

2024

**LARISSA PEREIRA
DA SILVA**

**DA REPRESENTAÇÃO A AUTONOMIA: RESGATE,
IDENTIDADE E RESISTÊNCIA DA ARTE
AFRO-BRASILEIRA**

2024

**LARISSA PEREIRA
DA SILVA**

**DA REPRESENTAÇÃO A AUTONOMIA: RESGATE,
IDENTIDADE E RESISTÊNCIA DA ARTE
AFRO-BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Silvia Rosado Correia, professora associada da IADE - Universidade Europeia.

Dedico este trabalho a minha artista brasileira - não
reconhecida - preferida, minha avó Maria de Lourdes.

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, à minha querida orientadora Prof^a Sílvia Rosado Correia, pela dedicação, atenção e disponibilidade. Professora Sílvia com sua simpatia e calma, trouxe um estímulo incondicional, sempre acreditando na proposta e me encorajando nos dias de desânimo.

A minha mãe Marli Pereira, meu pai Noel da Silva e meu irmão Daniel Pereira da Silva pelo completo apoio para que eu conseguisse imigrar para Portugal e realizar o mestrado.

Ao meu noivo Erim Jones por sua energia positiva, seu apoio ininterrupto e incentivo para que eu seguisse sempre em frente.

Por último, agradeço a Deus. Pois foi pela Sua graça que fui capaz de concluir esse trabalho.

Palavras-chave

Representação - Autonomia - Identidade - Arte Afro-brasileira - Resistência

Resumo

A arte atua como memória gráfica do tempo, apresenta caminhos de acesso à história e consolida-se como símbolo criativo que descreve a sociedade que se tem ao redor. Se colocado em contexto a história da arte no Brasil, artistas negros estão cada vez mais assumindo o controle de suas próprias representações e criando arte a partir de suas próprias perspectivas. Porém, essa é uma realidade atual. Colocando em pauta um país comprometido com um passado escravagista, onde a representação do negro era enquadrada em numa situação servil, de inferioridade, construiu-se uma narrativa onde a raça produz e perpetua um sistema de opressão e dominação de classe, fazendo-se necessário em tempo vingente a reconstrução de um novo desenho para história da arte afro-brasileira. O propósito dessa pesquisa é compreender e analisar a evolução da figura do negro na história da arte brasileira a partir da memória de contextos coloniais que marcaram as relações entre a imagem e sua representação, propondo um olhar opositivo ao que foi imposto, criando uma linha do tempo para resgatar o início das propagações artísticas, a desvinculação da representação para a autonomia, revelando a identidade e resistência na arte brasileira a partir da perspectiva dos próprios afro-descendentes.

Keywords

Representation - Autonomy - Identity - Afro-Brazilian Art - Resistance

Abstract

Art acts as a graphic memory of time, presents paths to access history and consolidates itself as a creative symbol that describes the society around it. If placed in the context of art history in Brazil, black artists are increasingly taking control of their own representations and creating art from their own perspectives. However, this is a current reality. Putting on the agenda a country committed to a slavery past, where the representation of black people was framed in a servile, inferior situation, a narrative was constructed where race produces and perpetuates a system of oppression and class domination, making it necessary in time, the reconstruction of a new design for the history of Afro-Brazilian art. The purpose of this research is to understand and analyze the evolution of the figure of black people in the history of Brazilian art based on the memory of colonial contexts that marked the relationships between the image and its representation, proposing an oppositional look at what was imposed, creating a line of time to rescue the beginning of artistic propagations, the decoupling of representation towards autonomy, revealing identity and resistance in Brazilian art from the perspective of Afro-descendants themselves.

| | | |
|----------------|--|----|
| Sumário | | |
| | Justificação do tema | 05 |
| | Metodologia e cronograma | 07 |
| | Introdução ao estado da arte | 10 |
| | CAPÍTULO I - RESGATE: Primeiras manifestações artísticas brasileiras: Academia Imperial de Belas Artes | 15 |
| | CAPÍTULO II - IDENTIDADE: Museu Mão Afro-Brasileira: Os primeiros artistas negros | 24 |
| | II.I. Emmanuel Zamor | 27 |
| | II.II. Estevão Silva | 30 |
| | II.III. Arthur Timotheo da Costa | 35 |
| | II.IV. Onde estão os artistas negros na pós colonização? | 40 |
| | CAPÍTULO III - RESISTENCIA: A figura do negro na Bienal Internacional de Arte de São Paulo | 46 |
| | III.I. Os anos 50 - A primeira Bienal e São Paulo | 47 |
| | III.II. Os anos 60 e 70 - A Bienal do Boicote | 50 |
| | III.III. Os anos 80 - Entre o silêncio e a redemocratização | 57 |
| | III.IV. Os anos 90: A Bienal da antropologia e “identidade” cultura | 60 |
| | III.V. Os anos 2000 e o projeto educacional | 63 |
| | III.VI. 2014 - Sem Título, por Eder Oliveira na 31ª Bier Internacional de São Paulo | 65 |
| | III.VII. 2021 - Faz escuro mas eu canto - 34ª Bienal Internacional São Paulo | 67 |
| | III.VIII. Entre outros artistas negros | 74 |
| | CAPÍTULO IV - EXPOGRAFIA: Como o design transformou a experiencia da 35ª edição da Bienal de Sao Paulo, trazendo o passado, presente e futuro como forma de regaste, identidade e resistência de artistas negros. | 75 |
| | IV.I. <i>Eu sou um trem que não cabe no ocidente</i> , de Rosana Paulino | 84 |
| | IV.II. <i>Floresta de infinitos</i> , Ayrson Heráclito e Tiganá Santana | |
| | IV.III. <i>Pulmão da mina</i> , de Luana Vitra | 88 |
| | IV.IV. <i>Zumvi</i> , de Lázaro Roberto e José Carlos | 90 |

| | |
|--|-----|
| IV.V. <i>O esperado momento</i> , Emanuel Araújo | 93 |
| IV.VI. A relevância da 35ª bienal. | 96 |
| | 98 |
| Considerações finais | 101 |
| Bibliografia | 105 |

Justificação do tema

‘Tal história da cultura visual destacaria aqueles momentos em que o visual é contestado, debatido e transformado como um lugar constantemente desafiador de interação social e definição em termos de classe, gênero, identidades sexuais e raciais.’ (Mirzoeff 1998, p. 6)

É notável a ausência de informação sobre a representação de homens e mulheres negros na arte afro-brasileira. Pouco se sabe sobre a presença e a identidade dos registros que se tem na história da arte entre o final do século XVI e meados do século XX. As iconografias de uma narrativa histórica e de representação do negro, seja ela de identidade, memória, preconceito, relação entre dominante e dominado, colonização, escravatura, religião ou crenças, traduz ao mesmo tempo o modo como o pensamento europeu entendia e aceitava a emancipação dos negros na época, refletindo assim em como a arte se propagou no Brasil pós colonização.

A imagem por muito tempo revelava como algo ou alguém tinha sido, e, conseqüentemente, como o tema havia sido visto por outras pessoas, ou seja, um registro de como X tinha visto Y, a relação entre o que se vê e o que se sabe, constituindo uma consciência da individualidade, acompanhada de uma consciência histórica.¹ Entende-se que a propagação da influência europeia ao que se sabia sobre arte representou, por muito tempo, a figura do negro no Brasil. Obras de arte que retratam a história afro-brasileira, incluindo a escravidão, a resistência, a cultura e a diáspora, contam histórias que podem ter sido negligenciadas ou distorcidas em narrativas históricas convencionais.

Artistas afro-brasileiros estão cada vez mais tomando as rédeas de suas próprias representações, criando obras que emanam perspectivas únicas, desvinculando-se das representações estereotipadas e promovendo a auto-representação, a fim de reescrever a narrativa de uma história, sem necessariamente propor um combate ou desafio, mas sim a oposição do olhar inicial imposto. Quando e como isso começou? Em qual momento a arte começou a se desconectar de uma narrativa imposta a fim de representar a história? Podemos observar, por exemplo, a obra de Antônio Rafael Pinto Bandeira, *A menina adormecida* de 1891 (Figura 1), uma memória que

¹ John Berger, 2008, página 14.

coloca o negro em uma outra posição. O negro que tem acesso a leitura. O negro que mora em uma casa bem decorada. O negro que adormece com livros em seu entorno. Esse é um outro ponto de vista importante de ser revelado, que ocupa pouco espaço dentro da relevância artística propagada.



Figura 1 - Antônio Rafael Pinto Bandeira, *A menina adormecida* (1891), Óleo sobre tela, 83 x 62 cm, Museu Antônio Parreiras, Niterói

A arte pode expressar a história e a cultura afro-brasileira de diversas maneiras, sendo uma ferramenta poderosa para resgatar sua origem, identidade e transmitir mensagens. O objetivo desta pesquisa é, portanto, compreender e analisar a evolução de como eram representados até a auto-representação do negro na história da arte brasileira, partindo da memória dos contextos coloniais que moldaram as relações entre a imagem e sua representação. Através dessa análise,

será possível entender como a imagem do negro foi construída e desconstruída ao longo do tempo, bem como quais foram as principais influências históricas, sociais e culturais que moldaram a arte no Brasil. Com isso, revelar a importância da auto representação como uma ferramenta para uma visão mais inclusiva e completa da história da arte no país.

Metodologia e cronograma

Para construir uma narrativa concisa, será apresentado como a imagem é entendida e difundida para a criação da consciência histórica e social na formação de uma cultura, tendo como foco entender como a imagem do negro foi disseminada na arte brasileira.. Para isso, foram selecionados três principais objetos de estudo que permitirão explorar cada etapa desse trajeto.

O primeiro objeto de estudo abrange as primeiras Escolas de Artes Brasileiras ao longo do século XIX, onde resgatamos o contexto histórico, político e social do Brasil pós-colônia. Isso inclui a socialização dos negros livres, desde a educação e escolarização, até a introdução às manifestações artísticas. O segundo objeto de estudo é o Museu AfroBrasil, que destaca os primeiros artistas negros brasileiro, suas histórias, obras e busca por identidade e reconhecimento em um campo artístico tão elitizado. Por último, analisaremos as edições da Bienal de São Paulo, com um foco especial na mais recente Bienal de 2023, que contou com 93% dos artistas e curadores sendo negros. Esta análise mostrará a resistência dos artistas negros, a evolução e o estado atual da arte.

Esta linha do tempo oferece uma percepção histórica, exemplos de obras e artistas que retratam a história afro-brasileira, incluindo a escravidão, a resistência, a cultura e a diáspora, mostrando como essas representações artísticas contam a história do país. Além disso, será apresentada uma análise crítica da autenticidade cultural na arte, incorporando diferentes perspectivas, principalmente a perspectiva do negro sobre si mesmo. E, Para embasar a argumentação, serão utilizados artigos acadêmicos, obras de arte, catálogos de exposições, entrevistas e resenhas, seguindo o cronograma estabelecido.

Fase 1: Delimitação histórica, temporal e regional; Enquadrar o estado da arte, contorno social e político relacionados ao tema; levantamento bibliográfico.

Fase 2: Levantamento de artigos, artistas e suas características de cada período estudado e construção da linha do tempo.

Fase 3: Análise e reflexões sobre obras levantadas, apresentar novas narrativas de compreensão.

Fase 4: Análise crítica com base em autores que estudam a figura do negro e evolução da sua representação dentro da arte.

Fase 5: Escrita da linha do tempo e pontos importantes que revelam a discussão.

Fase 6: Revisão crítica final e entrega.

| | Outubro | Novembro | Dezembro | Janeiro | Fevereiro | Março | Abril | Maio | Junho |
|-------------------------|---------|----------|----------|---------|-----------|-------|-------|------|-------|
| Fase 1 | X | | | | | | | | |
| Fase 2 | | X | X | | | | | | |
| Fase 3 | | | X | X | | | | | |
| Fase 4 | | | X | X | | | | | |
| Análise Crít./ Reflexão | | | | X | X | X | | | |
| Escrita | | | | | | | X | | |
| Formatação/ Revisão | | | | | | | | X | |
| Entrega | | | | | | | | | X |

'Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para pessoas negras com novos olhos' (Hooks 1992, p.34)²

² Bell Hooks, 1992, página 34.

Introdução ao estado da arte

negro

ne-gro

adj

1 *Que tem a cor mais escura de todas, como o piche e o carvão.*

2 *Que se refere a pessoa de etnia negra.*

3 *Que não tem luz; completamente escuro e sombrio.*

4 *Que está encardido; preto: As chaminés ficaram negras com a fumaça.*

5 *FIG Que é triste ou lúgubre: Vi uma capela negra ao longe.*

6 *FIG Que anuncia infortúnios; nefasto: Futuro negro.*

7 *FIG Que inspira medo ou pavor; tenebroso: Durante o ataque aéreo, viveram um dia negro.*

8 *Que revela crueldade ou sordidez; perverso: Seus feitos negros assustavam toda a comunidade.*

9 *FÍS Que absorve toda luz que nele incide: Corpo negro.*

(NEGRO, 2023)³

A sociedade brasileira é formada por influências e contribuições de vários povos ao longo da história, sobretudo indígena, europeia e africana. Essa miscigenação estabeleceu as raízes da cultura brasileira. A contribuição indígena notavelmente rica, abrangendo manifestações desde o período pré-histórico, como arte rupestre, ornamentos corporais, esculturas em pedra, osso, argila, além de cerâmicas variadas, pinturas corporais, entre outras expressões. Estas manifestações ocorreram em todo país, apresentando demonstrações distintas de região para região. A presença europeia também desempenhou um papel crucial no desenvolvimento cultural brasileiro, desde os primeiros momentos da colonização. Sua influência nas artes foi igualmente significativa pela livre expressão e manifestação no âmbito social, sendo valorizada e validada pelas elites que determinavam as normas e elegem o que eram considerados ou não expressões artísticas legítimas.⁴

³ NEGRO. In: Michaelis online. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2019. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/negro/>. Acesso em 02/09/2023.

⁴ Silva A. L. (2011). *A arte afro-brasileira no ensino de artes visuais, como veículo cultural e resgate de identidade*, Monografia publicada na Universidade Federal de Minas Gerais, página 23.

Da mesma forma, a contribuição africana pode ser notada em diversos campos das artes visuais ou plásticas, como a dança, arquitetura, escultura, acessórios corporais, indumentárias, pintura, etc. No entanto, tanto a vertente artística indígena quanto a africana foram, em sua maioria, marginalizadas pelos valores culturais e sociais predominantes no Brasil, esforçando-se até os dias de hoje para obter o devido reconhecimento.

A reprodução da cultura africana no Brasil sofreu profundas transformações, uma vez que durante o período colonial, os escravizados trazidos ao país não tinham permissão de trazer pertences pessoais, fazendo com que a bagagem cultural foi transmitida através do que se guardava no coração e na alma dos homens e mulheres vindos das várias regiões da África. Essa cultura imaterial manifestou-se principalmente nas expressões artísticas e religiosas, tornando-se suporte para a cultura local, da qual estariam desconectados de não a reproduzirem com base em suas crenças, vivências e memórias.

Contudo, é evidente que as informações sobre os primeiros artistas negros no Brasil são escassas, devido a falta de registros históricos, especialmente durante o período colonial. A contribuição de afrodescendentes para a construção da cultura e da expressão artística no território nacional, ao longo do tempo, assume uma relevância significativa embora não tenha uma documentação apropriada.

As discussões em torno das novas ordens de representação e nossos regimes de visibilidade habitam o coração da política global contemporânea, que tem como um de seus principais fundamentos a indissociabilidade entre política e representação” (Hooks 1992, p.9)⁵

Dentro do contexto colonial, a figura do negro é representada como se não coubesse no lugar de sujeito criador, mas sim como objeto de criação. Ao aprofundar-se na produção cultural negra do Brasil, encontramos uma das primeiras obras feitas por um negro brasileiro. Manuel de Jesus Pinto foi um dos primeiros negros a realizar pinturas em igrejas.⁶ Nasceu e viveu como escravo, começando suas primeiras obras antes de sua alforria, fazendo douramento na Matriz de Santo

⁵ Bell Hooks, 1992, página 9. Em seu livro *Olhares Negros*, Bell Hooks analisa narrativas culturais e discute formas alternativas de observar a negritude, a subjetividade das pessoas negras e a branquitude.

⁶ MANUEL de Jesus Pinto. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23863/manuel-de-jesus-pinto>.

Antônio em Recife, no ano de 1791. Entre os anos 1804 e 1815, executou o douramento do mobiliário e a pintura do forro sob o coro da Igreja da Ordem Terceira de São Pedro dos Clérigos, também em Recife. Segundo Robert C. Smith (1970), é o responsável pela pintura do painel do altar do consistório da Igreja Matriz de Santo Antônio, em 1807, e pelos trabalhos na Igreja Matriz da Boa Vista, ambas em Recife, por volta de 1817.

“O trabalho de pintura, douramento e prateação do interior da igreja, começou antes das primeiras reuniões da Irmandade em 1791. Em 14 de agosto do mesmo ano, ao que nos informaram, um dos Irmãos, Manuel de Jesus Pinto, que já durara toda esta Igreja com perfeição e satisfação de todos, foi contratado para dourar a grade do coro, pela soma de oitenta mil reis. [...] Manuel de Jesus terminou rapidamente o trabalho, para o qual nenhum prazo fora estipulado no termo. Justamente um mês depois, era-lhe paga a quantia ajustada para o douramento do Couro, visto que se achava completo na conformidade do ajuste pelo termo’. Tão satisfeitos ficaram os outros Irmãos com a presteza e a qualidade do seu trabalho, que continuaram a contratá-lo, de tempos em tempos, para vários serviços até a sua morte, que se supõe ter ocorrido por volta de 1817. Ao todo, pagaram-lhe durante esse período o montante de um conto, novecentos e cinquenta e sete mil e quarenta e cinco réis. Foi provavelmente um dos primeiros pintores do Recife no começo do século XIX, e como tal foi considerado quando se fizeram novos estudos sobre a arte pernambucana dessa época. Nos registros de São Pedro dos Clérigos, de 1804 a 1815, figuram uns tantos pagamentos a Manuel de Jesus, pela douração e prateação do mobiliário da igreja.” (Robert C. Smith, 1979, p. 107)⁷

A pintura situada no coro da igreja de foi atribuída pelo IPHAN⁸ a Manuel de Jesus Pinto, que a teria pintado entre 1806 e 1807, nesta pequena pintura (Figura 2) Pedro está ajoelhado diante de

⁷ Robert C. Smith, 1979, página 107. Robert C. Smith foi um historiador norte-americano que dedicou sua vida ao estudo da história da arte e da arquitetura, no Brasil e em Portugal. Durante suas viagens nas cidades brasileiras, relatou as relações dos artistas e obras de arquitetura e urbanismo.

