fonte: Costa, 2022b.

**Figura 2.** Arthur Timótheo da Costa, *Auto-Retrato*, 1908.  
Óleo sobre tela, c.s.d, 33 x 41 cm.



Fonte: Costa, 2020a.

As inovações na pintura, os retratos de pessoas pretas dos extratos mais humildes e a abordagem de um Rio de Janeiro popular por parte do pintor, por si, demonstram sua aproximação das linhas gerais do que se tornou o programa modernista para as artes visuais do Brasil, a partir de 1922. Ele não busca desconstruir a imagem figurativa rumo à abstração da forma, contudo, sobressai-se nas experimentações que demarcam a modernidade no labor da pintura.

No caso de seu irmão João, encontramos uma incidência mais tímida desse teor temático, mas em relação às características de seu trabalho, por sua vez, evidencia-se a ênfase na investigação de novos modos de pintar. Em relação a Parreiras e Almeida Júnior, também identificamos indícios da anexação do empenho investigativo em relação aos assuntos abordados juntamente à construção da pintura.

No primeiro, ressaltamos a subversão da memória das personalidades históricas a serem celebradas, como a tela na qual representa Zumbi dos Palmares (1655–1695), *Zumbi*, de 1927, no qual o herói é imaginado como homem ativo e vigilante, já uma contranarrativa histórica visual, na medida em que essa personagem não era rememorada pela hegemonia devido aos seu heroísmo em prol da liberdade de seu povo. Nessa perspectiva, diríamos que Parreiras era um forte aliado dos movimentos negros incipientes ao ressignificar a narrativa histórica oficial.

Enquanto o segundo, Almeida Júnior, optou por registrar o homem caipira em seu ambiente, entendendo a palavra em sua semântica, que se refere à pessoa que vive na zona rural, notoriamente das regiões Sudeste e Centro-Oeste, com enfoque na iluminação solar, na sua cultura e meio.

Ou seja, muito ousados, ambos visitaram outros Brasis e materializaram novos imaginários sobre a resistência negra ao sistema colonial e resistência caipira ao preferir a permanência nos interiores. Duas representações da retratística que questionam os paradigmas desta num Brasil que era empurrado, a partir de seus centros econômicos, para um futuro modernizado, industrializado, europeizado.



**Figura 3.** Antônio Parreiras, *Zumbi*, 1927. Óleo sobre tela, 115,3 x 87,4 cm.



**Fonte:** Coleção Museu Antônio Parreiras.

Há outros artistas do primeiro modernismo, como o lituano Lasar Segall (1889–1957) e Anita Malfatti (1889–1964), que formalizaram por meio de suas exposições, a dele em 1913, a dela em 1917, ambas em São Paulo, a inserção do Brasil num programa modernista internacional anteriormente à realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Nos dois casos, o público frequentador de mostras artísticas defrontou-se com a introdução da escola expressionista de origem alemã, com forte acento de crítica social que se manifesta visualmente também via a deformação das representações de figuras humanas, solução que é uma metáfora da distorção das relações humanas na sociedade ocidental que se modernizava numa velocidade hostil.

De modo que o centenário festejado neste ano, em realidade, rememora um evento com uma programação que visou demonstrar como um seleto grupo de artistas, notadamente do Sudeste, ou nesta região estabelecidos e estabelecidas, congregou por meio de viagens de estudos, de acesso às referências europeias, de intercâmbios materiais e imateriais, as transformações estéticas, conceituais, procedimentais, temáticas em curso na Europa a partir das chamadas vanguardas artísticas. O evento assim congregou interesses em comum por parte de um grupo articulado, sendo os mais destacados: o rompimento com uma arte acadêmica verossímil e a adoção de elementos que caracterizassem uma arte própria do Brasil, o que incluiu aspectos de nossa conformação social.

