



Arte afrodiaspórica: uma análise sociológica da exposição “PretAtitude: Emergências, Insurgências e Afirmações na arte contemporânea afro-brasileira”

João Felipe Gomes Carvalho¹

Resumo: Este artigo apresenta dados de uma investigação cujo objetivo foi analisar a relação entre estética e agência política negra em artes visuais contemporâneas. Trata-se de observar, a partir de algumas obras da exposição “*PretAtitude: Emergências, insurgências e afirmações na arte contemporânea afro-brasileira*” os componentes estéticos de modo a identificar os elementos potencializados pela experiência da diáspora africana evidenciados nas obras. Desse modo, é possível estabelecer um debate sobre os paradigmas intencionais das obras, tendo em vista a motivação textualizada do curador em escolher como tema das exposições “emergências, insurgências e afirmações” como sugere o próprio título.

Palavras-Chave: Estética. Agência Política. Diáspora Africana. Artes Visuais. Insurgências.

Africandiaspora art: a sociological analyses of the art exhibition “PretAtitude: Emergências, Insurgências e Afirmações na arte contemporânea afro-brasileira”

Abstract: This article introduces and presents data from an investigation, which the main aim was to examine and analyze the relationship between the aesthetics and black political agency in contemporary visual arts. It’s about the examination, from some works on the exhibition “*PretAtitude: Emergências, insurgências e afirmações na arte contemporânea afro-brasileira*”, of the aesthetic components in it, in order to identify the elements heightened by the experience of the African Diaspora evidenced in these works. Therefore, it’s

¹ João Felipe Gomes Carvalho; nascido na cidade de Bragança Paulista – SP – Brasil; ORCID: 0000-0001-7281-0107; email: joaofelipegomes5@gmail.com; Bacharel em Ciências Sociais pela UFSCar (Universidade Federal de São Carlos); atualmente é aluno de mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar (PPGS/UFSCar); membro do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros da UFSCar (NEAB/UFSCar).



possible to set a debate on the intentional paradigms of the works, considering the curator's textualized motivation in choosing the theme of "*emergências, insurgências e afirmações*" as suggested by the title itself.

Keywords: Aesthetics. Political Agency. African Diaspora. Visual Arts. Insurgencies.

1. Introdução

A exposição itinerante "*PretAtitude: Emergências, insurgências e afirmações na arte contemporânea afro-brasileira*", foi realizada em unidades do SESC (Serviço Social do Comércio). A análise se centra na exposição aberta na cidade São Carlos – SP entre 30 de agosto a 9 de dezembro de 2018). A exposição teve destacada repercussão movimentando o cenário das artes visuais da cidade, levantando discussões acerca da temática do racismo em diversas esferas da vida social, tendo como eixo central a afirmação de valores, a salvaguarda de memórias, o resgate/revelação de identidades e o respeito à ancestralidade negra.

Nessa exposição foi proposto uma concepção da história da arte no Brasil construída de forma descolonizada, evidenciando a contribuição de negros e negras na produção artística nacional, revelando a agência destes nas dinâmicas sociais dentro de uma estrutura política racista².

O curador, Claudinei Roberto da Silva, materializa esses questionamentos na edição de São Carlos – SP através das obras dos seguintes artistas: Marcelo D' Salette, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Eneida Sanches, André Ricardo, Aline Motta, Janaína Barros, Lídia Lisboa, Márcio Marianno, Laércio, Luiz 83, Peter de Brito, Wagner Celestino, Washington Silveira.

Ainda que a exposição tenha tido importante repercussão, tendo sido exposta também em outras unidades do SESC, até o presente momento, no âmbito acadêmico não havia uma pesquisa finalizada sobre a exposição. Dessa forma, a pesquisa monográfica da qual deriva este artigo adquire ainda mais relevância.

Toma-se neste artigo e na pesquisa da qual se origina, uma perspectiva de debate sobre a agência das populações que ocupam a diáspora africana em um cenário pós-colonial. O arcabouço teórico se fundamenta no pressuposto

² Segundo o curador da exposição Claudinei Roberto da Silva: "[...] a arte afro-brasileira surge afirmando valores, salvaguardando memórias, revelando e resgatando identidades e ancestralidades. Propugna uma concepção da história da arte do Brasil que se descolonizada é policêntrica e, portanto, inclusiva. Implica-se na prospecção e adoção de novos paradigmas e vocabulários, não só estéticos, mas também éticos, que questionem as doutrinas até aqui consagradas pelo discurso elitista, eurocêntrico, classista, machista e, portanto misógino; racista, heteronormativo e, portanto, excludente. Em acordo com uma ética policêntrica e contemporânea que duvida da prevaência das dicotomias metrópole-colônia, centro-periferia, elevando ideais que deslocam eixos geográficos e econômicos, afirmando o lugar das periferias como novos centros, que, no entanto, não se querem hegemônicos, mas independentes, posto que não pretendem impor, mas sim, oferecer e repartir a possível excelência da sua produção." (SESC, 2018, p.8).



de que a arte produzida por pessoas autodeclaradas negros e negras em geral e a arte afro-brasileira contemporânea em particular, retratam uma complexa rede de subjetividade e sensibilidade orientada por diversos referenciais como, por exemplo, os saberes da tradição ancestral da população negra (candomblé, jongo, capoeira, samba, manuseio de metais, etc.).