⁸ IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é uma autarquia federal do Governo do Brasil, criada em 1937, vinculada ao Ministério da Cultura, responsável pela preservação e divulgação do patrimônio cultural nacional.

Cristo, o qual, com a mão direita entrega as chaves ao santo e, com a esquerda, aponta para um plano afastado aos fundos, trazendo ricos detalhes e inspirações renascentistas.

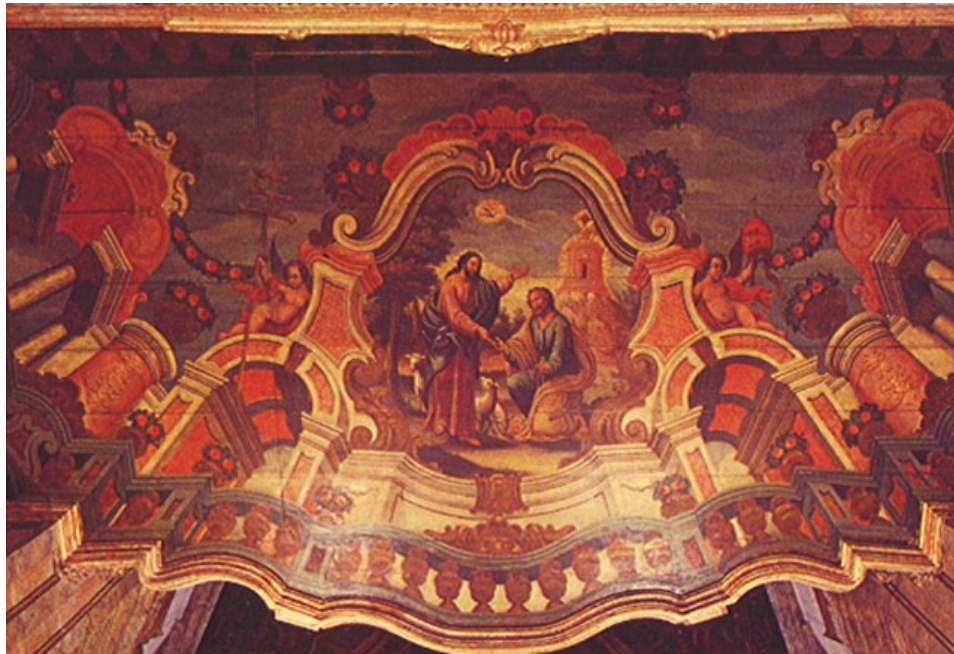


Figura 2 - Manuel de Jesus Pinto, *Cristo e São Pedro* (1807), Pintura sobre madeira, Matriz de Santo Antônio, Recife

O quadro de Manuel Pinto apresenta uma sofisticação iconográfica e simbólica pertinente da cultura barroca, que era extremamente sensível. Intrigante a falta de conhecimentos e dados de como o artista chegou a esse nível e não teve seu trabalho devidamente reconhecido. Segundo Silva (2002), em sua obra sobre artistas e artífices de Pernambuco, ressalta alguns dos trabalhos de Jesus Pinto em Recife:

Igreja de Santa Tereza da Ordem Terceira do Carmo, em 1792 contratado para fazer o douramento e a pintura da sacristia, assim como painéis no teto sob o altar de Nossa Senhora da Soledade;

Douração da **Capela Dourada da Ordem Terceira de São Francisco do Recife**, em 1799;

São Pedro dos Clérigos, de 1719, teve seu apoio no serviço de douração do mobiliário da igreja, de 1804 a 1815;

Igreja Matriz de Santo Antônio, em 1807/1808, fez a pintura e douração de talhas da igreja, incluindo o coro, os altares laterais e as sanefas, sendo de sua autoria o painel do Cristo e São Pedro, existente no altar do consistório.⁹

Onde está a participação de artistas negros na construção da história da arte brasileira? Jesus Pinto foi irmão do Santíssimo Sacramento e da Ordem Terceira do Carmo¹⁰, sua longa folha de serviços dá a dimensão da importância que teve no meio em que atuou. A valorização do trabalho de Jesus Pinto tem crescido ao longo dos anos, no entanto, informações detalhadas da sua vida são limitadas devido a falta de fontes históricas.

Esse primeiro capítulo propõe um resgate à origem das primeiras manifestações artísticas no Brasil, levando em conta o contexto histórico da época. Para isso, analisaremos como objeto de estudo a implantação das primeiras escolas de arte brasileiras e as circunstâncias nas quais as mesmas surgiram, destacando principalmente a posição dos negros em um período pós-colonial, percebendo sua reintegração na sociedade até as primeiras aparições e registros de alunos afro-descendentes na Escola Imperial de Belas Artes, com o propósito de oferecer uma compreensão profunda da evolução da arte brasileira e as dinâmicas sociais que possibilitaram o acesso dos negros às instituições artísticas.

⁹ Robert C. Smith, 1979, página 110.

¹⁰ Santíssimo Sacramento e da Ordem Terceira do Carmo foram irmandades (igrejas) do século XVIII, situadas em Recife, Pernambuco. Segundo o Arquivo Nacional do Governo Brasileiro, as irmandades no Brasil colonial eram instituições religiosas compostas por leigos que tinham como objetivo ajudar os seus membros e a comunidade. As irmandades obedeciam a regras sancionadas pela Igreja da qual faziam parte e tinham as suas contas verificadas anualmente por um dignitário religioso. Disponível em: <https://historialuso.an.gov.br/>

CAPÍTULO I

RESGATE: Primeiras manifestações artísticas brasileiras: Academia Imperial de Belas Artes

Os séculos XVII, XVIII e XIX são caracterizados por uma produção artística de estrangeiros viajantes, focada nos elementos formadores do Brasil Colônia, um país desconhecido, considerado exótico. Nessa produção, são representadas a fauna, a flora, o povo, os costumes brasileiros e a geografia do Novo Mundo.¹¹

Durante o período colonial, situado aproximadamente no século XVII, a produção artística no Brasil se encontrava predominantemente vinculada aos preceitos da Igreja Católica e as cerimônias religiosas. As primeiras manifestações artísticas surgiram com a vinda de ordem religiosas como os Beneditinos, Jesuítas e Franciscanos¹², com o propósito de catequizar brasileiros e índios. Essas ordens também desempenharam um papel fundamental na propagação de atividades artísticas como pintura, escultura e desenho. Formando a primeira geração de artistas brasileiros: pessoas comuns que recebiam aulas e ensinamentos refinados voltados para religião. Os jesuitas em especial, se preocuparam com o ensino dos ofícios aos negros e conseqüentemente aos mulatos, aos pardos, em oficinas e onde os padres, mestres em ofícios, transmitiam os primeiros conhecimentos aos escravizados.¹³

As manifestações artísticas associadas à cultura brasileira eram, inicialmente, estabelecidas segundo a perspectiva europeia, devido à influência de missões artísticas que levavam a narrativa do que era o Brasil, segregado pelas definições de raça¹⁴, conceito historicamente associado a um

¹¹ Segundo Élisée Reclus, o termo Novo mundo se refere a uma geografia em constante transformação e a uma ruptura com o passado na longa trajetória, especificamente relacionado ao descobrimento do continente americano. RECLUS, 1890, página 48.

¹² Beneditinos, Jesuítas e Franciscano foram irmandades religiosas surgidas na Idade Média como uma forma de defesa contra as agruras do sistema colonial, determinadas por questões econômicas ou raciais. MELLO, 1957 página 18.

¹³ José Luís Menezes, 2010, página 114.

¹⁴ Segundo Quijano (2000), a origem do termo *raça* está no nascimento da América e no surgimento do capitalismo colonial e euro centralizado, como um novo padrão de poder mundial. Uma das marcas fundamentais desse padrão de poder é a “classificação social da população mundial a partir da ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial”. A partir de estudos de evolução biológica do século XIX aplicou-se o conceito de raça à humanidade, marcando a relação de superioridade e inferioridade entre colonizadores e conquistados. Tal concepção justificou as respectivas relações de dominação.

sentido biológico que dividia a humanidade em seres superiores e inferiores, justificando uma visão eurocêntrica de supremacia cultural e relações de dominação entre colonizadores e colonizados. A primeira delas foi a Missão Holandesa, de 1637, que importou um grupo de artistas para registrar as vivências locais.¹⁵

Na ausência da fotografia, grandes artistas do realismo como Frans Post e Albert Eckhout, registraram uma narrativa do contexto brasileiro¹⁶, incluindo paisagens, figuras indígenas e negras, características locais como a tropicalidade, fauna e flora brasileira. Eckhout se destacou por suas representações de negros e índios em situações do cotidiano, em danças e rituais, com corpos a mostra e acessórios indígenas. Já Post se mostrou como um amante da arte morta, explorando frutas, vegetais e paisagens, ainda não conhecidas pelos europeus.



Figura 3 - Frans Post, *Brazilian Landscape with a House under Construction* (1655), Óleo sobre tela, 46 x 70 cm, Mauritshuis Foundation, Países Baixos

¹⁵ Laudelino Freire, 1916, páginas 12-14

¹⁶ Essas narrativas podem ser encontradas em acervos digitais dos museus Mauritshuis Foundation, Museu Nacional da Dinamarca.



Figura 4 - Albert Eckhout, *African Man* (1641), Óleo sobre tela, 273 x 167 cm, Museu Nacional da Dinamarca, Dinamarca

Em 1816, com a chegada e estabelecimento da família real portuguesa no Brasil, a produção artística local passou a seguir os modelos acadêmicos da arte tradicional. Artistas importantes como Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret foram enviados pela França para formar artistas dentro dos moldes do neoclassicismo¹⁷, marcando o início da Missão Francesa.¹⁸ As paisagens de Taunay abordaram um aspecto diferente das pinturas holandesas, apresentando a urbanização, o crescimento das grandes cidades e o desenvolvimento do país. Debret, por sua

¹⁷ Neoclassicismo foi um período da História da Arte, que iniciou na França, vigorou em todo o continente europeu e teve como principais artistas representantes Jacques Louis David (1748-1825), Benjamim West (1738-1820), e Jean Antoine Houdon. (1741-1828). Na definição de Janson: “Na metade do século XVIII, o apelo a uma volta à razão, natureza e moralidade na arte significou um retorno aos antigos [...]. O que diferencia esse Neoclassicismo, frio e preciso dos Classicismos anteriores é menos sua aparência externa e mais sua motivação; ao invés de apenas afirmar a autoridade superior dos antigos, ele exigia que se fosse mais racional, e, portanto, mais “natural” que o Barroco. (JANSON, 1996:303).

¹⁸ SCHWARTZ, K. Cipiniuk, 2015, página 4.

vez, trabalhou como pintor da corte, representando acontecimentos ilustres e cenas oficiais atento às questões locais, como atividades e costumes do Rio de Janeiro, relações entre os escravos, seus donos, castigos e punições, traçando um painel social da cidade. Alcançou assim, reconhecimento internacional por sua representação escravista, fazendo de seu trabalho uma importante documentação histórica da escravidão no país. A Missão Francesa também teve como o objetivo principal “aprimorar” os registros locais e adaptá-los a perspectivas europeias e, para isso, a primeira instituição de ensino artístico oficial no Brasil foi fundada. A Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1826 no Rio de Janeiro, se propunha a transmitir e formar artistas locais com melhores técnicas de pintura, escultura e produção artística, seguindo simultaneamente as tendências europeias.

Durante esse período - registrado como imperial brasileiro -, que durou de 1822 a 1889, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) foi uma importante instituição para o ensino de arte no país. No entanto, o acesso de artistas negros a essa academia era limitado devido às normas sociais e raciais da época uma vez que, durante a escravidão, negros escravos eram proibidos de ler e escrever, pois o acesso à educação era visto como uma ameaça ao sistema escravista. Não apenas o estado, mas a igreja cristã teve uma participação forte no processo que associava a cor da pele negra do povo africano a castigos divinos, religiosos procuravam na bíblia explicações que justificavam e tornavam a escravização um bem necessário.¹⁹

¹⁹ SCHWARTZ, K. Cipiniuk, 2015, página 8.



Figura 5 - Nicolas-Antoine Taunay, *Largo da Carioca em 1816* (1816), Óleo sobre tela, 45 x 56 cm, Museu Nacional de Belas Artes, São Paulo

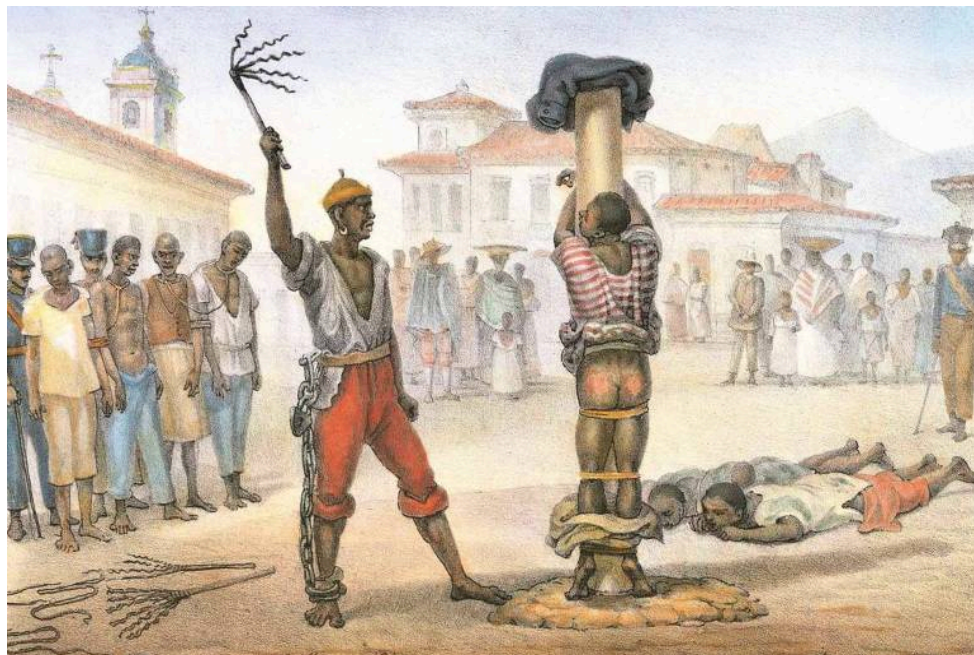


Figura 6 - Jean-Baptiste Debret, *Execução da punição de açoitação* (1830), Aquarela, 16 x 13 cm, Itaú Cultural, São Paulo

A dura realidade de um país escravocrata fez com que os primeiros anos de estabelecimento da Academia vivenciassem movimentos abolicionistas e a propagação de documentos que foram progressivamente extinguindo o sistema escravista brasileiro, como as leis:

- Lei Eusébio de Queirós - 04 de setembro de 1850 - Estabelece medidas para a repressão do tráfico de africanos no Brasil
- Lei do Ventre Livre ou Lei Rio Branco - 28 de setembro de 1871 - Declara de condição livre os filhos de mulher escrava que nascerem desde a data desta lei, libertos os escravos da Nação e outros, e providencia sobre a criação e tratamento daqueles filhos menores e sobre a libertação anual de escravos;
- Lei dos Sexagenários - 28 de setembro de 1885 - lei que libertou os escravos com 60 anos ou mais;
- Lei Áurea - 13 de maio de 1888 - Declara extinta a escravidão no Brasil. (SCHWARCZ 2018, p.17)²⁰

Com a abolição da escravidão no Brasil que ocorreu em 1888, se obteve o fim oficial da escravidão no país, prática institucionalizada desde a colonização portuguesa. A Lei Áurea, assinada pela Princesa Isabel, foi o resultado de uma série de pressões e movimentos abolicionistas que ganharam força ao longo do século XIX. Diversos fatores contribuíram para o declínio do sistema escravista, incluindo pressões internacionais, mudanças econômicas e sociais, além da resistência ativa dos próprios escravizados. Esse fato foi, sem sombra de dúvidas, o maior acontecimento da vida política nacional de todo século XIX. Não porque muitos escravos tinham sido libertos nessa data, como pensado comumente, mas como força simbólica da emancipação e busca pela cidadania.²¹

Apesar de a Lei Áurea ter libertado formalmente os escravizados, muitos enfrentaram dificuldades significativas após a abolição, pois não foram oferecidos meios efetivos de integração social, econômica e política. Essa falta de projetos de integração, tardou o ingresso da população negra na sociedade, incluindo acesso ao mercado de trabalho, acesso à saúde e educação.

²⁰ Lilia Moritz Schwarcz e Flávio Gomes, 2018, página 286.

²¹ SCHWARTZ, K. Cipiniuk, 2015, página 17.

