


A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?¹

La pálida historia de las artes visuales en Brasil: ¿dónde estamos negras y negros?

Renata Aparecida Felinto dos Santos

 0000-0001-5041-9641
renata.santos@urca.br

Resumo

Este artigo trata de como as produções em artes visuais que foram e são realizadas por artistas visuais negras e negros têm sido apagadas dos registros históricos, como livros e, conseqüentemente, do ensino de artes visuais. Quando são apresentados esses protagonismos e produções o são por meio de capítulos específicos em publicações e momentos pontuais em sala de aula para tratar de “arte negra” ou “afro-brasileira”, dando a frágil percepção de que estamos incluindo a lei 10.639/03 no currículo escolar, quando em verdade, continuamos a apartar os saberes da visualidade criados por essas e esses artistas daquilo que chamamos de Artes Visuais, com letras maiúsculas. Propomos que artistas visuais negras e negros tenham suas biografias e criações aproximadas dos movimentos artísticos que já são estudados em artes visuais, quando possível, e quando não o for, que sejam apresentadas e apresentados como produção coetânea e paralela ao reconhecimento acadêmico e hegemônico, contextualizando sempre as disputas e supressões de narrativas que colocam o eurocentrismo como eixo da história das artes visuais e da humanidade. Dessa forma, propomos que a decolonialidade seja praticada em sala de aula e não seja apenas um termo contemporâneo utilizado nos estudos acadêmicos em humanidades numa perspectiva antirracista dos escritos.

Palavras-chave

Artes visuais. Artistas visuais negros e negras.
Lei 10.639/03. História e ensino de artes visuais.

Abstract

Este artículo trata de cómo las producciones en artes visuales que fueron y son realizadas por artistas visuales negras y negros han sido borradas de los registros históricos como libros y, consecuentemente, de la enseñanza de artes visuales. Cuando se presentan esos protagonismos y producciones, lo son por medio de capítulos específicos en publicaciones y momentos puntuales en el aula para tratar de “arte negro” o “afro brasileña”, dando la frágil percepción de que estamos incluyendo la ley 10.639/03 en el currículo cuando en verdad, seguimos apartando los saberes de la visualidad creados por esas y esos artistas de aquel que llamamos Artes Visuales, con letras mayúsculas. Proponemos que artistas visuales negros y negras tengan sus biografías y creaciones aproximadas de los movimientos artísticos que ya se estudian en artes visuales, cuando sea posible, y, cuando no, lo sean presentadas y presentadas como producción coetánea y paralela al reconocimiento académico y hegemónico, contextualizando siempre las disputas y supresiones de narrativas que sitúan al eurocentrismo como eje de la historia de las artes visuales y de la humanidad. De esta forma, proponemos que la decolonialidad sea practicada en el aula y no sólo un término contemporáneo utilizado en los estudios académicos en humanidades en una perspectiva antirracista de los escritos.

Keywords

*Artes Visuales. Artistas visuales negros y negras.
Ley 10.639/03. Historia y enseñanza de artes visuales.*

O ensaio que desenvolverei nas páginas a seguir não se molda nas fórmulas convencionalmente prescritas para trabalhos acadêmicos e/ou contribuições científicas. Nem está o autor deste interessado no exercício de qualquer tipo de ginástica teórica, imparcial e descomprometida. Não posso e não me interessa transcender a mim mesmo [...] considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e *situação* no grupo étnico-cultural a que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define (Nascimento, 2016).²

A sociedade brasileira tem se mostrado absolutamente controversa no que diz respeito à teoria e à prática da democratização dos acessos, dos meios de representatividade, visibilidade e diversidade de grupos humanos que a compõem.

Estando nós inseridas e inseridos numa sociedade plurirracial, é urgente que, de fato, os conteúdos que compõem os currículos escolares da educação infantil à superior contemplem as participações e contribuições de todos os povos que historicamente constituem o povo brasileiro, dos quais enfatizamos os grupos autóctones, povos da terra e/ou das florestas que vimos impingindo o nome indígenas desde 1500, conforme a nomeação conferida pelos portugueses; lembramos dos já representados povos europeus e seus descendentes que, desde então, num projeto de dominação mercantil e capitalista da economia, também impôs sua história e modos de organização da sociedade para outras populações; e neste escopo também aqui destacamos os povos trazidos forçadamente do

²Abdias Nascimento (1914-2011) foi um dos primeiros ativistas do movimento negro a pontuar assertivamente sobre as formas de eliminação do povo negrodscendente, afrodescendente, afro-brasileiro, como queiram, a partir de *O genocídio do negro brasileiro*, publicado em 1978 e reeditado em 2016. Nessa obra, que reúne uma coletânea de ensaios, ele argumenta que a eliminação do corpo físico do homem negro é a culminância de um extenso e agressivo processo de invisibilização, omissão, subordinação e humilhação dessa parcela da população. Um dos pontos que Nascimento aprofunda é a urgência de rever o currículo escolar e a ausência de disciplinas que contemplem as populações africanas e afro-brasileira e suas inestimáveis contribuições para a construção e sedimentação da história e cultura brasileiras. Simultaneamente, ele se coloca como intelectual que, uma vez excluído sistematicamente dos espaços de produção de saber no Brasil, não necessariamente precisa seguir normas ditadas por esses mesmos lugares para expor suas ideias. Compartilhamos desse entendimento sobre a produção de conhecimento a partir de uma existência negra num contexto de opressão e de genocídio. Abdias Nascimento, presente!

continente africano para trabalhar compulsoriamente como mão de obra escravizada. A nossa plurirraciedade tem como base esse tripé tão festejado de “três raças” e, lamentamos que essa formação seja abordada e disseminada em contextos educacionais de forma a romantizar e amenizar a brutalidade dos acontecimentos que desembocam na convergência dos grupos humanos mencionados, bem como de suas histórias e culturas.

Considerando esse preâmbulo, para a construção deste artigo, focalizaremos a invisibilidade destes últimos povos, os africanos e descendentes no contexto brasileiro, e como nesse processo histórico a violência da escravização se transmuta em violência da subcidadania que, por sua vez, se converte em sub-representação.

No que tange ao sistema da arte essa palidez, essa ausência dos assuntos que dizem respeito às negras e aos negros é evidente, desde o acesso à educação em artes visuais, seja do ponto de vista da formação humana ou da formação profissional; o acesso aos meios de criações artísticas; as formas de exibição, comercialização, escritas e registros dessas criações e acontecimentos; bem como os instrumentos de análises e de abordagens que, por vezes, desconsideram e negligenciam os contextos históricos e sociais de inserção da pessoa negra no Brasil.