A exposição surge em sintonia com uma sequência anterior e atual de outras exposições de artes visuais afro-brasileiras e africanas realizadas no Brasil, tendo como personalidade atual bastante influente neste cenário e figura central nas primeiras exposições de arte afro-brasileira que posicionam o negro como protagonista da história do Brasil, Emanuel Alves Araújo (escultor, desenhista, ilustrador, figurinista, gravurista, cenógrafo, pintor, curador e museólogo) nascido na cidade de Santo Amaro, no estado da Bahia em 15 de novembro de 1940.

Emanuel Alves Araújo foi idealizador do Museu Afro Brasil, considerado uma conquista fundamental para a arte afro-brasileira. Situado no pavilhão Padre Manoel da Nobrega (cujo projeto arquitetônico é de Oscar Niemeyer³), localizado no Parque do Ibirapuera na cidade de São Paulo, o museu surgiu em 23 de outubro de 2004, um ano após a aprovação da lei nº 10.639 (BRASIL, 2003) que faz alterações na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional estabelecendo a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica e no ensino superior brasileiro. A lei igualmente estabeleceu o dia 20 de novembro como Dia da Consciência Negra, em referência à Zumbi dos Palmares. A data passou a constar no calendário escolar de todas as escolas brasileiras. A consolidação do museu se deu através da doação de mais de 2000 obras do acervo particular de Emanuel Araújo.

2. Marco fundamental para arte afrodiáspórica brasileira

A concepção de não separação entre estética e política nas produções artísticas negras no Brasil vem de uma luta que tem como um dos marcos centrais o Teatro Experimental do Negro realizada entre os anos de 1944 e 1961.

O Teatro Experimental do Negro (TEN) surge como resposta ao racismo e mais especificamente no ambiente do teatro, com a limitação de

³ Oscar Niemeyer nasceu em 1907 no Rio de Janeiro, foi um dos maiores arquitetos do Brasil, formou-se em arquitetura em 1934 na Escola Nacional de Belas Artes; entre os anos de 1940 e 1944 por encomenda de Juscelino Kubitschek (JK) então prefeito de Belo Horizonte – MG projeta o Conjunto Arquitetônico da Pampulha; em 1947 é convidado pela Organização das Nações Unidas (ONU) a fazer parte da comissão de arquitetos para construção da nova sede em Nova Iorque (Estados Unidos da América); em 1955 funda a revista *Módulo*; em 1956 a pedido JK, já presidente do Brasil, fica responsável junto com Lucio Costa de projetar a nova capital do Brasil, Brasília; em 1958 é nomeado arquiteto chefe de Brasília. Seus projetos mais importantes foram: Parque Ibirapuera (1951, São Paulo), sede do Partido Comunista Francês (1965, Paris); Escola de Arquitetura de Argel (1968, Argélia); sede da editora Mondadori (1968, Milão – Itália); sede do Jornal *L'Humanité* (1987, Saint-Denis – França).



atores e atrizes negras. No momento de sua criação, nos anos 1940, havia a prática de pessoas brancas se pintarem com maquiagem para representar de forma estereotipada personagens negros (*Black Face*), em sintonia com os antigos menestréis dos Estados Unidos da América, sempre em situações de subserviência em relação às pessoas brancas, ou em situações de comédia depreciativa em que o personagem negro era interpretado.

Com a fundação de um teatro do negro no Brasil, tem-se o estabelecimento do negro como autor, diretor e ator de obras teatrais, buscando revelar enredos que permitissem a expressão artística livre e que, ao mesmo tempo, possibilitassem a abertura do compartilhamento das experiências vividas pelas pessoas negras. As temáticas centram-se na memória cultural e histórica permitindo o debate sobre uma redefinição do lugar social dos sujeitos envolvidos.

As atrizes e atores inicialmente, eram pessoas que possuíam outras profissões como operários, empregados domésticos, moradores de favela, pessoas sem profissão definida e modestos funcionários públicos. A companhia do Teatro Experimental do Negro (TEN) objetivava habilitar as pessoas a observarem criticamente os espaços destinados aos negros no contexto nacional.

O TEN cresceu em atividades e importância, adquiriu o empréstimo dos salões e do restaurante da sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) por intermédio do escritor Aníbal Machado (1894-1964), neste espaço foi desenvolvido um trabalho alternativo de educação destinado à população negra. Havia projetos de alfabetização e iniciação cultural no universo do teatro, oferecendo formação para elaboração de textos, figurinos, performances, interpretações, cânticos e instrumentos musicais. Dentre as temáticas mais exploradas pela companhia, os temas das tradições religiosas, modernidade *versus* tradição eram destaque. A importação e adaptação de textos estrangeiros, em especial estadunidenses, constituiu-se em uma alternativa na medida em que textos brasileiros que tratassem das temáticas destacadas pelo TEN eram escassos. Uma vez exposto uma parte da narrativa de expressões afrobrasileiras nas artes, no próximo subtítulo apresento a relação teórica entre arte e agência política.