Essa arte genuinamente brasileira já existia há tempos, só não era considerada dessa forma em virtude dos cânones que orientavam o status de arte atribuído a uma manifestação, produção, expressão. O multiprofissional Mário de Andrade (1893–1945), que hoje acolhemos como um irmão negro, inclinou-se ao recolhimento desses registros Brasil afora a partir das Missões de Pesquisas Folclóricas, expedição organizada entre fevereiro e julho de 1938, no Departamento de Cultura de São Paulo, fundado por ele e que viria a tornar-se a Secretaria Municipal de Cultura da cidade. Era dos que percebiam uma certa disparidade no que tange à pouca visibilização desses outros Brasis, como detectamos no poema “Descobrimento” (1927):

Brasileiro que nem eu

(...) Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus! (...)

Na escuridão ativa da noite que caiu

Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,

Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,

Faz pouco se deitou, está dormindo.

**Esse homem é brasileiro que nem eu<sup>3</sup>.**

O interesse de Mário de Andrade por revelar agentes culturais que estavam no anonimato é interseccionado pelos gentios brasileiros com os quais ele se deparou já em 1924, quando participou da famosa viagem do grupo modernista pelo Rio de Janeiro e a Minas Gerais e, posteriormente, na viagem que realizou pelo Norte e Nordeste, em 1927 e 1928. De forma que um dos maiores intelectuais do modernismo nos parece sinalizar, por meio dessas diligências, a emergência do rompimento com a noção da genialidade criativa da pessoa branca. Era central conhecer, compreender e documentar as culturas da visualidade, da corporalidade, da musicalidade, enfim, dos sentidos, gestadas em matrizes não brancas, não europeias.

É vasto o patrimônio material artístico e cultural dos povos africanos mantidos e reinventados nas Américas sendo, de modo geral, práticas de natureza multimídia: nem somente música, nem só corpo, nem apenas visualidade, porém múltiplas linguagens e técnicas reunidas a fim de se compor uma expressão, uma manifestação, uma tradição, uma criação. Diríamos que a quebra com a representação do mundo visível de forma mimética, considerando a sintetização ou desmantelamento da estética figurativa a partir da proposição modernista, da eliminação da cópia como protótipo de excelência, não tinha solidez de ser numa leitura de mundo

3 Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/missao/>>. Acesso em: 1 abr. 2022.

afrocentrada, ou mesmo de comunidades autóctones, visto que não nos parece que reproduzir e/ou repetir o que os olhos veem sobre uma superfície ou a partir de uma fisicalidade tenha sido desígnio da arte de povos não brancos.

O que foi registrado no campo das artes como soluções formais “primitivas”, “subdesenvolvidas” e mesmo “atrasadas”, sob o olhar treinado pelos instrumentos de análises das imagens ocidentais ou ocidentalizados, não encontrou sustentação para propagar e resistir junto às coletividades não brancas excluídas das solenizadas inovações modernistas em consequência da modernidade.

Desse modo, a Semana de Arte Moderna de 1922, indica-nos sobre uma parcela das criações em artes daquele momento, sendo equivocada a leitura que reforça a narrativa de que ela se propõe a determinar a arte que representa o Brasil. E mesmo que assim fosse, ela não foi exitosa nesse quesito. Sobretudo porque artistas da diáspora africana residentes nos rincões do país desenvolviam suas produções estético-artísticas a partir de outras condições de educação formal e informal, de outras referências e parâmetros de cosmovisão, não ortodoxamente europeus e brancos. Sem as escolas especializadas em introduzir o ensino de arte a partir dos paradigmas brancocêntricos, então aceitos e reconhecidos como fundantes da “boa arte”, outros entendimentos da arte coexistiram junto das premissas modernistas.

Há artistas visuais que estavam nos grandes centros urbanos, o que possibilitou determinadas circulações, tanto de suas pessoas quanto de suas obras. Especialmente porque para cidades como Rio de Janeiro e São Paulo afluíram contingentes populacionais expressivos em virtude da expansão industrial em curso, esse desenvolvimento era movido a carvão humano, conforme nos informa Anderson Kazuo Nakano:

o capital cafeeiro induziu, no contexto da Semana de Arte Moderna de 1922, processos que promoveram a industrialização do estado e da cidade de São Paulo, em estreito entrelaçamento com as frações comerciais e produtivas do capital urbano. (...) a relativização de todas essas atividades industriais requeria o dispêndio de energias de uma multidão de trabalhadores e trabalhadoras. (NAKANO, 2022, p. 34.)