A escolarização dos negros, por exemplo, não foi exatamente impedida mas foi dificultada por mecanismos sutis, como por exemplo não ter vestimenta adequada para frequentar a escola, a necessidade de deter um responsável para realizar uma matrícula independente da idade, a falta de material didático, a reclusão de famílias brancas convivendo com negros, entre outros aspectos. As escolas eram frequentemente segregadas, e a discriminação racial persistia nas instituições educacionais. As estatísticas apontam que a ausência de políticas efetivas de inclusão social e educacional deixou uma grande parte da população negra à margem do sistema educacional formal por um longo período.²²

Há registros históricos de escolas criadas ilegalmente em quilombos²³ entre os anos de 1838 e 1841. Mas somente a partir da segunda metade do século XIX que encontra-se uma maior evidência da participação dos negros em processos de escolarização. Por volta de 1871, registros comprovam a existência de escolas públicas para a população de “negros libertos e escravos”, com a presença de crianças negras em fotografias de turmas de alunos em diferentes grupos escolares. Muller (2003) considera que a conquista pela alfabetização de grupos afro-brasileiros é um tema que, além de ter sido desconsiderado nos relatos da história oficial da educação, está sujeito ao desaparecimento. A problemática da carência de abordagens históricas sobre as trajetórias educacionais dos negros no Brasil revela que não são os povos que não têm história, mas há os povos cujas fontes históricas, ao invés de serem conservadas, foram destruídas nos processos de dominação.²⁴

Essa característica se perpetuou por muito tempo, uma vez que homens brancos não se envolviam em atividades braçais, para mostrar sua posição social. A riqueza da colônia estava principalmente nos engenhos e nos trabalhos realizados quase que exclusivamente pelos escravos, onde a transmissão de conhecimentos técnicos acontecia no local de trabalho, passando dos mais experientes para os iniciantes, principalmente em serviços de carpintaria, mecânica e plantação de cana de açúcar, não necessitando de formação específica. Isso contribuiu para o preconceito contra empregos manuais no Brasil, resultando na negligência do ensino formal de profissões ligadas à manufatura.

²² Eliane Cavalleiro, 2005, página 88.

²³ Origem etimológica: quimbundo *kilombo*, conjunto de forças militares, acampamento, lugar de reunião, sanzala de trabalhadores.

²⁴ Maria Lúcia Rodrigues, 2003, página 77.

A oferta da educação profissional propiciou o aparecimento de artistas como Manoel Querino (1851-1923), um dos fundadores da Academia de Belas Artes da Bahia (1877) e um dos precursores do ensino do Design no Brasil. Querino foi um dos primeiros historiadores da arte afro-brasileira, pois preocupou-se em registrar a origem étnica dos artífices da cidade do Salvador em seu tempo. (Mattos 2017, p.92)²⁵

Ao longo do século, houve avanços graduais, ainda que lentos, na promoção da alfabetização e educação entre a população negra. De acordo com Mattos (2017), o papel da Academia Imperial de Belas Artes foi de extrema importância para o processo de socialização da comunidade afro-brasileira. Artistas negros tiveram a oportunidade de frequentar a academia, uma vez que a instituição tinha como interesse, não só a liberdade dos escravizados, mas também a democratização de acesso a educação, embora a mesma seguiu padrões europeus e, como muitas instituições da época, refletia as hierarquias sociais e raciais prevalentes. Nessa época, os cursos profissionalizantes estimulavam o ensino dos negros, sendo uma das primeiras entidades a se preocupar com o estímulo e aperfeiçoamento de artistas negros, contribuindo para as influências afro-brasileiras dentro da arte.²⁶

A Academia porém enfrentou uma série de desafios abrangentes. Desde restrições financeiras que afetaram a contratação de professores, aquisição de materiais didáticos, limitação de espaço, bem como a manutenção consistente dos prêmios e exposições gerais. Além disso, a instituição enfrentou obstáculos relacionados ao nível educacional dos alunos, uma vez que a maioria deles era proveniente de camadas socioeconômicas menos favorecidas e pouca instrução, uma vez que o pré-requisito para ingressar na academia era somente a identificação do talento para desenhar, saber ler e escrever. Em um país onde o trabalho manual era desprezado por sua associação ao contexto escravagista, o interesse pela Academia de Belas Artes era predominantemente das classes menos privilegiadas. Esta situação dificultava a ascensão, crescimento e reconhecimento internacional da Academia. A desvalorização do trabalho manual refletia-se na visão geral da sociedade, tornando a mesma menos atraente para as elites e reduzindo as oportunidades de destaque internacional, que em sua maioria vinham de camadas sociais mais baixas. Segundo

²⁵ Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos, 2017, página 92

²⁶ Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos, 2017, página 121

Schwartz (2015), o idealizador do projeto de instalação da escola, Joachim Lebreton²⁷, escreveu ao ministro Conde de Marca sobre a importância da Academia:

O novo ensino contemplava os ofícios mecânicos necessários ao desenvolvimento da sociedade industrial. Portanto, a importante tradição de ensino de ofícios dos séculos XVII e XVIII na Europa outrora artesanal, agora é pensada para atender à futura implantação da grande indústria, sem esquecer o ensino das técnicas artísticas tradicionais. Essa dupla escola de artes e ofícios deveria preparar quadros profissionais para atividades tradicionais (arte) e para a grande indústria. (Schwartz 2015:4)

Um dos caminhos utilizados para a ascensão social da Academia foi a importância da mesma na contribuição artística e histórica para a disseminação do país a nível global. Em seu livro *A Mão Afro-brasileira* (2010), Emanuel Araújo reforça que ainda que a Academia funcionasse como uma possível barreira para o negro alcançar a condição de artista, em contraponto, ela também servia como uma ferramenta para promover artistas de origem africana no Brasil. Em outras palavras, a Academia funcionava como meio de ascensão social, conferindo a esses artistas o status de trabalhadores intelectuais em uma sociedade onde a divisão do trabalho era notavelmente segregacionista.²⁸

Havia assim, uma necessidade por parte dos artistas negros de se manterem leais a Academia pois a mesma os reconhecia como sujeitos, uma vez que sair do ambiente acadêmico significaria perder essa condição e retornar à condição de objeto. A construção social do artista negro considerando a ótica racial estabelecida no país reforça a importância da Academia como uma oportunidade única ao artista, para ser visto e alcançar a dignidade e civilidade almejada.

²⁷ Joachim Lebreton (1760-1819) foi um intelectual, político e administrador francês. Chegou no Rio de Janeiro em 1816, como encarregado de chefiar a Missão Artística Francesa.

²⁸ Emanuel Araújo, 2010, página 193.

CAPÍTULO II

IDENTIDADE: Museu Mão Afro-Brasileira: Os primeiros artistas negros

As discussões em torno das novas ordens de representação e nossos regimes de visibilidade habitam o coração da política global contemporânea, que tem como um de seus principais fundamentos a indissociabilidade entre política e representação” (Hooks 1992, p.9)

Em seu livro "Arte Afro-brasileira" (2007), Roberto Conduru explora a interação entre a herança afro no Brasil e sua influência estética e cultural na história da arte. Em um dos capítulos, ele destaca que o componente africano tem um papel significativo na formação da arte acadêmica brasileira. Ao invés de ser considerada prejudicial, a mistura étnica é vista como um modelo e símbolo das relações artísticas. No entanto, Roberto Conduru²⁹ ainda observa que, no Brasil, o interesse pelas questões culturais afro-descendentes foi frequentemente subestimado, em grande parte devido à valorização europeia das culturas consideradas primitivas até então, e também não estava livre de preconceitos.

Os primeiros registros artísticos estabelecidos do Brasil representavam o contexto brasileiro sob uma perspectiva europeia, muitas vezes idealizada e distante da realidade cotidiana. Repara-se que entre o períodos das missões holandesas e francesas, com um espaçamento de mais de 100 anos, os contextos mudam esporadicamente: a maior presença de negros como escravos e a diminuição da população indígena. Isso se dá a contextos históricos, onde a apropriação dos negros era cada vez maior, pela mão de obra mais eficaz e valorizada. Essa transição histórica é crucial para compreendermos o início da presença de artistas negros nas escolas de arte. À medida que a população negra se tornava uma força de trabalho notável para a economia, suas contribuições passaram a ser reconhecidas também no campo artístico. No entanto, a trajetória desses pioneiros das artes negras no Brasil é acompanhada pela escassez de registros históricos, especialmente durante os períodos de mudança demográfica e social. É evidente uma europeização do conteúdo, com total falta de representatividade da contribuição afrodescendente no que tange a arte no Brasil. A presença e atividade dos primeiros artistas negros locais do século XIX, especialmente no contexto da Academia Imperial de Belas Artes, foi impactada

²⁹ Roberto Conduru, 2012 página 93

diretamente a partir da perspectiva racial que forjou o século. É então necessário ressaltar fatos que foram omitidos pelo olhar da história da arte e são relevantes para uma real compreensão desse período.

Com a falta de registros e informações, destaque-se também o trabalho de Emanuel Araujo ao reconhecer as primeiras representações do Brasil segundo artistas negros. O artista plástico e museólogo dedicou sua vida ao resgate de obras desde o centro abolicionista com o fim da escravidão, em 1988, através da exposição “A Mão Afro Brasileira”, inaugurando o Museu Afro Brasil, em São Paulo.

A mão afro-brasileira é uma obra com muitos/as autores/as, as fontes utilizadas também foram bastante diversificadas – livros, artigos, ensaios, depoimentos de viajantes estrangeiros etc. –, exigindo um imenso trabalho de pesquisa que “varreu arquivos, bibliotecas e publicações à procura de personagens escondidos pela poeira de histórias mal contadas ou pelo branqueamento comum a toda personagem que ascende socialmente no Brasil” (ARAÚJO, 2010:104)

Um dos raros registros apresentados por Araújo, é uma fotografia sem identificação, mostrando o pintor e professor Antônio Rafael Pinto Bandeira dando aula junto a um grupo de estudantes no Liceu de Artes e Ofícios em Salvador. Nessa imagem, ele está representado ensinando, evidenciando uma situação em que uma pessoa negra está compartilhando conhecimento com pessoas brancas.³⁰

³⁰ Emanuel Araújo, 2010, página 104



Figura 7 - Fotografia anônima. Liceu de Artes e Ofícios, Salvador, BA, final do séc. XIX. (ARAÚJO, 2010, p.212)³¹

A imagem acima (Figura 7) representa e reforça o pensamento de Emanuel Araújo quanto à elevação social do artista negro em um contexto acadêmico poderia proporcionar. Na condição de professor, o homem negro é representado como a autoridade suprema, tanto em termos de poder quanto de conhecimento. Apesar dos problemas enfrentados pelo Liceu de Artes e Ofícios, a instituição destacou um aspecto significativo: a presença de um homem negro que pensa e age dentro do contexto educacional.

Os estudos de Araújo também reúnem 140 pinturas de 10 artistas que atuaram entre os séculos XIX e XX. Pintores esses que, durante muito tempo, pouco se sabia sobre suas produções. Araújo ressalta os maus tratos, a ignorância e a insensibilidade com que se trata a história e a memória iconográfica no Brasil. Através do seu trabalho, esses artistas agora fazem parte da história da arte brasileira, seguidos pela afirmação e reconhecimento de suas obras como negros, livres e artistas.

³¹ Emanuel Araújo, 2010, página 212

- **Emmanuel Zamor (1840-1917)**
- **Estevão Silva (1845-1891)**
- **Firmino Monteiro (1855 – 1888)**
- **Horácio Hora (1853-1890)**
- **João Timótheo (1879-1932)**
- **Arthur Timotheo da costa (1882)**
- **Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896)**
- **Benedito José Tobias (1894-1963)**
- **Benedito Jose de Andrade (1906-1979)**
- **Wilson Tibério (1923-2005)**

Nessa capítulo, iremos explorar a obra, vida e as principais contribuições para a academia de alguns desses artistas que retratam em suas pinturas, o/a negro/a em situações do cotidiano ou como personagem protagonista de uma cena, em que se pode observar a beleza, as características próprias do ser, enquanto pessoa, indivíduo, figura humana. Ainda seguiam os modelos vigentes europeus, dados a sua importância e reconhecimento como arte acadêmica. A escolha dos artistas a serem estudados foi baseada nas obras em que eles representavam a figura do negro de diferentes maneiras. Entre todos os artistas que fazem parte do projeto do Museu, esses em específico chamaram minha atenção pessoal e estão alinhados com a narrativa da dissertação. Contudo, ressalto que todos os artistas selecionados possuem momentos de grande importância na história da arte, com vidas e obras que são extremamente valiosas de serem analisadas.

II.I Emmanuel Zamor

Emmanuel Zamor nasceu em 1840, em Salvador/Bahia, teve alguns privilégios se comparado a outros pintores de sua época. Zamor era negro, foi abandonado ainda criança e acolhido pela paróquia da Basílica Nossa Senhora da Conceição da Praia de Salvador. Sua vida tomou um novo rumo aos 5 anos de idade, quando foi adotado por um casal de franceses que o levaram para

estudar na Academia Julian em Paris, onde se formou como pintor e cenógrafo profissional. Presume-se que nesse período ele tenha convivido com artistas renomados como Cézanne, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley e Monet, principalmente devido à influência da escola de Barbizon em suas obras, embora não tenha sido reconhecido ou lembrado como esses artistas europeus.³²

Em 1860, Zamor retornou à Bahia, estabelecendo-se em Salvador. Sua arte refletia agora uma influência brasileira, com cores mais vibrantes e a luminosidade da natureza tropical em contraste com suas obras anteriores, marcadas pela sombria paleta de verdes-musgo e ocre. Em uma de suas obras mais conhecidas, "Crianças Negras" (Figura 8), ele retrata dois meninos do lado de fora de uma construção rústica, vestidos com trajes simples, capturando uma cena cotidiana do nordeste brasileiro. Geralmente, suas pinturas consistiam em naturezas-mortas e paisagens com pinceladas fortes, sombrias e neutras, sendo estas o maior destaque de sua produção.

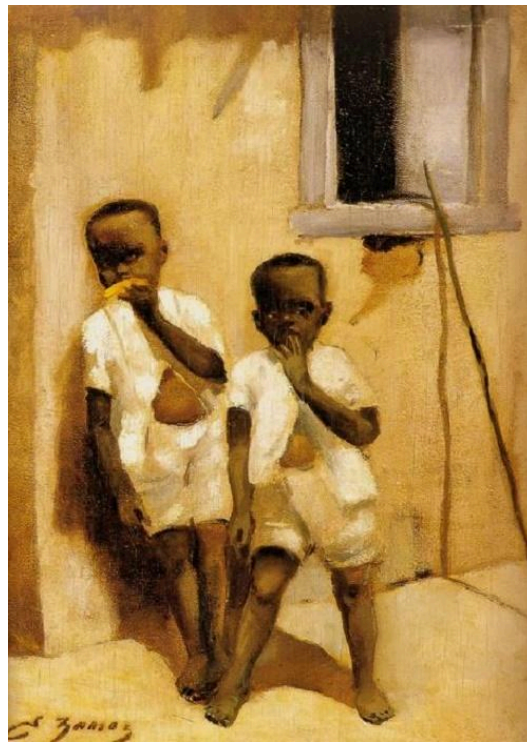


Figura 8: Emmanuel Zamor, *Crianças negras*, de 1860 a 1919. Óleo sobre madeira, 56 × 46,5 cm. Acervo do Museu Afro Brasil, São Paulo.

³² EMMANUEL Zamor. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8506/emmanuel-zamor>.



Figura 9: Emmanuel Zamor, A Roseira do Jardim, 1888. Óleo sobre madeira, 23,50 cm x 15,50 cm. Acervo do Museu Afro Brasil, São Paulo.

Um incêndio em sua residência destruiu quase todas as suas obras realizadas no Brasil. Após a morte de seu pai adotivo em 1862, Zamor retornou definitivamente à França, onde faleceu em situação de miséria. A partir desse ponto, surgem várias lacunas em sua biografia. Conta-se que ele levou uma vida pobre, tendo até mesmo que usar suas próprias obras como lenha para se aquecer no inverno. Sua obra só veio a ser conhecida no Brasil por meio de uma exposição retrospectiva organizada pelo MASP em 1985 e, embora possa ter alcançado algum reconhecimento, o fato é que permaneceu praticamente ignorado até quase o final do século XX.

As influências que moldaram a trajetória de Zamor revelam um processo complexo de desenvolvimento de sua subjetividade. É notável o percurso desse artista originário de Salvador, que passou por um processo de adoção e se desenvolveu após vivenciar diversas experiências na Europa, onde teve acesso a privilégios de sua época. De acordo com o crítico José Teixeira Leite, sobre o Museu Afro Brasil, Zamor é um artista em que "repercuta a pálida influência dos

pré-impressionistas da Escola de Barbizon, [...] senhor de uma paleta tristonha a realçar um sofrido desenho, estilisticamente a meio caminho entre o Realismo e o Romantismo". Apesar de suas contribuições para os estilos artísticos terem sido ignoradas durante sua vida, hoje suas obras são objetos de estudo para novos traços e abordagens na arte.³³

II.II Estevão Silva

Estevão Roberto da Silva, conhecido artisticamente como Estevao Silva, foi chamado de “o artista negro”. Filho de escravizados³⁴ - condição essa que, no Brasil, era suficiente para indicar passividade de preconceito e discriminação racial - nasceu, em Niterói em 26 de dezembro de 1845 e faleceu em 09 de novembro de 1891 aos 46 anos. Silva foi pintor e professor. Declaradamente o primeiro pintor negro de formado pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e destaca-se pela pintura de naturezas-mortas.

