

Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa¹

*Exhibitions and critics of Afro-Brazilian art:
a concept in dispute*

Hélio Menezes

“Arte afro-brasileira existe e não existe.” A resposta de Emanuel Araujo à pergunta “O que é arte afro-brasileira?”, em entrevista concedida ao jornalista Oswaldo Faustino em 2014 para a edição 14 da revista *O Menelick 2º Ato*, deixa uma inquietação no ar. A ambivalência contida na frase do diretor-curador do Museu Afro Brasil (MAB) prossegue na explicação que a sequenciou:

Ela existe através desses exemplos que são quase que históricos hoje em dia, mas não se pode negar que um Estêvão Silva [1844-1891], que é um pintor acadêmico, clássico, filho de escravos, e muitos outros artistas, como Manoel da Cunha [1737-1809] que ele próprio foi escravo, deixassem transparecer na sua obra alguma coisa ligada à África. Porque a África que nós conhecemos é inventada para a gente. Não é uma África real, que está do lado de lá do Atlântico. Estêvão Silva tem uma cor quente, e a gente pode atribuir a ele alguns aspectos, *além da sua própria origem*. Mas isso não quer dizer que a arte dele seja afro-brasileira. É uma arte quente de um artista negro, com características de sua própria vivência (Faustino, 2014, grifos meus).

As considerações de Araujo sobre a produção de Estêvão Silva – e, conseqüentemente, sobre o conceito de arte afro-brasileira – parecem gerar mais perguntas do que fornecer respostas. Fazem também ecoar questões candentes que têm permeado os debates mais contemporâneos sobre o tema. Afinal, o que é arte afro-brasileira? Além da “própria origem”, que outros critérios

circunscrevem (ou não) essa produção? Seria essa área definida pela presença em obras de “alguma coisa ligada à África”? A autoria negra, a seu turno, sem um conteúdo também afro-brasileiro nas obras – como no caso de Estêvão Silva –, não é critério suficiente para essa identificação? E quanto ao contrário? Uma obra cujo conteúdo tematize questões afro-brasileiras, mas sem uma correlata autoria negra, a torna parte integrante dessa área?

O debate é longo, e o interesse crescente de pesquisadores sobre o tema acompanha a multiplicação de pontos de vista e interpretações sobre o conceito. Neste breve artigo, me deterei no mosaico de usos e definições que têm dado corpo e sentido, ainda que instável, à ideia de arte afro-brasileira. A partir da análise das contribuições de teóricos que se voltaram para o tema ao longo do século 20, me debruçarei sobre algumas exposições organizadas ao redor do termo, sublinhando as controvérsias que guiaram suas escolhas curatoriais. Buscando entender, afinal, por que essa arte “existe e não existe”.

Para essa discussão, é preciso levar em conta que a definição de arte afro-brasileira não é evidente. Mesmo as designações são diversas: arte negra, afrodescendente, preta, diaspórica, afro-orientada, de matriz africana – quando não arte *naiif* ou “popular”, simplesmente. Sabemos, porém que os termos não são inocentes: eles carregam histórias, traduzem interpretações, atuando como verdadeiros critérios de classificação. Não à toa, artistas, curadores, críticos e diletantes têm recorrido a diferentes terminologias e modos de definir a área: com base no fenótipo do produtor; pautada na origem dos personagens retratados; pelo viés da reprodução de cânones africanos nas obras; ou, ainda, pelo conteúdo latente dos produtos, em geral ligado a temas de negritude e africanidade.

Para o antropólogo Kabengele Munanga (2022, p. 153), por exemplo, a expressão “arte negra” deveria ceder espaço à “noção mais ampla, não biologizada, não etnicizada e não politizada” de arte afro-brasileira. Em suas palavras,

na medida em que esta arte tornou-se uma das expressões da identidade brasileira, ou seja, uma das vertentes da arte brasileira, qualificá-la simplesmente de arte negra no Brasil seria cair num certo biologismo. Seria excluir dela todos os artistas que, independentemente de sua origem étnica, participam dela, por opção político-ideológica, religiosa, ou simplesmente por emoção estética no sentido universal da palavra (Munanga, 2022, p. 153).

O historiador Roberto Conduru (2007, p. 10), por sua vez, defende que “talvez fosse melhor falar em arte afrodescendente no Brasil”, ponderando que “embora seja, a princípio, mais correta”, essa nomenclatura não tem “a força sintética de arte afro-brasileira, que já ganhou livros e museus, sendo a mais corrente no mundo da arte, na mídia”.

O dissenso é compreensível e revela os limites e impasses de uma adjetivação homônima – “arte afro-brasileira” – aplicada a uma miríade de artistas heterogêneos, com diferentes intenções, técnicas, objetos, filiações e influências estéticas, e ainda historicamente distanciados. Mestre Valentim (1745-1813), Estêvão Silva (1844-1981), Arthur Timóteo da Costa (1882-1922), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Mestre Didi (1917-2013), Rubem Valentim (1922-1991), Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), Yêdamaria (1932-2016), Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974), Sônia Gomes, Rosana Paulino, Ayrson Heráclito, Lídia Lisboa, Sidney Amaral (1973-2017), Paulo Nazareth, Renata Felinto, Dalton Paula, Michelle Matiuzzi, Priscila Rezende e Jaime Lauriano são alguns dos nomes que ora reivindicaram, ora são externamente definidos, como artistas-referência da área. A diversidade formal e semântica de sua produção, além de suas diferentes trajetórias de vida e criação, deixa, entretanto, clara a irredutibilidade do conjunto a uma narrativa única.

“Por grande que seja a diversidade de ervas, chamam a tudo salada”,² já dizia Montaigne (1533-1592) num de seus famosos *Essais* (Montaigne, 2012). Se é correto afirmar que uma salada encerra uma multiplicidade de componentes diversos, é igualmente verdadeira sua capacidade de, ao os abarcar, realçar similitudes que lhes eram apenas tácitas até então. Como pretendo demonstrar nas páginas que seguem, arte afro-brasileira é uma categoria de significado elástico, carecendo de definição unificadora entre pesquisadores, artistas e curadores. Tal como o drama de Hamlet, parece carregar consigo o questionamento de ser e não ser, de situar-se ao mesmo tempo no registro da visibilidade e do ocultamento. Para entender essa posição ambígua, faz-se necessário investigar os significados que vêm sendo historicamente atribuídos ao termo, bem como os usos mobilizados no cenário mais contemporâneo.

²No original: “*Quelque diversité d’herbes qu’il y ayt, tout s’enveloppe sous le nom de salade*”.

Afinal, quando se faz ou se fala em arte afro-brasileira, do que se está falando e o que se está fazendo? Quando uma exposição ou museu é organizado em torno do conceito, que critérios e entendimentos são por eles acionados – e, por fim, também criados?

Uma arte de muitos nomes: definição em disputa

A resposta de Araujo nos ajuda a desvendar parte desse enigma ao trazer à superfície os termos que Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911) havia devotado, cerca de um século e meio antes, às naturezas-mortas de Estêvão Silva, artista negro pertencente à última geração da Academia Imperial de Belas Artes. Segundo o crítico de arte carioca, em texto datado de 1891,

a prodigalidade de vermelhos, de amarelos e verdes [das telas de Silva] não é nem pode ser mais que um reflexo transfiltrado do seu *instinto colorista*, vibrátil a sensações bruscas, como é *peculiar à raça de que veio*. [...] Quem, como ele, vem de uma *rude raça oprimida*, e vem sofrendo, e vem lutando, não tem a nebulosidade grisata, dificultosa, mandria, enovelada dos finos; vê sempre sanguíneo, vê sempre desesperadamente amarelo (Duque Estrada, 1929, p. 97).

Como se pode depreender, o texto de Gonzaga Duque não visava propriamente à questão da arte afro-brasileira. Ele revela, contudo, uma tendência racializante da crítica de arte feita no Brasil que perduraria para além de sua época, chegando aos dias atuais: a associação de características raciais do produtor como determinantes do resultado final de seus produtos. Como se o cromatismo das telas de Estêvão Silva se explicasse pelo “instinto” do pintor, um dado “peculiar à raça de que veio”, e não por aquilo que é: uma característica resultante de suas escolhas estéticas e inventividade artística.