É desumano e desonesto qualquer abordagem acerca da história das pessoas negrodescendentes no Brasil que sejam acrílicas do ponto de vista do escopo sócio-histórico. A subcidadania também é uma forma da sub-humanidade à qual está condicionada a população negra brasileira. Realizar escritas que apontem para essa realidade e a reflexão a seu respeito é uma forma de reparação e de concretização da utopia de equiparação, ao tempo que elas enfraquecem o mito da democracia racial que se forja nos anos 1930³ e que persiste até a atualidade.

³“A democracia racial é um termo usado por algumas pessoas para descrever relações raciais no Brasil. O termo denota a crença de alguns estudiosos que o Brasil escapou do racismo e da discriminação racial. Estudiosos afirmam que os brasileiros não vêem uns aos outros através da lente da raça e não abrigam o preconceito racial em relação um ao outro. Por isso, enquanto a mobilidade social dos brasileiros pode ser limitada por vários fatores, gênero e classe incluído, a discriminação racial é considerada irrelevante (dentro dos limites do conceito da democracia racial). O conceito foi apresentado inicialmente pelo sociólogo Gilberto Freyre, na sua obra *Casa-grande & senzala*, publicada em 1933. Embora Freyre jamais tenha usado este termo nesse seu trabalho, ele passou a adotá-lo em publicações posteriores, e suas teorias abriram o caminho para outros estudiosos popularizarem a ideia” (Porto, s.d).

Discorreremos ao longo do texto sobre essas inteligências, inventividades e estéticas, que são nada ou pouco representadas como histórias que discutem nossa sociedade a partir da criação artística provinda do segmento negro-descendente.

Nesse entremeio, apontamos como a seletividade *de quem, do que e de como* se escreve a história das artes visuais no Brasil – e de como se inscrevem essas biografias e produções – não outorga espaço e cor às/ aos artistas visuais negro-descendentes.

Se insistimos em entender o Brasil como uma sociedade plurirracial e democrática, essa sociedade precisa assentir igualdade econômica, social e cultural a todas e todos, o que por um lado sabemos também ser uma quimera, posto que as conquistas das chamadas minorias políticas e sociais são paulatina e violentamente eliminadas pelos grupos das elites que estão secularmente nos lugares de poder. Como exemplo, poderíamos mencionar a deposição de Dilma Rousseff (Perícia..., 2016) do cargo de presidenta da nação em 2016, que foi equivocadamente fundamentada em erros administrativos muito semelhantes aos cometidos por homens que já ocuparam esse mesmo posto. Notemos como as respostas negativas a esses equívocos foram desproporcionalmente combatidas. E na atualidade é sabido que não houve crime de improbidade administrativa ou qualquer outro erro dessa natureza a ela imputado, vivenciamos e até colaboramos para o avolumamento de factoides que culminaram num golpe que objetivava frear avanços proporcionados por políticas sociais que conferiam alguma equidade a grupos historicamente prejudicados, como mulheres, pobres e não brancos. Isso exemplifica o fato de que a utopia da igualdade é quase impossível se nem sequer o início de concretização de políticas mínimas de equidade advindas da escolha popular são respeitadas por setores ditos dominantes e, consequentemente, historicamente privilegiados.

Dessa forma, observamos já há algum tempo que o discurso generalizado e primário de nossa propalada miscigenação como valor positivo tem apaziguado exigências de cumprimentos de reivindicações e demandas que se alinham à agenda dos movimentos negros Brasil afora. Nessa montante estão conquistas como a lei 10.639/03 que se converte em 11.645/08 e que, *grosso modo*, obriga o ensino de histórias e culturas dos povos africanos, afro-brasileiro e indígenas nas escolas, que deveria abarcar também todos os cursos das áreas de exatas, humanas e artes que se voltem para licenciaturas e formação de docentes.

Conforme aponta Jerry Dávila (2006), o currículo praticado pelas escolas do Brasil da Era Vargas focalizava justamente o apagamento de diferenças étnico-raciais e a uniformização tanto da população brasileira quanto de suas diferenças históricas e culturais. O que culminou na invisibilização de narrativas que retiravam a centralidade do protagonismo branco e europeu tendo como fundamento as pseudociências raciais do fim do século 19 e início do 20, como o darwinismo social, o evolucionismo social e a frenologia:

uma elite branca médica, científico-social e intelectual emergente transformou suas suposições sobre raça em políticas educacionais. Essas políticas não apenas refletiam as visões da elite sobre degeneração; elas projetavam essas visões em formas que geralmente contribuíam para a desvantagem de brasileiros pobres e não brancos, negando-lhes o acesso equitativo aos programas, às instituições e às recompensas sociais que as políticas educacionais proporcionavam [...] Essas políticas não só colocavam novos obstáculos no caminho da integração social e racial no Brasil como deixavam apenas pálidos sinais de seus efeitos, limitando a capacidade dos afro-brasileiros de desafiar sua injustiça inerente (Dávila, 2006, p. 21-22).

Segundo a filósofa Sueli Carneiro (2014) denomina-se epistemicídio o impedimento de acesso de pobres e não brancos a um conjunto de medidas de reparação histórica e social que, por vezes, eram convertidas em políticas de Estado. Isso significa que é urgente que nos esforcemos no processo de revisão desses conhecimentos existentes nos currículos escolares, bem como produzamos novos conhecimentos, exploremos e revelemos saberes soterrados pela terra infértil do racismo, do machismo e dos meios de colonialidade, esta última sendo uma nódoa do colonialismo histórico que contamina ainda hoje as produções de registros, narrativas, conhecimentos e os modos e meios de educação que se afastem do que chamamos de norma culta, mas que também é nada mais, nada menos que o *modus operandi* branco europeu.

Se caminharmos para a direção das novas possibilidades de leituras do que produzimos historicamente no Brasil em se tratando de artes visuais, também é premente a pesquisa que se dedique a visitar as artes visuais produzidas nos períodos colonial, imperial e republicano, bem como a forma de escritura dessa

história, quais as personalidades contempladas, quais são e como se constituíram os movimentos artísticos destacados, e como se dão os encadeamentos para a correlação de todos esses pontos. E, nesse sentido, primeiramente precisamos alargar exponencialmente o parco espaço dedicado à nomeação dos povos africanos traficados para o Brasil, suas localidades, seus saberes, suas tecnologias imprescindíveis para todos os modos de produção da colônia, do império e da república. Por isso, estamos questionando, numa sociedade plurirracial onde estavam e estão pessoas não brancas que atuaram no que chamamos de sistema da arte – que, como desdobramento e extensão, também diz respeito às pessoas que educam a partir das artes visuais independentemente de sua origem étnico-racial.