Silva entrou para a Academia Imperial em 1863 e permaneceu associado a ela por uma grande parte de sua vida. Foi aluno de Victor Meirelles, Jules Lê Chevrel e Agostinho José da Motta³⁵, sendo Agostinho, sua maior influência pelo gênero de natureza-morta, assim como o pintor alemão Georg Grimm, que ministrava um núcleo de pintores paisagistas, que tinham como meta a pintura de paisagem ao ar livre. É importante destacar que tanto Estevão Silva, como os artistas que se dedicavam ao gênero de pintura histórica eram classificados como artistas de segunda categoria, uma vez que natureza morta nunca esteve entre os principais gêneros artísticos.³⁶

Além de ter sido o primeiro artista negro a frequentar a Academia Imperial de Belas Artes, o que não é pouco para um filho de escravos na década de 1860, Estevão Silva foi além dos aspectos sensoriais ao pintar apenas frutas que pertenciam efetivamente ao dia-a-dia brasileiro,

³³ Renata Aparecida Felinto dos Santos, 2019, páginas 341-368.

³⁴ Seus pais, Vitor Roberto da Silva e Ana Rita da Silva, eram escravos. Quanto ao artista, não se sabe se nasceu livre ou se obteve alforria ainda jovem.

³⁵ Victor Meirelles de Lima assim como Agostinho José da Mota foram um pintores, desenhistas e professores brasileiro na Academia Imperial de Belas Artes. Jules Le Chevrel foi um pintor e desenhista francês estabelecido no Brasil para o ensino de paisagem.

³⁶ MUSEU AFRO BRASIL. Artigo Para Nunca Esquecer: Negras Memórias / Memórias de Negros, 2013..

apresentando em suas composições mangas, abacaxis, bananas, goiabas, frutas-de-conde, tangerinas, jabuticabas, romãs, entre outras frutas. Essas frutas são típicas de clima tropical fazendo parte e expressando a identidade do país, destoando da tradição pictórica da natureza morta que costumava se concentrar na representação de frutas de países temperados.



Figura 10: Estêvão Silva, *Menino com Melancia*, 1889. Óleo sobre tela, 53,5 x 71 cm. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil.

O crítico de arte Quirino Campofiorito³⁷ (1902-1993) relata em *História da Pintura Brasileira no Século XIX* (1983), que Estêvão da Silva, durante suas exposições, escondia pedaços de frutas, como goiabas, cajus e jacas, atrás das telas de seus quadros. Esse hábito agregava uma dimensão olfativa à visualidade da pintura, instigando curiosidade e diferentes sensações no público, provocando a vontade de saborear as frutas. Esse feito trouxe notoriedade nos jornais e na crítica. Em 1889, o artista teve mais de vinte de suas pinturas escolhidas para serem exibidas na Exposição Universal de Paris. Essa exposição serviu como uma espécie de apresentação do Brasil

³⁷ Quirino Campofiorito nasceu em Belém do Pará em 1902. Formado na ENBA, ali foi pintor e catedrático interino de desenho, dirigiu o jornal *Belas Artes* e foi diretor da Escola de Belas Artes de Araraquara. Desenvolveu constantes ações para a difusão do conhecimento artístico no Brasil (MUSEU AFRO BRASIL, 2013).

ao mundo, destacando o fim da escravidão no país e visando atrair imigrantes para trabalhar nas plantações brasileiras.

O ano de 1879 foi outro grande marco na vida e carreira de Silva, quando ele protestou dignamente diante do imperador Dom Pedro II, ao recusar um prêmio que recebeu injustamente, na 25ª Exposição Geral de Belas Artes, na AIBA. Antônio Parreiras relatou o caso em sua autobiografia, citada por José Roberto Teixeira Leite³⁸:

(...) - Estávamos convencidos de que o primeiro prêmio seria conferido a Estevão Silva. Ele trêmulo, comovido, esperava. Mas foi outro escolhido pela congregação. Estevão ficou aniquilado. A sua cabeça pendeu, seus olhos se encheram de lágrimas. Recuou, e foi ficar atrás de todos. Íamos nos revoltar - Silêncio! Eu sei o que devo fazer. Tão imperiosamente foram ditas estas palavras, por aquele homem que chorava, que obedecemos. Um por um, foram sendo chamados os premiados. Finalmente, o nome de Estevão Silva ecoou na sala. Calmo, passou entre nós. A passos lentos atravessou o salão. Aproximou-se do estrado, onde estava o Imperador. Depois, belo oh! muito belo! - aquele negro ergueu arrogantemente a cabeça e forte gritou: Recuso!” (LEITE, 1988, p.476)

A recusa resultou na sua suspensão por um ano da Academia Imperial de Belas Artes. Ao informar o ocorrido, o Jornal Gazeta relatou que, após o ato inusitado de Silva, a monarca pediu para rever a pintura e se calou, sendo interpretado pelo jornal como um protesto contra a Academia Imperial de Belas Artes, recebendo felicitações de todos que também consideraram o julgamento injusto. Após semanas do ocorrido, a comissão emitiu um parecer racista, julgando Silva como “delinquente” e “acanhado de inteligência”, emitindo publicamente a sentença:

³⁸ José Roberto Teixeira Leite, 1988, página 476.

A Comissão nomeada pelo Exmo. Sr. Cons. Diretor para indicar do desacato praticado pelo aluno Estêvão Roberto da Silva, por ocasião do ato solene da distribuição dos prêmios aos alunos que mais se distinguiram na última exposição, havendo chamado à sua presença o mesmo aluno, ouviu-o e foi convidado a produzir, em sua defesa, e, tendo formado juízo a respeito do fato, vem apresentar seu parecer. Que o aluno de que se trata, perturbando de modo insólito, com um protesto verbal, a marcha da solenidade da sessão pública da distribuição dos prêmios, incorreu na disposição dos artigos 149 e 155, é indubitável: não só porque promoveu, com surpresa geral, uma desordem moral, embora transitória, dentro do edifício, mas também porque, de modo irreverente, irrogou à Congregação uma injúria afrontosa, pondo em dúvida a retidão do juízo profissional dos seus mestres, faltando assim, com desprezo das conveniências, ao respeito devido aos seus superiores. Cometeu, pois, aquele aluno, um atentado sem exemplo nos anais da Academia, violando as regras da sua disciplina. Foi, portanto, manifesto o desacato e flagrante a quebra da disciplina escolar. Mas a Comissão, ouvindo a defesa do delinqüente, convenceu-se de que, por acanhamento de inteligência, aquele aluno, quer tivesse procedido de modo próprio, quer cedesse às sugestões de algum mal intencionado, não teve pleno conhecimento do mal, nem direta intenção de o praticar. Pecou, pois, aquele aluno, por manifesta curteza de entendimento, e nunca por inteira má fé, na jurídica acepção da expressão. Entretanto, a Comissão, sabendo que não deve passar sem corretivo o preciosíssimo exemplo levantado pelo aluno em questão, e vendo que o regime disciplinar da Academia exige que não se tolere a menor quebra de disciplina, é, em conclusão, de parecer que, sendo tomada em conta de circunstância atenuante a indigência intelectual do aluno delinqüente, seja ele considerado unicamente incurso no grau mínimo do art. 155 dos Estatutos, e punido com a suspensão dos estudos por um ano. É essa a opinião da comissão, que a submete a melhor juízo. Academia de Belas Artes, 20 de fevereiro de 1880. E. G. Moreira Maia; Francisco Manuel Chaves Pinheiro; José de Medeiros. Depois de longa discussão, é este parecer unanimemente aprovado, e imposta ao aluno Estêvão Roberto da

Silva a pena de suspensão dos estudos por um ano, na forma do art. 155 dos Estatutos; que lhe será comunicada. (CALÓ, 2015)³⁹

A comissão ainda afirmou que o pintor não estava agindo por conta própria, sugerindo a influência de outros artistas a tomar essa atitude, o que reforça uma visão infantilizada do mesmo. Após essa decisão da comissão, Estevão da Silva começou a dar aulas no Liceu de Arte e Ofícios do Rio de Janeiro, encerrando de vez sua associação com a Academia Imperial de Belas Artes.

Ainda assim, durante seu tempo lecionando no Liceu de Artes e Ofícios faz grandes conexões e pinturas de retratos, com composições de temas históricos e religiosos. Estevão da Silva morreu em 9 de novembro de 1891, aos 45 anos, tendo sua produção artística mais valorizada através dos curadores José Roberto Teixeira Leite⁴⁰ e Emanuel Araújo ao final dos anos de 1980, porém ainda em tempos atuais não é reconhecido como deveria dentro do pré-modernismo brasileiro.

Apesar de enfrentar desvalorização temática, dificuldades financeiras e racismo, Estevão Silva conseguiu certo destaque por seu talento, ainda que sua posição na história da arte brasileira seja pouco reconhecida, possivelmente devido à falta de compreensão sobre o gênero da natureza-morta. Silva fez parte de uma geração de pintores que desafiaram as convenções artísticas de sua época. De acordo com Emanuel Araújo, "se não tivesse falecido tão jovem, poderia ter progredido em sua pintura e se destacado entre os principais nomes da transição para a modernidade". Além disso, sua condição racial contribuiu para sua invisibilidade no cenário artístico da época. Araújo também lamenta: "O Brasil não preserva adequadamente sua memória. Estevão Silva, que morreu em condições financeiras precárias, não é um caso isolado".⁴¹

³⁹ Adriana Calo em "Resgate de memória: Quem foi Estevão Silva?". Disponível em: http://obviousmag.org/coisas_de_dri/2015/resgate-de-memoria-quem-foi-estevao-silva.html.

⁴⁰ José Roberto Teixeira Leite é jornalista, professor, curador, perito, escritor, historiador e crítico de arte brasileiro.

⁴¹ Emanuel Araujo sobre Estevao Silva em entrevista para BBC News Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-61380998>

II.III

Arthur Timotheo da Costa

Pouco se registrou sobre este artista, mas sua influência na arte brasileira no início do século XX foi muito significativa. Conseguiu ascender socialmente enquanto produzia um material crítico sobre uma sociedade em transição, desejosa de modernidade, mesmo que isso implicasse na marginalização e perseguição da população negra.

Vindo de uma família de origem humilde, Arthur Timótheo da Costa nasceu no Rio de Janeiro em 1882, era o irmão mais novo de João Timótheo da Costa (também pintor) e outros 8 irmãos.⁴² Arthur nasceu dentro da Lei do Ventre Livre, norma que determinou que a partir de 28 de setembro de 1871 em diante, as mulheres escravizadas dariam à luz a bebês livres. Criados num período de ebulição política e de grandes transformações sociais, a altura em que a lei áurea entrou em vigor, Arthur Timotheo não estava imune a discriminação racial e a deliberada política de marginalização da população negra da época.

Ambos irmãos seguiram trajetórias semelhantes. Iniciaram suas jornadas estudando e trabalhando na Casa da Moeda. Segundo estudos, se mostra evidente que seus pais investiram o possível para que seus filhos fossem matriculados em instituições de ensino que poderiam proporcionar uma vida mais estável. Em uma sociedade que desvalorizava o trabalho manual, possuir um ofício e saber ler e escrever eram requisitos mínimos para os negros que desejavam evitar o estigma da vagabundagem.⁴³

Foi durante seu trabalho como aprendiz na Casa da Moeda que Arthur Timótheo da Costa e seu irmão conheceram Enes de Souza, diretor da instituição e patrocinador de jovens artistas. Reconhecendo o talento dos meninos, Souza os incentivou a se matricular na Escola Nacional de Belas Artes, em 1894. Esse apoio foi fundamental para o desenvolvimento de suas carreiras artísticas.

⁴² Emanuel Araújo, 2012, página 9.

⁴³ Emanuel Araújo, 2012, página 87.

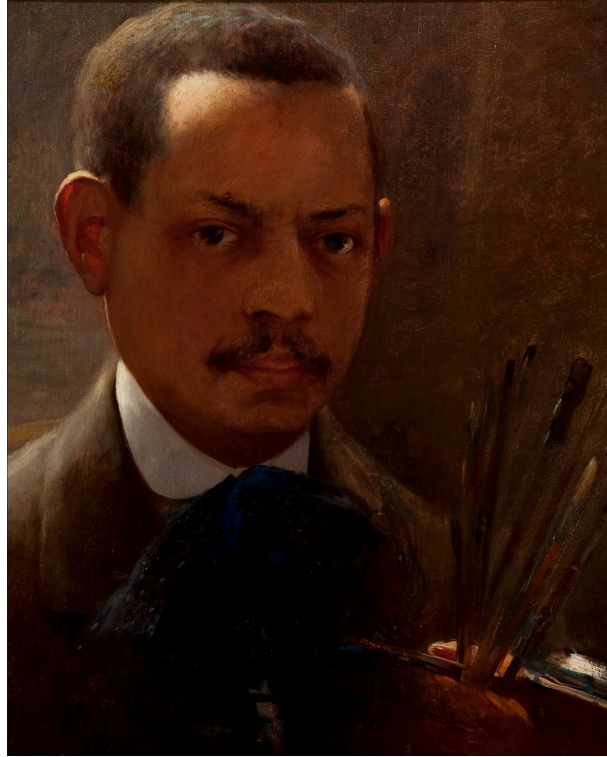


Figura 11: Arthur Timotheo da Costa. Autorretrato, 1908. Óleo sobre tela. 41x33cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo.

Arthur teve grande destaque em seu período acadêmico e, diferente dos outros artistas anteriormente citados, foi o primeiro homem, artista e aluno negro a ganhar a premiação mais cobiçada das academias, um bolsa de estudos em Paris. 8 de Janeiro de 1908, subiu a bordo, em primeira classe com destino a cidade luz.

Quando um carioca volta da europa e pisa de novo no teu calçamento remendado, e mira de novo os teus prédios sujos e sua gente em mangas de camisa e de pés no chão, - a revolta é grande: o viajante reconhece a inferioridade da sua terra, mas lembra-se de que o conforto e elegância da Europa são produto de seculos e seculos de civilização e trabalho. Essa consideração basta para consolar e diminuir o espanto e a vergonha. (Bilac, 1900)⁴⁴

⁴⁴ Olavo Bilac para "Chronica" In Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1900.

A ida a Paris foi um divisor de águas na sua vida e carreira, colaborando para seus estudos e aperfeiçoamentos. Em 1911, realizou junto com seu irmão João e outros artistas de sua geração a decoração do Pavilhão Brasileiro da Feira Internacional de Turim. De volta ao Brasil e durante toda a década de 1910, Arthur Timótheo desenvolveu intensa atividade artística, expondo frequentemente em diversas exposições. Teve grande destaque ao trazer em suas obras mais impactantes protagonistas negros, abordando relações raciais e vida urbana. Conseguiu progredir socialmente enquanto criticava uma sociedade que buscava se libertar de seu legado escravocrata, ansiando pela modernidade, mesmo que às custas da marginalização e perseguição da população negra. Ele foi um dos primeiros pintores negros brasileiros a humanizar a figura do negro, explorando estudos detalhados de faces e perspectivas, como podemos ver nas obras a seguir (Figuras 12, 13 e 14).⁴⁵



Figura 12 - Arthur Timótheo da Costa. Estudo de quatro cabeças de negro. Óleo sobre tela, 30x36cm. Museu AfroBrasil, São Paulo.

⁴⁵ DOU - Diário Oficial da União, 6 de setembro de 1910, página 10.

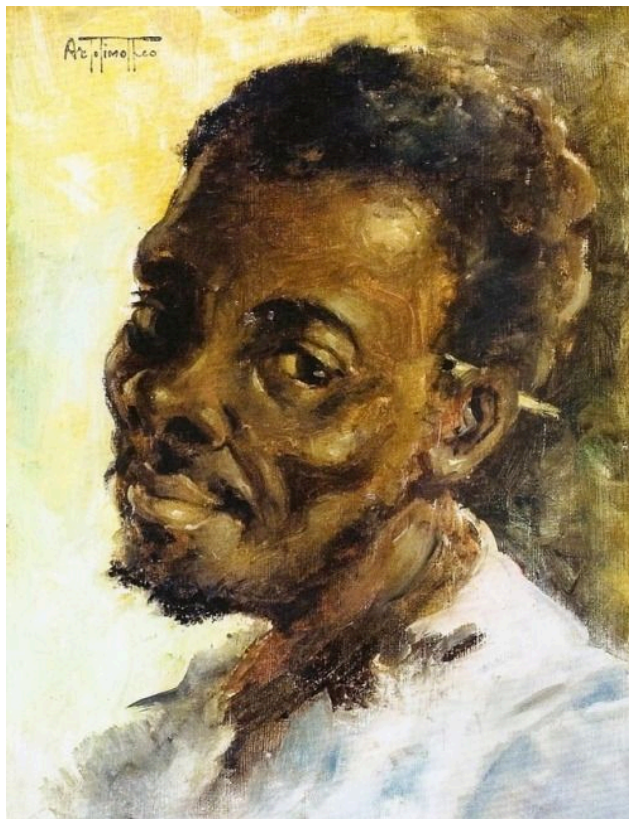


Figura 13: Arthur Timotheo da Costa. Retrato de negro. Óleo sobre madeira, 45,5 x 170,5 cm. Museu AfroBrasil, São Paulo



Figura 14: Arthur Timotheo da Costa. Retrato de Lucio, 1906. Óleo sobre tela, 47 x 58 x 9 cm. Museu afro Brasil, São Paulo.