Tal perspectiva essencialista, que busca fixar características comportamentais e cognitivas a uma dada cor de pele, foi reiterada, com maior ou menor intensidade, e servindo a diferentes propósitos, em boa parte das críticas e considerações teóricas voltadas para a produção de arte afro-brasileira e de artistas afrodescendentes ao longo do século 20 (os termos, como veremos, nem sempre são tidos como sinônimos para os autores). A ideia de que a origem

negra dos artistas determinaria “as imperfeições, o tosco da execução” de suas obras (Rodrigues, 1904, n.p.), ou construções como “o homem nordestino, sobre ser um indivíduo antropológicamente mestiço, acusa nitidamente uma cultura mestiça” (Saia, 1944, p. 13), que povoaria, por exemplo, as publicações de autores como Nina Rodrigues (1862-1906), em 1904; Mário de Andrade (1893-1945), em 1975; Luís Saia (1911-1975), em 1944; Arthur Ramos (1903-1949), em 1949 e 1971; Mário Barata (1921-2007), em 1988; e Clarival do Prado Valladares (1918-1983), em 1968, 2000 e 2004, para citar apenas algumas referências fundamentais da área.

É certo que houve contrapontos, como os escritos de Manuel Querino (1851-1923), em 1911, 1923 e 1980, bem demonstram, ao afirmar que “foi o trabalho do negro que aqui sustentou, por séculos e sem desfalecimento, a nobreza e prosperidade do Brasil”, em oposição ao racismo de seu contemporâneo Nina Rodrigues. Também o antropólogo Marianno Carneiro da Cunha (1889-1958), em importante artigo sobre o tema, afirmou na contramão que “a infiltração do elemento escravo nas artes brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil” (Cunha, 1983, p. 989), ligando umbilicalmente o surgimento das artes no país a um modo de fazer africano. Tal identificação de uma persistência de longo prazo, estrutural, relacionando arte africana e afro-brasileira teve fundamental importância no desenvolvimento de pesquisas posteriores na área, sendo relida e criticada por vários estudiosos que seguiram suas pistas, como Silva (1989), Calaça (1999), Munanga (2000), Salum (2000), Conduru (2007), Silva (2008), Viana (2008), Souza (2009), Silva (2013), Bevilacqua (2015), Bispo (2016), entre outros.

Embora sucinta, essa relação de autores e textos fundacionais da área permite entrever que foi na vertente da bibliografia sobre os processos de transformação dos estilos e faturas africanas em formas afro-brasileiras que se desenvolveu parte considerável dos estudos voltados para esse campo. Por detrás dessas leituras focalizadas nas mutações da forma repousavam, contudo, considerações de importância fundamentalmente política. Afinal, tais transformações de fatura que se verificam entre o material africano e o afro-brasileiro seriam resultado de um processo aculturativo dos negros aos padrões europeus, como defenderam Ramos (1949, 1971) e Valladares (1968, 2000, 2004)? Ou, por outra leitura, antes materializariam certa “agência” dessas populações,

capazes de fazer resistir às condições violentas do escravismo e da relação colonial traços iconográficos e semânticos em sua arte, como defendeu Cunha (1983)? Indo além: a transmissão desses traços se teria dado de maneira atávica, instintivamente, por entre gerações de africanos e seus descendentes (e, portanto, objeto de estudo da biologia, no limite) ou, antes, por meio da socialização e transmissão de técnicas entre gerações de artistas, por seus contato e vivência, fincados na dinâmica sociocultural?

O exame das contribuições teóricas sobre arte afro-brasileira, em que pesem suas diferentes tentativas de definição, nos revela ao menos uma característica comum: até a década de 1980, esse foi um tema basicamente acadêmico, de interesse maior entre cientistas sociais, etnólogos e africanistas. Um objeto de ciência, mais que propriamente artístico, por assim dizer. Devido à identificação da categoria com uma produção escultórica e ferramental basicamente aforreligiosa e presente no terreno das artes de feição não acadêmica, o termo era pouco reivindicado por artistas e curadores, sendo mais acionado por estudiosos. A ênfase das pesquisas em objetos que manifestassem formalmente sua ascendência africana – tendentes, no limite, a de fato se refugiar nos espaços dos terreiros de candomblé e difusamente no campo da arte dita popular – também concorreu para a circunscrição do termo a alguns espaços de especialistas e à construção de uma ideia forte, presente ainda hoje, que associa e circunscreve a produção de artistas negros a apenas estes terrenos – o popular e o religioso – não obstante o registro, ao menos desde Manuel Querino, da participação de negros na arte dita erudita, acadêmica, na arquitetura e outros ramos das artes e ofícios.

É certo que não faltaram, nesse período, artistas, negros e brancos, que tenham aproximado sua produção a traços culturais, estilísticos e temáticos que a expressão arte afro-brasileira pode ensejar. Sem levar em conta a autoria negra como um critério definidor, diversos críticos e curadores consagraram Mário Cravo Jr., Hansen Bahia (1915-1978), Carybé (1911-1997), Djanira da Mota e Silva (1914-1979), Mário Cravo Neto (1947-2009) e Pierre Verger (1902-1996) como alguns dos nomes da área, mesmo não sendo afro-brasileiros. Quase todos se situavam, não por coincidência, num contexto baiano, de referência a expressões culturais daquele estado tido como uma espécie de “Roma Negra” do país. A identificação de suas obras como pertencentes a uma área artística especificamente afro-brasileira, entretanto, é empreendimento externo, feito possivelmente à revelia de alguns.

Por outro lado, foram poucos os artistas negros que reivindicaram em vida tal designação; no geral, o faziam a partir do conteúdo de suas obras, mais do que propriamente pelo critério único da origem. Mestre Didi (1917-2013), que nomeava sua obra “arte religiosa afro-brasileira”, e Abdias Nascimento (1914-2011), que identificava sua produção plástica como “arte negra”, são exemplos tão importantes quanto minoritários. Também o pintor Wilson Tibério (1946, p. 1), ao diferenciar “artista negro” de “negro artista”, forneceu uma definição própria de arte afro-brasileira. Em seus termos,

O preto que se dedica a uma arte pode ser sempre um *negro artista* e não se tornar nunca um artista negro. *Artista negro* como eu entendo, isto é, o negro que coloca a sua arte a serviço de sua raça, que procura motivos negros para sua produção artística e que tem uma sensibilidade especial para tudo que recorda essa África gloriosa que sempre revejo nas litâneas dos “candomblés” baianos.

A situação hoje é diversa: abraçada (com dissensos) pelo mundo da arte e da militância negra, a expressão vem sendo cada vez mais requisitada, utilizada e contestada por artistas, críticos, curadores e *marchands*, ampliando seus espaços de circulação. Vem sendo especialmente atribuída à produção contemporânea de artistas negros brasileiros que têm reivindicado uma arte mais engajada e assumidamente atuante. Discussões sobre direitos civis, identidade negra, combate às desigualdades racializadas de renda e de acesso a bens e serviços, direito à memória e à diversidade têm-se avolumado na agenda política do país, especialmente com a diversificação das pautas de reivindicação e atuação do movimento negro nas últimas três décadas (Domingues, 2008). No terreno das artes, as discussões têm-se organizado em ao menos dois eixos centrais de reivindicação: por um lado, uma releitura crítica dos modos de representação de corpos negros na cultura visual brasileira, marcada historicamente por imagens de sevícia, trabalho e sexualização (Bittencourt, 2005; Moura, 2012); e, por outro lado, a reversão das políticas de branqueamento e de anonimato que atingem variados artistas e personagens afrodescendentes.

A busca por sinais de ascendência africana nas obras, tendência que marcou boa parte dos estudos da área desde finais do século 19, vem se deslocando no tempo presente para o enfoque na ascendência africana dos artistas, trazendo novas questões ao debate crítico e ao universo da arte contemporânea. Afinal, fazem parte do acervo da maioria dos grandes museus de arte brasileira obras em que se veem negros, ou elementos do que se entende genericamente por cultura negra, tematizados nas telas. Mas e quanto a autores negros? Qual sua presença na composição desses acervos? Em poucas palavras: para além da representação, qual o espaço para a representatividade dos artistas negros nas instituições e nos estudos de arte brasileira? Como curadores, artistas e exposições se têm posicionado sobre o tema?

O dito e os não ditos em exposições de arte afro-brasileira

Exposições enunciam histórias, traduzem narrativas a partir do arranjo de peças e imagens num dado espaço, (re)criando discursos a partir do que expõem, bem como do que ocultam. São acontecimentos de vida curta, impermanentes, cujos efeitos, entretanto, podem se prolongar para além de sua realização imediata. Sabemos também que exposições e museus, com seus critérios de seleção, são não só espaços de exibição de arte, mas criadores de discursos sobre ela e fontes poderosas no estabelecimento de nomes, obras e estilos característicos de certo tipo de produção e no mercado de arte. No caso do nosso tema, eles terão papel fundamental na consolidação de modos de conceber e expor peças de arte afro-brasileira.

Paralelamente ao acúmulo crítico e teórico dos autores que viemos discutindo até aqui ou a obras e artistas icônicos que em geral definem características prosódicas, temáticas e materiais de uma determinada escola ou estilo artístico, uma possível história do que passou a ser entendido como arte afro-brasileira se fez e faz, acreditamos, nas exposições e museus voltados para esse tipo de produção.