O exercício de reflexão sobre esse pensar, fazer, escrever para além dos limites do que está impresso num livro, à venda numa galeria, exposto num museu inclui também o identificar as falhas de uma sociedade na qual são poucas as pessoas que detinham e detêm o poder de protagonizar a história, pessoas que compunham e compõem segmentos que nem sequer eram coadjuvantes, mas, antes, figuração. Grada Kilomba (1968), artista e escritora afro-portuguesa, trata a questão da descolonização do conhecimento produzido dentro da Academia, escrito na perspectiva única do homem branco como ser universal, e aponta para a urgência de se inscreverem conhecimentos pensados por pessoas provenientes de outros corpos, diversos do desse homem, portanto, de outras realidades, com foco nas pessoas negras, nas mulheres negras:

O conceito de conhecimento não se resume a um simples estudo apolítico da verdade, mas é sim a reprodução de relações de poder raciais e de gênero, que definem não somente o que conta como verdadeiro, bem como em quem acreditar. Algo passível de se tornar conhecimento torna-se então toda epistemologia que reflete os interesses políticos específicos de uma sociedade branca colonial e patriarcal. [...]

A academia não é um lugar neutro, tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e de sabedoria, da ciência e erudição, mas também é um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a. Ela tem uma relação muito problemática com Negritude. Aqui, temos sido objetificados/as, classificados/as, teorizados/as, desumanizados/as, infantilizados/as, criminalizados/as, brutalizados/as, sexualizados/as, expostos/as, exibidos/as e, por vezes, mortos/as (Kilomba, s.d.).

Para nossa sociedade é algo relativamente recente, novo, compreender as ausências de determinados grupos étnico-raciais ou sociais como violência, porém, cada vez mais, intelectuais negras, especialmente as que se alinham ao feminismo interseccional ou interseccional,⁴ têm denunciado que a omissão, o apagamento, a invisibilidade, a sub-representação são facetas da mesma violência que fere e elimina fisicamente indivíduos que compõem esses segmentos.

Muitos e muitas profissionais da educação perguntam-se como a lei 10.639/03, que foi modificada para 11.645/08, pode ser aplicada em sala de aula considerando do ensino infantil ao ensino superior e sendo realmente transformadora e profunda. No âmbito das artes visuais pensamos que a única forma de se ensinar história da arte com o foco na inserção e valorização de artistas visuais negras e negros é respeitando o tempo cronológico.

O que significa que elaborar livros de história da arte para qualquer segmento ou ciclo, criando-se capítulos exclusivos para a apresentação de artistas visuais negras e negros é incorrer no que a própria branquitude aponta como segregação: “ah, mais uma exposição somente com artistas visuais de cor negra? Isso é racismo”; “mais um livro inteiro somente com pintores negros do século 19? Isso é segregação”; “um curso de artes visuais que trata apenas de mulheres negras? E as brancas?”. Bem, esses questionamentos, que para pessoas elucidadas acerca das temáticas urgentes no que se refere ao escopo do que tratamos neste artigo, são considerados descabidos e frutos de uma resistência ‘agnósica’ em aprender sobre o que não se aprendeu; reconhecer o que não se conheceu; reparar o que não foi reparado. Sem eufemismos, o racismo se faz presente na área da educação quando profissionais que se entendem como bem informados e humanizados diante da urgência de termos uma educação para a equidade, não a contemplam na revisão de artistas e temas apresentados e estudados em artes visuais.

⁴ “Interseccionalidade é um termo cunhado pela professora norte-americana Kimberlé Crenshaw em 1989. O conceito já existia, mas ela deu um nome a ele. A definição segundo seu livro é: ‘A visão de que as mulheres experimentam a opressão em configurações variadas e em diferentes graus de intensidade. Padrões culturais de opressão não só estão interligados, mas também estão unidos e influenciados pelos sistemas interseccionais da sociedade. Exemplos disso incluem: raça, gênero, classe, capacidades físicas/mentais e etnia’” (Cardoso, 2014).

Quando atentamos ao fato de que o ensino de história das artes visuais que incorpore artistas e produções de não brancas precisa estar alinhado à cronologia, não nos referimos aos estudos que seguem a linha do tempo ocidental. Ou seja, que para se estudar barroco, devemos antes passar pelo renascimento, ou que só se pode compreender o neoconcretismo se passarmos pelo modernismo. Não se trata da linearidade da linha do tempo. Até porque, há a necessidade de romper com essa dureza dessa linha a fim de possibilitar que esse ensino-aprendizagem rompa com os limites do modernismo, uma vez que em sala de aula, raramente se chega na produção de arte contemporânea.

Queremos dizer que em 2019 ainda estamos ensinando sobre artistas visuais do modernismo paulista sem expandir esse movimento de atualização estética, temática e pictórica para outros lugares do Brasil e ainda finalizamos o semestre no estudo de *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral (1886-1973); não ultrapassamos Tarsila do Amaral! Estamos num intervalo de 100 anos entre o que se ensina nas escolas e o que se expõe nas bienais e nas galerias de artes visuais Brasil afora. Isso é grave, pois denuncia o distanciamento entre os conteúdos do currículo escolar que praticamos, o que teorizamos e a realidade, a contemporaneidade.

A cronologia consiste em apresentar artistas visuais negras e negros inseridas e inseridos ou que produziram e produzem paralelamente às escolas e aos estilos apresentados em sala de aula, demonstrando dessa maneira que, apesar de essas pessoas não serem reconhecidas no mesmo período histórico que artistas visuais de maior visibilidade, suas produções estavam e estão alinhadas à escola ou estilo apresentado e estudado. Ou, ainda, que embora não estivessem ou estejam alinhadas e alinhados artistas visuais negras e negros existiam e existem e produziam e produzem obras diversas, mesmo à margem do sistema de arte porque historicamente também à margem da sociedade e dos acessos básicos, como de educação formal, de moradia, de saúde etc.

Dessa forma, a introdução do estudo dessas produções também contempla a contextualização e o alcance da dimensão de apartamento do povo negro em relação a uma gama de direitos, e que mesmo ser artista, que remonta a um pensar e fazer inerentes à condição humana, torna-se um enorme desafio, visto que, além dessas condições básicas de existência, há um sistema que legitima (ou não) quais obras são relevantes, quais obras podem ou devem ser expostas

como comercializáveis, quais biografias agregam valor às obras etc. Nesse “etc.” incluímos o poder de exibição dessas obras e as escritas que serão produzidas a partir delas – quais artistas e conseqüentemente quais obras permanecem para a posteridade e representam parte de um conjunto de valores de um período histórico.

Propomos, assim, que pensemos na arte que se ensina nas escolas, a dos movimentos artísticos e seus estilos, das biografias de artistas visuais e de seus contextos de formação, a partir da inserção do indivíduo negro-descendente como profissional das artes visuais existente num determinado período histórico e cronológico. O que significa que bibliografias que têm sido produzidas sobre arte e educação, história da arte, ensino da arte e quaisquer outros temas e recortes afins que, porventura, tenham elaborado um capítulo especial somente para artistas visuais “negras”, que essas bibliografias falharam porque replicam o apartamento, o distanciamento, a marginalização.