O que essas imagens possuem em semelhança, além da cor da pele de seus personagens? São narrativas preocupadas em introduzir a humanidade dos representados. Obras que educam os observadores nos museus, na maioria das vezes brancos. Arthur dedicou seu trabalho a retratar pessoas negras de maneira realística e casual. O quadro “Retrato de Lúcio” (Figura 14) de 1906 por exemplo teve uma repercussão notória, onde o personagem representado é um homem de aproximadamente 50 anos em uma postura reflexiva, no cotidiano. Porém, o foco jornalista apresentou outro caminho:

“Retrato de Preto” é outro quadro de Timótheo e um dos melhores da Exposição. Como diz o titulo, representa um negro de nariz chato e beiços encarnados, chupando uma ponta de cigarro. O artista apanhou, admiravelmente, a expressao do negro desabusado das nossas cidades: uma expressão da audácia e capadoçagem muito do “Treze de Maio”. (Correio da manhã, 9 de setembro de 1906.)⁴⁶

Observa-se que o jornalista do Correio da Manhã⁴⁷ analisa o personagem com um viés estereotipado e racial, estabelecendo um paralelo entre a figura e a totalidade dos negros do país. Isso sugere que a audácia do negro só se manifesta após a abolição da escravidão, insinuando que os formadores de opinião no Brasil não conseguiram aceitar bem a abolição e o fim do trabalho forçado. Como resultado, passaram a rotular os negros brasileiros como preguiçosos, desonestos e astutos, criando uma imagem simbólica dessa parcela da população.⁴⁸

Pela relevância e talento de seu trabalho, Arthur poderia ter optado pelo silêncio ou escolhido um gênero historicamente mais neutro. No entanto, ele alimentou seu interesse pelo retrato de pessoas negras e pela representação da civilidade em uma sociedade frequentemente ignorada devido à desigualdade. Quando Arthur Timótheo da Costa pintava o rosto de um negro sorrindo

⁴⁶ O 13 de Maio é um dia de reflexão. Nessa data, em 1888, foi assinada a Lei Áurea, representando a Abolição da escravatura no Brasil. Eram chamados “Os 13 de Maio” os negros que foram livres e passaram a receber por seus trabalhos. Reportagem para o Correio da Manhã, “Salão de 1906”, 1906, página 5.

⁴⁷ O Correio da Manhã foi um periódico brasileiro, que em sua primeira fase foi publicado no Rio de Janeiro, entre 15 de junho de 1901 a 8 de julho de 1974.

⁴⁸ Kleber Amancio, 2016, página 127.

ou retratava situações cotidianas envolvendo pessoas negras, desafiava os estereótipos raciais que tentavam impor limitações e comportamentos específicos a todos os negros do país, propondo assim, um olhar opositivo ao imposto. O negro era pouco representado no meio artístico, e tais manifestações eram vistas como protesto contra as tentativas de embranquecimento da população brasileira, incentivadas pela imigração europeia, que buscavam apagar a presença da afrodescendência no Brasil.

Timótheo morreu jovem, aos 41 anos, internado em um hospital psiquiátrico devido a problemas de saúde mental. Assim como sua obra, Arthur Timótheo da Costa é um produto de seu tempo, moldado dentro de um sistema cultural e influenciado por forças sociais contemporâneas. Portanto, torna-se mais compreensível à medida que adquirimos conhecimento sobre sua época; os temas que ele aborda e as formas que explora estão intrinsecamente ligados às estruturas de uma sociedade em constante transformação.⁴⁹

II.IV

IDENTIDADE: Onde estão os artistas negros na pós colonização?

Levando em consideração o notável talento, técnica e beleza presentes nas obras dos artistas aqui mencionados (os quais são apenas alguns exemplos), surge a indagação: em uma sociedade multicultural como o Brasil, onde estavam pessoas negras, pretas, mulatas que atuaram ativamente no desenvolvimento do que conhecemos como arte brasileira?

É evidente que a presença da figura do negro desempenhou um papel significativo na evolução das artes ao longo da história. Desde os primórdios, o Brasil tem testemunhado a forte presença de negros e mestiços nas expressões artísticas, seja como aprendizes ou como participantes diretos na criação de monumentos religiosos. Não são poucos os brasileiros negros que se dedicaram à produção artística, nem é pequeno o valor de suas pinturas. São artistas atuantes entre a metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX. A história e a memória iconográfica dessa época, durante muito tempo, ficou fora dos holofotes, sendo um tema

⁴⁹ Emanuel Araújo, 2012, página 88.

negligenciado em estudos e exposições.⁵⁰ As obras desses artistas ainda surpreendem quando emergem em exposições, mostras ou na mídia, evidenciando a necessidade de uma política voltada para o resgate e valorização dessa produção artística.

Muitas publicações tratam especificamente do regime escravista e operam para reafirmar a existência de uma hierarquia entre as raças onde a população negra seria inferior em relação às demais. A presença de artistas negros em atividade durante o período colonial também está associada à falta de artistas brancos "por evidente tradição preconceituosa dos portugueses, muito recessivos no dedicar-se a atividades manuais", segundo Araujo, em "Mao Afro-brasileira" (2010). Quando o trabalhador branco é identificado, competindo diretamente com o trabalhador negro, sua superioridade é confirmada, já que entre os artífices mulatos, poucos eram os que atingiam aquela perícia atribuída a tantos oficiais brancos.⁵¹

"No projeto de construção da Nação e sua Identidade e Cultura Nacional, baseado em conceitos elitistas de história, povo, língua, cultura e arte, ficam evidentes as dificuldades de introdução, entre os elementos componentes do patrimônio nacional, de elementos da cultura material e sensível de povos considerados "primitivos, sem história e sem arte: segundo ideias dominantes da época." (Cunha Marcelo, 2006, página 23)⁵²

Segundo Marcelo Cunha em "Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: culturas negras e das diásporas negras em exposições museológicas"⁵³, diante da impossibilidade de eliminar ou obscurecer as referências afro na cultura brasileira, pela sua força, importância e persistência, foram desenvolvidas diversas estratégias para dissimular os traços dessa cultura. Dentre essas estratégias, destacam-se a folclorização e a fetichização dos negros. Termos como "folclórico" e "etnográfico" são utilizados como pontos de referência, nos quais os setores dominantes dissipam as expressões que desejam excluir do foco cultural, considerando apenas os que diriam ser de

⁵⁰ Considerações finais de Roseli Gomes Santana, professora da Secretaria de Estado de Educação de São Paulo, em seu artigo *A imagem do negro nas artes visuais no Brasil: virada de paradigma, desafios e conquistas no ensino de história e cultura afro-brasileira*, 2016, página 142.

⁵¹ Emanuel Araújo, 2010, página 270.

⁵² Marcelo N. B da Cunha, professor Adjunto do Departamento de Museologia - UFBA (Universidade Federal da Bahia) e pesquisador no Museu AfroBrasil em seu artigo *Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: culturas negras e das diásporas negras em exposições museológicas*, 2006, páginas 23.

⁵³ Marcelo N. B da Cunha em seu artigo publicado pela PUC (Pontifícia Universidade Católica), 2006, páginas 23-24.

“maior representatividade” nacional. A abordagem da imagem dos negros geralmente se limita a retratá-los como seres sofredores, passivos, sem personalidade, que contribuíram para o enriquecimento da metrópole e reforçaram o desaparecimento após a abolição. A escravidão é representada não como uma pauta a ser problematizada, mas como uma prática aceita e naturalizada, sem conflitos ou pressões internas. Marcelo da Cunha (2006) também destaca que, durante sua pesquisa sobre a representação do negro em museus, observou que o negro como produtor de cultura e arte é raramente mencionado ou referenciado, sendo apenas algumas obras identificadas, uma vez que, mesmo o negro sendo um artista, fica refém de um sistema que decide quais obras são relevantes, quais podem ou devem ser comercializadas, e quais biografias realmente agregam valor às obras.⁵⁴

Os pintores negros do século XIX recorreram à empatia neoclássica para fazer do retrato um laboratório discreto de reflexão sobre a hierarquia das imagens que reflete aquela dos próprios homens livres na ordem escravocrata. Diferente da produção fotográfica, que apostava na tipificação, este e outros retratos pintados conferem dignidade e subjetividade ao retratado, apresentando o negro pela primeira vez não mais apenas como mero objeto de inquietude etnográfica. Não são muitos os exemplos de tais retratos, mas uma testemunha o surgimento de uma figuração humana mais autor referencial e autônoma, capaz de refletir sobre a subjetividade e a expressividade de homens até então vista como mera força de trabalho domesticável. (ERBER, Laura, 2017).⁵⁵

Sendo assim, a sobrevivência de alguns nomes não significa que esses pintores foram reconhecidos em vida, alguns passaram por enormes dificuldades para concluir seus estudos devido a diversas questões, mostrando que os artistas apresentados nessa pesquisa são exceções. Uma vez inseridos nesse panorama, alguns dos mesmos tiveram a possibilidade de usufruir de certo suporte e estrutura proporcionada pela Escola Nacional de Belas Artes, como os prêmios de

⁵⁴ Marcelo N. B da Cunha em seu artigo publicado pela PUC (Pontifícia Universidade Católica), 2006, páginas 23-24.

⁵⁵ Artigo de Laura Erber, escritora, artista e pesquisadora brasileira para o Diário Oficial de Pernambuco, 2017.

viagem ao exterior, por exemplo. Como observado na história de Arthur Timótheo antes citada, que foi premiado com viagem à Europa para aprimorar seus estudos artísticos no ano de 1907 e, por meio de suas pinturas, apresentou experimentações e incorporações pictóricas com as quais teve contato nesta viagem. Diferente de muitos outros, Arthur pôde estudar e apreender as transformações modernas que se iniciam com o impressionismo, movimento iniciado em 1860 e sendo o pontapé do modernismo que estendeu-se a movimentos artísticos como o fauvismo, expressionismo dentre outros, cujos estilos são identificáveis em suas obras.

O posicionamento artístico e estético que Arthur Timótheo agregou o coloca como um dos precursores do modernismo no Brasil, antecedendo grandes nomes que estariam por vir e que conseguiriam um posicionamento relevante na indústria. O modernismo trouxe grande reconhecimento para arte brasileira, apresentando nomes como Oswald de Andrade (1890-1954), Víctor Brecheret (1894-1955), Anita Malfatti (1889-1964), Tarsila do Amaral (1886-1973), entre outros. E o que grandes artistas brasileiros reconhecidos internacionalmente têm em comum? A cor da pele. Todos eram artistas brancos.

O que leva a crer que o reconhecimento de ser pioneiro ou pioneira, de ter uma produção de arte relevante e formar um público que aprecie e adquira 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 e registro. Não há conhecimento de nenhuma uma exposição de Arthur Timótheo que reunisse as pinturas decorrentes da ampla pesquisa que o mesmo desenvolveu neste início de século 20, mesmo com todas as oportunidades que alcançou. Há claramente um apagamento histórico de seu empenho em “modernizar” a pintura brasileira.

Como mais um exemplo sociológico acerca do que foi exibido e ocultado durante tanto tempo, uma breve reflexão do que foi a Semana da Arte Moderna no Brasil. Apenas 32 anos após a abolição da escravatura, São Paulo recebe o que é, ainda hoje, considerado por muitos o maior evento de arte no Brasil. A Semana de Arte Moderna de 1922, patrocinada pela economia em desenvolvimento do café, foi construída dentro de um contexto burguês e elitista, feita por e para os herdeiros da elite agrária, cujos antepassados estavam diretamente ligados ao período

escravista, e assim desprezavam tudo o que não fosse branco e não remetesse aos ideais de visão dos europeus.⁵⁶

A fim de avançar o país para o século XX, encontrava-se a necessidade de apagar o que era considerado o estigma da sociedade brasileira: a grande massa de pessoas negras, mestiças⁵⁷ e indígenas. Como parte de um projeto civilizatório⁵⁸, partindo de um viés classista, foi realizado um evento apenas para um seleto grupo de ricos e brancos, não inserindo os artistas negros, nem os chamados mestiços, mesmo sendo uma ocasião que supostamente deveria mostrar a arte brasileira. O modernismo no Brasil⁵⁹ compactuou com a invisibilidade de seus precursores ao menosprezar a presença dos artistas negros antes e durante o movimento, mesmo se tratando de um movimento que tinha como pretensão ressignificar a ótica artística e intelectual sob os padrões preestabelecidos.

Nos últimos anos podemos apontar mudanças nas políticas de preservação patrimonial no Brasil, quadro que pode ser relacionado ao esforço dos movimentos sociais de comunidades afro-brasileiras, que provocou uma série de iniciativas, levando enfim, ao reconhecimento oficial da existência do racismo no Brasil, evidenciando a necessidade de implementação de anos afirmativas e de reparação. Nessa trajetória, podemos destacar a recente Lei 10.639⁶⁰ de Janeiro de 2003, que institui a obrigatoriedade do ensino de história da África, Culturas Africanas e Cultura Afro-Brasileira nas redes públicas e privadas de ensino no Brasil. Com a implementação da Lei 10.639, o ensino das artes ganhou um novo patamar no currículo escolar, por serem disciplinas que devem assegurar um caráter de identificação e ancestralidade na expressividade de virtudes individuais e coletivas, valorizando a identidade negra e o pertencimento dos/as estudantes negros/as das instituições de ensino. Infelizmente, o ensino no Brasil ainda mantém traços da mentalidade colonial⁶¹, onde a parcela negra da população enfrenta desafios diários em

⁵⁶ Renata Aparecida Felinto dos Santos em artigo para 358 Revista GEARTE: A pálida História das, 2019, páginas 341-368.

⁵⁷ Significado de Mestiço: adjetivo, substantivo masculino. Que ou quem provém do cruzamento de raças ou espécies diferentes.

⁵⁸ Catarina Souza, doutora em Design e Antropologia pela UEMG (Universidade Estadual de Minas Gerais), em artigo, 2022, A Semana de Arte de 1922 e a injusta exclusão dos artistas negros. Disponível em: <https://jornalopharol.com.br/2022/02/a-semana-de-arte-de-1922-e-a-injusta-exclusao-dos-artistas-negros/>.

⁵⁹ Saiba mais sobre o Modernismo no Brasil em: Breve panorama sobre o modernismo no Brasil, por Rita de Cássia Martins, mestra em Literatura Brasileira, 2012.

⁶⁰ Parágrafos 1º. e 2º. do Artigo 2º. Da Resolução n.1, de 17 de junho de 2004, que institui Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, na rede pública e privada de ensino no Brasil, em todos os níveis de instrução.

⁶¹ Eliane Cavalleiro, 2005, página 217.

busca de reconhecimento, o professor que está comprometido com seu papel, deve procurar a quebra destes antigos paradigmas calcados em preconceitos, que são reverberados até os tempos atuais.

Dentre as instituições que buscam, diariamente reescrever a história de arte brasileira com um olhar livre de estereótipos e preconceitos, podemos destacar o MUNCAB - Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, em Salvador (1982); e o Museu Afro-Brasileiro em São Paulo (2004). Em 2018, a instituição SESC⁶² inaugurou em São Paulo, a maior mostra já dedicada à produção negra nacional, 'Dos Brasis' reúne obras de 240 artistas negros que fizeram parte da história e cultura brasileira. A exposição, dividida em núcleos, conta com artistas como Abdias Nascimento, Arthur Timothy da Costa, Emanuel Araujo, Estevao Silva, Heitor dos Prazeres e outros. A partir de 2024, fragmentos da obra circulam nos SESC's de todo o Brasil pelos próximos anos.

⁶² SESC - Serviço Social do Comércio, instituição criada por empresários do comércio de bens, serviços e turismo com objetivo de proporcionar bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores e seus familiares. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/faq/o-que-e-sesc/>

CAPÍTULO III

RESISTENCIA: A figura do negro na Bienal Internacional de Arte de São Paulo

Para reforçar a resistência de artistas que lutam por espaço e reconhecimento, utilizaremos o decorrer das edições da Bienal de São Paulo como objeto de estudo. Esse capítulo enfatiza as participações de artistas negros que tiveram grande relevância no decorrer das edições, principalmente pela abordagem de uma nova leitura da figura do negro na sociedade brasileira, desvinculada dos canones europeus. Artistas se destacam principalmente ao criar obras que apresentam uma narrativa que transcende a escravidão e destacam vidas marcadas por luta, resiliência e conquistas. Examinar a história e os principais acontecimentos ao longo de mais de 20 anos do evento é uma forma de entender as lacunas do tempo que fizeram a arte do Brasil ser o que é nos dias de hoje.

A proposta da Bienal era promover o diálogo entre a cena artística local, desempenhando um papel fundamental no processo de formação da arte moderna brasileira. Uma vez que na década de 50, a cidade de São Paulo vislumbra um cenário favorável ao seu desenvolvimento econômico e cultura, registrando a maior concentração de brasileiros vindos de outros Estados e expressivo número de estrangeiros, imigrantes que buscaram na capital paulista uma oportunidade para seus negócios, fábricas e empresas, fugindo das catástrofes econômicas e sociais do pós-guerra europeu.

As primeiras edições nos anos 50 tinham como um dos principais objetivos difundir e promover a produção de arte vanguardista, europeia e norte-americana no Brasil, a fim de compensar um suposto atraso cultural, sugerindo que as culturas periféricas estavam condenadas a imitar constantemente outras culturas, sem desenvolver uma identidade cultural própria. Alguns exemplos são a 2ª Bienal, de 1953, que trouxe para a mostra uma retrospectiva de Piet Mondrian, além do painel “Guernica”, de Pablo Picasso, enviado pela primeira vez à América Latina; a 4ª Bienal, de 1957, expôs Jackson Pollock, além de dedicar salas especiais a surrealistas históricos como René Magritte, Paul Delvaux e Marc Chagall; e a 5ª Bienal, de 1959, que exibiu uma

retrospectiva com trinta telas de Vincent van Gogh.⁶³ No entanto, ao longo das edições, além de mostrar arte estrangeira ao público brasileiro, a Bienal também passou a promover a arte de novos artistas brasileiros no cenário artístico em geral. Isso contribuiu para disseminar no Brasil o pensamento vanguardista: a crença de que a arte tem uma função prospectiva, o poder de antecipar uma nova realidade de forma artística. Além disso, a Bienal se tornou um importante centro de reflexão crítica sobre a arte, capaz de gerar interpretações amplas da produção artística internacional, bem como de regiões específicas, grupos e tendências.