3. Identidades, Diáspora, Hibridação Cultural e Agência Política

As obras da exposição "*PretAtitude: Emergências, insurgências e afirmações na arte contemporânea afro brasileira*", realizados por pessoas da diáspora africana, na análise aqui realizada constituem-se em representações culturais formadoras de identidades. Trata-se de expressões de um processo contínuo de transformações e inovações, a temática da memória cria e recria, conta e revela saberes da transmissão ancestral que o ambiente das culturas



afrodiáspóricas mantêm vivas (HALL, 1996).

As identidades são representadas pelas práticas culturais, estando em um processo contínuo de construção e desconstruções, constituídas interna e externamente às representações, ou seja, é um processo que nunca se completa, diferenciando de abordagens essencialistas de identidade cultural. Na proposta analítica aqui delineada, apresentava-se mais como um posicionamento do que uma essência, construído por diversos fatores históricos, a questão da memória, da fantasia, da narrativa e do mito são os materiais simbólicos para construções e consequências materiais dessas identidades (HALL, 1996).

A noção de identidade cultural essencialista é definida por Stuart Hall (1996, p. 68) de forma bastante detalhada nesse trecho:

Há pelo menos dois caminhos para pensar a 'identidade cultural'. A primeira posição a define em termos de uma cultura partilhada, uma espécie de 'ser verdadeiro e uno' coletivo, oculto sob os muitos outros 'seres' mais superficiais ou artificialmente impostos, que pessoas com ancestralidade e história em comum compartilham. Pelos termos desta definição, nossas identidades culturais refletem as experiências históricas em comum e os códigos culturais partilhados que nos fornecem, a nós, como um 'povo uno', quadros de referência e sentido estáveis, contínuos, imutáveis por sob as divisões cambiantes e as vicissitudes de nossa história real. Tal 'unidade', subjacente a todas as diferenças de superfície, é a verdade, a essência da "condição caribenha" da experiência negra. É esta identidade que a diáspora negra ou caribenha deve escavar, descobrir, trazer à luz e expressar na representação cinematográfica.

É importante dizer que essa noção essencialista de identidade cultural desempenhou uma função fundamental no projeto político pan-africano⁴. Ainda que de modo pontual essa ideia possibilitou os pressupostos teóricos da poesia da negritude, tendo como expoentes Aimée Cesaire e Leopold Senghor. Tal ideia esteve presente em todas as lutas pós-coloniais, portanto, não se trata de desmerecer essa concepção, mas sim de tencioná-la e apontar seus limites.

No entanto, há limites nas interpretações e usos desses termos. Tal distorção se dá, em parte, pela distorção das histórias dos povos africanos. De outra parte, há uma certa "romantização" das lutas e processos, levando por vezes à exclusão de análise de seus conflitos internos e externos entre a diversidade de experiências e culturas africanas. Esse cenário, tende a projetar um imaginário da África monólito e desconectado da realidade das histórias e experiências de seus grupos e povos. Esse cenário deve ser compreendido em

⁴ O Pan-Africanismo foi um movimento político, social e filosófico que tinha como objetivo a defesa dos direitos dos povos africanos, da libertação e independência destes através da construção de um estado que aglutinasse todos os países do continente. Foi um movimento de ativistas da África e da diáspora. O termo foi usado primeiramente por Henry Sylvester Williams (1869-1911) no fim do século XIX. Cabe destacar algumas datas importantes: 1º Conferência Pan-Africanista (Londres, ano de 1900) organizado por Sylvester Williams; W.E.B. Du Bois (1868-1963) liderou o 1º Congresso Pan-Africano realizado em Paris no ano de 1919 e as quatro edições subsequentes em Londres em 1921 e 1923, Nova Iorque 1927 e Manchester 1945.



razão da fragmentação social e cultural que a diáspora africana forçada criou, durante o período da escravidão através do tráfico de pessoas e colonização, gerando perdas de consciência histórica dos povos. Como resultado desse processo, há perdas sobre as histórias pregressas, os antepassados africanos e/ou indígenas, isso se deve pela fragmentação social. A resposta a esse cenário muitas vezes foi a criação de uma África imaginária, una e essencial.

Porém, como apontado anteriormente há outras formas de se compreender as identidades culturais, e que podem ser adequadas para a realidade de análise e estando em sintonia com os próprios processos históricos.

Nessa concepção que utilizo para compreender os fenômenos identitários e culturais da diáspora, da qual situo a exposição de arte, compreende-se pontos de similaridade e de diferença que constituem as identidades culturais. Processos de ruptura e de descontinuidades fazem parte desse jogo de significação. Assim sendo, tanto o passado quanto o futuro fazem parte da existência e constituição das identidades culturais.