Nos últimos 30 anos, uma série de mostras de arte afro-brasileira vem sendo montada no país³ (e também, em menor número, no exterior), em espaços outros para além dos já referenciais Museu Afro Brasileiro (Salvador) e Museu Afro Brasil (São Paulo). O crescente interesse pela área também se faz revelar na profusão de debates e cursos⁴ organizados recentemente sobre a questão. Se, como vimos, são muitos os modos de conceituar as artes plásticas afro-brasileiras, igualmente

³ Cito algumas para efeito de mapeamento: Réplica e rebeldia, com montagens no Museu de Arte Moderna da Bahia (2006), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2006) e no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília (2007), curadoria de Antônio Pinto Ribeiro, Antônio Sérgio Moreira e Hilário Gemuce; Incorporações – Arte afro-brasileira contemporânea, no International Arts Festival Europalia, em Bruxelas, Bélgica, de 15.10.2011 a 15.1.2012, curadoria de Roberto Conduro; Afro: Black Identity in America and Brazil, no Tamarind Institute, em Albuquerque, EUA, de 1.6 a 31.8.2012, curadoria não especificada; Afro como ascendência, arte como procedência, no Sesc-Pinheiros, São Paulo, de 1.12.2013 a 9.3.2014, curadoria de Alexandre Araújo Bispo; Samba Spirit: Modern Afro Brazilian Art, no Museum of Fine Arts, em Boston, EUA, de 18.1 a 19.10.2014, curadoria de Karen Quinn; Afro Brasil: Art and Identities, no National Hispanic Cultural Center, em Albuquerque, EUA, 2015, curadoria de April Bojorquez; Histórias Mestiças, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, de 16.8 a 5.10.2014, curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz; Identidade, individual de Sidney Amaral na Central Galeria de Arte, São Paulo, de 7.10 a 5.12.2015, curadoria de Rodrigo Villela; Matéria Atlântica, individual de Ayrson Heráclito no Senac-Lapa, São Paulo, de 18.12.2015 a 31.1.2016, curadoria de Renan Vieira Andrade; Rosana Paulino: alinhando histórias, individual de Rosana Paulino, no Senac-Scipião, São Paulo, de 21.11.2016 a 4.2.2017; Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca, na Pinacoteca de São Paulo, de 12.12.2015 a 27.6.2016, curadoria de Tadeu Chiarelli; A cor do Brasil, no Museu de Arte do Rio, de 2.8.2016 a 15.1.2017, curadoria de Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos; Diálogos ausentes, Itaú Cultural de São Paulo, de 10.12.2016 a 29.1.2017, curadoria de Rosana Paulino e Diane Lima; Agora Somos Todxs Negrxs?, no Galpão VideoBrasil, 2017, curadoria de Daniel Lima; PretAtitude, no Sesc-Ribeirão Preto, 2018, curadoria de Claudinei Roberto; Negros indícios, no Centro Cultural Caixa de São Paulo, 2018, curadoria de Roberto Conduro; entre outras.

⁴ Também para efeitos de mapeamento, destaco os principais debates ocorridos nos últimos anos que tomaram o tema da arte afro-brasileira como eixo: “Para além das vitrines: arte africana e afro-brasileira nos museus”, seminário organizado pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (set. 2013); “Reflexões sobre arte (afro) brasileira”, seminário promovido pela revista *O Menelick 2ª Ato* na Galeria Emma Thomas (set. 2015); “Arte afro-brasileira contemporânea: ativismo como essência”, debate com os artistas Moisés Patrício e Surama Caggiano promovido pelo Festival Afreaka (jun. 2015); “Seminário Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da pinacoteca”, promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em parceria com a revista *O Menelick 2ª Ato* (abr.-maio 2016); a série de encontros do “Afrotranscendence”, promovida ao longo de 2015 e 2016 pela NoBrasil, no Red Bull Station; os debates sobre negros nas artes visuais da série Diálogos ausentes, realizada ao longo de 2016 no Itaú Cultural, ambos organizados por Diane Lima; “Olhares sobre a arte afro-brasileira, seus conceitos e seus artistas”, curso promovido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo (nov.-dez. 2016); “A presença negra na arte brasileira: entre políticas de representação e espaços de representatividade” (jun.-jul. 2017) e “O que é arte afro-brasileira? Os múltiplos sentidos de uma arte de muitos nomes” (mar. 2018), ambos cursos promovidos pelo Masp.

diversas têm sido as maneiras de as expor – com estratégias nem sempre concordantes, ainda que inspiradas em referenciais comuns.

Tal datação em três décadas não é fortuita. Com efeito, 1988 foi dessas datas infrequentes na história do Brasil, ao menos no que tange ao volume de discussões e debates em torno do papel da África na arte e “cultura brasileira” – com as aspas que tal expressão necessariamente sugere. Capitaneados pelo mote dos cem anos da abolição jurídica da escravatura no país, diversos eventos foram realizados Brasil afora, boa parte promovida pelas agências governamentais brasileiras, mas não só. Por outro lado, esse foi também um ano de forte denúncia da “farsa da abolição” pelo movimento negro que, ensejado pela data redonda, se reorganizava em novas frentes de ação e militância. Marchas, debates e protestos foram convocados, colocando na agenda política de discussões daquele ano simbólico os temas indesejáveis, de que as comemorações oficiais buscavam desviar.

Foi no contexto desses eventos, comemorações e dilemas que se organizou a emblemática exposição *A mão afro-brasileira* (1988), que viria a se tornar determinante para nosso campo de investigação. Ao lançar pela primeira vez no país uma mostra extensa composta apenas por obras de artistas negros, os curadores Emanuel Araujo e Carlos Eugênio Marcondes Moura forneciam um fôlego renovado ao debate sobre arte afro-brasileira no país. “Não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro”, explicou Araujo (1988a) na época. A série de exposições posteriores de arte ou artistas afro-brasileiros que, de alguma forma, dela se derivaram ratifica seu caráter inaugural.

A referência à figura de Emanuel Araujo quando se trata de arte afro-brasileira é mesmo inescapável. Curador de um conjunto numeroso de exposições sobre o tema, o artista santo-amarense foi responsável por uma verdadeira retomada da questão, após um período de relativa hibernação. Suas mostras foram redefinindo o sentido do termo, de modo a se tornar incontornáveis para novos interessados, artistas e estudiosos. Elas culminariam na criação do Museu Afro Brasil (MAB), em 2004, num processo que durou cerca de 20 anos de pesquisa, formação de uma grande coleção particular (que se converteria, em grande medida, no próprio acervo do MAB) e negociações políticas.

É certo que importantes exposições ao redor do tema afro-brasileiro foram organizadas antes de Araujo. Figuram entre os exemplos as mostras organizadas por Lina Bo Bardi nos anos 1950-1960, compostas por um amplo conjunto de peças de arte afro-brasileiras. Trata-se de exposições como Bahia no Ibirapuera (cocuradoria de Lina Bo Bardi e Martins Gonçalves, realizada paralelamente à V Bienal de São Paulo, em 1959); Mostra de escultura afro-brasileira, bem como as individuais de Emanuel Araujo, João Alves, Agostinho Batista Freitas, Agnaldo Manuel dos Santos e Carrancas do Rio São Francisco, com obras do mestre Francisco Biquiba (todas realizadas ao longo de 1961 no MAM-BA); Nordeste (Solar do Unhão, Salvador, 1963) e A mão do povo brasileiro (Museu de Arte de São Paulo, 1968).

Algumas das obras, temas e autores selecionados por Lina Bo Bardi vão adentrar o espaço do museu pela primeira vez a partir de suas exposições, ganhando relevância com a recorrência em que nelas aparecem. São referências como os ex-votos nordestinos, as carrancas e cabeças de proa dos barcos do rio São Francisco, objetos do candomblé e vestimentas dos orixás. Peças que viriam, décadas depois, a figurar em diversas exposições e museus afins, como a própria A mão afro-brasileira e os museus Afro-brasileiro e Afro Brasil. Esse impulso criativo, entretanto, seria abalado pelos eventos políticos de abril de 1964. Com o golpe militar daquele ano, a trajetória da curadora e suas linhas de pesquisa e exposição foram duramente alteradas. A montagem da mostra Nordeste em Roma (Itália), por exemplo, foi censurada pelo governo brasileiro, que viu na exibição daquelas peças um caráter subversivo e contrário à imagem que o país almejava projetar de si mesmo. Sinais de um racismo estrutural que há tempos permeia as instituições políticas brasileiras.

