

Sobre a Representação Negra na História da Arte Brasileira

Sheila Cabo Geraldo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, PPGARTES

RESUMO

As imagens de homens e mulheres na arte brasileira requerem estudos que se perguntem sobre a presença de negros e negras como protagonistas da história e da cultura artística. São estudos que passam não só pela leitura das representações de negros nas pinturas e esculturas dos últimos séculos, mas sobretudo pela presença de artista negros e sua autorrepresentação nas últimas décadas. Assim, a comunicação aborda obras de artistas contemporâneos, cujos trabalhos têm se desenvolvido como formas de luta contra a permanência da opressão racista de corpos e mentes.

Palavras-chave

Imagem. Negros. Autorrepresentação.

*

ABSTRACT

The images of men and women in Brazilian art require studies that ask themselves about the presence of black men and women as protagonists of history and artistic culture. These are studies that involve not only reading the representations of black people in the paintings and sculptures of the last centuries, but, above all, the presence of black artists and their self-representation in the last decades. Thus, the communication addresses works by contemporary artists, whose production has developed as ways of fighting against the permanence of racist oppression of bodies and minds.

Keywords

Image. Black people. Self-representation.

Esta comunicação é parte da pesquisa Políticas da memória: estudos sobre o colonialismo e pós-colonialismo na América Latina, que venho desenvolvendo nos últimos anos. Um dos eixos da pesquisa recai no questionamento sobre a escrita da história da arte no Brasil, o que coincide com o tema do Colóquio Inquietações e Estratégias da História da Arte, sobretudo no que se refere à necessidade de se repensar o conhecimento a respeito da arte hoje, neste tempo de expansão do neoliberalismo, no sentido de promover o processo de descolonização da história da arte.

Importa reforçar aqui que a discussão sobre o colonialismo ultrapassa o período colonial, nos chegando na forma de repercussões da exploração escravocrata, enquanto exploração dos corpos, do trabalho e da cultura negra, exploração referendada no racismo estrutural, que constituiu e constitui ainda hoje nossas relações sociais



Fig. 1: *Gargalheira (Quem falará por nós?)*. Sydney Amaral, 2014

Começo, então, trazendo o trabalho *Gargalheira (Quem falará por nós?)*, de Sidney Amaral, jovem artista paulista recém-falecido. *Gargalheira* é um autorretrato, e com ele quero abrir, nesta comunicação, o debate sobre a representação dos negros e negras, tanto artística como cultural e política. Estendendo a pergunta de Sidney para história da arte, perguntaríamos: quem escreverá a história da arte negra?

O desenho nos leva à pergunta de Gayatri Spivak,¹ teórica indiana, sobre a possibilidade de o subalterno exercer sua própria capacidade de falar. Em sua resposta, Gayatri nos afirma que é praticamente impossível para o subalterno falar ou recuperar sua voz, e, mesmo que o faça com força e violência, sua voz ainda não seria escutada ou compreendida pelos que estão no poder. Então, como e por que escrever uma história que não será ouvida ou compreendida? já que, como escreve Grada Kilomba² o/a subalterno/a está sempre confinado/a à posição de marginalidade e silêncio que o pós-colonialismo prescreve. É ainda Kilomba que nos faz atentar mais uma vez para as palavras de Spivak, quando esta afirma que a dificuldade de falar não é causada por uma disfunção de articulação (ou porque não pode, como mulher negra, falar em seu próprio nome), mas porque ela (Kilomba) não encontra seu lugar dentro do regime repressivo do colonialismo e do racismo.

¹ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

² KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.



Fig. 2: Da série For sale, Paulo Nazareth, 2011



Fig. 3: Jean-Baptiste Debret, 1820-1830



Fig. 4: Bastidores, Rosana Paulino, 1997

É nesse regime colonial de repressão que encontramos na arte dos últimos séculos no Brasil representações de homens e mulheres negros e negras, em muitas das quais máscaras impedem a fala, como no autorretrato de Paulo Nazareth – da série *For sale* –, assim como na imagem do escravo de Jean-Baptiste Debret e na xerografia montada em bastidor, de Rosana Paulino, um retrato de mulher negra, cuja sutura na boca, tal qual uma máscara, funciona como poder patriarcal-racista.

São obras que participam da construção do imaginário dos negros e negras na história da arte no Brasil, imaginário que passa pela representação da escravidão, pela presença do racismo estrutural e pela perpetuação do poder colonial sobre corpos e mentes.