Sabemos que foi o contingente populacional originário dos fluxos de imigração europeia que, preferencialmente, forneceu mão de obra para essa perspectiva desenvolvimentista. Ainda assim, criou-se uma ilusão acerca das capitais sudestinas nas quais supostamente haveria mais disponibilidade de colocação profissional, inclusive para pessoas não brancas. O Sudeste era entendido como uma espécie de “pote de ouro” quanto às



oportunidades de trabalho, todavia, nesta região prevalece a informalidade nas ocupações dessas pessoas, cuja força de trabalho não é considerada qualificada ou passível de aprimoramento técnico e intelectual.

Nas narrativas históricas acerca desse momento, prevaleceu a afirmação de que pessoas pretas não estavam qualificadas o suficiente para serem assalariadas no contexto de reconfiguração da estratificação social em consequência da redistribuição das atividades econômicas-industriais. O mito difundido foi o de que a descendência de pessoas ex-escravizadas não teria condições de se adaptar à classe proletária, diferentemente do grupo que chegou ao Brasil a partir das políticas de promoção de imigração. Fato é que muitas famílias imigrantes também provinham das zonas rurais europeias e, logo, tiveram que ser ensinadas para a operação de um maquinário e uma estrutura de trabalho fabril e industrial, bem como tecnicamente e intelectualmente treinadas para o preenchimento de outras ocupações com maior grau de exigência formativa.

Assim, nos centros urbanos, os grupos não brancos estavam desprovidos de garantia de trabalho formal e, na zona rural, ou possuíam pequenas propriedades, ou trabalhavam para quem as detinha. Esse breve panorama escancara empecilhos que se alinham ao entendimento do materialismo histórico, impactando essas vidas, porquanto a posse de bens materiais segue como uma fragilidade para a organização das famílias pretas e interfere decisivamente na participação consistente dessa parcela populacional em eventos da área da cultura e da arte hegemônicas, como a histórica Semana de Arte Moderna de 1922. Lembremos que tais pessoas estavam, inclusive, ambientando-se às posses de seus próprios corpos e que não dispunham de alternativas de poder de escolha sobre o desenvolvimento de atividades profissionais que desenvolveriam, na medida em que a supervivência era determinante desses desempenhos.

Nesse período, pretas e pretos compreendiam que existiam frações das ordens socioeconômica e étnico-racial em relação às organizações hegemônicas, pois suas críticas à não integração de não brancos e não brancas revelavam as fissuras nacionais no forjamento de uma nação harmoniosa, representando ameaça à noção de “raça brasileira”, que o modernismo em pauta auxiliou a consolidar. Uma das táticas de enfrentamento às investidas de etnocídio e epistemicídio estatal era a promoção do reconhecimento de iguais por meio dos laços de cor e da articulação política via aquilombamento.

Na Primeira República, de 1889 a 1930, mantiveram-se atuantes organizações negras fundamentais, como as irmandades, existentes no Brasil afora, a exemplo da de Nossa Senhora do Rosário. Tais agremiações haviam lutado contra a escravidão, e outras associações foram fundadas, ora com

foco no lazer, como os clubes voltados às pessoas pretas não aceitas nos clubes tradicionais como o Paulistano, ora com foco na consciência de cor e classe, como a chamada imprensa negra, constituída de jornais que circulavam da capital de São Paulo ao interior, nos quais há registros da vida social da comunidade negra, conforme registrou Ivair Augusto Alves dos Santos:

Essa imprensa de negros conseguiu realizar a autoafirmação da comunidade recém-saída da cruel realidade da escravidão, e era representada por jornais como *O Menelick*, criado em 1915; *A rua* e *O Xauter*, em 1916; *O alfinete*, em 1918; *O bandeirante* e *A liberdade*; em 1919; *A sentinela*, em 1920; *O cosmos* e *O getulino*, em 1922.