Cada identidade cultural possui uma história de surgimento, ela não é um dado fixo e sim uma construção que envolve disputas de narrativas, processos políticos, contextos sociais específicos, negociações, portanto, agência. Cabe refletirmos sobre essa passagem de Stuart Hall (1996, p. 69-70):

Somente dessa segunda posição é que podemos compreender corretamente o caráter traumático da 'experiência colonial'. As maneiras pelas quais os negros, as experiências negras, foram posicionados e sujeitados nos regimes dominantes de representação surgiram como efeitos de um exercício crítico de poder cultural e normalização. Não só, no sentido 'orientalista' de Said, fomos construídos por esses regimes, nas categorias de conhecimento do Ocidente, como diferentes e outros. Eles tinham o poder de fazer com que nos víssemos, e experimentássemos a nós mesmos, como 'outros' [...] Uma coisa é posicionar um sujeito ou um conjunto de pessoas como o Outro de um discurso dominante. Coisa muito diferente é sujeita-los a esse 'conhecimento', não só como questão de dominação e vontade imposta, mas pela força da compulsão íntima e a conformação subjetiva à norma. Esta é a lição – a sombria majestade – da compreensão da experiência colonizadora por Fanon, em **Black skin, white masks** (Pele negra, mascaradas brancas).

As diferentes formas de identidades culturais são fruto de disputas, a consciência das influências da África na vida dos povos do Caribe, por exemplo, é fruto de uma série de questões políticas, narrativas que surgiram historicamente e impactaram os povos. Como as lutas de libertação da África, a revolução pós-colonial, as lutas pelos direitos civis das populações negras, entre outras.

Não se trata de afirmar que a África não esteve presente na vida dos povos da diáspora antes desses acontecimentos históricos, mas que após essas tensões teve-se o questionamento de certas estruturas/ narrativas, o que levou a uma re-afirmação do lugar da África.



[...] A experiência da diáspora, como aqui a pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção de “identidade” que vive com e através, não a despeito, da diferença; por hibridação. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença (HALL, 1996, p. 75).

No processo de construção das identidades culturais afrodiaspóricas noto dois vetores atuantes: um de similaridade e continuidade em relação ao passado; o outro de diferença e ruptura, a relação e dinâmica desses dois eixos é o que constitui as identidades da diáspora, estando sempre em aberto, instabilidade (HALL, 1996)

Ao refletirmos sobre as culturas ancestrais afrodiaspóricas, tais como o candomblé, a capoeira, o samba, o jongo, pinturas e esculturas, entre outras manifestações, é possível observar como sendo produto do que Homi Bhabha chama de terceiro espaço em uma entrevista concedida a Jonathan Rutherford (1996, p. 37):

Este terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas que são inadequadamente compreendidas através do saber recebido [...] Mas a importância da hibridação é que ela traz os vestígios daqueles sentimentos e práticas que a informam, tal qual uma tradução, e assim põe em conjunto os vestígios de alguns outros sentidos ou discursos [...] O processo de hibridação cultural gera algo diferente, algo novo e irreconhecível, uma nova área de negociação de sentido e representação.

Por exemplo, a capoeira surgiu em contextos específicos da escravidão no Brasil, nas técnicas corporais presentes nela há vestígios de movimentações e danças vindas de diversos povos africanos que vieram para o Brasil, e nessas diversas influências surge algo novo, novas tradições, novas formas de manifestações artísticas.

Da África Ocidental vieram ao Brasil os povos sudaneses e/ ou iorubas (nagôs, ketus, egbás); gegês (ewês, fons); fanti-ashanti (mina); povos islamizados (mandingas, haussas, peuls). Da África Central vieram os povos bantos sendo eles bakongos, mbundo, ovimbundos, bawoyo, wili (também chamados de: congos, angolas, benguelas, cabindas e loangos). Da África Oriental vieram os moçambiques (SILVÉRIO, 2013).

Estes foram os diversos povos africanos que trouxeram todo um legado cultural que seus descendentes aprimoraram, reinventaram, transformaram em algo novo, algo híbrido.

A categoria “Mundo Atlântico Negro” que Paul Gilroy (2001) utiliza para denominar toda uma gama de experiências culturais estereofônicas, bilíngues, bifocais que foram originados pelos negros dispersos, gerou e gera estruturas de memória, comunicação, produção e sentimento, sendo uma boa forma de



se abordar os processos de mutação cultural da diáspora africana que se deu pela travessia forçosa no oceano atlântico.

As negociações de sentidos e narrativas, formadoras de identidade, tencionam as relações de "raça", "cultura", "etnia" e "nação". Muitas vezes, a estratégia retórica utilizada para se fazer críticas culturais, usadas tanto por brancos quanto por negros, tinha como orientação os absolutismos étnicos. A ideia de um "inclusivismo cultural" permeia as narrativas, por isso, vemos nos debates entorno de educação, políticas públicas o termo "inclusão". Quando pensamos em "incluir", significa um processo de nomeação do "diferente" para sua posterior adaptação e integração a uma norma.

Quando associamos o sentido absoluto de diferença étnica ao de nacionalidade vemos a construção da nação como algo etnicamente homogêneo, dando sentido ao conteúdo cultural (GILROY, 2001).

