

Modernidade negra: trilhas para pensar o modernismo brasileiro

Black Modernity: trails to think through Brazilian modernism

Francione Oliveira Carvalho

 0000-0001-7511-5708

francioneoliveiracarvalho@gmail.com

Resumo

Em 2022, 100 anos da realização da Semana de Arte Moderna, muitos eventos, colóquios e textos das mais importantes pesquisadoras e pesquisadores da arte nacional, e alguns internacionais, ora “celebram”, ora “problematizam”, “contextualizam”, “criticam”, “questionam”, “reafirmam” a importância da Semana de 1922 para a cultura brasileira. A contribuição deste texto, de caráter ensaístico, é apontar ideias e fatos – e sobre eles refletir – que possam nos ajudar a compreender de que maneira as questões de raça e das identidades atravessam o movimento modernista e a modernidade. Se, em sua origem, a modernidade foi uma noção ocidental feita para pensar o Ocidente, o sociólogo Antonio Sérgio Guimarães denominará modernidade negra o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros a essa sociedade. Para compreender esse fenômeno, acionamos a ideia de diáspora como rede de relações imaginadas ou reais entre povos ou comunidades espalhadas pelo Atlântico Negro, segundo Paul Gilroy, e a categoria de branquitude na tentativa de pensar juntos como a valorização do que é branco e europeu funda não somente um projeto de país, mas a maneira como acionaremos as ideias, as produções e os eventos protagonizados por não brancos.

Palavras-chave

Modernidade negra. Raça. Semana de Arte Moderna.

Abstract

In 2022, the centenary of the São Paulo Week of Modern Art, many events, conferences and texts from top international and Brazilian art researchers, sometimes “celebrate”, and at other times “argue”, “contextualize”, “criticize”, “question” or “reaffirm” the importance of the Week of 1922 for Brazilian culture. The contribution of this essay-text is to suggest some ideas and facts that can help us understand how issues of race and identity cut across the modernist movement and modernity. If, in its origin, modernity was a Western notion created to think about the West, sociologist Antonio Sérgio Guimarães calls ‘Black modernity’ the process of cultural and symbolic inclusion of Black people in this society. To understand this phenomenon, we mobilise the idea of diaspora as a network of imagined or real relations between peoples or communities spread across the Black Atlantic, according to Paul Gilroy, and the category of whiteness in an attempt to think together about how the valorisation of what is white and European is the foundation not only of a country’s project, but also of the way in which we will activate the ideas, productions, and events organised by non-whites.

Keywords

Black modernity. Race. Modern Art Week.

De origem latina e usada em Roma no início do cristianismo, a palavra *modernus*, também encontrada como *mos hodiernus*, torna-se ao longo dos tempos um adjetivo e um substantivo para se referir a algo novo, atual, e, que diz respeito à época em que se vive em contraponto ao passado. Novos costumes e práticas que se contrapõem às antigas. Ideia que irá prevalecer até hoje. Já a modernidade se consagra no século 19 a partir das transformações do ambiente da cidade; “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 2010, p. 35). A ascensão do capitalismo e o desenvolvimento industrial geraram profundas transformações na economia, no mundo do trabalho e nas relações sociais de grande parte dos países ocidentais. As cidades crescem, se modernizam e recebem cada vez mais pessoas que deixam os campos em busca de novas oportunidades. A vida urbana se consolida e consagra a figura do burguês, o sujeito que enriquece graças ao progresso trazido pela iluminação, industrialização e os novos meios de produção.

O cenário encantador e idílico da modernidade descrito pelos poetas e representado em grande parte na pintura europeia do século 19 não correspondia, entretanto, à realidade da maior parte da população da época, que vivia à margem dos benefícios trazidos pela industrialização.

O individualismo, a preocupação em construir uma imagem pública de destaque, a defesa do espírito empreendedor e a fugacidade das relações são marcas do mundo moderno que persistem na contemporaneidade. Na arte um traço será marcante para a definição da modernidade: a ruptura com a tradição. Baudelaire afirmará que toda época antiga possuiu “uma modernidade”, artistas que rompem com as regras impostas e definidoras do que seria arte.

No Brasil o questionamento dos cânones artísticos e a defesa de uma arte voltada para o tempo presente estará presente em 1922 com a Semana de Arte Moderna. Diferente do que ocorreu até então quando artistas como Lasar Segall e Anita Malfatti já dialogavam isoladamente com ideias surgidas nas vanguardas artísticas da Europa, a Semana de Arte Moderna agregará artistas de diversas áreas que compartilhavam o desejo de fundar um novo cenário para a produção cultural brasileira.