Falhamos ao não incorporar esses conhecimentos e produções desde sempre no que consideramos relevante e fundamental para ser assunto abordado em sala de aula a partir do currículo como saber humano. Falhamos porque permitimos que se propagasse a falsa noção de um povo e uma cultura brasileiros uniformes, sem atentar para a amplitude territorial e, logicamente, para as gentes que a povoam. Falhamos ao considerar que tais saberes só poderiam ser tema de aula em abril, como “comemoração” do Dia do Índio, ou maio, como “celebração” do dia da assinatura da Lei Áurea, ou em novembro, como forma de “festejar” o Dia da Consciência Negra.⁵ Falhamos ao considerar que esses momentos em separado fossem suficientes. Falhamos ao deduzir que as crianças não brancas não percebiam ou não percebem as ausências de suas culturas originárias e familiares como temas valorizados pelos espaços de ensino e de aprendizagem. Falhamos ao reiterar os lugares desses estudos não brancos e de suas propagações como secundários ou subordinados, assim como, historicamente esses povos têm sido tratados.

⁵ Dia do Índio, 19 de abril. Data da abolição da escravidão no Brasil, 13 de maio de 1888. Dia da Consciência Negra, 20 de novembro.

Propomos esse estudo da seguinte forma: se vamos estudar barroco, realismo, romantismo, neoclassicismo, impressionismo, modernismo, e assim por diante, até que cheguemos à produção de arte contemporânea, por movimento artístico que seja, devemos extrapolar os limites dos materiais bibliográficos, didáticos e paradigmáticos que temos à disposição, que estão aceitos pelo mercado editorial e parcialmente alinhados às subjetividades de interpretações da Lei de Diretrizes e Bases e dos Parâmetros Curriculares Nacionais em consonância com os textos das leis 10.639/03 e 11.645/08.

Nas disciplinas que constam nos PCNs, a saber artes visuais, teatro, dança e música, obrigatórias pela LDB 9394/96, constam habilidades e domínios, experiências e vivências que estudantes devem acessar. Nelas não estão expressos movimentos artísticos, artistas e contextos fundamentais; nós que os determinamos a partir dos currículos de cada escola privada ou pública, nós que elencamos e damos continuidade à história das artes visuais; nós que a tornamos menos pálida e lhe conferimos o colorido que tanto propagamos como característico de nossa cultura e nossa gente. E como o faremos? O que ou quem deixaremos de contemplar para abrir espaço a nomes importantes, porém menos conhecidos devido ao próprio processo de apagamento das diversidades Brasil afora que toma o país a partir do início do século 20? Com a proposição dessa nova prática não estamos excluindo nomes e movimentos que conquistaram seus lugares, mas sim considerando um revezamento, uma diversidade, uma ampliação que dê possibilidade de abranger mais, outras e outros.

Traremos aqui algumas proposições considerando a vasta história das artes visuais do Brasil, para perceber um certo desenvolvimento das formas, dos materiais, das técnicas e de seus contextos tratando dessa historiografia à maneira dos *hiperlinks*, aos quais essa geração já se habituou.

Essas proposições de abordagem decolonial e não linear inicia-se pelo que é considerado o primeiro movimento artístico brasileiro dentro dos paradigmas da arte ocidental: o barroco. Importado da Europa via Portugal, temos uma produção artística compreendida cronologicamente nos séculos 18 e 19, cujas realizações seriam impossíveis sem a mão de obra escravizada de origem africana.

O trabalho manual era considerado atividade menor, marginalizada; por isso a compreensão da arte produzida naquele momento era bem diversa da que temos hoje; tanto artistas quanto a arte logravam de *status* menos valorizado.

Desempenhavam papéis de artífices e artesãos, fundamentais à produção inserida nessa escola artística, homens negros naquele contexto identificados como “pretos e pardos” ou ainda “homens de cor e mulatos” terminologias comumente encontradas na bibliografia que se refere aos autores dessas produções.

Esses homens atuavam em corporações de ofício sob a supervisão de um mestre, geralmente de origem portuguesa. Esses artífices e artesãos deveriam, portanto, seguir cânones estéticos e temáticos de acordo com as ordens do mestre, uma vez que seus talentos e habilidades contribuía para realizações de esculturas, objetos, construções arquitetônicas, em geral de cunho católico. Existiram, todavia, também aqueles que, como homens livres, além de desenvolver uma produção artística a partir de estilo e estética próprios, tinham outros artífices trabalhando para si, o que os alçava ao *status* de artistas autônomos. Os mineiros Valentim da Fonseca e Silva (1745-1813) e Antônio Francisco Lisboa (1730-1814) são dois desses casos isolados e focalizaremos brevemente este último para exemplificar essa afirmação. Filho de uma escravizada de origem angolana e de um arquiteto português que lhe concedeu a liberdade na pia batismal, suas obras são reconhecidas como as de maior importância e projeção nas Américas durante o período colonial, ainda que sua abrangência material se restrinja à região do atual estado de Minas Gerais.

Podemos ainda mencionar artistas negrodescendentes que realizaram trabalhos em outras localidades do Brasil na mesma época, como o paulista Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819) e o baiano José Teófilo de Jesus (1758-1847). Apesar do predomínio de temática canalizada no catolicismo, encontramos na produção de Teófilo de Jesus uma exceção. Apresentaremos uma proposta de abordagem de uma de suas alegorias dos continentes, a referente ao continente africano (Figura 1), seguida de alegoria do mesmo continente (Figura 2), pintada pelo italiano Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770).

Apesar da distância formativa e geográfica, a temática da alegoria era um gênero comum entre os séculos 16 e 19, e consistia em representar as riquezas de cada continente com destaque para seu gentio, fauna e flora devido à novidade que representava o conhecimento do Velho Mundo (Europa) em contraste com as novidades que apresentavam as terras recém-conhecidas pelos exploradores europeus (Américas, Ásia e África). Ambas as obras que selecionamos são produções que se ambientam no movimento barroco resguardados os contextos de desenvolvimento dessa escola artística no Brasil e na Itália.