Ultrapassar essas perspectivas nacionais e nacionalistas se faz necessário, uma vez que observamos que cada vez mais as estruturas econômicas e políticas de dominação não coincidem com as fronteiras nacionais, a lógica que se mostra é transnacional (GILROY, 2001).

Segue abaixo um ponto importante desta discussão que Paul Gilroy (2001, p.43) esclarece bem:

As noções particularmente cruas e redutoras de cultura que formam a substância da política racial hoje estão claramente associadas a um discurso antigo de diferença racial e étnica, que em toda a parte está emaranhado na história da ideia de cultura no Ocidente moderno. Esta história passou a ser ardorosamente contestada em si mesma depois que os debates sobre multiculturalismo, pluralismo cultural e as respostas aos mesmos, que às vezes são desdenhosamente chamadas "politicamente corretas", passaram a investigar a facilidade e a velocidade com que os particularismos europeus ainda estão sendo traduzidos em padrões universais e absolutos, para a realização, as normas e as aspirações humanas.

O termo "raça" antes da consolidação do racismo científico do séc. XIX tinha um sentido muito próximo ao da palavra "cultura" hoje em dia, mas era usado para distinguir o verdadeiro, o bom, o belo, sendo esse o ponto de intersecção entre capitalismo, industrialização e democracia política, que forma o discurso da modernidade ocidental (GILROY, 2001). O autor também afirma que:

No que diz respeito ao futuro dos estudos culturais, deve ser igualmente importante que ambos sejam empregados de forma central nas tentativas europeias de refletir sobre a beleza, o gosto e o juízo estético que são as precursoras da crítica cultural contemporânea (GILROY, 2001, p.43-44).

Portanto, como vimos aqui a abordagem que se aprofunda mais na compreensão dos fenômenos culturais da diáspora, é a que considero tratar de forma não essencialista as categorias de pertencimento e de identidade



cultural. A modernidade ocidental tratou de construir noções generalizantes das culturas, que mais reduzem do que aprofundam a compreensão. O processo de agência política, de negociações sempre envolveu a permanência de culturas afrodiáspóricas, são disputas de narrativas, que exercem consequências políticas, subjetivas e materiais na vida das sociedades.

4. As obras: conexões, inovações e insurgências

Na obra “Trauma” (material: bronze; ano: 2015), do artista Sidney Amaral⁵, que está presente na exposição “*PretAtitude: Emergências, insurgências e afirmações na arte contemporânea afro brasileira*” a primeira coisa que se nota é a presença de uma cor quente, o vermelho bem acentuado, que leva o espectador a voltar o olhar quase que instantaneamente à obra quando se está percorrendo a exposição. O título infere o que está sendo representado, a dor, o sofrimento, nos remetendo a um sangue sendo escorrido, essa temática nos leva a refletir sobre um passado traumático da escravidão da época colonial, mas também sobre um presente do mesmo modo traumático da violência que atinge a população negra de diversas formas, como por exemplo pela força militar do Estado, na figura da violência estatal.

Figura 1- Trauma



Fonte: Fotografia tirada pelo autor durante exposição. Legenda: Sidney Amaral, obra Trauma, ano de 2015, Bronze e pintura eletroestática.

Nessa obra do artista Sidney Amaral notamos que o material utilizado é o bronze, como estamos trabalhando na chave analítica de culturas da diáspora, os pontos de similaridade e permanência se fazem um fator interessante de observação.

A herança africana, as permanências, se encontram no próprio manuseio

⁵ Sidney Amaral é formado em artes plásticas pela FAAP. Nasceu em São Paulo em 1973 e morreu em 2017. Suas produções consistem na apropriação de objetos cotidianos e prosaicos e na sua recriação em materiais como mármore, resina, porcelana e principalmente, bronze.



do bronze e dos metais em geral. Conforme aponta Valter Silvério (2013, p. 366):

Um dos marcos principais na evolução cultural das populações da Gold Coast é o início e o desenvolvimento da metalurgia do ferro. A sua adoção foi crucial para a passagem da economia camponesa e isolacionista para uma economia caracterizada por um nível tecnológico muito elevado, uma agricultura extensiva, indústrias e artesanatos diversificados e sistemas comerciais e socio-políticos complexos. Os mais remotos sinais da tecnologia do ferro provêm de Begho (+105 ±255) e de Abam, Bono Manso (+290 ±350). As escavações realizadas permitiram encontrar vestígios de fornos, escórias e artefatos cerâmicos, assim como o carvão de madeira posteriormente datado.

Bono Manso foi a primeira região a ter supremacia perante as demais, Rei Bono era seu líder, foram encontradas grandes jazidas de atwet weboo (lateira que se extrai o ferro). As descobertas arqueológicas encontraram cerca de 500 centros metalúrgicos ao longo dos cursos d'água, que seriam do século IV da era cristã (SILVÉRIO, 2013).