Essa investigação volta-se, assim, para uma espécie de fazer cartográfico – ainda incompleto e impreciso – da representação do negro no nosso acervo histórico de cultura artística, o que nos levou às pinturas de artistas dos séculos XVII e XVIII, em que as imagens dos/das negros/as escravizados/as correspondiam a um Outro antropológico (sobre o qual não vou aqui me estender), mas também e principalmente nos levou ao protagonismo de artistas negros e negras na história do fazer artístico e, assim, à história da arte, o que nos faz investigar a pintura do século XIX.

Interessa-nos, portanto, trazer para essa comunicação o debate aberto por Clarival do Prado Valadares,³ que, ao se referir à presença de negros entre os artistas brasileiros, escreve: “Ninguém poderá estudar a história da cultura brasileira sem indicar a presença de pardos e pretos entre os artistas de relevância...”



Fig. 5: *Natureza morta*. Estevão Roberto da Silva, 1888

Mesmo considerando que sua abordagem é do final dos anos 1960 e incorre em vários equívocos, é possível concordar com o crítico e historiador quando afirma que, se na imaginária do barroco mineiro – “excetuando-se os exemplos de obediência aos parâmetros universais” –, se pode identificar a presença de traços negros na representação de santos e anjos, no século XIX, entretanto, diz ele, nas metrópoles e cidades do litoral, essa cultura – que Clarival chama de

³ VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, v.10, maio-jun. 1968. Reproduzido em ARAÚJO, Emanuel (org.). *Textos de negros sobre negros*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro-Brasil, 2011, p. 212.

mestiça – acaba por diluir-se, uma vez que “numerosos artistas negros e mestiços (sic) se educavam [...] sem compromissos e sem conotação à cultura negra”.⁴

Dessa maneira é que o crítico observa as pinturas de Estêvão Silva (1844-1891), exímio pintor de naturezas-mortas, sobre quem o escritor modernista Gonzaga Duque,⁵ reconhecendo sua maestria formada pela Academia Imperial de Belas Artes, identifica, como escreve, “seu instinto colorista, vibrátil às sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio”. Gonzaga escreve ainda: “Devera ser assim, a sua alma, devera ter dessas visões ásperas, barulhentas do colorido selvagem, a sua fantasia”.⁶ A identificação da pintura de Estêvão com a raça negra e essa com a selvageria rude de fantasias ásperas revela, mesmo dentro da Academia, a permanência colonial racista de um sentimento de atração, que é, ao mesmo tempo repulsa. É preciso reforçar que Estêvão Silva foi o primeiro artista negro, descendente de escravos, a formar-se pintor acadêmico.

Se poderia, ainda, dizer que, a despeito da presença de imagens de negros e negras nas telas de Franz Post, Albert Eckhout, Thomas Ender e Rugendas, em que os negros são parte de uma representação da sociedade e/ou da paisagem dos trópicos, são muitos os artistas aqui nascidos que internalizaram a formação europeia acadêmica colonizadora, desconsiderando seus habitantes negros, assim como sua própria descendência.

Achile Mbembe⁷ explica essa aculturação pela permanência da concepção do negro como emblema da anticivilização; afinal, explica o filósofo camaronês, foi o humanismo ocidental que inventou o negro como uma figura perigosa, ameaçadora, uma figura de sombra no pensamento das luzes, do progresso e da liberdade. Assim, parecer branco era uma forma de escapar ao desígnio de submissão, retrocesso, não civilização.



Fig. 6: Autorretrato. Arthur Timótheo da Costa, 1919

⁴ VALADARES, op. cit., p.213.

⁵ DUQUE, Gonzaga. Estêvão Silva. In: *Contemporâneos: pintores e escultores*. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929. Reproduzido em ARAÚJO, Emanuel (org.). *Textos de negros sobre negros*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro-Brasil, 2011, p.98.

⁶ DUQUE, op. cit., p. 98.

⁷ MBEMBE, Achille. *A crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.



Fig. 7: Rodolfo Amoedo. João Timótheo da Costa, 1908

Os irmãos Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) e João Timótheo da Costa (1879-1933) – aos quais acrescentamos Rafael Pinto Bandeira (1863-1896) e Benedito José Tobias (1894-1970) – foram, como Estêvão Silva, pintores negros, formados pela Academia. Arthur, também citado por Valadares, sobretudo pelas pinturas de retratos e paisagens, em seus autorretratos revela um processo de autoembranquecimento, que toma sentido dramático por sua morte prematura, em 1920, após ser internado no Hospício dos Alienados, destino de João dez anos depois. A doença dos irmãos Timótheo da Costa, assim como o suicídio de Pinto Bandeira, é indício dessa falta de lugar, a que Kilomba se referiu ao buscar alternativas para sua fala.