Dessa forma, a Bienal carrega a difícil missão de evitar que a arte contemporânea seja vista apenas como uma mistura aleatória de códigos, linguagens e meios, mas sim, ser uma facilitadora na interpretação da arte contemporânea no contexto histórico ou teórico da arte, não apenas com base em um estilo ou na ideia de ruptura das vanguardas, mas sim captando as sugestões de continuidade artística presentes em cada obra exposta, apresentando as diferenças e fortalecendo a capacidade de apreciar a diversidade das particularidades individuais. Este capítulo pretende demonstrar como essa contínua busca por espaço, reconhecimento e ressignificação molda uma resistência da comunidade em um espaço que foi criado pela mesma. Exploraremos o trabalho e a visibilidade de artistas que representaram o tema desta tese no decorrer das mais de 30 edições, como por exemplo o trabalho de Eder Oliveira, Musa Martinz, Maria Auxiliadora e outros.

III.I

Os anos 50 - A primeira Bienal e São Paulo

Em 20 de outubro de 1951, Ciccillo Matarazzo, inaugurou a primeira Bienal de São Paulo em um pavilhão provisório na Avenida Paulista. Seguindo os passos da pioneira Bienal de Veneza, a missão da versão paulista foi incentivar o contato entre o cenário artístico local e o internacional.⁶⁴

⁶³ Katya de Castro Hochleitner sobre a história da Bienal de São Paulo, em artigo Arte e Soft Power, SP-Arte e Bienal São Paulo, suas contribuições na internacionalização da arte brasileira e na construção da imagem do Brasil no exterior, 2022, página 48.

⁶⁴ Katya de Castro Hochleitner sobre a história da Bienal de São Paulo, em artigo Arte e Soft Power, SP-Arte e Bienal São Paulo, suas contribuições na internacionalização da arte brasileira e na construção da imagem do Brasil no exterior, 2022, página 32.

A inauguração contou com a presença de um artista pouco conhecido apesar do seu longo percurso nas artes. Heitor dos Prazeres, primeiro artista negro da Bienal de São Paulo, foi um pintor e compositor de samba negro que nasceu, cresceu e fez seu nome no Rio de Janeiro. Começou sua carreira artística em 1837 exibindo suas pinturas em exposições de rua, nas quais retratava a vida e o cotidiano nas favelas: crianças brincando, homens jogando ou bebendo, jovens dançando samba, etc. Representava os rostos das pessoas de perfil, com a cabeça e os olhos sempre voltados para cima. Heitor dos Prazeres expôs três obras na primeira Bienal: “Feira livre” (Figura 15), “Roda de Samba” (Figura 16) e “Moenda” (Figura 17), esta última obra garantiu ao artista o terceiro lugar na categoria Pintura Nacional. Mesmo assim, foram raros os comentários e reportagens na mídia sobre sua participação na Bienal, e algumas das poucas notícias confundiram os registros do cotidiano rural de sua família com cenas de trabalhadores escravizados. A primeira Bienal de São Paulo premiou o artista negro Heitor dos Prazeres mas foi um fato esquecido na história.⁶⁵



Figura 15 - Heitor dos Prazeres, *Feira Livre* (datado entre 1898-1966), óleo sobre tela, 60 x 80 cm. Leiloado para cervo pessoal.

⁶⁵ Conteúdo explicado na websérie História da Bienal, Episódio 1 - O começo de tudo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zsA0T030nGQ&t=939s>



Figura 16 - Heitor dos Prazeres, Calango (entre 1898-1966), Óleo sobre madeira, 49 x 40 cm. Localizado na cidade do Rio de Janeiro



Figura 17 - Heitor dos Prazeres, Moenda (1951), óleo sobre tela, 65 cm x 81,1 cm. Museu de Arte Moderna de São Paulo

Heitor foi inspiração para que outros artistas negros se interessassem pela bienal. Foi personagem de destaque no cenário cultural do Rio de Janeiro, das décadas de 1940 a 1960. Passou por diversas áreas, como música, samba, escola de samba e pintura. Diversas obras também estiveram presentes na segunda, quarta, sexta e décima quinta versões da Bienal.

III.II

Os anos 60 e 70 - A Bienal do Boicote

O ano era 1969, e ocorreria a 10ª edição da Bienal de São Paulo. Entretanto, o país estava passando por um momento delicado: a ditadura militar. Ciccillo Matarazzo tinha grandes expectativas para a mesma. Ele almejava que essa edição alcançasse o mesmo nível de impacto que a 2ª Bienal de São Paulo, que ocorreu durante as comemorações dos 400 anos da cidade (1953/54).⁶⁶ No entanto, a 10ª Bienal marcou um dos momentos mais desafiadores enfrentados pela exposição, marcando o início de um período prolongado de declínio que se estendeu por quase toda a década de 1970. Esse declínio reflete a escassez de documentação do acervo da Bienal relacionada a esse período.

A censura às obras de arte e a liberdade de criação e expressão decorrentes do golpe militar que começou no ano de 1964 e se estendeu até 1985 fez com que cerca de oitenta por cento dos artistas convidados se recusassem fazer parte da Bienal, cancelando suas participações mesmo quando as obras já haviam chegado ao edifício, como forma de protesto contra a ditadura.⁶⁷

⁶⁶ Acervo da Bienal: O boicote à Bienal de 1969, disponível em: <https://bienal.org.br/o-boicote-a-bienal-de-1969/>

⁶⁷ Informações extraídas do portal de notícias do site da Bienal de São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bienal.org.br/o-boicote-a-bienal-de-1969/>



Figura 18 - Charge de Messias. A Gazeta Esportiva (16 de outubro de 1969)

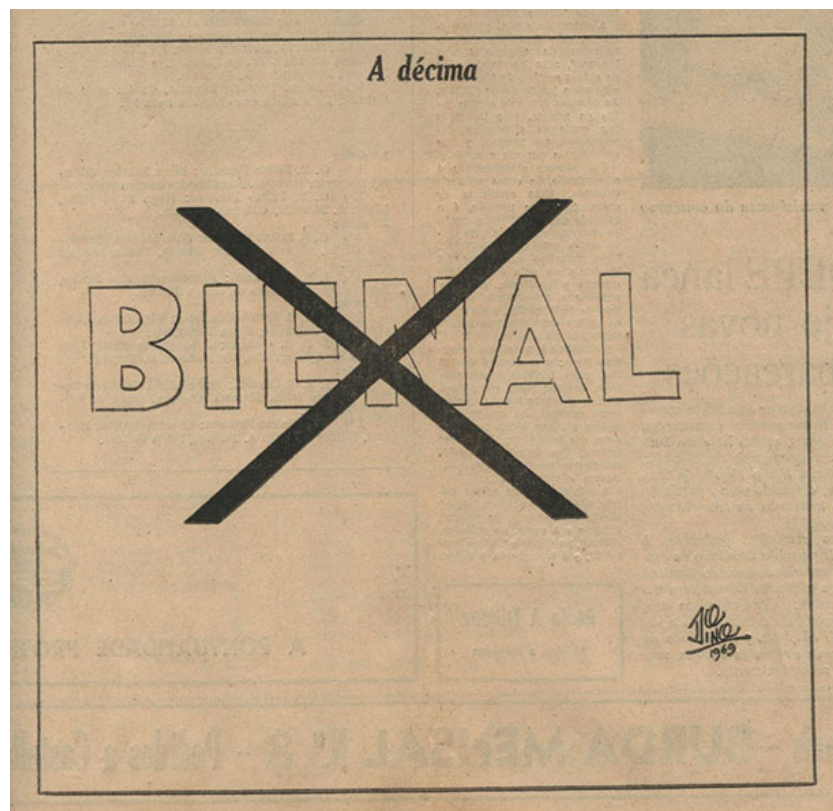


Figura 19 - Charge de Mino. A Tribuna (7 de outubro de 1969)

Dois anos antes, na 9ª Bienal em 1967, a repressão já começava a se manifestar. Antes da abertura do evento, a polícia mandou retirar uma obra da artista Cybele Varela, considerada “ofensiva” ao regime. A obra, intitulada “O Presente,” é um díptico que retrata um militar sobre o mapa do Brasil.⁶⁸ Em 16 de junho de 1969, meses antes da Bienal, artistas brasileiros exilados se reuniram com artistas franceses em Paris. Os relatos dos brasileiros sobre a repressão política motivaram um boicote dos artistas franceses. Eles criaram o manifesto “Non à la Biennale de São Paulo” (Figura 20) que detalhava os eventos de repressão no Brasil. O boicote ganhou repercussão mundial, com artigos no “Le Monde,” “The New York Times,” “Corriere della Sera,” entre outros. Até Pablo Picasso, um dos maiores artistas vivos na época, assinou a petição.⁶⁹



Figura 20 - Cartaz manifesto contra a Bienal para o debate público ‘Non a la Biennale de São Paulo’ no Musée D’Art Moderne de la Ville de Paris, 16 de junho de 1969. Arquivo Julio Le Parc, Paris

⁶⁸ Caroline Saut Schroeder em dissertação “X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação”, 2011, página 31

⁶⁹ Caroline Saut Schroeder é historiadora de arte e pesquisadora independente radicada no Brasil, escreveu o artigo “A Bienal em Contestação: Perspectivas Locais da Décima Bienal de São Paulo (1969)”, em 2022, para o Tate Papers, portal de notícias do Tate Modern, Londres. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/the-biennial-under-contestation-local-perspectives-on-the-tenth-sao-paulo-biennial-1969>

A comunidade artística e intelectual brasileira passa a discutir e se manifestar perante a atuação abusiva do poder político brasileiro. Assim, a décima edição da Bienal de São Paulo transformou-se em alvo de protestos.

Os artistas estariam vivendo em situação opressiva, sem condições de participar da mostra com liberdade, pois eram submetidos à censura, que interditava tudo aquilo que questionava o regime ditatorial ou sua moral conservadora: a arte de cunho erótico ou político era tida como “subversiva” ou “criminosa”. Ainda assim, a repercussão desse boicote foi profunda e duradoura. Os artistas que escolheram participar da Bienal de 1969 enfrentaram críticas e questionamentos sobre sua posição diante do regime militar. Alguns foram acusados de colaboracionismo, enquanto outros foram elogiados por sua coragem ao desafiar a censura e continuar expondo suas obras, atraindo atenção nacional e internacional para as tensões políticas no Brasil e para a resistência cultural à ditadura militar. Além disso, provocou debates sobre o papel da arte e dos artistas em tempos de crise política e social, realçando a importância da solidariedade entre os artistas e o papel da arte como forma de resistência e contestação. A recusa dos artistas não participaram ajudou a mostrar ao mundo a ditadura que regia no país, com muita censura na imprensa, no cinema, na literatura, no teatro e nas artes plásticas. Também levou muitos artistas a refletirem sobre o próprio modelo da Bienal, de ser algo representativo do Brasil.⁷⁰

⁷⁰ Renata Zago em seu artigo acadêmico para UNICAMP, “O Boicote à Bienal de São Paulo de 1969”, de 2010. Página 2608



Figura 21 - Cartaz da 10ª Bienal de São Paulo. Autoria: Maria Argentina Bibas⁷¹

Participação de Maria Auxiliadora

Dentre os participantes e convidados, possivelmente esteve Maria Auxiliadora. Segundo em alguns artigos pesquisados, como o da museóloga Sara Uliana⁷² e o acervo do Itaú Cultural⁷³ citam a participação de Maria Auxiliadora na 10ª edição da Bienal de São Paulo. Outros autores, como Vilma Eid⁷⁴, curadora da Galeria Estação⁷⁵, afirmam que a artista participou apenas da

⁷¹ Informações retiradas do site oficial da Bienal. Disponível em:

<https://bienal.org.br/exposicoes/10a-bienal-de-sao-paulo>

⁷² Sara Uliana é artista e museóloga, escreveu para a Revista Trama Arte Bodoque sobre a bibliografia de Maria Auxiliadora. Disponível em: https://revistatrama.artebodoque.com/2022/07/24/maria_auxiliadora_artista_naif/

⁷³ Por Editores da Enciclopédia Itaú Cultural, última atualização em 2023. Disponível em:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8785/maria-auxiliadora>

⁷⁴ Vilma Vid, curadora da exposição "Maria Auxiliadora" no terraço do mundo, Galeria Estação, São Paulo, SP, Brasil. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/artista/33/maria-auxiliadora>

⁷⁵ Galeria Estação, inaugurada em 2004, é um programa curatorial que atende uma ampla comunidade artística não canônica. Aborda trabalho de artistas contemporâneos emergentes e autodidatas como Maria Auxiliadora, Heitor dos Prazeres, Itamar Julião e outros. Situada em Pinheiros, São Paulo - SP. Disponível em:

<http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/a-galeria>

Bienal Nacional de Artes Plásticas presente no Museu de Arte Moderna da Bahia, BA, que aconteceu um ano antes, em 1968. Porém, depois de muito pesquisar, não foi encontrado nenhum registro nos artigos oficiais da 10ª Bienal sobre a participação ou até mesmo o convite a Maria Auxiliadora. Dentre as incertezas, ressalto aqui um pouco de sua vida e obra, como mais uma artista, dessa vez mulher e negra, que foi negligenciada na época e invisível aos olhos da curadoria da Bienal.

Maria Auxiliadora da Silva nasceu em 1935 em Campo Belo, sul de Minas Gerais, a artista teve dezessete irmãos. Além do trabalho diário, sua mãe foi bordadeira, escultora e pintora, deixando a tarefa de tingir as linhas dos bordados a cargo da filha. Com a morte prematura de seu pai, a família se mudou para São Paulo e, dados os problemas financeiros enfrentados no período, aos 12 anos Maria teve que abandonar a escola para ajudar a mãe nas tarefas domésticas. Maria Auxiliadora aprendeu a pintar rápido e cobrava de acordo com seu envolvimento com as obras, e não pelo tamanho delas, como faziam os pintores da época.⁷⁶

Suas produções giram em torno de três eixos temáticos: Religiosidade, Festas Populares e Cotidiano, cuja presença de personagens femininas é marcante e predominante. Desde o início de sua carreira, ela se chamava de "primivista", termo que surgiu pela primeira vez no século XIX para diferenciar da arte europeia, vista como refinada e civilizada. Como o termo "primitivista" é considerado inadequado nos dias de hoje, a arte de Maria Auxiliadora é classificada como parte do movimento Arte Naif, categoria de arte que enquadram artistas sem formação acadêmica, cujo trabalho está ligado à cultura popular e apresenta originalidade técnica e processual. As características da Arte Naif incluem uma perspectiva simples, cores sólidas, figuras humanas simplificadas, uso de texto combinado com imagens, além de estereótipos negativos como "ingenuidade", "pureza" e "simplicidade".

Não se sabe ao certo, devido a falta de registros dessa Bienal específica, sobre as obras de Maria Auxiliadora que participaram (ou não) da edição.

⁷⁶ Por Editores da Enciclopédia Itaú Cultural, última atualização em 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8785/maria-auxiliadora>



Figura 22 - Maria Auxiliadora da Silva, Sem título (1968), Técnica mista sobre tela, 50 x 65 cm, MASP - São Paulo



Figura 22 - Maria Auxiliadora da Silva, Umbanda (1968), Óleo sobre tela, 50 x 62cm, MASP - São Paulo

A história de Maria Auxiliadora é inspiradora: uma mulher negra, descendente de escravizados e de origem pobre, que, em meio a muitos desafios, ascende como artista visual em uma área elitista. Se dedicou a temas ligados à cultura negra e de resistência política, às diversas figuras de orixás, na representação de cerimônias de terreiro e do protagonismo de pessoas negras, pintou os carnavais, o samba, festas e danças brasileiras estavam entre seus temas favoritos. E mesmo não tendo destaque ou lugar na 10ª Bienal de São Paulo devido às adversidades da época, Maria Auxiliadora da Silva representou seu país no Pavilhão do Brasil na 38ª Bienal de Veneza, em 1978.⁷⁷

III.III

Os anos 80 - Entre o silêncio e a redemocratização

A ditadura militar no Brasil teve várias consequências para a Bienal de São Paulo. Durante esse período, a Bienal passou por mudanças significativas, influenciadas pelo contexto político e social do país. A ditadura impôs uma forte censura sobre manifestações culturais e artísticas onde obras consideradas subversivas ou que criticavam o regime eram censuradas e artistas que expressavam oposição ao governo corriam o risco de serem perseguidos e até presos. Devido à censura, diversas obras e artistas foram excluídos das edições da Bienal ou recusaram participar, como vimos anteriormente. Artistas como Lygia Clark, Rubens Gerchman, Mary Vieira⁷⁸ por exemplo, com posturas políticas contrárias ao regime militar recusaram expor seus trabalhos, muitos artistas e organizadores da Bienal adotaram a autocensura a fim de evitar conflitos com o regime. As temáticas das obras apresentadas tornaram-se mais cautelosas, evitando assuntos políticos ou sociais que pudessem ser considerados provocativos.⁷⁹

A gestão da Bienal também sofreu influências do regime militar, com a nomeação de dirigentes alinhados ao governo. Isso afetou a linha curatorial e as decisões administrativas do evento, que

⁷⁷ Por Editores da Enciclopédia Itaú Cultural, última atualização em 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8785/maria-auxiliadora>

⁷⁸ Caroline Schroeder descreve os artistas brasileiros que se recusaram a participar da edição X da Bienal, em dissertação “X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação”, 2011, páginas 141-151.

⁷⁹ Caroline Schroeder em dissertação “X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação”, 2011, página 20

muitas vezes agiam de acordo com a política de controle e repressão. A necessidade de driblar os protestos dos artistas e a interferência do governo contribuíram para a internacionalização da Bienal de São Paulo, fazendo com que organizadores buscassem maior apoio e participação global. Artistas estrangeiros começaram a participar mais ativamente, trazendo visibilidade mundial ao evento. Deste modo, as edições de 1970 até o começo da década de 80, as edições contam com curadores majoritariamente internacionais, dando pouca ou quase nenhuma visibilidade para artistas brasileiros.⁸⁰

Em 1980, com o início de uma maior abertura política, muitos dos artistas que haviam assinado o boicote de 10 anos atrás voltaram a participar da Bienal. As galerias de arte no estado de São Paulo se multiplicaram e a movimentação da comunidade artística internacional se intensificou, ocorrendo não apenas durante a Bienal, mas ao longo de todo o ano. Foi assim que a 16ª edição da Bienal de São Paulo, de 1981, se transformou em um grande marco, declarando o fim oficial do boicote. Na tentativa de mostrar que a arte brasileira contemporânea é tão importante quanto a arte internacional, o novo cargo de curador-geral apresentou grandes mudanças. A edição trouxe uma organização inusitada: as obras eram agrupadas por semelhanças de estilo e linguagem, ao invés de serem separadas por países. Isso mudou o modo como as exposições eram organizadas, desafiando o modelo tradicional de representar cada país de forma isolada, como era feito na Bienal de Veneza até então.