(...) Reivindicavam sua integração e participação na sociedade e o resgate da história de um povo, com textos que demonstram orgulho de pertencer à comunidade negra e, principalmente, valorizavam a educação como maneira de conseguir ascensão social. (...) O papel desempenhado pela imprensa negra foi fundamental para o despertar da consciência negra, valorizado e exaltando tudo o que era negro. (SANTOS, 2010, pp. 13-4.)

As instituições negras significaram também uma reação à falsa ideia de democracia e paraíso raciais propagadas no Brasil no início do século, uma enorme perversidade ante as proibições e impedimentos de unidade de pessoas pretas aos mais diversos movimentos. Nesse contexto também se configurava a noção de negritude, de raça negra, divergente da que depreciava esse grupo étnico-racial de acordo com as premissas do racismo científico dos séculos XIX e XX, que foram bases para políticas públicas sociais, culturais e educacionais (ver DAVILA, 2006).

Esse quadro sócio-histórico, que se intersecciona com a categoria cor/raça, nos impele à reflexão acerca do que significava o ofício artístico numa cidade grande como São Paulo, oxalá em outras geografias e temporalidades, extrapolando novas formas de educar, de se relacionar, de viver em comunidades tidas como periféricas em comparação aos centros e que, paradoxalmente, cativaram Mário de Andrade, ao consolidarem outros referenciais filosóficos, sociais, culturais, artísticos, estéticos e conceituais.

O modernismo, como oposição revolucionária a uma tradição acadêmica e elitista, não se consagrou referencial para grupos excluídos do propósito de modernidade, isso devido a inúmeros pretextos, dentre os quais destacamos o pós-escravidão, no qual essas pessoas continuaram a ser tratadas como “corpos descartáveis”, ou mesmo o fato de a aspiração à modernidade ter sido abalizada nas pseudociências racialistas com vistas ao branqueamento populacional<sup>4</sup>.

4 Sobre o projeto de supressão da população não branca, ver Schwarcz, 1993.

Inúmeras são as presenças negras no início do século XX, que buscaram a articulação política aliada à cultura e à arte como elaboração consciente de uma conceituação e exercitação de modos afro-diaspóricos de ser no Brasil, e que tinham na estética um instrumento de mobilização. O que significa ser uma pessoa negra, preta, afro-diaspórica, assim nomeada e tratada como se essa condição fosse a de um eterno desajuste no mundo? O que foi erigir uma conceituação sobre negritude no mundo ocidental, inicialmente como movimento literário, tateando a exequibilidade de ser em meio à idealização da branquitude sobre o que ela fixou sob o estatuto de outridade. Atitudes coletivas orientadas pela negritude antecedem o neologismo da palavra: “Conscientização, atitudes, sentimentos, posições políticas, valores morais, espirituais, psicológicos: os sentidos a que remete *négritude* perturbam toda investigação sobre a origem de fenômenos que pré-existiram à criação da palavra, genialmente cunhada por Césaire” (FERREIRA, 2006, p. 172).

O grupo Oito Batutas, do Rio de Janeiro, que incluía, entre outros membros, Pixinguinha (1897–1973) e Donga (1890–1974), e viajou em turnê para Paris justamente em 1922; a pioneira Escola de Samba Deixa Falar, criada no bairro do Estácio de Sá, na mesma cidade, em 1928; a Frente Negra Brasileira, fundada em São Paulo em 1931; as experiências da cena, empreendidas no Teatro do Sentenciado em São Paulo, e no Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro, ambas iniciativas situadas na década de 1940 e idealizadas por Abdias Nascimento (1914–2011), tendo similaridades metodológicas com o Teatro Popular Brasileiro, fundado em Niterói, no ano de 1950, por Edison Carneiro (1912–1972), Maria Margarida de Trindade e Solano Trindade (1908–1978).

Essa tímida listagem é uma amostra de que, paralela à modernidade e ao modernismo de protagonismos de gênese eurocêntrica, as movimentações dos grupos negros se avolumaram e persistiram na primeira metade do século XX.

Tais articulações no campo político-cultural ressaltam o modo de operação afro-diaspórico no qual residem dois aspectos centrais: a ação coletiva e a reeducação, que tem na estética um instrumento de luta. Contrariamente à homogeneidade impressa pelas elites à população não branca, que achatava regionalismos, procedimentos originais e especificidades.