Também as iniciativas de Abdias Nascimento, na década de 1950, são dignas de nota e referência para a constituição do campo expositivo e conceitual da arte afro-brasileira. Artista plástico, poeta, ator, dramaturgo, professor, escritor e político, Nascimento foi um homem de muitas facetas e ocupações. Nome importante da história dos movimentos negros no Brasil, foi ele também o primeiro intelectual a articular publicamente o tema da arte afro-brasileira como ferramenta político-artística de militância antirracista: “Arte negra é precisamente a prática da libertação negra – reflexão e ação, ação e reflexão – em todos os níveis e instantes da existência humana”

(Nascimento, 1978, p. 180),⁵ ele defendia. Nesse espírito foi criado o Museu de Arte Negra (MAN) em 1950, primeira iniciativa museológica do país “destinada à promoção da arte do negro – e da arte de outros povos influenciados por ele – [...] como um processo de integração étnica e estética” (Nascimento, 2002, p. 146).

O projeto, porém, encontrou seguidas barreiras para a sua realização, nunca chegando o museu a ter sede própria. Os 18 anos que separaram a concepção do MAN da primeira exposição de seu acervo – mostra organizada em 1968 nas dependências do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, então sob a direção de Ricardo Cravo Albin – são sintomáticos da dificuldade em se criar, naquele contexto de repressão política e social, um espaço destinado à arte afro-brasileira.

Outro projeto de museu voltado para o tema afro-brasileiro só viria a lograr visibilidade e realização no período de distensão do regime. Fundado em 1974, o Museu Afro-brasileiro (Mafo) foi fruto de uma cooperação inédita entre o Centro de Estudos Afro-orientais, o Ministério das Relações Exteriores, a Universidade Federal da Bahia, embaixadas de países africanos, o governo do estado da Bahia e a Prefeitura de Salvador. O momento era oportuno e reunia uma série de condicionantes distintos daqueles enfrentados por Abdias Nascimento quase 30 anos antes. A instituição, porém, enfrentou dificuldades assemelhadas. Mais de oito anos separaram sua fundação e a efetivação de sua abertura, oito anos marcados por preconceitos de toda ordem e por disputas acirradas. A começar pelo local de sua sede, o prédio da antiga Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus. Por conta das alterações com os dirigentes da classe médica baiana, contrários à instalação do Mafo no “Templo da Medicina”, o plano inicial do museu, elaborado por Pierre Verger – um projeto ousado, prevendo a ocupação da totalidade do prédio, um acervo de cinco mil peças de diferentes estilos e sociedades do continente africano e peças afro-brasileiras de acervos de todo o país –, foi reduzido de modo a ocupar apenas 10% do espaço, tendo por consequência brusca redução do acervo e de sua própria visibilidade.

⁵ Primeira versão publicada em *Black Art: An International Quarterly*, New York, 1976.

Esses exemplos, claro está, não encerram nem poderiam esgotar a totalidade de mostras e museus de arte afro-brasileira que antecederam as primeiras iniciativas de Emmanoel Araujo na área. O histórico de disputas que atravessam essas experiências, entretanto, deixa transparecer o ineditismo e a importância da mostra por ele organizada em 1988.

Em termos sucintos, A mão afro-brasileira tinha por enfoque tomar a autoria negra como guia expositivo. Tratava-se de “exibir como negro quem negro foi”, como sintetizou o historiador Joel Rufino Santos (1988) em seu prefácio à primeira edição de *A mão afro-brasileira – significado da contribuição artística e histórica*, livro que apresenta a pesquisa iconográfica e documental que deu origem à exposição homônima. Espécie de inventário que mapeia e registra artistas afro-brasileiros do século 18 ao 20 nas diversas áreas da arte – arquitetura, música, literatura, teatro, dança e, principalmente, artes plásticas –, livro e exposição reuniram nomes e obras de arte de variadas procedências, estilos e épocas. “A pesquisa varreu arquivos, bibliotecas, publicações, à procura de personagens escondidos pela poeira de histórias mal contadas ou pelo ‘branqueamento’ comum a todo personagem que ascende socialmente no Brasil”, explicou o curador (Araujo, 2000, p. 42).

Além dos objetos de arte feitos por mãos afro-brasileiras, ali se expunham também seus produtores, realçando a “participação do homem negro e mestiço na formação da cultura nacional” (Araujo, 1988, p. 9), fossem suas obras alusivas à África ou não, quer nos signos ou na forma. Estava lançado um programa expositivo duradouro de visibilidade e inclusão de artistas negros na pálida história de exposições no Brasil, afinado a um movimento internacional, na época ainda incipiente, de revisão dos modos marcadamente masculinos, europeizados e coloniais de se contar a história – incluída e, talvez, especialmente a da arte.

A mostra reuniu obras de arte sacra, barroca, acadêmica, “popular”, moderna e contemporânea. Realizadas em códigos ocidentais de arte (como Mestre Valentim e Arthur Timótheo da Costa), em cânones africanos retrabalhados no Brasil (Agnaldo Manuel dos Santos e arte religiosa afro-brasileira) ou ainda em diferentes arranjos de tradições e estilos (Rubem Valentim e Rosana Paulino), as obras foram distribuídas em quatro núcleos: O barroco e o rococó; O século 19 – A academia e os acadêmicos; A herança africana e as artes de origem popular; e Arte contemporânea.

A divisão, que demarcava uma espécie de tratado ampliado da história da autoria negra na arte brasileira, buscava mapear e resgatar a contribuição artística de mãos afro-brasileiras para a construção do país. Tal estratégia seria retomada e ampliada nas mostras subseqüentes de Araujo. São exemplos as exposições *Vozes da diáspora*, montada na Pinacoteca de São Paulo de 26 de novembro de 1992 a 20 de janeiro de 1993; *Herdeiros da noite*, mostra comemorativa dos 300 anos da morte de Zumbi de Palmares, também montada na Pinacoteca de São Paulo, de 3 de dezembro de 1994 a 15 de janeiro de 1995; *Arte e religiosidade no Brasil – heranças africanas*, organizada no pavilhão Manoel da Nóbrega, de 8 de novembro a 7 de dezembro de 1997; *Negras memórias, memórias de negros – o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão*, montada no Centro Cultural da sede da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, entre 25 de fevereiro e 29 de junho de 2003; e *Negro de corpo e alma*, organizada no contexto da megaexposição *Mostra do redescobrimento*, em 2000.

Esta última, dada sua dimensão superlativa e os debates públicos então gerados, pede comentário mais detido. Nas palavras de Araujo (2000, p. 42-44),

Esta exposição encerra um conjunto de aproximações que vimos realizando nestes últimos quinze anos sobre o negro no Brasil. O que assim se propõe é uma grande discussão sobre as relações raciais em nosso país, no sentido de detectar os padrões que determinaram, ao longo dessa história, a convivência entre brancos e negros no Brasil.

A “grande discussão” se fez valer também de grande ambição e de um grande espaço expositivo. Concentrando o maior número de peças expostas entre os módulos da *Mostra do redescobrimento* e, em consequência, o catálogo mais volumoso da exposição, *Negro de corpo e alma* reuniu obras e artistas díspares, mas articulados em torno de um tema comum. E também amplo: telas consagradas, objetos do cotidiano, instrumentos musicais e litúrgicos, aquarelas de viajantes europeus, joias, adornos, recortes de jornais, caricaturas, fotografos do século 19 ao 20, artistas do século 18 aos contemporâneos, negros ou não, foram cotejados de modo a tratar das representações dos negros na arte. “Tendo como proposta trabalhar com as formas de representação do negro no Brasil”, explicou Araujo (2000, p. 44), “esta exposição pretende[u] assim, antes de mais

nada, *desconstruir um imaginário* que [...] atuou de maneira poderosa na criação dos estereótipos nos quais se alicerça o discurso do preconceito que até hoje marca a identificação do negro em nosso país”.

Tal aproximação entre artistas com referenciais diversos, organizados num percurso que buscava defender uma ampla tese sobre relações raciais e processos de nacionalização de símbolos culturais de origem negra, evidentemente partia de pressupostos e almejava provocar efeitos distintos daqueles que deram fôlego à proposta do módulo Arte afro-brasileira, também organizado no interior da Mostra do redescobrimento.

Curado por Catherine Vanderhaeghe, François Neyt (para a seção de arte africana), Kabengele Munanga e Marta Heloísa Leuba Salum (para a seção de arte afro-brasileira), o módulo Arte afro-brasileira foi instalado no último andar do Pavilhão da Bienal. “Mais do que nunca desponta a questão sobre a unidade e a diversidade da arte africana em sua diáspora. Na tentativa de responder a essa indagação, constituiu-se o módulo afro-brasileiro na Mostra do redescobrimento”, explicou Nelson Aguilar (2000, p. 30), curador geral da Mostra.