Essa mudança se deu a partir da admissão de Walter Zanini como curador-geral que, assumindo essa edição, focou no experimental e criou áreas de questionamento, abandonando as certezas da atualidade e conectando o evento com o novo mundo a caminho do fim da ditadura, apresentando arte postal, vídeo, performances e uma análise profunda sobre a Arte Incomum⁸¹,

⁸⁰ Diego Moreira Matos em dissertação publicada pela USP, 2009, "Os casos das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo de 1981 e 1985", página 25.

⁸¹ Arte Incomum foi o nome dado a um dos módulos da 16ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1981. Walter Zanini, seu curador geral, a define como "múltiplas manifestações individuais da espontaneidade de invenção não redutíveis a princípios culturais estabelecidos"¹. Os curadores Annateresa Fabris (1947) e Victor Musgrave (1919-1984) concebem uma mostra de obras criadas por 35 artistas brasileiros e estrangeiros que não participam do circuito artístico oficial, marginalizados tanto por não possuírem uma educação artística formal como por se tratar, muitas vezes, de doentes mentais. O catálogo da mostra traz tanto reproduções das obras e biografias dos artistas como entrevistas, críticas e trechos de textos de autoria dos próprios artistas com a intenção de divulgar essa produção. Obras disponíveis em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14256/arte-incomum>

envolvendo a produção de pessoas com doenças mentais, por exemplo, destacando a diversidade de artistas, suportes e novas mídias.⁸²

A partir de 1985, fim da ditadura militar, uma nova era foi marcada pela mudança mercadológica com a diminuição da influência estatal em comparação aos anos de ditadura. Com uma indústria cultural mais consolidada, o mercado de arte também se expandiu, com novas galerias surgindo para abrigar a diversificada "Geração 80" de artistas, reinventando os critérios para a produção e institucionalização do cenário artístico. Esse período designou transições significativas na organização, curadoria e expansão da Bienal, refletindo o contexto de redemocratização e abertura cultural do país com uma maior liberdade artística. Em resposta às transformações sociais e políticas no Brasil, a Bienal passou a abordar mais diretamente questões de identidade, desigualdade social e direitos humanos.⁸³

Entende-se que, nesse período houve uma ênfase maior em incluir vozes e perspectivas de grupos historicamente marginalizados, como artistas indígenas, afro-brasileiros, e de outras minorias. Artistas negros que participaram da Bienal durante essa década exploraram temas relacionados à identidade, resistência, e a experiência da diáspora africana. Suas obras trouxeram narrativas e perspectivas que antes eram sub-representadas no evento. A participação desses artistas, como Rubem Valentim⁸⁴ por exemplo, não apenas deu visibilidade a suas obras, mas também fomentou diálogos importantes sobre racismo, colonialismo e as contribuições culturais da população negra.

⁸² Diego Moreira Matos em dissertação publicada pela USP, 2009, "Os casos das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo de 1981 e 1985", página 36.

⁸³ Camila Bortollo Romano em, A Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo: 40 anos depois. Página 389. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667246>.

⁸⁴ Rubem Valentim foi um pintor baiano autodidata, teve a ancestralidade africana e o ativismo negro como ponto de partida para sua obra. Participou, no total, de 9 edições da Bienal de São Paulo: 3ª (1955); 5ª (1959); 6ª (1961); 7ª (1963); 9ª (1967); 10ª (1969); 12ª (1973); 14ª (1977); 23ª (1996) edições da Bienal, como a 30ª de Disponível em: <https://bienal.org.br/arquivo-bienal-a-partir-do-olhar-dos-artistas-parte-1/>

III.IV

Os anos 90: A Bienal da antropologia e “identidade” cultural

Na década de 90, com novas estratégias para dissipação cultural, as empresas começaram a usar museus e galerias de arte como ferramentas de relações públicas, explorando o status social que instituições culturais tinham na sociedade. O foco dos curadores começou a ser no reconhecimento internacional do modernismo existente no Brasil, contudo, somente em 1998 que a arte moderna foi novamente abordada como conceito central, destacando a importância da arte brasileira dentro de uma nova dinâmica no cenário cultural global.

Nesse mesmo ano, a 24ª edição da Bienal (1998) buscou alinhar-se à recente "virada antropológica"⁸⁵ no mundo da arte contemporânea. Essa edição marcou uma mudança, onde culturas começaram a ser tratadas como objetos de estudo, vistas como entidades que podem ser selecionadas, reorganizadas por pesquisadores e apresentadas em projetos. A frase “A Bienal é a coveira da Semana de Arte Moderna de 22”, dita por Oswald de Andrade, autor do “Manifesto Antropofágico” (1928), sobre a primeira Bienal de São Paulo, em 1951, foi retomada pelo curador, Paulo Herkenhoff como eixo conceitual do evento.⁸⁶

"No processo cultural brasileiro, a antropofagia⁸⁷ foi muito mais uma atitude que partia de determinados parâmetros, como a aceitação e a incorporação das diferenças para transformá-las em sua própria linguagem. (...) Eu queria que a Bienal tivesse um ponto de partida traçado a partir da cultura brasileira, mas entendendo que ela, a nossa cultura, é filiada à cultura ocidental, mas com tensões, diferenças e singularidades" (Herkenhoff, Folha de S. Paulo, 1998)⁸⁸

⁸⁵ O período chamado de “virada antropológica” se refere a volta da reflexão filosófica para o homem.

⁸⁶ Paulo Herkenhoff, sobre a XXIV Bienal de São Paulo, no catálogo da exposição, página 28. disponível em <https://bienal.org.br/exposicoes/24a-bienal-de-sao-paulo/>

⁸⁷ Antropofagia: Termo utilizado por Oswald de Andrade para o manifesto “Manifesto Antropofágico” de 1928. A proposta da antropofagia cultural de Oswald de Andrade promovia o canibalismo da cultura estrangeira. Essa metáfora simboliza a influência cultural de outros países que deveria ser devorada e assimilada. O movimento antropofágico representou um marco na história da arte brasileira. Isso porque, por meio dele, a identidade cultural nacional brasileira foi prestigiada.

⁸⁸ Entrevista de Paulo Herkenhoff para Folha de São Paulo em 1998. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/27bienal/anteriores/1998/>

O curador propôs que as três mostras (Roteiros, Representações Nacionais e Núcleo Histórico)⁸⁹ girassem em torno do conceito de antropofagia. O resultado foi altamente positivo, fazendo da 24ª Bienal, segundo os críticos, a mais ousada conceitualmente desde 1985. O conceito, extraído das raízes da cultura brasileira, resultou em potentes exposições individuais dedicadas a cada uma das 53 Representações Nacionais, trazendo um diálogo exploratório entre as obras de artistas brasileiros contemporâneos.

Segundo Herkenhoff⁹⁰, existe uma contradição básica para esta ideia de Representações Nacionais diante do processo da arte contemporânea em um mundo globalizado, que valoriza a busca pela diferença. Essa contradição surge devido às migrações de artistas causadas por exílios, diásporas ou pelo desejo de explorar o centro ou a periferia. A primeira ideia de Herkenhoff foi misturar obras de artistas originalmente distantes no tempo e no espaço por meio de uma ideia geral de “contaminação”, trazendo para discussão o conceito antropofágico como elemento formador da identidade cultural brasileira.⁹¹



Figura 23 - Planta da 24ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, 1998.

⁸⁹ Informações retiradas do catálogo educacional Núcleo Histórico da XXIV Bienal de São Paulo, a partir da página 24. Disponível em: <https://bienal.org.br/biblioteca/exposicao-exhibition-nucleo-historico/>

⁹⁰ Paulo Estellita Herkenhoff Filho é um curador e crítico de arte brasileiro, e foi curador da 24ª edição da Bienal.

⁹¹ Informações retiradas do catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, a partir da página 24. Disponível em <https://bienal.org.br/biblioteca/exposicao-arte-contemporanea-brasileira-brazilian-contemporary-art-exhibition/>

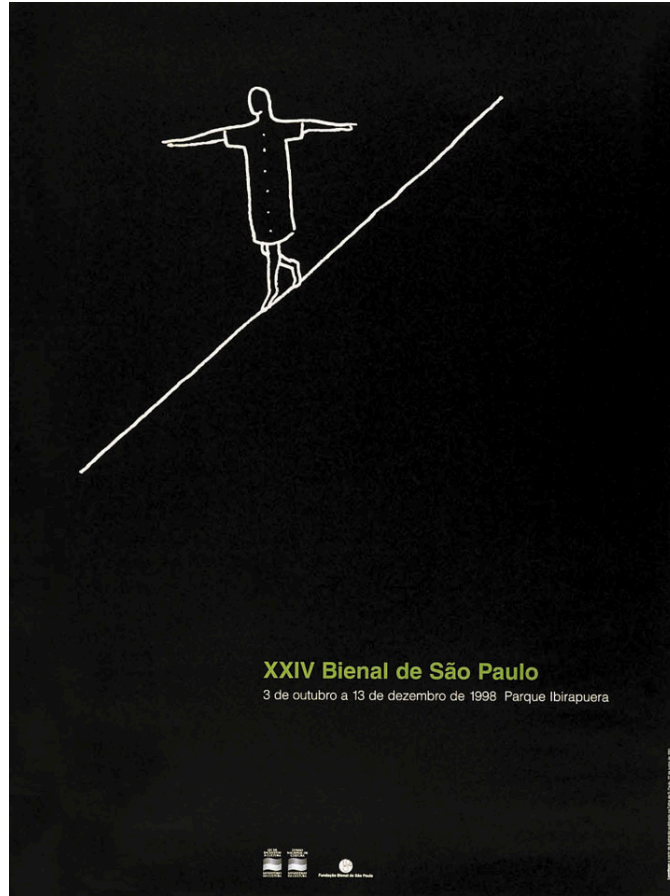


Figura 24 - Cartaz da 24ª Bienal de São Paulo. Design de Raul Loureiro e Rodrigo Cervino Lopez

A estrutura da mostra foi dividida em 4 segmentos: Representações Nacionais, recebendo trabalho diplomáticos entre o Brasil e diversos países; Núcleo Histórico, local destinado para o discurso de antropofagia e histórias de canibalismo; Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, onde a repetição da palavra “roteiros” representa o número de regiões cuja a arte estava ali representada e por fim, o último segmento: Arte Contemporânea Brasileira, declarado como a inovação da 24ª edição da Bienal, sendo a Primeira edição com um pavimento totalmente dedicado a produção nacional. O tema específico para esse segmento foi “Um e/entre Outro/s”.

De acordo com o curador, a inauguração de um segmento focado em produção nacional foi um dos maiores marcos da Bienal até então, mesmo depois de mais de 40 anos de edição. A exposição inclui obras inéditas e outras já expostas anteriormente. A arte contemporânea

brasileira além de ocupar esse segmento específico, também esteve presente em outros pavimentos, o que chamaram de “contaminações”. A mostra “Um e/entre Outro/s” foi dividida em duas partes: a primeira sendo “Um e outro”, conta com a participação de 22 artistas, organizados pelas respectivas obras de cunho psicanalítico, enfatizando o caráter subjetivo e, do outro lado “Um entre outros”, tendo como foco central obras que tratam de questões relativas ao abandono social, contando com a participação de 12 artistas, trazendo releituras de dimensão política.

A 24ª edição da Bienal de São Paulo (1998) contou com um grande número de obras que lidam com espiritualidade ou entidades de religiões de matriz africana, refletindo uma abordagem mais ampla e inclusiva em termos de representação artística. Ainda assim, é importante ressaltar que, apesar da presença de obras de cunho racial que traziam narrativas de consciência de classe e ancestralidade, nenhum dos mais de 30 artistas convidados para expor no núcleo de arte contemporânea brasileira eram artistas negros, representando a comunidade pela própria visão.⁹²

Tanto esse pavimento, que a princípio era considerado de grande inovação quanto às "contaminações" propostas que misturaram obras nacionais em nichos internacionais foram alvo de duras críticas nos jornais e revistas publicadas durante a mostra. A mídia da época considerou que os brasileiros acabaram perdendo a autonomia e força no contexto das exposições internacionais.

III.V

Os anos 2000 e o projeto educacional.

Os Anos 2000 para Bienal foram, chamados de “A vez dos curados” pela professora e socióloga Rita Alves⁹³. Nas primeiras bienais, os diretores artísticos e os montadores eram responsáveis por toda a organização da exposição, já com a virada do milênio, Rita acredita que a figura do curador se tornou cada vez mais relevante, onde os curadores desempenham o papel de principais produtores das exposições. Segundo Teixeira Coelho (2000:251)⁹⁴, "quando vamos a uma

⁹² Informações retiradas do catálogo da XXIV Bienal de São Paulo, a partir da página 24. Disponível em <https://bienal.org.br/biblioteca/exposicao-arte-contemporanea-brasileira-brazilian-contemporary-art-exhibition/>

⁹³ Rita Alves de Oliveira Socióloga, Professora da Faculdade de Design de Multimídia do Senac-SP.

⁹⁴ Teixeira Coelho, 2000, página 251 citado por Rita Alves.

exposição hoje, uma dessas que têm uma linha temática, estamos mais propensos a ver o trabalho de um supra-artista, o curador, do que as obras individuais de vários artistas. Os artistas, nesse contexto, tornam-se instrumentos para o curador, que é considerado o grande artista".⁹⁵

No *Seminário Arte em Tempo: Década de 2000*⁹⁶, de 2013, artistas e curadores comentam em entrevista suas experiências e vivências com as edições da Bienal de São Paulo dentro da perspectiva dos anos 2000. Marcelo Araújo, Secretário de Estado da Cultura de São Paulo, reflete sobre as ações educativas realizadas durante os anos 2000, onde os interesses passaram a ser direcionados para o público e deixam de ser somente interesses privados, com uma função educacional contínua. Ele destaca a 25ª edição da Bienal de São Paulo, Iconografias Metropolitanas, de 2002, que envolveu 1.500 professores, 370 convidados entre estudantes e idosos para serem monitores de espaços e direcionar o público para as 17.000 obras. A coordenadora educacional da edição, Mirian Celeste, comenta que um dos objetivos dos curadores foi transitar entre diferentes áreas e vivências, e facilitar os encontros entre o público e a produção artística. Segundo ela, a formação desses diversos monitores foi uma parte significativa do processo, esse contato diretamente com a educação levou mais de 200.000 alunos para a Bienal. A característica mais marcante do projeto, segundo Celeste, foi a escala que o evento atingiu, tanto em termos de pessoas quanto de obras.

No Seminário, os curadores em geral ressaltam a importância de tornar as visitas às bienais significativas para todas as pessoas, tornando-a mais acessível e educacional. A artista plástica e educadora Chris Moraes reflete sobre a 27ª Bienal, Como Viver Junto de 2006, edição que foi assumidamente política, que justifica ainda mais a necessidade de uma ação educativa. Para isso, o time de artistas e produtores se dividiram pela cidade levando fragmentos da mostra a fim de propagar e explicar o tema abordado. A prática de montar exposições em vários locais, como escolas, ruas da cidade e até delegacias de polícia, afirmava que a experiência estética não se restringe a um grupo determinado de pessoas, com formação ou alguma intenção artística, mas é acessível e deseja alcançar a todos, e a Bienal por vez assumiu esse papel. Marcelo Araújo

⁹⁵ Rita Alves de Oliveira em artigo "Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira, disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/5BD5tJkT8rzQZpNjcFJQHcq/>

⁹⁶ O Seminário Arte em Tempo é parte integrante da mostra 30 x Bienal - Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição, realizada de setembro a dezembro de 2013. Celebra os 60 anos das Bienais explorando o patrimônio imaterial da Fundação do qual fazem parte diversas ações educacionais de vanguarda. Educadores, críticos, curadores e artistas que fizeram parte dessa história relataram suas experiências por décadas: 50, 60, 70, 80, 90 e 2000. 6 de dez. de 2013, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8bW-S5TijQw>

ênfatiza que levar a Bienal para a comunidade criou relações mais fortes, ffsicas e trouxe novas perspectivas.

A Dfcada de 2000 foi marcante pela prfatica curatorial colaborativa e educacional. Heitor Martins, Presidente da Fundação Bienal de Sfo Paulo nos anos 2009 e 2013, explica sobre o projeto educativo de longo prazo, transformando a associação em algo permanente, permitindo que a Bienal estabeleça relações estfaveis com escolas e educadores, tornando-se uma parte essencial e constante no calendfrio escolar. Heitor conclui afirmando que a Bienal ffe um evento, mas tambfm tem um aspecto duradouro, exigindo a preservação de alguns princfpios, enquanto permite que outros evoluam.⁹⁷ A evolução do projeto educacional da Bienal de Sfo Paulo, iniciada nos anos 2000, trouxe avanços contfnuos em edições subsequentes. Essa transformação permitiu que a Bienal nfo apenas mantivesse seus princfpios fundamentais, mas tambfm evoluisse para atender ffs necessidades contemporfneas de educação e acesso cultural.