A parca presença de pretos e pretas nesses registros da arte do modernismo brasileiro é sintoma de um projeto de país que consolidou poderosos estereótipos sobre as pessoas não brancas e suas instituições. Afora outros ensejos que, evidentemente, agora não temos espaço para desenvolver numa digressão. É no mínimo nefando que em 2022 tentemos destacar participações pretas ante o panorama genocida exposto.

Poderíamos aqui listar artistas cuja fortuna crítica conversa com as linhas estruturantes do movimento modernista<sup>5</sup>, mantendo a colonialidade nas artes visuais de forma acrítica, sem acenar para outros encaminhamentos do que se produz a partir de realidades afro-diaspóricas já situadas. Em vez disso, arriscamos destacar outros direcionamentos e não corroborar a persistente subalternidade que reside no sistema das artes do Brasil, pois não nos dispomos ao desafio de provar que “também temos modernistas pretas e pretos”. Não é essa narrativa que nos compete disputar agora, sobretudo porque haverá inúmeros textos nesse sentido. Nós também já escrevemos com essa ansiedade de nos incluirmos no que nos excluíram.

Neste toar, a própria palavra modernismo tem sido mencionada de forma plural durante os muitos eventos que visam discutir as suas implicações e desdobramentos, abarcando, dessa maneira, uma multiplicidade de movimentações, iniciativas e acontecimentos que incidiram concomitantemente ao modernismo que a narrativa hegemônica amplificou. É uma pertinente interposição historiográfica que se insere na chave dos reviscionismos e que permitem novas investigações relativas às chamadas minorias políticas no campo das artes visuais.

Nos pós-modernismos, após 1960, é possível constataremos inicialmente três vertentes de estéticas pretas nas artes visuais. Sem enumerar com o intuito de hierarquizar, há o grupo de artistas que incorreram em poéticas, visualidades e temáticas que sugerem prosa com um certo *modernismo tardio*, ao menos parcialmente, no qual se incluiria a artista Yêda Maria Correia de Oliveira (1932–2016), baiana absolutamente ciente das correntes artísticas cronologicamente organizadas pela historiografia da arte ocidental. Nas suas primeiras pinturas, que eram marinhas, com forte acento geometrizar e rijos contornos pretos demarcando as figuras composicionais, vibra uma veia modernista. A ela soma-se a produção do gaúcho Wilson Tibério (1920–2005), de formação acadêmica, que criou pinturas que retratavam um universo afroreferenciado ao retratar as coletividades de bairros, de candomblé e de outras vivências comunitárias de matriz africana.

5 Entretanto, podemos mencionar algumas dessas pessoas a fim de contemplar quem acessa esta escrita com a esperança de ampliar esse repertório. Honramos todas elas: Antônio Bandeira (1922–1967), José Cláudio da Silva (1932–), Juarez Paraíso (1934–), José de Dome (1921–1982), Heitor dos Prazeres (1898–1966), Hélio Oliveira (1929–1962), Wilson Tibério (1920–2005) são alguns dos artistas que poderíamos aproximar de uma gramática visual modernista, considerando também uma contiguidade cronológica. Aqui não listamos artistas que se distanciam de uma hegemonia visual das artes e cujas produções estão historicamente inseridas nas categorias naïf, popular, ou ainda, que tenham atividade artística iniciada após 1950.

Também com letramento nos fundamentos da visualidade ocidental e conhecimento das escolas artísticas vigentes naquele momento, mas buscando a justaposição paulatina e explícita com epistemologias afrocen-tradas, estariam o paulista Abdias Nascimento (1914–2011) e o baiano Rubem Valentim (1922–1991), entre outras pessoas, que fundavam uma *abstração afro-diaspórica*. Em ambos os casos, essa abstração afro-diaspórica de fundamento geométrico se apropriava da simbologia da matriz religiosa do Candomblé Ketu, entretanto, outras pessoas desenvolveram suas obras numa vertente do abstracionismo informal.