Figura 1

José Teófilo de Jesus,
Alegoria da África, s.d., óleo
sobre tela, 65 x 82cm
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Te%C3%B3filo_de_Jesus
Acesso em 10 fev. 2019



Figura 2

Giovanni Battista Tiepolo,
Alegoria da África: homem com camelo, detalhe do afresco *Apollo e os continentes*, na escadaria do Würzburg Residenzschloss, 1752-1753, 1.900 x 3.050cm (dimensões do afresco inteiro)
Fonte: <http://thehealingpowerofimages.blogspot.com/2012/07/>
Acesso em 10 fev. 2019

No caso de Tiepolo, destacamos aqui um detalhe de afresco que retrata todos os continentes,⁶ e que exhibe a África conhecida até então pelos europeus. Identificamos a cena como localizada entre a região do Sahel e do norte do continente por vários elementos, como: o camelo, animal que realizava o transporte de pessoas e de mercadorias nas caravanas comerciais; pessoas cujas vestimentas indicam a inserção na cultura islâmica, que é comum nessa região; valiosos produtos de escambo como o tapete que reveste o lombo do camelo, as cerâmicas, os marfins de elefantes, objetos que, entre outros, serviam como moeda. A composição triangular escolhida por Tiepolo é característica do período barroco e culmina com a cabeça da mulher que representa a África em seu topo e ao centro, cabeça que está revestida por um lenço branco, e os braços adornados por dourados braceletes; apesar de seminua, uma mulher que orgulhosamente apresenta as riquezas de seu continente.

Já a composição da pintura de Teófilo de Jesus, remonta à tradição dos pintores holandeses que estiveram no Brasil no século 17, na região de Pernambuco, como a pintura de Albert Eckhout (1610-1665), representando uma mulher africana, de 1641. A sua África está, portanto, ladeada de parca vegetação, talvez para sinalizar o clima seco em algumas regiões do continente, juntamente com alguns animais de pequeno porte que estão nas copas das árvores e no chão. Ao fundo também estão animais desse continente de maior porte como o rinoceronte e o leão, que deveriam causar enorme curiosidade, pois que outros pintores os representaram. A suavidade das pinceladas conjugada à ação do tempo apresenta alguns animais extremamente integrados à vegetação, de forma que quase desaparecem no conjunto da composição.

A África de Teófilo de Jesus também é representada por uma mulher seminua, neste caso, sentada sobre o elefante revestido por um tecido que se assemelha a um brocado, tecidos com motivos ricamente bordados em fio de ouro ou dourado. Sua África, também ao centro da composição desfila majestosa, e o próprio elefante nos mira, como que ciente do nosso olhar.

⁶ “A obra foi encomendada pelo príncipe-bispo Karl Philipp Greiffenklau, que reinou de 1749 a 1757, quando morreu. Embora muito rico, o príncipe foi uma figura de menor importância histórica, imortalizado por Tiepolo com imensa inventividade e confiança como se fosse um herói poderoso” (Conheça..., 2012).

As duas Áfricas, de Tiepolo e de Teófilo de Jesus, possuem convergências em suas representações. Os detalhes em dourado que adornam os corpos dessas mulheres ou seus entornos denunciam a fascinação que os metais preciosos causavam nos exploradores europeus e, ao mesmo tempo, a esperança de os encontrar em abundância no continente. Na África de Tiepolo são as mercadorias que chegam à Europa por meio do comércio transaariano que dominam a cena, enquanto na de José Teófilo já há mais informações acerca do continente que os europeus, especialmente portugueses, tentavam penetrar, mas que, entretanto, tinha na fauna e na flora dois obstáculos. Ambas as representações apresentam corpos desnudos o que alimenta o imaginário ocidental acerca de uma sensualidade e sexualidade pulsantes nas populações do continente, pois, em comparação com europeus, alguns desses povos, por estar em localidades muito quentes e não ser cristãos, não cultivavam os mesmos tabus em relação aos corpos nus. Por fim, ressaltamos que essas duas Áfricas são retratadas com um espírito soberbo e altivo que difere das qualidades que o senso comum hoje atribui ao continente berço da humanidade.

Para além dessa análise mais comparativa, expandindo as possibilidades de compreensão da história das artes visuais, seria oportuno apresentar o que ocorria em parte da África nesse momento cronológico, para além da fértil imaginação dos dois artistas. Se considerarmos esse pequeno recorte cronológico ao qual nos referimos sobre o barroco na Itália e no Brasil, podemos, por exemplo, apresentar uma significativa produção do país que hoje conhecemos como Nigéria: a do Império do Benim, também conhecido como Império Edo.

Estima-se que o Império do Benim tenha sido fundado por volta do século 10 e existido e resistido até o fim do século 19, quando foi invadido e saqueado por britânicos. Parte considerável das obras de arte que adornavam o palácio real e que também narram os feitos históricos dessa secular população da África Ocidental encontram-se atualmente no Museu Britânico, tais quais as placas comemorativas fundidas em uma liga que mescla bronze e latão.

Mencionar e mesmo aprofundar a observação e o estudo dessas obras de arte do antigo Império do Benim é fundamental para compreender estilisticamente parte da estética da estatuária em madeira produzida no Brasil do fim do século 19 para início do século 20, que demarca os estudos do que

chamamos de arte afro-brasileira e que de forma um tanto quanto cientificista foi pioneiramente estudada e registrada pelo médico baiano Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906).⁷

A partir da abertura da já mencionada Academia Imperial de Belas Artes, esse fazer artístico que, anteriormente a ela no Brasil ocorria via corporações de ofício e do compartilhamento de informações entre mestres e aprendizes, passa ser estruturado de outra maneira que “válida” o ofício de artista:

Se antes sua formação era realizada de maneira anônima, e ele confundido com o artesão e retirado dos estratos mais baixos da população, a partir da criação da Academia, era de se esperar que o artista começasse a ser pensado como um profissional ao qual estaria reservada uma formação erudita, propícia a capacitá-lo no sentido de fazê-lo interagir no processo de constituição de uma cultura visual superior, onde à mera perícia artesanal deveria estar aliado um saber intelectual, consciente da tradição, ou das tradições artísticas e culturais do momento (Duque Estrada, 1995, p. 13).

O que significa que além de os artistas terem mais autonomia em relação aos temas que retratavam, que passaram a extrapolar as demandas e temáticas da Igreja católica, ser considerado artista também consistia em ter uma formação mais específica e normatizada. Essa exigência que se sedimenta ao longo dos anos, que impõem uma estrutura de formação comum a todas as pessoas que desejavam ser artistas, evidentemente também aparta uma parcela da população dessa realização, e, de modo geral, essa população é negrodscendente.

É sabido que a Academia Imperial de Belas Artes teve artistas negros, especialmente com a transição de Império para República em 1889, quando foi rebatizada como Escola Nacional de Belas Artes. Alguns nomes e obras chegaram até nós, como os dos irmãos Timótheo da Costa, Emmanuel Zamor (1840-1917), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), Estevão Roberto da Silva (1844-1891), entre tantos outros registrados pelo historiador e crítico de história da arte brasileira Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863-1911).

⁷ A esse respeito ler o artigo do mesmo médico (Rodrigues, 1904).

A sobrevivência de alguns nomes, contudo, não significa que esses artistas visuais, em sua maioria pintores, foram todos reconhecidos em vida; alguns passaram por enormes dificuldades para concluir seus estudos devido a questões financeiras – lembremos que parte deles iniciou sua formação durante a vigência da escravidão como sistema de trabalho e que, no pós-abolição (1888), não houve nenhuma espécie de política pública que visasse à incorporação da população ex-escravizada numa perspectiva de acessos. Isto significa que estamos tratando de exceções.