A importância incontestável que a Semana de Arte Moderna possui hoje, como tudo que acontece na história e na cultura, foi construída e fortalecida. Se

nas primeiras décadas o eco das manifestações ocorridas no Theatro Municipal de São Paulo ficou circunscrito principalmente aos artistas e ao grupo envolvido, é na década de 1940 que a narrativa do movimento como o criador de um espírito nacional e autêntico que olhou para os diversos “brasis”, se consagra. Obras como *Retrato da Arte Moderna do Brasil*, do crítico e historiador de arte Lourival Gomes Machado (1947), *Portinari of Brazil*, escrito pelo historiador estadunidense Robert Chester Smith (1940) e o ensaio O movimento modernista, escrito em 1942 por Mário de Andrade (1974) pavimentam a narrativa, que se tornará hegemônica, sobre a Semana de Arte Moderna.

Num dos trechos do ensaio, Mário afirma:

O movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito (Andrade, 1974, p. 236).

O espírito aristocrático apontado por Mário fica explícito quando olharmos a famosa fotografia dos modernistas que durante décadas foi creditada como na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo – fato questionado em 2019 por Carlos Augusto Calil no artigo intitulado Paulo Prado no centro (da fotografia que não é) da Semana de Arte Moderna. Segundo Calil (2019) a fotografia foi feita em 1924 na escadaria de um hotel em São Paulo. Independentemente do local onde foi capturada, porém, a imagem não deixa dúvidas sobre o que mostra: 16 homens engravatados, 15 brancos, muitos com sobrenomes importantes e quase todos da região Sudeste do Brasil.

O caráter aristocrático, regionalista e racialmente homogêneo dos personagens do registro fotográfico, à primeira vista, pode nos enganar ao não dar visibilidade à categoria raça. Afinal, o branco foi durante muito tempo visto como “universal”, sendo os “outros” os sujeitos racializados. A questão racial, entretanto, está posta. A imagem silencia a negritude e reverbera a pertença étnico-racial atribuída ao branco, ou seja, a branquitude, “entendida como resultado da relação colonial que legou determinada configuração às subjetividades de indivíduos e orientou lugares sociais para brancos e não brancos” (Silva, 2017, p. 23).

A temática da branquitude como categoria de análise do racismo ganha contornos teóricos mais nítidos a partir da segunda metade do século 20, ou seja, posterior à Semana de 1922; entretanto, seus mecanismos discursivos e sociais, mesmo não nomeados, já se faziam presentes há muito tempo. Afinal, a ideia de raça coincide com a colonização europeia, em que fronteiras simbólicas e raciais são construídas para organizar e hierarquizar a sociedade.

A conquista da América e de outros continentes pelos europeus a partir do século 16, assim como a colonização e a escravização de povos conquistados, deram novo alento à noção de raça. Os povos passaram a ser marcados e diferenciados principalmente por suas características somáticas e fenotípicas, estabelecendo-se, portanto, política e socialmente fronteiras entre incluídos e excluídos. Aqui entra um mecanismo de poder muito importante da branquitude, a capacidade de nomear, sem ser nomeado. No colonialismo e nas sociedades marcadas pelo processo colonizador, é sempre o outro que poderá ser rotulado.

Em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon (2008, p. 105) descreve duas cenas contundentes sobre esse tema:

Cena 1:

“Olhe, um preto!” Era um *stimulus* externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso.

“Olhe, um preto!” É verdade, eu me divertia.

“Olhe, um preto!” O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente.

“Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começava a me temer. Quis gargalhar, até sufocar, mas isso tornou-se impossível.

Cena 2:

“Olhe o preto!... Mamãe, um preto!...” Cala a boca, menino, ele vai se aborrecer! Não ligue, monsieur, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós.

Discorrendo sobre a invisibilidade da raça branca e das vantagens em não ser reconhecido como sujeito racial, Lourenço Cardoso (2017, p. 184) afirma que o branco é um Drácula:

O retrato do colonizador, aparentemente, reflete a si mesmo. Digo “aparentemente” porque, na realidade, o branco, diante do espelho, não enxerga nada, pois sua imagem não é refletida no espelho; o branco é um Drácula, um personagem sedutor que possui o corpo desejado por todos os “não-Dráculas”; corpo que o próprio não consegue observar diante do espelho, corpo que o próprio não consegue perceber da mesma maneira que os “não-Dráculas”, os não brancos.