Na região dos povos Iorubás⁶ tinham dois grandes centros o de Ife e o de Oyo, segundo as pesquisas arqueológicas e a tradição oral sabe-se que foi de Ife que se disseminou o povo fundador de Oyo, também foi de Ife que se disseminou a dinastia reinante do Benin. Ife também dominava cultural e politicamente Bini.

Segundo Silvério (2013, p. 370):

A tradição escultural naturalista de Ife igualmente data, ao menos, de 969 ±130. Outrossim, encontram-se contas de vidro refinadas em Ife e Benin. Em Ife, a cerâmica de uso doméstico aparenta maior elaboração, comparativamente a Nok: a decoração, especialmente, mais variada, compreende incisões (linhas retas, zigue-zagues, pontos, desenhos curvos), polimento, pintura e gravura com roletes (com madeira esculpida e fios trançados). Igualmente utilizava-se, para a decoração, espigas de milho e rolos de argila.

E complementa

Em Benin, as escavações arqueológicas mostraram que os muros de Benin são um entrelaçamento de aterramentos lineares, destinados a delimitar e não a fortificar. Elas igualmente autorizam a crer que, à imagem de Ife, a cidade de Benin teria, possível e originalmente, sido um agregado de pequenos grupos de habitantes próximos entre si, nas clareiras das florestas. Cada um desses grupos jurava fidelidade ao oba; conservando todavia as suas próprias terras, cercadas por um barranco e por um fosso. Benin era cercada por uma muralha

⁶ Os povos que falavam a língua Iorubá ocupavam o sudeste das atuais repúblicas da Nigéria, Benin e Togo, eram composto pelos seguintes grupos étnicos Ibo, Edo, Fon, Evhé, Ajá e Agajá. Segundo a história oral e a mitologia, as origens desses povos remontam a fundação da cidade sagrada de Ifé, Ododuwa (filho preexistente do criador do universo Olodumaré) criou Ifé, Okambi irmão de Ododuwa gerou 7 filhos que vieram a ser os primeiros governantes dos reinos de Owu, Sabé, Popo, Ilé, Ketu, Benin e Oió.



interna e outra, mais antiga, externa. As escavações indicam que a muralha interna foi construída somente no século XIV e, mais provavelmente, em meados do século XV. Os recortes revelam que ela substituíra outras estruturas e atravessava outros aterramentos anteriores [...] Desse modo a ascensão da cidade de Benin aparenta se ter devido, essencialmente, ao fato de um povo dominante da técnica do ferro ter sido capaz de explorar com sucesso os recursos do seu entorno ambiental (SILVÉRIO, 2013, p. 370).

Com estas passagens fica bem evidente a ampla experiência e conhecimento ancestral que as civilizações africanas possuem com o manuseio dos metais, e como esse desenvolvimento e conhecimento ampliou e aperfeiçoou as técnicas de lida com o meio natural, como a construção de ferramentas, utensílios, etc. Mas para além disso a quantidade de esculturas em bronze que são encontradas nas pesquisas arqueológicas, demonstra a grande sofisticação artística que esses povos possuem (da região da Nigéria).

No caso da obra “Trauma” (figura 1) a inovação está presente na técnica de pintura eletrostática, técnica extremamente sofisticada, que geralmente é aplicada em superfícies metálicas, mas pode ser aplicada em qualquer material carregado eletricamente (como base para tinta eletrostática em pó podem ser utilizados, epóxi, epóxi-poliéster, poliéster, poliuretano e tinta em pó metálica, a escolha depende do material de aplicação). Quando se pinta com pó químico, a peça recebe uma carga elétrica oposta ao produto, para fixação. Utiliza-se um pressurizador com pistola aplicadora, assim permite uma cobertura completa da peça. Depois o objeto é levado a uma estufa, onde a tinta se liquefaz e posteriormente endurece, se transformando em uma película extremamente resistente. A secagem é bem singular em relação as outras técnicas, a estufa/ forno é ligada em altas temperaturas (250°C) garantindo melhores resultados. Enquanto outros métodos precisam que a tinta seja diluída, a pintura eletrostática dispensa diluição em solvente.

Os principais benefícios desse método é que dispensa o uso de solventes orgânicos, permite a aplicação em superfícies ferrosas e não ferrosas, o alcance da tinta chega em cavidades de difícil acesso, é muito resistente à abrasão, corrosão, produtos químicos e manchas, excelente aderência e flexibilidade, resistência ao clima extremo (como os efeitos do sol, raios UV, calor, frio e umidade), não há perda de material porque o pó que não fica na peça é reaproveitado e também possui grande resistência a impactos.

A inovação também na própria estética, a insurgência presente na contestação visual à violência que a população construída como negra vivencia diariamente é simbolizada na imagem de um sangue sendo escorrido. E o fato do curador da exposição, Claudinei Roberto fixa essa obra ao lado das obras “Assentamento número 1”, “Assentamento número 3” da artista Rosana Paulino⁷ cria uma narrativa bastante complexa.