E, ainda que inseridos nesse panorama, alguns deles tiveram certa visibilidade no que tange a possuir trabalho e à possibilidade de usufruir de uma estrutura proporcionada pela Escola Nacional de Belas Artes, como os prêmios de viagem ao exterior, por exemplo. Dentre esses artistas, destacamos a curta trajetória do fluminense Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), que realizou inúmeros trabalhos voltados para as artes decorativas com seu irmão João Timótheo da Costa (1879-1932), foi premiado em 1907 com viagem à Europa para aprimorar seus estudos artísticos, e, pela Exposição Geral de Belas Artes e por meio de suas pinturas, apresentou inúmeras experimentações e incorporações pictóricas com as quais teve contato nessa viagem.

Pôde estudar e apreender as transformações modernas que se iniciam com o impressionismo, movimento inaugurado em 1860, pontapé do modernismo, que se estendeu a movimentos artísticos como fauvismo, expressionismo, entre outros cujas relações pictóricas e formais são identificáveis nas produções de Arthur Timótheo.

Tratar desse posicionamento artístico e estético que Arthur Timótheo agregou a suas pesquisas em pintura é reconhecer que esse artista se antecipou às premissas apresentadas pelos modernistas brasileiros, o que o coloca como um pré-modernista, ou modernista antes mesmo da exposição do lituano Lasar Segall (1889-1957), ocorrida em 1913, de base expressionista; antes de Anita Malfatti (1889-1964), cuja exposição dialoga com a escola expressionista e é considerada a primeira exposição modernista de uma artista visual no Brasil; ou ainda, anterior ao acontecimento da Semana de Arte Moderna de 1922, da qual participaram importantes nomes das artes, de forma geral.

Reparem também que o reconhecimento de ser pioneiro ou pioneira, de ter uma produção de arte relevante ou não, de formar um público que aprecie e

adquirir um certo tipo de obra, fundamentalmente consiste na exposição do que se produziu, no mostrar, no exhibir. O lugar de exposição é o de legitimação, de registro. Não temos conhecimento de ter havido nesse início de século 20 uma exposição de Arthur Timótheo que reunisse as pinturas decorrentes da ampla pesquisa que encaminhou e, com isso, há um apagamento histórico de seu empenho em “modernizar” a pintura brasileira.

Em uma de suas pinturas sem título e sem data, do início do século 20, na qual o pintor fluminense retrata uma igreja (Figura 3), é visível a referência ao processo de pesquisa de Claude Monet (1840-1926), acerca da interferência da luz em nossa percepção cromática, cujos resultados obtidos pelo pintor francês estão registrados nas 18 pinturas da Catedral de Rouen (Figura 4). Na pintura de Arthur Timótheo, os detalhes arquitetônicos que explodem em claridade e que não possuem nitidez por esse motivo estão em diálogo com as pinturas de Monet, especialmente as que exibem a luz difusa e amarelada de final de tarde.



Figura 3

Arthur Timótheo da Costa,
Sem título, s.d., óleo sobre
tela, 36 x 34cm Coleção
particular

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3318/sem-titulo>
Acesso em 11 fev. 2019



Figura 4

Oscar-Claude Monet, as 18 telas que retratam a Catedral de Rouen de um mesmo ponto de vista, 1892, óleo sobre tela

Disponível em: <https://i.pinimg.com/originals/5a/91/c4/5a91c47ed2fd27b3e8f5d26eea42b9e8.jpg>

Acesso em 3 mar. 2019

São inúmeras as pinturas de Arthur Timótheo que expressam seu interesse e dedicação à incorporação de um pensamento menos acadêmico da pintura. O fato de se tratar de um homem negro trabalhador das artes visuais, que sobrevivia de seu fazer sem estar inserido em determinados círculos, o coloca à margem de alguns acontecimentos, e não ser visto é não ser lembrado, em qualquer época. Se em 2019 não é simples ser um artista negro, o que o seria em 1919? Arthur Timótheo faleceu aos 41 anos, internado no Hospício dos Alienados do Rio de Janeiro com o diagnóstico de demência parálitica (Arthur..., 2014), mas aqui tentamos dignificar sua iniciativa e colocá-lo em seu devido lugar de modernista.

Como forma de expandir esses estudos sobre o modernismo a partir do impressionismo, também é importante inserir as diversas pintoras impressionistas que atuaram nesse mesmo período, como a estadunidense Mary Cassat (1843-1926), que levou para as temáticas impressionistas o ambiente doméstico, especialmente as relações entre mulheres mães e suas crianças, alternando as cenas extremamente doces e de carinho com os momentos de cansaço e exaustão que também abarcam a maternagem.

Como uma terceira e última proposta de abordagem em história das artes visuais do Brasil numa perspectiva decolonial, ou que se pensa nesse caminho, insistimos no modernismo, mas agora propondo uma reflexão mais sociológica acerca do que exibimos e do que ocultamos durante tanto tempo nesses estudos. Para tanto, trazemos as pinturas da paulistana Tarsila do Amaral e da mineira Maria Auxiliadora da Silva (1935-1974), mulheres que, com pouco mais que geração de diferença entre as datas de nascimento, tiveram trajetórias absolutamente opostas no campo das artes, uma de origem extremamente privilegiada, e a outra de origem totalmente vulnerável; uma que tinha posses familiares que lhe permitiram estudar arte com os melhores pintores no exterior, e a outra que teve que abandonar os estudos criança para auxiliar no orçamento familiar e retomou seu processo de alfabetização já adulta; uma que explorou tematicamente a cultura brasileira de matriz negra e popular de seu lugar de espectadora, e outra que a aborda como protagonista que participa de folguedos. Os abismos biográficos entre as duas artistas são gritantes; se isso, entretanto, não deprecia as produções de uma e outra, revela, todavia, a perversidade histórica de nossa sociedade.

De Tarsila do Amaral trazemos a tela *A negra*⁸ e de Maria Auxiliadora da Silva, a tela *Autorretrato com anjos*.⁹

A negra, pintura realizada em 1923, quando a artista para aprimoramento artístico estava em Paris, onde teve aulas com artistas importantes do contexto das vanguardas europeias, como Fernand Léger (1881-1955), que se insere na escola cubista. Consideramos, aliás, que há uma enorme herança formal do modo de pintar de Léger nos primeiros trabalhos modernistas de Tarsila, especialmente naquelas pinturas que retratam o crescimento e industrialização da cidade de São Paulo como a tela de mesmo nome, de 1924, ou nas que se inspiram na cultura popular, nos seus contos e nas paisagens rurais, como a tela *A lua*, de 1928, recentemente adquirida pelo MoMA, de Nova York.