A estratégia de trazer para o debate a categoria branquitude é tentativa de refletir sobre como a valorização do que é branco e europeu funda não somente um projeto de país, mas a maneira que acionaremos as ideias, as produções e os eventos protagonizados por não brancos. Salloma Salomão (2021) nos provoca a pensar na hipótese de outros eventos como fundadores de uma modernidade nacional. Invés da Semana de Arte Moderna de 1922, a morte do escritor negro Lima Barreto ou a excursão vitoriosa na Europa de Pixinguinha junto ao grupo Os Oito Batutas. Alargando essa provocação, poderíamos pensar na originalidade do barroco no Brasil, que será celebrado também por Mário de Andrade; os pintores e escultores de origem negra ativos no Brasil nos tempos coloniais que consolidaram o que de melhor se produziu na arte brasileira do período; a renovação temática dos artistas afrodescendentes oriundos da Academia de Belas Artes ou o diálogo dos irmãos Timótheo com o impressionismo francês.

João Timótheo da Costa (1879-1932) e Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) são dois pintores negros nascidos no Rio de Janeiro no final do século 19. No início da década de 1890, os irmãos foram aprendizes na Casa da Moeda, onde trabalhavam desenhando e gravando moedas e selos. Em 1894, o mecenas Ennes de Sousa, então diretor da Casa da Moeda, os ajuda a ingressar na Escola Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro. Ali entrariam em contato com os mais importantes artistas e professores que atuavam no país, tais como Henrique Bernardelli, Zeferino da Costa e Rodolfo Amoedo.

A partir de 1905 participam anualmente da Exposição Geral de Belas Artes, na Enba. Na edição de 1906 ambos ganham menção honrosa, mas é na 14ª Exposição, ocorrida em 1907, que Arthur é premiado com uma bolsa de estudos na Europa, prêmio dado anualmente aos melhores alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Arthur fica dois anos em Paris, onde chegou a expor, e em seguida, retorna ao Brasil. Em 1911, os irmãos Timótheo são contratados

pelo governo para decorar o pavilhão brasileiro da Exposição de Turim, na Itália. Nesse período, visitam a França, a Suíça e a Espanha. Autores como Duque (1929), Valle (2004), Santos (2016), Amancio (2016) afirmam que durante a viagem os irmãos entraram em contato com as vanguardas artísticas e receberam influências de pintores europeus de destaque, como Puvis de Chavannes e Bonnard, e de técnicas de pintura, como o pontilhismo.

Ao retornar ao Brasil, João continua a se dedicar à decoração, recebendo convites de instituições cariocas de prestígio. Ainda em 1911, Arthur Timótheo da Costa participa da 1ª Exposição Brasileira de Belas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo, e promove uma exposição individual na Associação dos Empregados do Comércio, no Rio de Janeiro. Até 1922, ano de sua morte, Arthur participa das Exposições Gerais de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes. Já João participou até a 36ª edição, em 1929. Ambos os irmãos morreram internados no Hospício dos Alienados do Rio de Janeiro, fim melancólico que também foi destinado ao escritor Lima Barreto em 1922.

Em texto de 2004 incluído em livro de Emanuel Araujo sobre os irmãos Timótheo da Costa, Arthur Valle (2013, p. 87) reconhece o talento de ambos, mas destaca a obra de Arthur:

Ainda que sua influência direta sobre outros artistas brasileiros tenha sido presumivelmente restrita, podemos reconhecer em sua obra objetivos expressivos afinados com aquilo que muitos estudiosos reconheceram como o que de mais “moderno” produziu a arte brasileira do século passado. Especialmente suas paisagens do final da vida, onde o tratamento livre e sintético das manchas de cor é sobreposto por um grafismo vigoroso e dotado de uma autonomia quase absoluta, mantém proximidades com a obra que décadas depois realizariam pintores como Pancetti e Iberê Camargo, e mesmo os abstracionistas informais da década de 1950. Por tais razões, tanto quanto pela inventividade intrínseca de sua obra, Arthur Timótheo merece ser sempre lembrado como um dos mais fecundos e originais pintores brasileiros.