Como numa rosácea, a expografia do módulo dispunha obras de arte tradicional africana no núcleo dessa produção, seguidas por peças de arte afro-brasileira consideradas *stricto sensu* (de uso afro-religioso e de origem “popular”) no raio do primeiro círculo e, na esfera mais ampliada, artistas influenciados por essa temática, com uma arte afro-brasileira considerada em seu sentido *lato*. Nas palavras de Munanga (2022, p. 154 , grifo meu),

Partindo de uma visão mais ampla, podemos imaginar e representar a arte afro-brasileira como um sistema fluido e aberto, que tem um centro, uma zona mediana ou intermediária e uma periferia. No centro do sistema situamos as origens africanas desta arte [...]. Na zona intermediária do sistema, [...] situamos o nascimento da arte afro-brasileira, uma arte que, além das características africanas [...], integrou novos elementos e características devido aos contatos estabelecidos no Novo Mundo com outras culturas. [...] Aqui, salvo algumas exceções, *nem sempre a matriz africana da obra e a origem étnica do artista se confundem*. Na periferia do sistema, situamos obras e artistas que, sem reunir todos os atributos essenciais das artes africanas tradicionais, receberam algumas de suas influências, seja do ponto de vista formal, seja do ponto de vista temático, iconográfico e simbólico.

“Continuidade”, “zonas intermediárias”, religião como eixo central e preponderância dos critérios iconográfico e simbólico fomentavam os argumentos conceituais do módulo, ecoando os termos propostos por Cunha (1983). Defendendo uma concepção alargada de arte afro-brasileira, sem tomar autoria, forma ou conteúdo como critérios exclusivos ou excludentes, Salum (2000, p.113) apostou numa formulação que amalgamava todos eles. Nas palavras da curadora,

a “arte afro-brasileira” é antes de mais nada contemporânea: ganhou nome neste século 20 e passou a ser reconhecida como qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a *estética* e a *religiosidade* africanas tradicionais e, de outro, os *cenários socioculturais do negro* no Brasil. Trata-se da *cultura material dos segmentos negros* no Brasil, das obras representativas da *cultura popular* de origem africana, das *releituras da arte africana tradicional*.

Em formulação similar, Munanga (2022, p. 152-154) argumenta que

embora saibamos que qualquer tentativa de definição seria sempre provisória, tendo em vista o caráter dinâmico de qualquer arte, concordamos, contudo, que alguns postulados básicos têm de ser colocados para que esta arte, que constitui um grande capítulo à parte dentro da arte brasileira, possa merecer e conservar seu atributo e qualitativo de “afro”. Entre eles podemos mencionar a *forma* ou o *estilo*; as cores e seu *simbolismo*; a *temática*; a *iconografia* e as fontes de inspiração, todos harmoniosamente articulados através do domínio de uma técnica capaz de dar corpo e existência a uma obra de arte autêntica. [...] Para que uma obra de arte possa ter uma identidade afro-brasileira, penso que não deveria reunir concomitantemente todos os postulados e características acima referidos. Basta que um ou outro entre os mais relevantes (*forma* e *tema*) seja integrado com regularidade no conjunto da obra e que lhe confira uma verdadeira autenticidade. [...] Excluir uma ou outra deste módulo, em nome de uma arte afro-brasileira autêntica que não seríamos capazes de delimitar nitidamente, uma obra que, além da origem étnica do artista, integraria no mesmo corpo todas as características acima evocadas, seria ignorar as ambiguidades da sociedade brasileira, sociedade na qual as cercas das identidades vacilam, os deuses se tocam, os sangues se misturam, na qual as identidades étnicas, embora defensáveis, nada têm a ver com as leis da “pureza”.

Essas conceituações de arte afro-brasileira pareciam propor um balanço entre estética afrorreligiosa, releitura de faturas africanas (*forma*), motivos da cultura e sociabilidade afro-brasileiras (*tema*) e a produção de uma “cultura material dos segmentos negros” (*autoria*) como pedaços de um amplo mosaico. Um programa que buscava deslocar o peso da autoria como critério de definição, acusando-o de um “purismo” pouco afeito à realidade miscigenada do Brasil. O foco da exposição, de todo modo, não era mesmo a biografia. E, nesse sentido, o módulo Arte afro-brasileira se distanciava de modo deliberado dos termos que tornaram conhecida a trajetória curatorial de Emanuel Araujo. A ambição era demarcar a diferença entre “os politicamente ‘negros’ e historicamente ‘afro-brasileiros’”, como escreveu Munanga (2022, p. 155).

A realização de duas exposições paralelas no interior do mesmo projeto, com temas e peças afins, seria, afinal, mera circunstância ou decorrência de conceituações antagônicas? Que motivos justificariam a presença de dois módulos abordando arte e raça na Mostra? “A exposição pronta, os períodos determinados e vem Emanuel Araujo propor uma visão a contrapelo da história: Negro de corpo e alma”, escreveu Nelson Aguilar (2000, p. 32) na introdução ao catálogo da mostra.

O texto continua, indicando que o desdobramento de um primeiro módulo (Arte afro-brasileira) numa segunda exposição se teria dado menos em função de conceituações antagônicas propriamente ditas do que por disputas políticas no interior do circuito das artes afro-brasileiras:

no coro universal, surgem desarmonias, dissonâncias. Muda-se o sistema tonal, ignora-se o ruído ou expulsam-se os desafinados? Alguns artistas participantes de outros módulos por motivos estéticos aqui comparecem com função nova, para assinalar as brigas, os pactos, as reconciliações entre o corpo e a alma dos descendentes dos africanus (Aguilar, 2000, p. 32).

Brigas e dissonâncias que animariam as distintas perguntas que deram origem às duas propostas curatoriais. A pergunta, porém, persiste: que “função nova” Negro de corpo e alma pretendia extrair pela repetição de artistas presentes “por motivos estéticos” em Arte afro-brasileira? Indo além: numa área disputada e de conceituação pouco precisa, é viável separar motivações estéticas, como se fossem neutras, de suas funções políticas, novas ou velhas? Que histórias a prática curatorial pode contar por meio da seleção (e seu correlato ocultamento)

de obras então consideradas afro-brasileiras? De que maneira essas escolhas incidiriam na consolidação de nomes e artistas como representantes dessa área, em detrimento de outras possibilidades?

O questionamento e desafio que deram origem a Negro de corpo e alma pareciam, entretanto, menos dizer respeito a uma desavença conceitual com o módulo correlato do que buscar, na Mostra do redescobrimento, um espaço voltado para a discussão sobre o racismo que subjaz ao desconhecimento, do público em geral e do circuito artístico brasileiro em particular, das contribuições do negro na conformação das artes nacionais.

Nesse sentido, é bastante sintomático que o Museu Afro Brasil, idealizado por Araujo e inaugurado quatro anos depois da Mostra do redescobrimento (e dois após ele ter deixado a diretoria da Pinacoteca de São Paulo), tenha sido erigido no interior do mesmo pavilhão de Negro de corpo e alma, e com uma coleção inaugural composta por um número expressivo de obras nela expostas. Mesmo o argumento central da mostra, buscando sintetizar visualmente um discurso tanto de valorização da contribuição do negro nas artes quanto de denúncia do racismo das instituições de arte e da sociedade brasileira, de certo modo antecipava o plano do museu, construído em bases conceituais semelhantes.

A experiência do Museu Afro Brasil

Localizado no parque Ibirapuera, em São Paulo, no pavilhão Manuel da Nóbrega, o MAB foi oficialmente instituído pelo decreto municipal n. 44.816/2004, durante gestão da prefeita Marta Suplicy, e concebido por uma equipe multidisciplinar de profissionais afins à área, entre artistas, antropólogos, museólogos, pedagogos e historiadores. O espaço do museu é dividido em dois andares, sendo o primeiro dedicado às exposições temporárias (mais de 180 foram organizadas entre 2004 e 2015), e o segundo, à exposição de longa duração, abrigando um acervo de cerca de sete mil obras. Esta última é dividida em seis núcleos temáticos, organizados de modo contíguo no espaço expositivo e delimitados por cores em vez de por salas: África: diversidade e permanência; Trabalho e escravidão; Religiosidade afro-brasileira; Sagrado e profano; História e memória; e Artes plásticas: a mão afro-brasileira (englobando os setores de arte contemporânea, arte do século 19, arte do século 18 e arte “popular”).

Ao articular diferentes objetivos – de valorização, denúncia e reparação – o MAB se configura como um museu histórico, etnográfico e de arte. Pretende, segundo o documento *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*, espécie de manifesto fundador da instituição,

unir História, Memória, Cultura e Contemporaneidade, entrelaçando essas vertentes num só discurso, para narrar uma heroica saga africana, desde antes da trágica epopeia da escravidão até os nossos dias, incluindo todas as contribuições possíveis, os legados, participações, revoltas, gritos e sussurros que tiveram lugar no Brasil e no circuito das sociedades afro-atlânticas” (Araujo, 2006, p. 12).