⁸ Tarsila do Amaral, *A negra*, 1923, óleo sobre tela, 100 x 81,3cm, Coleção MAC/USP (SP). Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2322/a-negra>. Acesso em 3 mar. 2019.

⁹ Maria Auxiliadora da Silva, *Autorretrato com anjos*, 1972, óleo sobre tela, 63,5 x 45 x 3cm. Coleção Silvia e Mario Gorksi. Disponível em: <http://www.infoartsp.com.br/agenda/maria-auxiliadora-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia/>. Acesso em 3 mar. 2019

Tarsila percebe que no ambiente parisiense da década de 1920 existia todo um interesse da classe artística por conhecer um conjunto de manifestações culturais que foram agrupadas como “arte e cultura negras”, a arte de África e da diáspora africana que chegava à Europa por meio, principalmente, de esculturas provenientes dos violentos contatos dos neocolonialistas com as populações africanas sob forças desproporcionais das chamadas potências. Mais do que esculturas também chegavam fotografias, filmes, músicas, relatos não somente de e sobre a África, mas também das culturas afro-americanas (estamos expandindo o entendimento de afro-americana para todas as três Américas). Assim, de forma sintética devido à natureza dessa escrita, *jazz* (Estados Unidos da América), *candombe* (Uruguai), *candomblé* (Brasil), *tango* (Argentina), entre muitas outras expressões culturais e artísticas afro-americanas tornam-se foco de interesse das elites americanas, pois que demarcam a “novidade” ante à herança artística e cultural hegemônica, mas também a indelével resistência dessas populações que, desterradas e escravizadas, se reinventaram, se preservaram, sobreviveram em muitos aspectos via arte.

Assim, apesar das muitas leituras de *A negra* que podemos realizar hoje, na pintura de Tarsila ela representa o alcance e inserção no mercado de arte internacional, pois a pintora percebera a existência de especial interesse pela temática negra. A mulher que ela exhibe na obra tem como referência a ama de leite que acompanhou a própria artista e da qual existe uma fotografia que a retrata na posição corporal da figura da pintura.

Existe uma leitura romantizada, bem ao modo brasileiro, de não encarar o colonialismo, a escravidão, o racismo e a marginalização das pessoas negras, que interpreta *A negra* como um elogio amoroso da artista à mulher que fora sua cuidadora. Porém, muito provavelmente, essa relação de afeto entre Tarsila e a anônima da fotografia não seria fundada numa afetividade bilateral.

Quando a pintora despe a figura da mulher – que na fotografia original que lhe serviu de referência está vestida – ela se despe também, mostrando-se como uma mulher que não consegue humanizar aquela que lhe conferiu dedicação e educação. Transforma essa mulher vestida numa mulher nua e extremamente embrutecida, cujos traços faciais próprios do fenótipo negro ela acentua; retira-lhe também as vestimentas e os cabelos. Exotiza essa mulher, de maneira que se

alinhe à concepção que se forjava sobre populações e pessoas negras-afri- canas, que é a de selvagens, exóticas e incivilizadas. Segundo o crítico de arte Silas Martí:

Ela quase transborda do quadro, os dedos dos pés e o alto da cabeça roçando os limites da pintura. O seio enorme, que pende sobre os braços cruzados, e os lábios carnudos fazem dessa figura despida uma mulher superlativa, com ar de fera enjaulada ou mucama violentada (Martí, 2018, s.p.).

Tarsila expropria de sua humanidade e identidade essa mulher, que passa a ser apenas *A negra*, por mais que tivesse um nome; isso diz muito sobre como as mulheres negras são entendidas e tratadas socialmente no Brasil.

Essa concisa análise do que está nas entrelinhas da leitura da obra *A negra* é essencial para observar, entender e valorizar biografias e produções de artistas visuais como Maria Auxiliadora, e, nesse caso, percebermos que toda a sua obra se dirige para o lado oposto, que é o de conferir humanidade às populações excluídas, bem como a suas práticas mais corriqueiras, como igualmente confere humanidade a si também.

Maria Auxiliadora não teve estudo com artistas renomados, ao contrário; cedo sua família mudou-se de Minas Gerais para São Paulo, do ambiente rural para o urbano, e com o tempo a criança cedeu seu tempo para trabalhar primeiramente como doméstica e depois como costureira. Paralelamente teve educação informal em artes visuais a partir dos aprendizados em costura e bordado com sua mãe, dos desenhos que realizava de forma livre e de todo um ambiente familiar no qual conviveu com escultores, poetas e pintores. João Cândido (1933) é pintor, irmão de Maria Auxiliadora, e se encontra em atividade, tendo recentemente aberto seu ateliê em São Paulo.

Para além da família, ela também teve formação em cultura afro-brasileira a partir de sua vivência com o grupo de artistas não hegemônicos que expunha na Praça da República e com a família Trindade, tendo Raquel Trindade (1936-2018), também pintora entre outras ocupações, a incentivado a pintar. Assim fortalecida, Maria Auxiliadora, em 1967, resolveu dedicar-se somente à pintura registrando tanto suas lembranças de infância, que retratavam as festas da roça,

quanto todo um imaginário afro-brasileiro e popular com o qual teve contato a partir de sua vivência com várias pessoas já inseridas no ativismo.¹⁰

Em vida vendeu obras e teve o reconhecimento de críticos como Mário Schenberg (1914-1990), que a introduziu num círculo de contatos que projetou sua carreira no Brasil e no exterior, sem, no entanto, que com esse feito conseguisse viver confortavelmente de seu trabalho como artista.

Entre as suas várias pinturas, *Autorretrato com anjos* é o reverso de *A negra*, de Tarsila do Amaral. Substitui a mulher negra no lugar de objeto observado para o objeto retratado a partir da mulher negra como protagonista que se autorretrata em seu ofício. Se *A negra* apresenta uma mulher negra nua e destaca as deformações ou adaptações do corpo à condição de quem, por exemplo, amamentou muitas crianças, como sugere o seio longo caído à frente do braço, *Autorretrato com anjos* apresenta uma mulher negra totalmente vestida em trajes rendados, cujos detalhes vermelhos da blusa e da calça ornam com o turbante nos cabelos. Turbante esse que ainda que estivesse em voga nos anos 1970 como acessório de moda, também acena para uma busca pela cultura afro-brasileira, que encontramos nos temas de inúmeras pinturas de Maria Auxiliadora.

Em seu autorretrato a artista está também pintando uma cena rural que remonta ao passado e a origens de sua família, no lugar onde se planta, se cultiva e se colhe, no lugar onde os pés tocam a terra. Reparem também que a artista se autorretrata descalça, e apenas os pés desnudos a reconectam com a ancestralidade.