Há ainda o grupo que outrora foi classificado como *naïf* ou primitivo e que chamaremos de *não hegemônico*, composto por pessoas trabalhadoras de áreas rurais e urbanas, do serviço doméstico, das ocupações informais. Lélia Coelho Frota (1938–2010) organizou uma divisão desse grupo no estado de São Paulo, considerando a delimitação de regiões de atuação, sendo artistas de Osasco, ligados à cultura caipira; artistas de Embu das Artes, com interesse pela temática afro-brasileira; e artistas migrantes da região Nordeste, que reforçavam a origem comum e laços de familiaridade (FROTA, 1975).

Neste grupo não hegemônico situaríamos, por exemplo, a família Silva, proveniente de Minas Gerais, de Maria Auxiliadora da Silva (1938–1974) e João Candido da Silva (1933–); ou ainda a Família Trindade, mencionada anteriormente na menção a Maria e Solano, vinda de Pernambuco para o Sudeste, e Raquel Trindade de Souza (1937–2018), que o destino uniu neste município da região metropolitana de São Paulo. O fato é que em cada subgrupo mencionado existiram pessoas pretas dedicadas às artes, dentro e fora da academia, expondo nas praças públicas e nos museus e galerias, mesmo que as artes visuais, como instrumento de conscientização étnico-racial, social e política, não fossem ainda um consenso entre artistas destas gerações, visto que o sistema da arte hegemônica, por muito tempo, discriminou negativamente a arte vinculada ao ativismo.

Na esteira da busca por uma autenticidade genuinamente brasileira, mas que se dispõe a disfarçar as marcas de nossa pluriethnicidade e tampouco suaviza a ulceração colonial, que vez por outra infecciona e tensiona as relações no campo das narrativas historiográficas, temos, sim, uma potente produção afro-preta-diaspórica-brasileira que representa o corpo negro livre de estigmas ou essencializações.

Coexiste na atualidade o corpo que se apresenta ao mundo em suas conformidades não padronizadas, como observamos na veemência das produções de artistas da performance; e uma geração que se ocupa de modificar e enriquecer o imaginário sobre pessoas pretas, projetando outras realizações para agora e adiante. O corpo preto na arte contemporânea



assume as suas conformações históricas e políticas sem carregar os pesos dos estigmas outrora formulados e a ele confinados.

Esse corpo político problematiza o sistema das artes visuais e os lugares físicos, simbólicos e históricos que também lhes são legítimos, porém que a ele foram interditados pelos bloqueios invisíveis do racismo brasileiro que se estende à área das artes.

Como corpo representado, se no modernismo consolidado nas narrativas históricas, como vimos, poucas são as pessoas negras artistas incorporadas nessa configuração do movimento, também o são as oportunidades de apreciarmos composições nas quais tais artistas representam seus e suas iguais.

Examinar o fosso das representações positivas é estancar o ferimento causado pelas farpas da modernidade, para tratar, para curar, sendo assim necessário tocar nas adversidades que o movimento tentou ocultar em prol de um mal-ajambrado projeto de brasilidade a partir da visualidade, da projeção de uma imagem idealizada do ser brasileiro e brasileira, omitindo complexidades inerentes à imatura condição nacional. Simultaneamente, há quem imagine outras representações de um “devir-negro no mundo” (ver MBEMBE, 2018), e logo, nas artes visuais também, as agremiações políticas e culturais citadas, a temperatura desse comprometimento por imaginar a qual propósito cá estamos.

Nas representações da contemporaneidade, identificamos essas proposições de vida condigna, que se presta a interromper a ciclicidade da escassez à qual o povo preto foi submetido. A promoção de novos imaginários acerca do que é de direito já é em si uma maneira de concretização, considerando as potencialidades que residem nas imagens do gênero retrato e de autorretrato. Como se as figuras fossem os presságios, relacionamos essa gana com as pinturas de Kika Carvalho (1992–), do Espírito Santo, e de Robinho Santana (1983–), de São Paulo, ou, ainda, com o filme da amazonense Keila Sankofa (1985–).