O caráter modernizador da obra de Arthur Timótheo destacado por Arthur Valle também é reconhecido por Roberto Conduru (2022, p. 418-419), que defende o artista como importante agente do processo de modernização artística no Brasil:

Cruzando novamente o Atlântico, eu desembarco no Rio de Janeiro para encontrar outro agente do processo de modernização artística no Brasil: Arthur Timótheo da Costa [...]. Embora ele estivesse limitado às demandas e aos preconceitos de uma clientela preocupada sobretudo em mimetizar o gosto europeu e constituir uma imagem de nação segundo o modelo civilizatório ocidental, ele não deixou de refletir sobre o processo de modernização com sua obra. Incorporando elementos de tendências artísticas de renovação provenientes da Europa, particularmente o Impressionismo e as tendências pós-impressionistas, Timótheo da Costa deu maior evidência à pasta de pigmento e à ação do pintor, enfatizando, portanto, a materialidade da arte e o trabalho do artista. Assim, renovava a linguagem pictórica para representar a modernização urbanística, arquitetônica e cultural em curso na cidade.



Figura 1
Bosque, Arthur Timótheo da
Costa, Turim, 1911, óleo sobre
tela, 40 x 40cm, Coleção
Fernando Soares, São Paulo

Santos (2016, p. 218) afirma que a produção de Arthur Timótheo da Costa se destaca dos demais artistas da época pela sua extrema originalidade; esse reconhecimento, entretanto, foi sufocado pelo racismo:

Os motivos pelos quais essas obras não são estudadas com o primor que críticos e historiadores da arte lhes devem é evidente: a invisibilidade dos talentos negros permeia o registro da arte brasileira. Após a sua viagem ao exterior é possível identificar em suas obras pinceladas e, mesmo, uma forma de manusear as cores sobre as superfícies das telas que nos informam sobre o conhecimento de Arthur acerca da cena de arte europeia, dos movimentos artísticos em desenvolvimento tais quais o Impressionismo, o Fauvismo ou o Pontilhismo e, ainda, a liberdade com a qual esses artistas se permitiam criar, e que o artista afro-brasileiro incorporou em sua produção (Santos, 2016, p. 218).

Não é objetivo desta reflexão a troca de uma efeméride por outra, mas a possibilidade de pensar a cultura brasileira no plural, não em modernidade, mas em modernidades.

Se a modernidade, em sua origem, foi uma noção ocidental feita para pensar o Ocidente, o sociólogo Antonio Sérgio Guimarães (2021, p. 69) denominará modernidade negra o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros a essa sociedade. E alerta:

Todavia, sob a palavra “negra” escondem-se personas muito diversas: o escravo e o liberto das plantações; o africano, o crioulo, o mestiço e o mulato das sociedades coloniais americanas; o norte-americano, o latino-americano, o africano e o europeu do mundo ocidental pós-guerra. Ademais, a inclusão só tem sentido se pensada como processo que se desenrola no tempo. Quando precisamente começa a modernidade negra? Finalmente, de que inclusão se fala? Da política, ou seja, da luta por igualdade de tratamento e de oportunidades? Da cultural, isto é, da produção de formas autônomas de representação de si, no plano das artes e da mídia? Da ideológica, isto é, da veiculação de discursos teóricos por negros que se organizam a experiência da vida social negra?

Respondendo à questão proposta por Guimarães, a inclusão que a modernidade negra aponta é tanto política quanto cultural e ideológica. Afinal,

a inclusão que se dava até os anos 1920 era unilateral, tanto no Brasil quanto na Europa; a representação dos negros sendo construída e reproduzida pela mente, pelas palavras e pelas imagens dos brancos. Aquilo que Guerreiro Ramos (1995) chamava de negro-tema.

O conceito de representação diz respeito a uma construção mental da realidade feita por meio de ideias, imagens e práticas dotadas de significados que os homens elaboram para si no decorrer da história. As representações são também portadoras do simbólico, dizem mais do que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, muitas vezes dispensando reflexão, caso exemplificado pelo estereótipo. Elas trazem consigo o imaginário, representações coletivas construídas sobre a realidade, que por ser histórico, mostra como cada época constrói representações que dão sentido ao real.

Para Priore e Venâncio (2004) a África Atlântica, a exemplo do que Said (2004) disse a respeito do Oriente, é uma “invenção europeia”. Para os autores, a Europa elaborou no decorrer da história visões distorcidas sobre o continente africano e, conseqüentemente, sobre os negros escravizados pelo tráfico negreiro para a América. A cor negra, associada à escuridão e ao mal, remetia, no inconsciente europeu, ao inferno e às criaturas das sombras. Os europeus supunham que a África fosse habitada por monstros e seres estranhos, apresentasse clima ameaçador, com flora e fauna exóticas e envoltas em lendas fabulosas.