⁷ Nasceu em São Paulo em 1967. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, é especialista em gravura pelo London Print Studio, de



Figura 2: Assentamento número 1; Assentamento número 3



Fonte: Fotografia tirada pelo autor durante exposição. Legenda: Rosana Paulino, obras Assentamento número 1 e Assentamento número 3, ano de 2012, 76 x 57cm, litografia sobre papel.

A complexidade se encontra na total insurgência a uma ciência que em cima das correntes eugênicas⁸ tratou de hierarquizar a diversidade fenotípica humana em noções de raças postulava-se uma evolução onde a meta era o ideal branco europeu, e o polo totalmente antagônico é o preto africano, este sendo construído como animal, destituído, portanto de humanidade, assim legitimava-se a violência, o racismo, o tratamento diferenciado e negativo.

Vejamos esta reflexão de W.E.B. Du Bois (1999, p. 41):

Lá atrás, nos dias da escravidão, pensavam que a força de um evento supranatural, divino, poria termo a todas as dúvidas e desapontamentos; poucos homens haviam venerado a Liberdade, com a metade da inquestionável fé, como fez o negro americano, por dois séculos. Para ele, na medida em que sonhava e raciocinava, a escravidão era, realmente, a soma de todas as velanias, a causa de todo o sofrimento, a origem de

Londres e bacharel em Gravura pela ECA/USP. Foi bolsista do Programa Bolsa da Fundação Ford nos anos de 2006 a 2008 e CAPES de 2008 a 2011. Em 2014 foi agraciada com a bolsa para residência no Bellagio Center, da Fundação Rockefeller, em Bellagio, Itália.

⁸ O termo "eugenia" surge em 1883 por Francis Galton, nessa teoria acreditava-se em uma evolução, um melhoramento genético da população humana e isso se dava a partir do momento que se estava mais próximo de um ideal branco europeu. O ápice das teorias eugênicas se deu com o nazismo alemão. No Brasil a Sociedade Paulista de Eugenia foi a primeira a ser fundada em 1918 e no primeiro congresso em 1929 a temática era "o problema eugênico da migração".



todo o preconceito; Emancipação era a chave de entrada numa terra prometida, de doces amenidades jamais vislumbradas por desvalidos israelitas. Na música e na exortação sobressaia-se um refrão – Liberdade; nas suas lágrimas e imprecções, o Deus a quem implorava, tinha o poder da Liberdade.

Nesse trecho do livro “Almas da gente negra” de W.E.B. Du Bois notamos as aspirações do escravizado diante do terror da situação que se encontrava, a esperança por dias melhores, esperança de liberdade.

Quando analisamos as obras acima de Rosana Paulino, as raízes e os galhos trazem justamente uma metáfora, ao meu ver, da ancestralidade, e dos frutos disso, a mulher representada, uma escravizada que foi objeto de estudo dos pseudocientistas racistas do século XIX, mas dentro desta mulher uma ânsia de liberdade, do florir, o que é representado é a subjetividade da mulher negra que é invisibilizada na sociedade racista e patriarcal.

Como podemos ver nesse trecho abaixo, do livro “Cultura e Representação” de Stuart Hall (2016), em que analisa em um momento da obra o caso de Saartje Baartman mais conhecida como “Vênus Hotentote”, que passou anos sendo exibida em feiras europeias conhecidas como feiras de “fenômenos bizarros humanos”, ela foi levada em 1810 da África do Sul à Grã-Bretanha, morreu em 29 de dezembro de 1815 e após sua morte seus órgãos sexuais, cérebro e esqueleto foram para um museu em Paris (França) e ficaram expostos até 1974. Em 2002, após longo trâmite e um pedido de Nelson Mandela, seus restos mortais retornaram à África. Segue a o trecho de Hall (2016, p. 2003-2005):

Recolherei vários pontos do exemplo da ‘Vênus Hotentote’ em relação a questões da estereotipagem, fantasia e fetichismo. Primeiro, observe a preocupação – poderíamos dizer a obsessão – com a *marcação da ‘diferença’*. Saartje Baartman tornou-se a personificação da ‘diferença’. Além do mais, a diferença foi ‘patologizada’, isto é, representada como uma forma patológica de ‘alteridade’. Simbolicamente, ela não se encaixava na norma etnocêntrica aplicada às mulheres europeias e, estando fora de um sistema classificatório ocidental sobre como são ‘as mulheres’, ela teve que ser construída como ‘Outro’ [...] ‘Primitiva’, não ‘civilizada’, Saartje foi assimilada à ordem do natural e, portanto, comparada aos animais selvagens, como o macaco ou o orangotango; não à cultura humana. Essa naturalização da diferença era representada, sobretudo, por sua sexualidade. Ela foi reduzida a seu corpo e este, por sua vez, resumido a seus órgãos sexuais, que passaram a ser os significantes essenciais de seu lugar no esquema universal das coisas [...] O que era visto como uma genitália sexual ‘primitiva’ dava significado a seu apetite sexual ‘primitivo’ e vice-versa.

Essa análise bastante profunda de Stuart Hall demonstra como o processo de anulação da subjetividade, do reducionismo de todo um povo a características físicas tidas como anormal, esteticamente consideradas feias, que os europeus criaram, foram a base para as representações pejorativas desses povos, seja pelo cinema, pelos escritos científicos, pelo teatro, pinturas,



literaturas, entre outros meios de representação.