A visão e o acervo de Araujo, ao ganhar corpo e forma institucional com o Museu Afro Brasil, se constituíram assim em referenciais decisivos do que se entende hoje pelo conceito. Mais que isso, como um pêndulo que oscila entre considerações ora mais devotadas à autoria, ora à forma e ao tema, a exposição de longa duração do MAB transplanta e condensa, no plano expositivo, muitas das discussões acumuladas em livros e artigos sobre arte afro-brasileira ao longo do último século. Se apresentando como uma síntese aberta, direciona o acúmulo dessas interpretações para um discurso mais abertamente político, de reivindicação de um espaço museológico de grande porte para as artes e expressões culturais afro-brasileiras.

Há, contudo, contradições nesse processo. O caráter enciclopédico do museu é uma delas, talvez a mais flagrante: “Esse é um museu muito difícil” é uma avaliação recorrente entre os visitantes. “Um museu que integre os anseios do negro jovem e pobre ao seu programa museológico, contribuindo para sua formação educacional e artística”, afirma Araujo (2006, p. 13) a respeito dos objetivos do MAB. Os poucos textos de parede e a falta de sinalização de núcleos e obras, entretanto, colaboram para a dificuldade de leitura e entendimento da lógica expositiva – um certo excesso de subjetividade curatorial que torna o museu pouco didático e, por consequência, menos acessível àqueles que a instituição pretende justamente atingir.

De todo modo, ao trazer à discussão o papel dos africanos e seus descendentes na formação do país, o MAB encaminha para uma reflexão necessária e muitas vezes silenciada sobre os processos de mestiçagem, de absorção

e rejeição dos aportes africanos pela sociedade brasileira na constituição das artes, culturas e identidade nacionais. Reafirma, assim, e por meio de recursos visuais, a tese de que falar do Brasil implica, necessária e inescapavelmente, falar de um afroBrasil, dada a participação decisiva do “africano como colonizador” do país, para abusar dos termos de Querino (1980). Nesse sentido, acredito que mais vale pensar o Museu Afro Brasil como um poderoso discurso sobre arte afro-brasileira e das relações entre arte, África e Brasil, consolidado ao longo de 14 anos de existência; mas não o único. O relativo *boom* de exposições realizadas no país sobre a temática afro-brasileira nesse mesmo período vem fomentando a ampliação dos debates sobre o tema, dando visibilidade a outros artistas afro-brasileiros, para além daqueles do repertório do MAB e, nesse processo, também gerando novas reflexões e dissidências.

Novas exposições, velhos dilemas: um olhar sobre a polifonia contemporânea

O conjunto recente de exposições de arte e artistas afro-brasileiros reúne entendimentos nem sempre afinados sobre o que, afinal, definiria esse campo. Dilemas entre forma, tema e autoria como critérios definidores continuam a orientar as perspectivas de curadores e analistas. Comum a todos, entretanto, é a dívida para com os diferentes argumentos e linguagens mobilizados pelas exposições sobre o tema que os antecederam e, em certo sentido, pavimentaram o caminho.

Tomemos os diferentes argumentos de três mostras recentes como exemplo dessa polifonia: as exposições Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo (de 12 de dezembro de 2015 a 27 de junho de 2016, com curadoria de Tadeu Chiarelli); A cor do Brasil, montada no Museu de Arte do Rio (de 2 de agosto de 2016 a 15 de janeiro de 2017, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos); e Diálogos ausentes, organizada no Itaú Cultural de São Paulo (de 10 de dezembro de 2016 a 29 de janeiro de 2017, com curadoria de Rosana Paulino e Diane Lima). Contemporâneas, as três mostras buscavam, a seus modos e com suas diferenças, tematizar a arte afro-brasileira como uma área particular de produção artística.

A exposição Diálogos ausentes, idealizada com base numa série de encontros mensais ocorridos ao longo de 2016 para debater a presença afro-brasileira nas

artes, se baseou fortemente na produção de artistas contemporâneos e no argumento de revisão crítica. Seu texto de apresentação assim a definia, expondo sua agenda artística e política:

Diálogos ausentes faz com que nossas vozes se tornem presentes e sejam ouvidas à medida que revela parte da abundância da produção das artes afro-brasileiras e cria uma estrutura de debate sobre a invisibilidade dessa mesma produção: uma invisibilidade gerada em grande medida pelo racismo estrutural que aprisiona boa parte das instituições artísticas aos modos de pensar e de se manifestar das culturas europeias (Paulino, Lima, 2016).

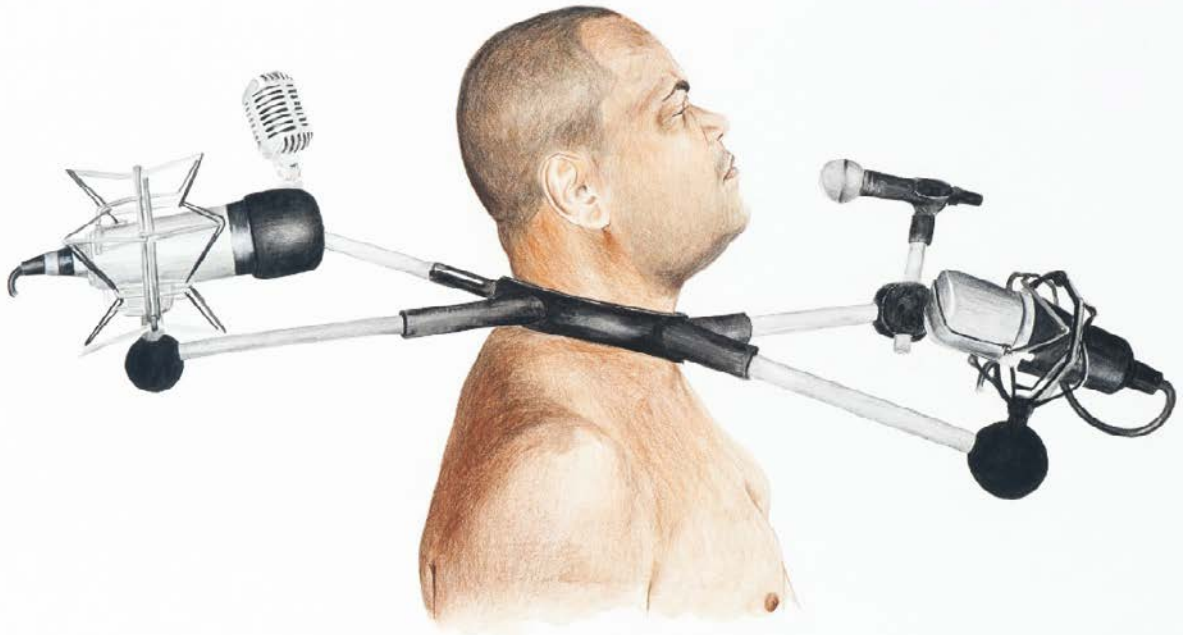
Curada por Rosana Paulino e Diane Lima – duas mulheres negras, uma conjunção rara num meio conhecido pelo predomínio masculino e branco –, a mostra “convida(va) o público para um mergulho na rica e pujante produção artística de afrodescendentes, trazendo manifestações que podem ser lidas como um resumo dessa arte que transforma diálogos ausentes em diálogos presentes” (Paulino, Lima, 2016). Com obras de Aline Motta, Dalton Paula, Eneida Sanches, Renata Felinto, Sérgio Adriano H. e Sidney Amaral, para citar apenas os artistas plásticos,⁷ a mostra foi organizada de modo a responder a uma série de inquietações e dilemas do presente, “operando como uma contranarrativa às representações estereotipadas da população negra”. Na primeira de suas salas expositivas, o critério de raça aparecia friccionado ao recorte de gênero, reunindo obras apenas de artistas negras. Embebido das discussões sobre interseccionalidade que o feminismo negro tem suscitado nos últimos anos, esse primeiro núcleo, espécie de sala de boas-vindas da mostra aos visitantes, buscava dar visibilidade a uma produção que, mesmo no interior de debates e exposições sobre o tema, é usualmente secundarizada.

⁷ A mostra incluía ainda os seguintes artistas: do audiovisual, André Novais Oliveira, Juliana Vicente, Larissa Fulana de Tal, Viviane Ferreira e Yasmin Thayná; das artes cênicas: Cia. Teatral Abdias Nascimento (Salvador), Capulanas Cia. de Arte Negra (São Paulo), Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas (Nata, Bahia) e NEGR.A – Coletivo Negras Autoras (Belo Horizonte).