Questionar esses estereótipos e trazer as ideias e as obras de criadoras e criadores negros ao debate público serão ações centrais para a modernidade negra. Se o interesse da vanguarda artística europeia e norte-americana pela estatuária africana que se consolida no início do século 20 diz mais a respeito da branquitude do que da negritude, é porque, afinal, esse interesse se dava, de acordo com Antonio Sérgio Guimarães (2021, p. 70), pelo “mal-estar europeu com os limites de sua civilização”. A modernidade negra funda uma compreensão do negro não como tema ou inspiração para bloqueios e recalques brancos, mas uma compreensão de negros e negras como sujeitos de subjetividades complexas dotados de potente espírito criativo e intelectual próprio.

Ainda segundo Guimarães, podemos, *grosso modo*, seguir três trilhas diferentes para pensar a modernidade negra: a norte-americana, tendo como

centro o renascimento do Harlem; a franco-africana, que se iniciou nos anos 1920, mas só se consolidou nos anos 1940; e a latino-americana, também iniciada na década de 1920 e cristalizada no pós-guerra.

O renascimento do Harlem, ocorrido nos anos 1920 e 1930, é resultado de transformações culturais que trouxeram para o primeiro plano as contribuições artísticas e intelectuais de negros e negras. Muryatan Barbosa (2020, p. 43) afirma que é “um momento de intensa incorporação simbólica do negro à cultura artística ocidental”. Destaca ainda que uma visão mais culturalista do negro, alicerçada na literatura, nas artes cênicas, na música e nas artes visuais, se consagra no período. Auge do *jazz* e do *blues*, do *ragtime*, de escritores como Alan Locke, Langston Hughes, de escritoras como Zora Neale Hurston e Nella Larsen. É, aliás, da autoria desta última *Identidade*, publicado em 1929, um dos mais populares romances do período. Nele, Nella Larsen (2020) faz crítica contundente à sociedade americana dos anos 1920. Ambientado no sul de Chicago e no Harlem, a trama acompanha as vidas de duas mulheres negras de pele clara que se conhecem desde a infância. Enquanto Irene Redfield casa-se com um médico negro, tem filhos negros e vive na comunidade negra, Clare Kendry opta por se assumir branca, casar-se com um homem branco e inventar mentiras que justificam sua origem branca. *Passing*, o título original da obra, antecipa questões caras ao debate de hoje: O que determina a negritude ou a branquitude de uma pessoa? É possível definir identidades fixas?

Proposta por Paul Gilroy (2001), a ideia de diáspora como rede de relações imaginadas ou reais entre povos ou comunidades espalhadas pelo Atlântico Negro, cuja história é marcada por diversos contatos e fluxos, pode ser acionada aqui. O impacto da cultura eferescente do renascimento do Harlem não ficou circunscrito a seu território. Seus artistas e suas ideias saem de Nova York e invadem Paris, capital multicultural que naquele momento era morada de muitos escritores caribenhos e africanos. É essa cidade que recebe em 1919 o primeiro Congresso Pan-africano, que reuniu mais de 50 representantes das Antilhas, da África e dos Estados Unidos. É ela também que recebe Os Oito Batutas, conjunto musical carioca, que em 1922 fez uma turnê de seis meses em diversos clubes e cafés parisienses. Os Oito Batutas tinham entre seus integrantes Pixinguinha, exímio instrumentista e representante maior do choro, e Donga, autor de “Pelo telefone”, considerado o primeiro samba gravado no Brasil. Rafael José de Menezes Bastos (2005), afirma que na época, a viagem provocou um acalorado

debate no Brasil sobre a legitimidade de Os Oito Batutas se tornarem representantes brasileiros em Paris. Para os envolvidos no debate, não se tratava de uma cidade qualquer, mas da capital cultural do mundo, desde o século 19 referência central para a cultura brasileira, especialmente para as elites.