O discurso da escritora, psicóloga, teórica e artista negra portuguesa tem feito parte da mesma narrativa poética dos artistas negros brasileiros descendentes da diáspora africana no Brasil, sobretudo nos últimos anos. Para escrever a história da trajetória desses artistas, há que reconhecer inicialmente que, mesmo no período do primeiro modernismo, como o de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, a representação de negros e negras permaneceu atrelada a um certo primitivismo antropológico do Outro colonizador ocidental. Somente em meados do século XX se poderia reconhecer a difusão da autorrepresentação do negro e da cultura negra nas artes visuais, como no caso de Heitor dos Prazeres, Mestre Didi ou Emanuel Araújo, ainda que essa produção tenha sido recebida inicialmente pela história da arte como uma produção discriminada racialmente e reduzida à arte popular ou ritualística.

Achile Mbembe teve em sua formação a forte presença da obra de Frantz Fanon. Foi principalmente a partir do livro *Pele negra, máscaras brancas*, publicado, em 1951, que se passou a perguntar sobre as marcas das discriminações raciais e étnicas nos corpos de homens e mulheres, que foram internalizadas como traumas e geraram o que Fanon⁸ chamou de dominação psicológica. O livro-tese de Fanon, médico psiquiatra martinicano, que vivenciou essa discriminação, é ainda uma referência no debate sobre a experiência traumática e a representação, assim como sobre as ações reativas, que buscam superar o trauma. Seus livros, declara Stuart Hall,⁹ até hoje nos desafiam a nos liberar da dominação implícita na relação colonizador/colonizado.

Nesse sentido, pensando no processo de descolonização da história da arte no Brasil, lanço mão da afirmação do teórico Homi Bhabha¹⁰ no livro *O local da cultura* de que a luta contra a opressão colonial muda a direção da história ocidental, exigindo outra escrita da história. O que propomos, então, é pensar de que maneira essa mudança de direção poderia estar ocorrendo na história da arte, observando, sobretudo a partir dos anos 1970, o crescente protagonismo do artista negro nas artes visuais, um fenômeno decorrente – e coincidente com – das lutas decoloniais, que na história da arte passam por ativações de narrativas de combate, como as de Abdias do Nascimento e Zózimo Bulbul.

Nesse processo, pensando em uma história que seja uma narrativa de reminiscências e de sintomas,¹¹ é que se pode observar a obra de Moisés Patrício, especialmente a série *Aceita?*, que tem, entre múltiplas oferendas, elementos da cultura religiosa africana, sobressaindo aquela em que o artista apresenta e oferece uma nova história, na qual a cultura negra tem papel preponderante e ativo, como acontece também na série *Presença Negra* de *performances* protagonizadas por Patrício e jovens negros da periferia.



Fig. 8: Moisés Patrício. *Bandeira*. Da série *Aceita?* 2014-2019

⁸ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

⁹ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

¹⁰ BHABHA H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.



Fig. 9: Moisés Patrício e Peter de Brito. *Presença Negra*. Galeria Milan, 2015

Moisés Patrício, artista paulista, em conjunto com Peter de Brito, organiza em 2014 a ação *A presença negra*, que teve como objetivo responder “à desproporção na representação demográfica de afrodescendentes em certos espaços sociais, mas precisamente no contexto das artes visuais”, conforme consta do manifesto publicado na revista *O Menelick 2º Ato* (n.15). A ação era aberta à participação de artistas e intelectuais negros e acontecia como *performance* nas aberturas de exposições, em galerias escolhidas pela dupla. Não existia uma ação propriamente plástica, a própria presença e a circulação de corpos negros nos espaços institucionais da arte, majoritariamente ocupados por corpos brancos, constituíam a *performance*, que enfatizava o mesmo tempo as potencialidades do corpo negro e a segregação racial. Colocavam em discussão ainda a corrente ideia da inexistência de artistas brasileiros negros. Como publicado na *Folha de S. Paulo* de 3 de fevereiro de 2015, “Num canto da galeria, alguém perguntava baixinho que turma era aquela, em referência aos 25 negros que ocupavam em massa o pequeno e branquíssimo espaço da Millan em São Paulo”.