A dimensão militante da mostra também se deixava notar nos núcleos subsequentes. Neles, os visitantes se deparavam com um conjunto de obras evocadoras de outros debates caros às discussões contemporâneas sobre raça e efeitos do racismo no Brasil. Da intolerância e perseguição religiosas, tematizadas no registro audiovisual da performance *Unguento* (2015), do goiano Dalton Paula, na qual variados elementos relativos ao orixá Exu são mobilizados – como cachaça, ervas e a própria rua – à aquarela *Gargalheira (Quem falará por nós?)*, de Sidney Amaral, autorretrato que tematiza continuidades de marcas e instrumentos de tortura física do período da escravidão em configurações contemporâneas de violências sofridas pela população negra. Todas as obras do conjunto expositivo, ainda que diversas, figuravam motivos relacionados à cultura e/ou experiências sociais afro-brasileiras, fazendo incidir na autoria, mas também na temática, seus critérios curatoriais. Uma conceituação de arte afro-brasileira, portanto, pautada na produção artística de afrodescendentes que figurem motivos também afro-brasileiros.

Figura 1

Sidney Amaral, *Gargalheira (quem falará por nós?)*, 2014, aquarela e lápis sobre papel, 55 x 75cm, coleção particular, São Paulo, Brasil
Foto: João Liberato



Já *A cor do Brasil*, uma megaexposição montada no Museu de Arte do Rio durante os Jogos Olímpicos na cidade, teve inspiração distinta. Sem tomar o mote afro-brasileiro como eixo ou discussão central, essa exposição buscava “apresenta[r] percursos, inflexões e transformações da cor na história da arte brasileira”. Com um amplo espectro temporal, partindo das paisagens de Frans Post realizadas em Pernambuco no século 17 – as primeiras telas a retratar personagens negros no Brasil – até a cena contemporânea, “*A cor do Brasil* retoma[va] as implicações e projetos políticos da cor na atualidade, indaga[ndo] se existiria uma cor afro-brasileira na arte” (Herkenhoff, Campos, 2016).

A resposta encontrada pelos curadores Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos veio em duas direções: pela inclusão de obras de “artistas da cor” (nos seus termos) ao longo dos núcleos temáticos (A invenção do Rio, Bandeira do Brasil etc.), ao lado de artistas e obras de outras procedências. Antônio Bandeira (1922-1967), Arjan Martins, Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), Ayrson Heráclito, Dalton Paula, Estêvão Silva, Heitor dos Prazeres, Jaime Lauriano e Leandro Joaquim (1738-1798) figuram entre os artistas distribuídos pelo circuito expositivo, com obras que não necessariamente tematizavam questões afro-brasileiras. Outro caminho adotado pelos curadores foi a criação de um núcleo próprio, denominado especificamente Arte afro-brasileira, dentro da exposição.

Esse núcleo apresentava uma configuração mais modesta. Localizado numa sala – ou, mais propriamente, num corredor de passagem, conectando duas salas expositivas à escadaria do prédio – trazia obras de artistas negros e brancos: três fotografias de Walter Firmo (retratando personalidades negras da música carioca: Pixinguinha [1897-1973], Cartola [1908-1980] e Clementina de Jesus [1901-1987]); quatro telas de Rubem Valentim; sete colares de conta estilizados de Júnior de Odé, cada um dedicado a um orixá; uma tela de Emanuel Araujo e outra de Carybé. O candomblé e o samba tematizavam a quase totalidade das obras reunidas – aliás, o único elo entre trabalhos de suportes e faturas variados, além de realizados num amplo espaço temporal (da década de 1940 à de 1990). A temática aparecia como critério isolado, e a ideia da “cor” como fio condutor da exposição encontrava naquele arranjo uma solução de difícil alcance.

A exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, por sua vez, tomou o critério racial como guia na seleção dos artistas, apresentando

enfoque e argumento expositivo distintos daqueles mobilizados em Diálogos ausentes. A começar pelos termos em uso: se em Diálogos as expressões afro-brasileira e afrodescendente apareciam como adjetivos sinônimos para designar um mesmo tipo de produção artística, expressando significados coincidentes, em Territórios o conceito de arte afro-brasileira cedeu lugar à categoria afrodescendente. A substituição, pouco usual em mostras de temática similar, buscava lidar com a dificuldade de reunir artistas e obras de estilos, faturas, temas e épocas díspares num rótulo de significado historicamente fugidio (e em disputa) como o de arte afro-brasileira. A mostra evitava, assim, a tendência unificadora do termo – no sentido da pretensão de circunscrever um movimento ou escola artístico de difícil demarcação, dada a multiplicidade de peças e atores que abarca, em prol do amplo “afrodescendente”, termo que, dada sua aplicabilidade a contextos também extra-brasileiros, acaba por se tornar, em certo sentido, “desterritorializado”. Conforme explicava o texto de apresentação da mostra:

A princípio, o que norteou a exposição foi o desejo de traçar uma narrativa sobre a presença dos artistas afrodescendentes na arte brasileira [...], uma história que supostamente explicitasse o desenvolvimento e as transformações dessa parcela da arte do país, suas peculiaridades, os pontos de contato entre um período e outro etc. Porém, com a análise das obras logo parece que a ascendência africana de seus produtores era o único fator a uni-las (Chiarelli, 2015).

Curada por Tadeu Chiarelli, Territórios foi organizada em três núcleos, ou “ilhas” que “explicitam períodos dessa ‘não história’ da arte dos afrodescendentes no Brasil”. Sem a pretensão “de constituir qualquer narrativa que se estendesse coesa por todo o período aqui tratado”, a exposição contou com obras de artistas negros de variadas épocas,⁸ do século 18 ao contemporâneo, independentemente

⁸ A seção intitulada Matrizes europeias reunia obras de Mestre Valentim, Emanuel Araujo, Octavio Araújo, Arthur Timótheo da Costa, João Timótheo da Costa, Estevão Silva, Benedito Jose Tobias, Maria Lídia Magliani, Antônio Bandeira, Miguelzinho Dutra, Firmino Monteiro, Heitor dos Prazeres, Genilson Soares e Rômmulo Vieira Conceição; em Matrizes africanas, reapareciam Emanuel Araujo e Octavio Araújo, com outras obras cotejadas a Rubem Valentim e Edival Ramosa; por fim, a seção Matrizes contemporâneas trazia Paulo Nazareth, Jaime Lauriano, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Flavio Cerqueira e, mais uma vez, Rômmulo Vieira Conceição.

dos motivos de suas obras, ligados ou não ao universo afro-brasileiro.⁹ Nas palavras de seu curador, “Aqui não interessava discutir como o negro foi visto durante a história, mas como o artista afro em vários momentos da história do Brasil conseguiu, de alguma maneira, se tornar agente dessa produção, e não modelo, figuração” (Chiarelli, 2016).

A mostra também rendia homenagem à produção plástica e ao papel de Emanuel Araujo na aquisição para a Pinacoteca da maioria das obras expostas. Único diretor negro da história da instituição (de 1992 a 2002), foi em sua gestão que o museu passou a incorporar obras de artistas negros em seu acervo de maneira deliberada e sistemática, “imprimi[ndo] à Pinacoteca um notável diferencial: hoje ela é o museu paulista com a maior presença de artistas brasileiros afrodescendentes, excetuando-se o Museu Afro Brasil, criado pelo próprio Araujo em 2004” (Chiarelli, 2016).

À guisa de conclusão: ser ou não ser, eis a questão

Como pudemos observar, a expressão “arte afro-brasileira”, de sentidos variados, tem sido historicamente utilizada por críticos, acadêmicos e curadores tanto numa acepção estrita, para circunscrever um conjunto exclusivo de artistas afro-brasileiros, quanto aberta, definida não pelo fenótipo dos produtores, mas pelo “conteúdo afro-brasileiro” dos produtos, de modo a incluir artistas de outras procedências raciais. Ao nos deter em algumas contribuições analíticas importantes na constituição do campo e nos argumentos de algumas exposições e museus edificadas ao redor do termo, tornou-se evidente que a multiplicidade de definições, variantes de acordo com interesses do momento e do pesquisador, por mais isentas que se propusessem, ecoavam sussurros das discussões raciais de seus tempos.