O renascimento do Harlem também será decisivo para o fortalecimento da segunda trilha da modernidade negra apontada por Antonio Sérgio Guimarães, a franco-africana caracterizada pelo Movimento da Négritude. O encontro dos intelectuais negros em Paris, fora de seus espaços geográficos, na década de 1930, gerou uma importante reunião de pensadores dedicados a refletir sobre as culturas e as experiências negras – Léopold Senghor, do Senegal, Aimé Césaire, da Martinica, e Léon-Gontran Damas, da Guiana Francesa. Senghor, o mais velho do grupo, os desperta para suas raízes africanas, partilhando conhecimentos sobre o passado dos povos africanos, que segundo ele, “era um passado especificamente negro”. Sendo poetas, privilegiaram inicialmente a dimensão poética e literária da experiência negra. Juntos, fundam o jornal *L'Étudiant noir*, em 1934, fundamental para a formação do movimento, que só seria denominado Négritude após a publicação de *Caderno de um retorno ao país natal*, publicado em 1939 por Aimé Césaire. Segundo Gustavo de Andrade Durão (2020) é nessa obra que surge pela primeira vez a palavra negritude.

O que une os três poetas?

A luta anticolonialista e antirracista; e a compreensão de que a Revolução do Haiti, ocorrida entre 1791 e 1804 foi a primeira revolução radical de essência antirracista, anticolonialista e anti-imperialista. Afinal, para Aimé Césaire foi no Haiti que, pela primeira vez, o Négritude se pôs de pé. Os poetas também compartilhavam críticas às ideias de raça, civilização e modernidade, além de preocupação com a tomada do poder pelo nazismo em 1933 e com a invasão da Etiópia por Mussolini em 1935.

O Négritude torna-se a tentativa de compreensão teórica do fenômeno poderoso que é o racismo, e da articulação de respostas para o conter em suas ramificações socioeconômicas, como também o combater no imaginário social e o destruir nas estruturas por meio de medidas políticas, culturais e econômicas concretas.

Mesmo tendo muita coisa em comum, havia também muitas diferenças entre os intelectuais do movimento, tais como a questão da universalização da

experiência humana, a compreensão distinta de descolonização, principalmente no que dizia respeito à ideia de assimilação. São, entretanto, questões para tratar em outra oportunidade. Neste momento nosso objetivo é apontar, seguindo a trilha de Guimarães, as diversas modernidades negras e seus impactos no Brasil.

O alcance das ideias de um movimento, evento ou autor/autora não ocorre, na maioria dos casos, de maneira reta e reativa. Os impactos, as influências e os desdobramentos vão sendo tecidos e costurados a partir de muitos fatores. No Brasil, a negritude francesa começaria a ter eco principalmente a partir de Abdias Nascimento – com relação a seu interesse pela origem dos povos negros e o resgate cultural da contribuição de negros e negras –, ainda na década de 1940, embora só se tenha consagrado definitivamente, como conceito e práxis social, nas décadas de 1960 e 1970.

Finalizando a abordagem das três trilhas apontadas por Antonio Sérgio Guimarães para pensar a modernidade negra discutiremos agora a latino-americana, que também se inicia nos anos 1920 e se fortalece no pós-guerra. Antes disso, porém, é importante registrar que essas trilhas não são estanques, muito pelo contrário; possuem fronteiras porosas em contínuo deslocamento e influência mútua. Nas Américas, as identidades negras, nas ex-colônias espanholas e portuguesa, surgirão entrelaçadas às ideias de mestiçagem – sociedades pós-coloniais em que o racismo continuava a ser um princípio organizador. Como aponta Munanga (2004, p. 112), a política e a ideologia do branqueamento exerceram pressão psicológica e social muito forte sobre os africanos e seus descendentes – “Foram, pela coação, forçados a alienar sua identidade, transformando-se, cultural e fisicamente em brancos”.

Segundo Guimarães (2021) foi o povo negro-mestiço, assim como os intelectuais nacionalistas, que produziu o que ficou conhecido como “cultura afro-brasileira”, para salientar justamente sua originalidade nacional. De modo geral, no entanto prevaleciam aqueles que enfatizavam a origem mestiça e mulata do povo brasileiro, repudiavam os costumes africanos sobreviventes e pregavam a necessidade de educar as massas negras para as livrar do preconceito e da ignorância, ainda que houvesse quem, na imprensa negra da época, reafirmasse a raça negra e a importância da herança cultural africana.