A força de escrever uma nova história, como a que conclama Moisés Patrício, vem, desde os anos 1980, associada a algumas importantes iniciativas de publicações e curadorias, especialmente representada na exposição *A Mão Afro-brasileira*, de 1988, assim como em sua recente edição *A Nova Mão Afro-Brasileira*, de 2014. Ambas por iniciativa do artista, curador e ensaísta Emanuel Araújo¹² e desenvolvidas no Museu Afro-Brasil. Ainda importantes foram as exposições *Teritórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*; *Negros indícios*, de 2017, na Caixa Econômica Cultural; *Agora Somos TodXs NegrXs?*, no Galpão VideoBrasil, de 2017; *Das galés às galerias*, no MNBA, 2018; *Histórias Afro-Atlânticas*, MASP/Tomie Ohtake, 2018.

¹² ARAÚJO, Emanuel (org.). *Textos de negros sobre negros*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro-Brasil, 2011 e *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

AGORA SOMOS TODXS NEGRXS?

Fig 10: Agora SOMOS TODXS NEGRXS? Galpão Videobrasil, 2017

Essas foram algumas das edições da escrita de uma nova e necessária história da arte no Brasil, em que a autorrepresentação e o protagonismo negro promovem um iniciante processo de descolonização, criando estratégias de presença.

A tensão entre o desaparecimento e a presença é o universo do grupo Frente 3 de Fevereiro,¹³ que se define como “grupo transdisciplinar de pesquisa e ação direta acerca do racismo na sociedade brasileira” e do qual participa Daniel Lima, artista paulista, que foi o curador da mostra cujo título é a pergunta Agora Somos Todos Negrxs?¹⁴ e da qual participaram vários artistas contemporâneos brasileiros.¹⁵ O grupo publica seu manifesto:

Nós da frente Três de Fevereiro queremos, por meio deste manifesto, denunciar o profundo risco que toda a sociedade está correndo. No dia três de fevereiro, Flávio Ferreira Sant’Ana foi brutalmente assassinado pela polícia do Estado de São Paulo. Este crime horrendo não só demonstra a violência policial, como explicita a perigosa relação que existe entre a abordagem policial e o viés racista incutido na definição de quem é ou não suspeito. Tal prática evidencia também a falta de controle que a sociedade civil tem sobre aqueles que deveriam ser os agentes da sua segurança.¹⁶

Zumbi somos nós é um dos projetos da Frente. Possui múltiplos desdobramentos, incluindo o documentário de 2007, que registra a intervenção em estádios de futebol, em que grandes faixas

¹³ Disponível em <<http://www.frente3defevereiro.com.br>> Acessado em 23 abr. 2016.

¹⁴ O título da exposição faz referência ao artigo 14 da Constituição do Haiti, de 1805. (ver GRÜNER, Eduardo, disponível em: <<https://redcsur.net/es/2009/10/11/a-partir-de-hoy-somos-todos-negros-eduardo-gruner/>>. Acessado em 21 nov. 2018.)

¹⁵ A exposição ocorre no Galpão VideoBrasil, em São Paulo, onde estão trabalhos de Ana Lira, Ayrson Heráclito, Daniel Lima, Dalton Paula, Eustáquio Neves, Frente 3 de Fevereiro, Jaime Lauriano, Jota Mombaça, Luiz de Abreu, Moisés Patrício, Musa Michelle Matiuzzi, Paulo Nazareth, Rosana Paulino, Sidney Amaral e Zózimo Bulbul. Disponível em <<http://site.videobrasil.org.br/exposicoes/galpaovb/agorasomostodxsnegrxs/apresentacao>>. Acessado em 31 ago. 2017.

¹⁶ Manifesto. Disponível em <<http://www.frente3defevereiro.com.br>>. Acessado em 10 fev. 2020.

perguntam pela presença do negro na sociedade, saúdam os negros brasileiros e reafirmam a memória da resistência revolucionária, simbolizada pelo líder de quilombo Zumbi dos Palmares.

A exposição *Agora Somxs Todxs Negrxs?*,¹⁷ que implica um estado de reflexão, nos dá, assim, oportunidade para a pergunta sobre os negros no sistema de arte no Brasil, mas também, e sobretudo, sobre a história da arte em uma nova e necessária epistemologia.

¹⁷ O título da exposição faz referência ao artigo 14 da Constituição do Haiti, de 1805. GRÜNER, Eduardo. Haiti: "A partir de hoy somos todos negros". Disponível também em: <<https://www.lahaine.org/mundo.php/haiti-a-partir-de-hoy>>. Acessado em 21 nov. 2018.