Com essas informações à baila, a frase de Emanuel Araujo que enceta este artigo – “arte afro-brasileira existe e não existe” – se torna um pouco menos enigmática. A resposta, embora resultante de caminhos tortuosos, é relativamente simples: porque o conjunto de exposições, museus e artistas reunidos

⁹ Desenvolvi alhures uma reflexão mais detida sobre esse aspecto de Territórios e da organização de suas salas expositivas: Menezes Neto (31 jan. 2016, jul. 2016).

sob a expressão “afro-brasileira” revela, de maneira inequívoca, que a multiplicidade de questões que o termo comporta é absolutamente irreduzível a um só critério definidor. Circunscrever a inventividade de artistas negros, de modo a buscar uma linha que os unifique, com um afinamento temático ou iconográfico na feitura de seus trabalhos, é como querer que massas e maçãs, pela similitude de seus nomes, tenham o mesmo gosto ou atendam aos mesmos propósitos. Como bem disse Franz Fanon (1925-1961), “Não há um preto, há pretos”. Nesse sentido, “arte afro-brasileira”, como uma categoria autônoma, de fato não poderia existir.

O certo é que, se não quisermos ecoar velhos essencialismos raciais, há que reconhecer, de maneira definitiva, não haver qualquer índice intrínseco a uma obra de arte que a relacione, sem mediações, à cor de pele de seu autor. O mesmo, porém, dificilmente se estende ao seu destino: a sub-representatividade de artistas negros nos acervos e coleções de galerias e museus, não obstante a excelência e diversidade de suas obras, revela que a cor de pele do artista é, ainda, critério camuflado da entrada de obras nos espaços expositivos de prestígio. Nesse sentido, “arte afro-brasileira”, como uma categoria política de reivindicação de visibilidade e reconhecimento da arte feita por mãos negras, não só existe como adquire uma importância fundamental.

Numa sociedade estruturalmente racista como a brasileira, seguir ignorando ou relegando a um segundo plano a produção de artistas afro-brasileiros, com sua variabilidade de estilos, filiações e interesses, significa seguir ignorando a própria complexidade da história da arte feita no país. Implica, assim, marginalizar parte significativa de sua constituição – marcada, desde a colônia, pela presença decisiva de negros entre os nomes de relevância. É tempo, portanto, de levar a sério o ensinamento de Cunha (1983) ao afirmar que “o negro contribuiu de modo definitivo na desvinculação das artes plásticas brasileiras de sua tutela metropolitana”. Enquanto esse cenário de desigualdade não for revertido, de modo a incluir em pé de igualdade nos estudos, críticas e exposições a contribuição de artistas afro-brasileiros à arte nacional, a ideia de uma arte brasileira e, no limite, o conceito mesmo de democracia seguirão incompletos e, em larga medida, também desconhecidos.

Hélio Menezes é graduado em relações internacionais e ciências sociais pela Universidade de São Paulo. Mestre e doutorando em antropologia social pela mesma universidade, atua como curador independente e pesquisador do Núcleo dos Marcadores Sociais da Diferença (Numas-USP) e do Núcleo Etno-história (FFLCH-USP). Foi um dos curadores da exposição *Histórias afro-atlânticas* (Masp e Instituto Tomie Ohtake, 2018) e integra a equipe de curadores da 35ª Bienal de São Paulo. .

Referências

- AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- ANDRADE, Mário de. O Aleijadinho. In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2 ed. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1975 [1928], p. 13-46.
- ARAUJO, Emanuel (org.). *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006.
- ARAUJO, Emanuel. Negro de corpo e alma. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- ARAUJO, Emanuel. Apresentação. Folder da exposição A mão afro-brasileira, 1988a.
- ARAUJO, Emanuel. Introdução e Proposição. In: ARAUJO, Emanuel. (org.). *A mão afro-brasileira*. São Paulo: Tenenge, 1988b.
- BARATA, Mário. A escultura de origem negra no Brasil. In: ARAUJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988[1957], p. 183-191.
- BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Afro-Brazilian Art. *Critical Interventions*, v. 9, n. 2, 2015, p. 73-76.
- BISPO, Alexandre Araújo. Afro mas brasileiros: memória, narrativa histórica e arte contemporânea. *O Menelick 2º Ato*, ano VI, edição especial Artes Visuais, jul. 2016.
- BITTENCOURT, Renata. *Um dândi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa, de Carlos Chambelland*. Tese (Doutorado), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- CALAÇA, Maria Cecília Félix. *O fenômeno da arte afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos*. Dissertação (Mestrado em artes), Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. Entrevista concedida ao canal Arte1, 18 mar. 2016. Disponível em: <http://arte1.band.uol.com.br/historia-da-arte-em-revisao/>. Acesso em 25 abr. 2018.

CHIARELLI, Tadeu. Texto de apresentação da mostra Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca. Folder de exposição, 2015.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/arte, 2007.

CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*, v. II. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: história, tendências e dilemas contemporâneos. *Dimensões – Revista de História da Universidade Federal de Sergipe*, v. 21, 2008.

DUQUE ESTRADA, Luís Gonzaga. *Contemporâneos (pintores e escultores)*. Rio de Janeiro: Typ. Benedicto de Souza, 1929 [1891].

FAUSTINO, Oswaldo. Museu Afro Brasil: 10 anos de reinvenções das africanidades”. *O Menelick 2ª Ato*, dez. 2014. Disponível em: <http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/museu-afro-brasil-10-anos>. Acesso em 25 abr. 2018.

HERKENHOFF, Paulo; CAMPOS, Marcelo. Texto de apresentação da mostra A cor do Brasil. Folder de exposição, 2016.

MENEZES, Hélio. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MENEZES NETO, Hélio Santos. Arte negra/artes de negros: uma conversa entre forma, tema, autoria e cor em Territórios. *O Menelick 2ª Ato*, ano VI, edição especial Artes Visuais, julho de 2016.

MENEZES NETO, Hélio Santos. O lado negro da arte: sobre ‘Territórios – artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca’. *Carta Maior*, 31 jan. 2016. Disponível em: <http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/O-lado-negro-da-arte-sobre-Territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-Pinacoteca-/39/35408>. Acesso em 25 abr. 2018.

MONTAIGNE, Michel de. *Essais de Michel, Seigneur de Montaigne*. Paris: Hachette Livre-BNF, 2012 [1598].

MOURA, Carlos Eugenio Marcondes de. *A travessia da Calunga Grande – Três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2012.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é, afinal?. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs.). *Histórias afro-atlânticas*: antologia. Ed. rev. São Paulo: Masp, 2022.

NASCIMENTO, Abdias. O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista. 2 ed. Brasília/Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares/OR Editor, 2002 [1980].

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. In: *O genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PAULINO, Rosana; LIMA, Diane. Texto de apresentação da mostra Diálogos ausentes. Folder de exposição, 2016.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias afro-atlânticas*. V. 2. Antologia. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake/Masp, 2018. Com a colaboração de Artur Santoro, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz, Tomás Toledo, disponível em https://www.institutotomieohtake.org.br/o_instituto/interna/exposiasames-e-crasticos-de-arte-afro-brasileira-um-conceito-em-disputa. Acesso em 25 abr. 2018.

QUERINO, Manuel. O colono preto como fator da civilização brasileira. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 13, 1980 [1918], p. 143-158.

QUERINO, Manuel. Os homens de côr preta na história. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, n. 48, 1923, p. 353-363.

QUERINO, Manuel. Artistas bahianos. 2 ed. melhorada e cuidadosamente revista. Salvador: Oficinas da Empresa “A Bahia”, 1911.

RAMOS, Arthur. *O negro na civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, reedição, 1971 (Coleção Arthur Ramos).

RAMOS, Arthur. Arte negra no Brasil. Il. Santa Rosa. *Cultura*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, jan.-abr. 1949, p. 189-211.

RODRIGUES, Nina. As bellas artes nos colonos pretos do Brazil – a esculptura. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, ago. 1904.

SAIA, Luiz. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Gaveta, 1944.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

SANTOS, Joel Rufino. Prefácio. In: ARAUJO, Emanuel (org.) *A mão afro-brasileira*. São Paulo: Tenenge, 1988.

SILVA, Dilma de Melo. *Arte afro-brasileira: origens e desdobramentos*. Tese (Livre-docência), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

SILVA, Nelson Fernando Inocência da. *Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 9, n. 13, jan.-jun. 2008, p. 97-113.

SOUZA, Marcelo de Salete. *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo*. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

TIBÉRIO, Wilson. Tibério, o pintor negro. Entrevista concedida a Isaltino Veiga dos Santos. *Jornal Alvorada*, São Paulo, ano II, n. 14, nov. 1946.

VALLADARES, Clarival do Prado. Aspectos da iconografia afro-brasileira. In: *Brasileiro, Brasileiros* (curadoria de Emanuel Araujo). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2004 [1976], p. 112-129.

VALLADARES, Clarival do Prado. A iconologia africana no Brasil. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000[1969], p. 448-450.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. X, n. 47, maio-jun. 1968, p. 97-109.

VIANA, Janaína Barros Silva. *Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

Dossiê recebido em junho de 2022 e aprovado em julho de 2022.

Como citar:

MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaíos*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 206-235, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>