Quando observamos as obras de Rosana Paulino, essa discussão está posta, com sua sensibilidade, ela levanta visualmente as discussões entorno da beleza, do sofrimento, da estética da mulher negra, da liberdade e como ela a mulher negra com toda sua imponência carrega o mundo, é a raiz da vida.

5. Considerações finais

Este artigo apresentou elementos de uma investigação cujo o objetivo foi o de observar a relação de estética e agência política da população negra da diáspora africana no Brasil. Isso se deu por meio da análise de obras localizadas como arte visual afro-brasileira contemporânea, tendo como objetivo específico observar se existente ou não aspectos de contestação dos paradigmas racistas e eurocêntricos presentes em diversas esferas da vida social brasileira.

A exposição em sua potência permitiu contestar esses paradigmas, a análise aqui empregada se ateve a uma observação sociológica embasada nas teorias pós-coloniais e dos estudos culturais. Nesse quesito, percebe-se que a relação de estética e agência política em manifestações culturais afrodiáspóricas é constitutiva destas, uma vez que negociações e conflitos sempre estão presentes quando uma cultura de resistência ancestral, ou seja, passada de geração em geração, como podemos observar no manuseio de metais para criação de esculturas, por exemplo, se afirma e se mostra presente na existência. Embora exista processos múltiplos e sistêmicos de anulação e de supressão das subjetividades das pessoas da diáspora africana, há, na mesma medida, um processo de resistência e criação. Tal processo não ocorre de modo fixado ou estático, mas permitem um conjunto de relações processuais e híbridas. A todo momento se cria algo novo que rompe e ao mesmo tempo carrega resquícios de algo anterior.

Pode-se notar exatamente isso nas obras que me propus analisar. Os termos "insurgências", "emergências" e "afirmações", carregam os elementos que todas essas obras possuem, são insurgentes porque contestam uma lógica racista ao trazer à tona estéticas, temáticas e narrativas que confrontam o *status quo* opressor. São emergentes, pois em espaços institucionais como, por exemplo o SESC, trazem discussões que tencionam o público a refletir sobre a existência, a opressão, a subjetividade de pessoas que possuem um histórico de exploração. E, por fim, são afirmativas, pois amplificam valores culturais, evidenciando o cenário social e político nacional, com um elemento central que é a realidade do racismo. Permitem ainda dirimir estereótipos, acerca da população negra que igualmente ascende como produtora de arte de obras em diversas linguagens e desconstruir essa noção de beleza que exclui a diversidade de possibilidades e estéticas possíveis.



As ideias aqui apresentadas evidenciam a possibilidade de trabalhos mais aprofundados sobre essa complexa exposição itinerante, que possui particularidades e desafios distintos se considerarmos ainda as localidades das unidades do SESC nos quais a exposição foi levada. Elementos como as possíveis novas narrativas que são construídas por meio da inserção de novas obras e artistas, pela atuação de cada equipe educadora destinada ao atendimento do público da exposição, dos conhecimentos sobre a temática da estética afrodiaspórica, do funcionamento do racismo e da desconstrução de paradigmas eurocêntricos.

Por fim gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Valter Roberto Silvério que orientou a pesquisa monográfica da qual resultou este artigo, gostaria de agradecer também a Profa. Dra. Ana Cristina Juvenal da Cruz e a Profa. Dra. Tatiane Consentino Rodrigues que revisaram meus escritos para concretização deste texto e aos pareceristas da revista *Áskesis* que fizeram alguns apontamentos para o aprimoramento deste.

Referências bibliográficas

BRASIL. **Lei nº 10.639**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Brasília, DF, 2003.

DU BOIS, W. E. B. **As almas da gente negra**. Trad. Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Candido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Rio de Janeiro, n. 24, 1996.

_____. **Cultura e representação / Stuart Hall**; Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e Willian Oliveira. – Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

RUTHERFORD, Jonathan. O terceiro espaço. Uma entrevista com Hommi Bhabha. p. 34-41. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional** – Nº 24 – 1996.



Serviços Social do Comércio. **PretAtitude: Emergências, insurgências e afirmações na arte contemporânea afro brasileira.** Editora Sesc: São Paulo, 2018.

SILVÉRIO, Valter. (Ed.). **Síntese da Coleção História Geral da África: Pré-História ao século XVI.** UNESCO/Brasil; MEC; UFSCar. 2013.

Como citar este artigo:

CARVALHO, João Felipe Gomes. Arte afrodiaspórica: uma análise sociológica da exposição "PretAtitude: Emergências, Insurgências e Afirmações na arte contemporânea afro-brasileira". **Áskesis**, São Carlos - SP, v. 9, n. 1, p. 96-111, jan./jun. 2020.

ISSN: 2238-3069

DOI: <https://doi.org/10.46269/9120.552>

Data de submissão do artigo: 12/08/2020

Data da decisão editorial: 07/02/2021