Kika Carvalho colore as pessoas pretas com tinta azul, que a remete a muitas significações:

É uma cor que tem relação com a cidade que nasci, cresci e vivo até hoje – Vitória-ES – que é uma ilha, cercada pelo mar. (...) Na disciplina de história da arte no segundo período da faculdade, percebi que o azul aparece muito nas representações das Madonnas e os professores diziam que “a cor, o pigmento era caro, mais caro que ouro” mas não aprofundavam, então fui buscar essa informação por conta própria e identifiquei que a cor azul tem uma forte e potente história ligada ao continente africano (não só, mas também). A partir dessa nova descoberta passei a trazer

ele com mais presença no meu trabalho, inclusive na pele, fazendo um contraponto com a expressão racista “tão preto que chega a ser azul”, reivindicando como uma afirmação já que o azul representa tanta potência e riqueza. (PLEE, 2020.)

A cor em si é uma mensagem política que reafirma as tonalidades das peles enquanto pretas e valiosas. Ainda, Carvalho vem edificando uma poética sobre o aquilombamento como movimento natural entre pessoas pretas, especialmente entre mulheres como na obra *Encontro I* (2020), da série de mesmo nome, na qual as pessoas parecem posar para um registro fotográfico que eterniza a alegria do momento.

**Figura 4.** Kika Carvalho, *Encontro I*, série Encontro, 2020.

Acrílica sobre tela. 20 x 30 cm.



**Fonte:** Cortesia da Artista.

Na mesma direção de criação de situações de comunhão, de enaltecimento e, sincronicamente, de revisitação de tradições das comunidades pretas urbanas, encontramos a produção em pintura de Robinho Santana. O seu recorte temático apresenta imagens variadas que compreendemos como forma de reverência ao legado cultural e familiar das mais velhas e mais velhos, reforçando a importância da instituição familiar preta como resistência num país que naturalizou o extermínio de jovens pretos.

Na obra *... pra quando tudo isso passar* (2020), é retratado um casal trajado como quem dança numa festa dentre os seus e as suas, ou mesmo no espaço de uma gafieira. O trabalho de Santana homenageia o legado cultural salvaguardado na corporalidade e na musicalidade, introduzido as gerações mais novas nas oportunidades de reuniões que caracterizam tradições dançantes urbanas e pretas, como o samba rock.

**Figura 5.** Robinho Santana, ... *pra quando tudo isso passar*", 2020.  
Acrílica sobre tela, 80 x 50 cm.



**Fonte:** Cortesia do Artista.

Obras de arte que tratam da alegria como um direito do povo afro-diaspórico são uma espécie de ato de justiça para com a ampla iconografia edificada entre os séculos XVI e XIX, que nos informam sobre a tristeza, sofrimento, humilhação sobre nossos corpos. É a contranarrativa como mote criativo, corporificando um discurso visual divergente dessas imagens que, nos espaços de educação, insistem em reificar a dor e a inferioridade.

Sobre esse repertório de imagens acerca do período da escravidão, ou ainda muito próximas dele, recordamos os registros em fotografias, litografias, aquarelas e outras técnicas e linguagens que trazem a nós as feições e corpos de mulheres negras, comumente anônimas, observadas ora para estudos chamados científicos, ora para serem *souvenirs* em forma de *carte de visite*. É a essas coleções que Keila Sankofa recorre para desenvolver o filme *Alexandrina – um relâmpago* (2022), no qual resgata a ilustração de uma mulher amazonense cuja face nos chega como objeto de estudo.

Alexandrina, que trabalhou na casa do naturalista suíço Louis Agassiz (1807–1873), quando de sua estadia na Amazônia, é por Sankofa apresentada com voz, e rompe o silêncio do rosto que nos fita firmemente, proferindo uma fala contestatória, ficcionando o desabafo acerca da violência da captura da imagem sem biografia com a consciência de uma história individual que ecoa no coletivo, devido às inúmeras pessoas que foram documentadas a partir dos mesmos objetivos e procedimentos. A cineasta traz imagens da natureza amazonense, de outras mulheres pretas, de objetos rituais e de animais votivos para construir uma narrativa



audiovisual que trata de memória, espiritualidade, união, apagamento, reconhecimento e, por fim, identidade. A produção integra um projeto maior chamado “Direito à Memória”, iniciado em 2021, que pretende o movimento do *adinkra Sankofa* como um princípio que reivindica retornar ao passado para a construção do futuro.