É nesse contexto que surgem os periódicos negros, importantes veículos de divulgação dessa modernidade negra. No Brasil, esses jornais aparecem ainda

no século 19, durante a escravidão, mas apenas no começo do século 20 consolida-se o que é chamado de imprensa negra, principalmente em São Paulo. Até o final do século 19, leis imperiais impediam os escravizados de frequentar aulas do ensino formal. No entanto, a proibição não impediu que escravizados e libertos recebessem instrução por meio de mecanismos informais, como aulas oferecidas por irmandades, clubes e associações negras. Mesmo após o fim da proibição de acesso ao ensino formal e a extinção da escravidão no Brasil, a população negra encontrava grandes obstáculos para ocupar os bancos escolares, como a negação da matrícula ou as constantes humilhações motivadas por preconceito racial promovidas por professores e colegas. Essa parcela da população negra alfabetizada foi responsável pela criação de clubes, grêmios e associações que, por sua vez, deram origem aos jornais da imprensa negra. Essas entidades e esses periódicos tinham como destaque entre suas reivindicações a luta pelo fim do analfabetismo em meio à população negra.

A imprensa negra surgiu da necessidade sentida pela população afrodescendente de ter um espaço em que fossem divulgados eventos e notícias de seu interesse específico, já que tais assuntos não eram tratados na imprensa regular. Fundamentado em igual raciocínio, esses jornais se dedicavam exclusivamente às questões de interesse da “classe de cor”. Buscavam reunir a população negra em torno dos interesses comuns, valorizar a beleza e o talento de seus homens e suas mulheres, de modo a lhes melhorar a autoestima. Eram grandes incentivadores da educação escolar, divulgavam e promoviam atividades culturais e educativas.

Nas primeiras décadas do século 20, a população negra acreditava que quanto mais próxima estivesse do ideal de beleza e dos valores culturais da sociedade branca, menos frequentes seriam as situações de discriminação sofridas por ela. Afinal, como aponta Lia Vainer Schucman (2012) a “superioridade estética” é um dos traços fundamentais da construção da branquitude no Brasil. Para Petrônio Domingues (2008) essa forma de pensar fez muitos jornais incentivarem o alisamento dos cabelos e o afastamento de práticas e atividades da cultura afro-brasileira, como o candomblé e a capoeira (na época, perseguidos também pela polícia).

A cidade de São Paulo reuniu alguns dos mais importantes jornais da imprensa negra no início do século 20, como *O Clarim da Alvorada* fundado em

1924 por Jayme de Aguiar e José Correia Leite, e *A Voz da Raça*, publicado em 1933 pela Frente Negra Brasileira. O eco dessas publicações ainda pode ser visto nos dias de hoje a partir da revista *O Menelick 2ª Ato*, iniciativa editorial independente de reflexão e valorização da produção cultural e artística da diáspora negra com especial destaque para o Brasil. Seu nome é uma homenagem a seu antecessor *O Menelick* (1915), primeiro jornal negro da cidade de São Paulo, que por sua vez, homenageou o rei Menelik II da Etiópia, monarca que, em 1896, derrotou a Itália em uma tentativa de invasão ao seu país.

Considerações finais

Para finalizar, gostaria de continuar refletindo sobre modernidades negras para além das três trilhas delineadas por Guimarães. Se olharmos com atenção para as últimas décadas da cultura brasileira, veremos marcantes contribuições de artistas afrodescendentes que poderiam ser problematizadas a partir da ideia de modernidades negras. O *rap* e a cultura *hip-hop* paulista surgida na década de 1970 são exemplos. Como aponta Ricardo do Ó Plácido (2019), em meio a um processo histórico e geográfico, denota-se como atores sociais oriundos das regiões periféricas por meio de estratégias de negociação e enfrentamento, principalmente com o poder público, conseguem produzir no final do milênio uma autêntica cultura de rua. O trabalho de Ó Plácido evidencia cronologicamente movimentos culturais presentes na cidade de São Paulo no período pós-abolição que, do mesmo modo, criaram formas de resistência e etnicidade mediante políticas públicas eugênicas e racistas.

Outra possível trilha de investigação poderia ser a produção artística de autoria negra dos últimos 20 anos que a partir do surgimento de uma nova produção teórica e visual problematiza, amplia e muitas vezes nega a discussão que até então vinha se estabelecendo sobre o tema. Nesse cenário destaca-se o trabalho de pesquisadorxs negrxs oriundos das várias partes do país impulsionados pelas políticas públicas educacionais adotadas no Brasil desde 2001. Em pesquisa anterior (Carvalho, Assunção, Silva, 2020), investigamos a presença de artistas afrodescendentes no Instagram e verificamos o grande número de criadores com menos de 30 anos que com suas poéticas questionam padrões de gênero e sexualidade propondo discussões interseccionais. Suas produções

artísticas alinhadas a uma vivência periférica ganham potência via plataformas digitais, sendo a internet o principal veículo de divulgação de suas obras. Elas perpassam principalmente o suporte da *performance*, ficando explícita a relação entre o corpo/sexualidade/gênero dissidente. O corpo como instrumento artístico, um corpo que não se ajusta a uma cis-heteronormatividade gerando um discurso de força por meio do desvio.