Desse modo, as duas pinturas que retratam mulheres negras têm sua importância na história das artes visuais considerando seus contextos de criação. Uma, porém, apresenta uma visão que exotiza a mulher negra, enquanto a outra apresenta a mulher negra que se emancipa; uma recoloca o corpo dessa mulher no lugar de exposição, sujeito à observação de outrem, e na outra é a mulher negra quem observa e pinta o que é observado; na primeira a negra é objeto, na segunda ela é protagonista que se registra no mundo. São curtas comparações de enorme profundidade do ponto de vista histórico, porque se à mulher negra foi negada qualquer possibilidade de ascensão socioeconômica e, conseqüentemente, em outras áreas da vida, é essa mesma mulher que rompe com a máscara que

¹⁰ Ativismo é uma palavra resultante da mescla de artista e ativista.

silencia, com as correntes que imobilizam e se permite outras existências, que rompem com o que o imaginário, a representação por meio de parâmetros ocidentais, lhe impunha.

O conjunto das obras de Auxiliadora é não apenas um testemunho de superação de obstáculos históricos, sociais e culturais, mas, sobretudo, uma forma de sobrevivência à qual se agarrou desde a infância, e uma maneira de se comunicar, de criar, de existir no mundo.

Da infância à vida adulta, seu amor pela arte é notório; foi por ela que suspirou em vida, e com quem se uniu numa intensa relação de processo criativo entre os anos de 1967 até 1974, quando fez sua passagem. Foi com a arte que dividiu a vida e o prazer de pintar de tudo um pouco. Habitadas/os que estamos a determinados padrões que nos enrijecem a alma, esquecemo-nos de tirar o véu “branco-europeu-ocidental-hétero-exato-linear” dos olhos e oferecer um cafuné ao olhar (Santos, 2018).

Creemos profundamente que o estudo comparativo entre as biografias de artistas visuais, suas obras, os contextos que lhes permitiram (ou não) progresso como profissionais da arte, articulado às importâncias que encontramos nessas produções por meio de suas observações, leituras, interpretações e correlações com o mundo no qual estamos são imprescindíveis para a escrita da história das artes visuais, a reflexão crítica acerca desses objetos de arte e do que são, o que representam na perspectiva do crescimento e desenvolvimento humanos. Obras de arte existem porque pessoas que as produzem existem. Obras de arte servem à nossa existência e não deveriam ser estudadas apartadas da história das sociedades humanas.

Neste momento é hora de desvelar a história das artes visuais, bem como de estudar as histórias das humanidades sem as amenizar ou romantizar nem omitir acontecimentos, por mais desafiador que seja confrontar o passado histórico. E isso deve ser feito por todas as pessoas em todos os lugares. Essa desconstrução, “descolonização do conhecimento” – numa referência ao texto uterino de Grada Kilomba (s.d.) – é urgente e devemos refletir e exercitar sobre como a faremos; apresentando a ideia de que não temos vencedores e vencidos, como nos foi ensinado; que não existe um conceito de belo universal, que possa, de fato, ser atribuído às obras criadas por populações tão diversas; que as obras-primas europeias não sejam superiores às obras-primas de outras populações.

A história das artes visuais no mundo e no Brasil não é pálida. A multiplicidade de cores transborda os limites dos objetos de arte, dos desenhos, pinturas, gravuras, esculturas, modelagens, fotografias, performances, vídeos, instalações, construções, o que quer que chamemos de obra de arte é imaginado e materializado por gente, e queremos saber e ver as cores de todas as gentes que têm se inscrito na história com suas existências e suas artes.

Renata Aparecida Felinto dos Santos é doutora e mestre em artes visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Professora adjunta de teoria da arte no Curso de Licenciatura em Artes Visuais, Universidade Regional do Cariri, CE. Atua há 20 anos nas artes visuais, dos quais 10 foram dedicados à arte-educação em museus e instituições de arte e cultura tendo sido coordenadora do Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil. Como artista visual, vem desenvolvendo trabalhos que relacionam arte, identidade e gênero, tendo participado de diversas exposições no Brasil e no exterior apresentando desde desenhos a performances.

Referências

ARTE e a Lei de Diretrizes e Bases. Portal da Educação. Pedagogia. Disponível em: <https://www.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/educacao/arte-e-a-lei-de-diretrizes-e-bases/36090>. Acesso em 10 jan. 2019.

ARTHUR Timótheo da Costa. Museu Afro Brasil. Índice Alfabético. Disponível em: <http://museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/2014/12/02/arthur-timotheo-da-costa>. Acesso em 10 fev. 2019.

CARNEIRO, Sueli. Epistemicídio. *Geledés*, 4 set. 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/epistemicidio/>. Acesso em 3 mar. 2019.

CARDOSO, Bia. Feminismo interseccional. Que diabos é isso? (e por que você deveria se preocupar). *Blogueiras Feministas*, 24 jul. 2014. Disponível em: <https://blogueirasfeministas.com/2014/07/24/feminismo-interseccional-que-diabos-e-isso-e-porque-voce-deveria-se-preocupar/>. Acesso em 3 mar. 2019.

CONHEÇA alegoria dos planetas e continentes, de Giambattista Tiepolo. Universia Brasil. Em destaque. 20 jun. 2012. Disponível em: http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/06/20/944_346/conheca-alegoria-dos-planetas-e-continentes-giambattista-tiepolo.html. Acesso em 10 fev. 2019.

DÁVILA, Jerry. *Diploma de brancura: política social e racial no Brasil – 1917-1945*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira: ensaios e documentos*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

KILOMBA, Grada. *Descolonizando o conhecimento*. Trad. Jéssica Oliveira. Rio de Janeiro: Instituto Goethe. Disponível em: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso em 3 mar. 2019.

MARTÍ, Silas. MoMA expõe obras de Tarsila do Amaral nos anos 1920, como ‘A Negra’. *Folha de S. Paulo*, 8 fev. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/02/moma-expoe-obras-de-tarsila-do-amaral-nos-anos-1920-como-a-negra.shtml>. Acesso em 3 mar. 2019.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PERÍCIA conclui que Dilma não participou de pedaladas fiscais. *O Globo*, 27 jun. 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2016/06/pericia-conclui-que-dilma-nao-participou-de-pedaladas-fiscais.html>. Acesso em 3 mar. 2019.

PORTO, Gabriella. Democracia Racial. *Infoescola*. Disponível em: <https://www.infoescola.com/sociologia/democracia-racial/>. Acesso em 4 mar. 2019.

RODRIGUES, Raimundo Nina. As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a esculptura. *Kósmos: revista artística, científica e litteraria*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 11-16, ago., 1904.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto. A forma como sobrevivência: denço para o olhar. In: PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (orgs.). *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência*. São Paulo: Editora Masp, 2018.

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

Como citar:

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida história das artes visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 236-261, jan.-jun. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>