**Figura 6.** Keila Sankofa, frame do filme *Alexandrina – um relâmpago* (2022), audiovisual parte do projeto “Direito à Memória”.



Registro de João Paulo Machado. Cortesia da Artista.

**Figura 7.** Keila Sankofa, frame do filme *Alexandrina – um relâmpago* (2022), audiovisual parte do projeto “Direito à Memória”. Da esquerda para a direita: Adria Praiano, Jessica Dandara, Balaclava, Auá, Francisco Ricardo e no colo de Keila Sankofa está sua filha, Maria.



Registro de João Paulo Machado. Cortesia da Artista.

Imaginação é, pois, o que nos resta, e a ela nos agarramos para edificar nos sonhos o que não existe ainda, e mesmo para enaltecer a realidade que é exceção e que nos estimula enquanto população a acessar a equidade e um horizonte mais humano. Nesse pensamento e energia que mira adiante e se nega a insistir na lamentação do que nos impediram ser, proclamemos 2022 como a efeméride do povo preto nas artes visuais.

Afinal, há um tanto de pessoas atuando nas criações de curadorias, de obras de arte, de representações (figurativas e imagéticas), de representatividades que sinalizam que é daqui a um século que miraremos este ano como singular. Não existe disputa de narrativas porque esta aqui é uma narração nossa, no tempo presente, simultânea à narrativa hegemônica, ou, quando possível, junto dela, há protagonismos imagéticos afro-diaspóricos em curso. Olhem o que está sendo feito!

Vimos pegar o que é nosso. Não há saudosismo. Não há subterfúgio. Não há anacronismo. Há futuro.

#### REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Emanuel (org.). “A mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica”. São Paulo: Imesp / Museu Afro Brasil, 2010.
- ANDRADE, Mário. “Brasileiro que nem eu”. *Ocupação Mário de Andrade*. Itaú Cultural. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/mario-de-andrade/missao/>>. Acesso em: 1 abr. 2022.
- COSTA, Arthur Timótheo da. *Auto-Retrato, 1908*. Óleo sobre tela, c.s.d, 33 cm x 41 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022 (a). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3317/auto-retrato>>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- \_\_\_\_\_. *Auto-Retrato, 1919*. Óleo sobre tela, c.i.d, 79 cm x 86 cm. Coleção do Museu Nacional de Belas Artes. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022 (b). Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3314/auto-retrato>>. Acesso em: 25 mar. 2022.
- DAVILA, Jerry. *Diploma de Brancura: política social e racial no Brasil (1917–1945)*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- FERREIRA, Lúcia Fonseca. “Negritude’, ‘Negridade’, ‘Negrícia’: história e sentidos de três conceitos viajantes”. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 1, n. 9, pp. 163-183, jun. 2006. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50048/54176>> . Acesso em 13 abr. 2022.
- FROTA, Lélia Coelho. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.



- LODY, Raul Giovanni da Motta. *Atlas Afro-Brasileiro: cultura popular*. Salvador: Maianga, 2006.
- MBEMBE, Achille. “O devir-negro no mundo”. In: \_\_\_\_\_. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018, pp. 11-25.
- NAKANO, Anderson Kazuo. “São Paulo em movimento: a cidade no modernismo e o modernismo na cidade”. In: ANDRADE, G. (org.). *Modernismos 1922–2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- PLEE, Paula. “Perfil | Kika Carvalho”. *Piscina*, 2020. Disponível em: <<https://www.piscina-art.com/blog/2020/10/2/perfil-kika-carvalho>>. Acesso em: 15 abr. 2022.
- SANTOS, Ivair Augusto Alves dos. *O movimento negro e o Estado (1983–1987): o caso do Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra no governo de São Paulo*. São Paulo: Imesp / Coordenadoria de Assuntos da População Negra, 2010.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870–1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.