Ponto também interessante que surge da análise no Instagram é a presença de coletivos artísticos. Eles se popularizaram no cenário das artes visuais a partir da década de 1990. Ao longo da história da arte, entretanto, é possível perceber iniciativas que vão ao encontro de muitas ideias defendidas pelos coletivos atuais, como a criação colaborativa e o diálogo entre áreas diferentes do conhecimento. O trabalho colaborativo é procedimento muito presente na arte contemporânea porque promove o encontro de pessoas, ideias e talentos. Reunidos para trabalhos contínuos ou pontuais os coletivos possibilitam novas maneiras de criar arte e cultura e propor fricções no espaço público.

Francione Oliveira Carvalho é docente do PPGE em Educação da UFJF e professor colaborador do Programa de Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da USP.

Referências

- AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05082016-143537/pt-br.php>. Acesso em 29 out. 2022.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- BARBOSA, Muryatan S. *A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo*. São Paulo: Todavia, 2020.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CALIL, Carlos Augusto. Foto tida como ícone da Semana de 1922 foi feita em 1924. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/foto-tida-como-icone-da-semana-de-1922-foi-feita-em-1924.shtml>. Acesso em 22 fev. 2022.

CARDOSO, Lourenço. O branco não branco e o branco-branco. In: MÜLLER, Tânia M. P.; CARDOSO, Lourenço (orgs.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

CARVALHO, Francione O.; ASSUNÇÃO, Matheus; SILVA, Karina Pereira da. A produção visual de novos artistas afrodescendentes no Brasil e reverberações na formação docente em artes visuais. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, v. 12, n. 36, p. 95-113, out. 2019-jan. 2020.

CONDURU, Roberto. O agente preto como fator da modernização brasileira. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 6, n. 1, p. 412-431, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667440. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667440>. Acesso em 29 out. 2022.

DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 39, set.-dez. 2008. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil>. Acesso em 23 fev. 2022.

DURÃO, Gustavo de Andrade. *Léopold Sédar Senghor: uma narrativa sobre o Movimento da Negritude*. Curitiba: Appris, 2020.

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

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2021.

LARSEN, Nella. *Identidade*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, p. 177-196, jun. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/5yZkQ5DPjBGvjgzSCj77mWH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso 23 fev. 2022.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PLÁCIDO, Ricardo do Ó. *Territórios negros: cartografias e etnicidades na experiência do Rap paulistano (1970-1990)*. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-02122019-152750/pt-br.php>. Acesso em 22 fev. 2022.

PRIORE, Mary Del; VENÂNCIO, Renato Pinto. *Ancestrais: uma introdução à história da África Atlântida*. São Paulo: Editora Campus, 2004.

RAMOS, Alberto Guerreiro. O problema do negro na sociologia brasileira. In: *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SALOMÃO, Salloma. A modernidade negra e o modernismo reacionário brasileiro para além de 1922. In: 1922: modernismos em debate | Mesa 6, Culturas Urbanas. Youtube: Instituto Moreira Salles, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=isTc-dZUQhhg>. Acesso em 23 fev. 2022. 1:24:13

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150902>. Acesso em 29 out. 2022.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI:10.11606/T.47.2012.tde-21052012-154521. Acesso em 22 fev. 2022.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: MÜLLER, Tânia M. P; CARDOSO, Lourenço (orgs.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

SMITH, Robert Chester. *Portinari of Brasil*. New York: The Museum of Modern Art, 1940. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2987_300190164.pdf. Acesso em 22 fev. 2022.

VALLE, Arthur. Arthur Timótheo da Costa. Rio Informa, Rio de Janeiro, 1 fev. 2004. In: ARAUJO, Emannel. *João e Arthur Timótheo da Costa os dois irmãos pré-modernistas brasileiros*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

Artigo submetido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

CARVALHO, Francione Oliveira. Modernidade negra: trilhas para pensar o modernismo brasileiro. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 198-214, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.