III.VI

2014 - Sem Tftulo, por Eder Oliveira na 31^a Bienal Internacional de Sfo Paulo

Para representar grandes destaques a partir dos anos 2000, foram escolhidas obras de 2 grandes Bienais que trabalharam diversidade e inclusfo, a 31^a, de 2014 e a 34^a de 2021, edições que tive o prazer de visitar pessoalmente, trazendo um apreço pessoal para as obras citadas.

O artista paraense Eder Oliveira trouxe para a 31a edição da Bienal - intitulada “Como (...) coisas que nfo existem” - de 2014 uma obra de grande destaque, apresentando uma beleza diferente do que se ffe costume. Como costumava fazer na cidade em que mora, Belfm do Parf, Oliveira realizou pinturas murais de retratos em grandes proporções. Ele retratou homens mestiços e pobres, muitas vezes negligenciados quanto ffe sua beleza, mas em sua pintura, encontramos uma nova perspectiva. Oliveira celebra a beleza ffnica encontrada nos tons de pele e na luz do sol que ilumina os rostos. O artista torna monumentais justo aqueles personagens que a

⁹⁷ Seminfrio Arte em Tempo: Dfcada de 2000, 2013, disponfvil em:
<https://www.youtube.com/watch?v=8bW-S5TijQw>

dinâmica social estigmatiza: envolvidos em crimes e cujas imagens são estampadas de modo sensacionalista nas páginas policiais de jornais paraenses. Sua obra intitulada "Sem título" (Figuras 25, 26 e 27) reflete a falta de identidade e humanidade atribuída a esses homens, frequentemente rotulados pela imprensa como bandidos ou criminosos. Predominantemente caboclos, com traços indígenas e africanos, eles são vítimas do viés racista com que a mídia aborda os problemas de segurança e violência no Brasil, contribuindo para a perpetuação da discriminação racial no país. Em seus trabalhos, o artista lhes devolve a humanidade, a vida, a dignidade. É poderoso o contraste entre as cores vibrantes dos retratos e a luminosidade branca da arquitetura.⁹⁸

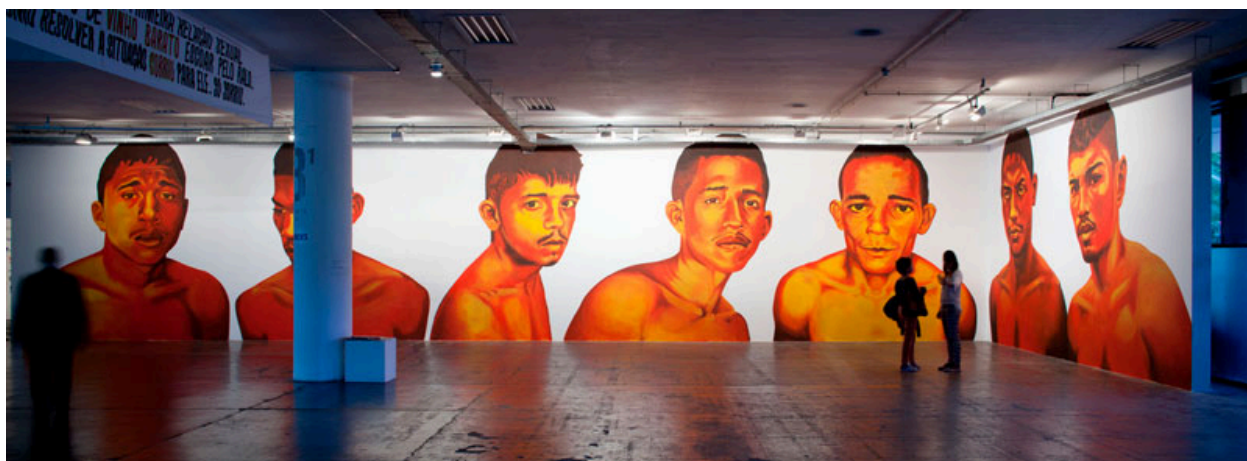


Figura 25 - Detalhe de obra sem título de Eder Oliveira, durante a montagem da 31ª Bienal de São Paulo no pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera, Zona Sul da capital paulista (Foto: Clayton de Souza/Estadão Conteúdo)

⁹⁸ Artigo sobre a exposição do Éder Oliveira no portal da Bienal. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1495>



Figura 26 - Detalhe de obra sem título de Eder Oliveira, durante a montagem da 31ª Bienal de São Paulo no pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera, Zona Sul da capital paulista (Foto: Clayton de Souza/Estadão Conteúdo)



Figura 27 - Éder Oliveira trabalhou em sua obra durante a montagem da 31ª Bienal de São Paulo. 14/08/2014. © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo⁹⁹

⁹⁹ Imagens retiradas no portal da Bienal. Disponível em: <http://www.31bienal.org.br/pt/post/1495>

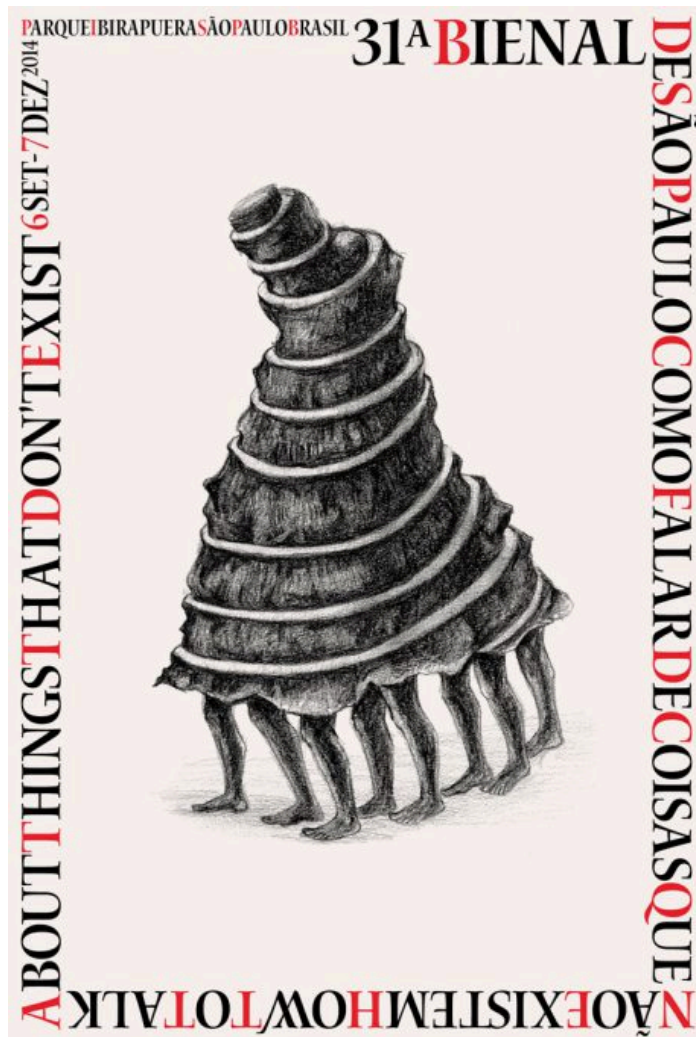
Eder busca retratar a "síndrome do impostor", o sentimento de inadequação e inferioridade, ao representar os personagens em uma escala muito maior que o espectador, mas ainda assim com um olhar acanhado e humilde, cheio de medo de ser julgado. É como se dissessem: "Não mereço estar aqui, nessa magnitude, recebendo toda essa atenção." O artista revela que a repercussão positiva de sua obra trouxe à tona essa reflexão para ele também, pois muitas vezes se sentiu com esse olhar inferior em relação ao seu próprio trabalho.¹⁰⁰

A 31ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo teve início no dia 6 de setembro de 2014, reunindo 81 obras de 69 artistas de 34 países (sendo 12 artistas brasileiros). Com o tema "Como falar de coisas que não existem", o evento contou com a curadoria conjunta de Charles Esche, Galit Eilat, Nuria Enguita Mayo, Pablo Lafuente e Oren Sagiv.¹⁰¹

A Bienal propõe, nessa 31ª edição, uma invocação poética do potencial da arte e de sua capacidade de agir e intervir em locais e comunidades onde ela se manifesta. Propondo uma reflexão sobre o momento de virada que a sociedade se encontra, onde crises políticas, sociais, religiosas, econômicas e ecológicas se deparam com um lugar de mudança verdadeira. Onde os parâmetros até então estabelecidos se afastam e dão espaço a complexidade e a flexibilidade, sem receios de conflitos e enfrentamentos. Os trabalhos dos artistas convocados pela equipe de curadores, na faixa etária média de 40 anos, privilegiam histórias pessoais, jogos interativos e o incessante cenário de violência social pelo mundo. As dinâmicas geradas por esses conflitos ressaltam a necessidade de pensar e agir coletivamente, de modo mais poderoso e enriquecedor do que a lógica individualista imposta.

¹⁰⁰ Entrevista com o artista Eder Oliveira para a web série [Histórias da Bienal] Episódio 2: Arte e política. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iBDAdc_7UuE&list=PLkSoqxqCZ9sGdV1e5NwIKFhaP-DtuX2dY_&index=2

¹⁰¹ Informações retiradas do Portal da Bienal, disponível em <https://bienal.org.br/exposicoes/31a-bienal-de-sao-paulo/>



Cartaz da 31ª Bienal de São Paulo. Autoria: Prabhakar Pachpute, Aninha de Carvalho e Felipe Kaizer, 2014.

III.VII

2021 - Faz escuro mas eu canto - 34ª Bienal Internacional de São Paulo

O projeto da 34ª Bienal de São Paulo, inicialmente prevista para 2020, teve como ponto de partida o desejo de expandir a exposição ao longo de vários meses e aumentar a presença dos artistas participantes por meio de uma parceria com outras instituições na cidade. No entanto, devido à pandemia de Covid-19, houve mudanças nos planos originais, como o adiamento da exposição coletiva para 2021. O tema dessa edição foi um verso do poeta amazonense Thiago

Mello escrito em 1985, “Faz Escuro mas Eu Canto”. A mostra reuniu mais de 1100 trabalhos de 91 artistas de todos os continentes.¹⁰²

Segundo Jacopo Crivelli Visconti, curador geral da edição, “A Bienal não foi concebida a partir de um tema, ou de um conjunto de temas, mas de duas premissas metodológicas centrais: fazer das obras (e não de uma ideia) a pedra fundamental do processo de construção da exposição e ampliar a mostra, desdobrá-la, ativar cada momento dessa construção”, a mostra propõe a análise do tema onde o “faz escuro”, é algo dado, imposto e que está fora do controle, mas “o cantar” é uma escolha, está sob controle. Isso se aplica tanto ao momento vivido na pandemia, mas também para as propostas trazidas pelos artistas, convidando o público a uma reflexão mais profunda.

Ficou conhecida como a “Bienal dos Indígenas”, tendo em vista que há o maior número de artistas de origem ou ascendência indígena da História da Bienal. Essa narrativa se extendeu para o trabalho de trazer essa identidade e resistência das raízes brasileiras, contando com artistas negros e um trabalho dedicado a ressignificar a imagem do negro na sociedade, transcendendo as telas e abrangendo outras linguagens artísticas como som, vídeo, corpo e espaço, seguindo a narrativa de que a transformação não implica em renunciar à sua própria identidade; mas sim reconhecer que a mudança faz parte da identidade de cada um. O projeto também abordou diversos tipos de mídia além da digital e impressa, contou com inúmeras entrevistas online e ao vivo com os artistas e curadores. A Bienal também trouxe, pela primeira vez, uma produção integrada, contando com a participação ativa de outras instituições como Itaú Cultural, MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e Museu Afro-Brasil, estendendo a mostra, tornando-a mais acessível e multiplicando seu acervo.

¹⁰² Informações retiradas do site oficial da 34ª Bienal, 2020. Disponível em: <https://bienal.org.br/exposicoes/34a-bienal-de-sao-paulo/>

2021 - Experimentando o vermelho em dilúvio pelo feitiço por ser invisível

Desafiando os antigos formatos e trazendo uma performance inovadora, Musa Michelle Mattiuzzi aborda uma linguagem diferente na 34ª edição da Bienal: A arte corporal. Em sua obra, aborda uma visão poética de uma violência histórica e caricata. No vídeo da performance: *Experimentando o vermelho em dilúvio*, Musa explora o *body art*, uma prática artística que utiliza o corpo como veículo de expressão, apresentando seu corpo como o lugar para a realização de intervenções. A performance é realizada no Rio de Janeiro, na qual a artista percorre um caminho que leva até um monumento de Zumbi dos Palmares¹⁰³, reconstruindo cenas do contexto colonial, do sofrimento e da violência a que a população negra brasileira foi submetida ao longo de séculos, mostrando assim, a luta pela afirmação racial dentro do amplo campo da performance, que é vista como uma plataforma importante na arte moderna, usada para exigir mudanças sociais em geral.¹⁰⁴

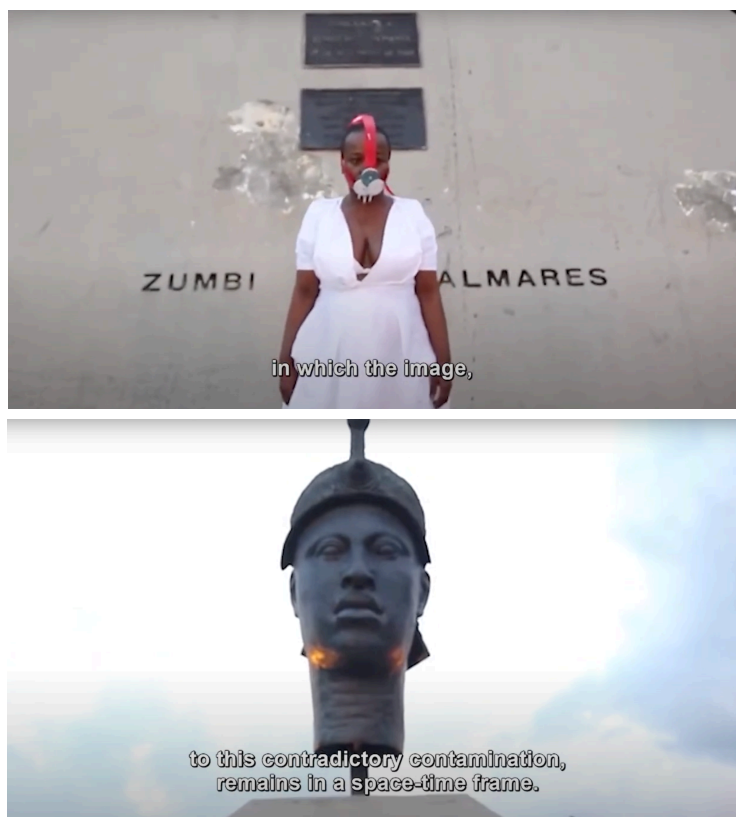
Musa começa sua performance criando uma peça de tortura: uma máscara que representa o instrumento de silenciamento usado pelos senhores brancos para punir os africanos escravizados. A artista coloca a máscara em seu rosto (Figura 28) e a prende com agulhas. Ao colocar a máscara, relembra a brutalidade colonial que explorou o corpo negro, onde o indivíduo era tratado como objeto, transformado em moeda de troca, ou seja, desumanizado. A artista caminha pelas ruas do Rio com o dispositivo de tortura, em direção ao monumento de Zumbi dos Palmares, enquanto sangra.

¹⁰³ Zumbi, também conhecido como Zumbi dos Palmares, foi um líder quilombola brasileiro, o último dos líderes do Quilombo dos Palmares, o maior dos quilombos do período colonial.

¹⁰⁴ Informações retiradas do catálogo da 34ª Bienal, 2020, página 382. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/>



Figura 28 - Vista do vídeo Experimentando o vermelho em dilúvio (2020), de Musa Michelle Mattiuzzi na exposição Vento.



Figuras 29 e 30 - Vista do vídeo Experimentando o vermelho em dilúvio (2020), de Musa Michelle Mattiuzzi na exposição Vento.

Ao chegar no monumento (Figura 30), cada agulha que perfurava violentamente o rosto da artista é removido, e a partir desse momento, Musa transforma o corpo negro feminino de um estado de silêncio e objetificação para um estado de liberdade, sem restrições, um corpo que tem voz e é visível, expressando-se através de suas próprias ideias políticas de existência. Ela se revela como um corpo autônomo.

Contribuiu também com a obra *Feitiço por ser sensível* (Figura 31 e 32), trabalho que reflete o com que as pessoas entendem a performance de um corpo negro dentro de um espaço de arte. Por isso usa o carvão em uma superfície branca. Mattiuzzi quer mostrar ao público que o lugar do negro não é um lugar de fragilidade ou vulnerabilidade, mas sim um lugar onde possam ser observado sem uma expectativa de um ato violento, estética essa que a mesma trabalha a mais de 12 anos. Musa traz à superfície o corpo negro feminino como suporte máximo e radical para sua expressão e intenção artística.¹⁰⁵



Figuras 31 e 32 - Vista da obra, Feitiço para ser invisível (2019), Musa Michelle Mattiuzzi, 34a Bienal de São Paulo, São Paulo

¹⁰⁵ Entrevista com a artista explicando sua obra e participação na Bienal, gravada para fins de divulgação da mostra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1aJDhtmG08o>

Musa Michelle Mattiuzz nasceu em São Paulo, em 1983 e, além de ser performer, é artista visual, diretora de cinema, escritora e pesquisadora, ela se dedica ao estudo do pensamento radical negro. Mattiuzzi investiga as marcas da violência colonial, sexista e racista presentes em seu próprio corpo, assim como os estigmas sociais e históricos que moldam a subjetividade da mulher negra no Brasil.

Em suas apresentações, ela usa os mecanismos de objetificação e exotização do corpo da mulher negra de uma forma diferente: os transforma em meios de tornar o corpo mais visível e reconhecido. Isso acontece com um corpo que é ao mesmo tempo objeto de desejo e de desumanização para o pensamento branco dominante.

III.VIII

Entre outros artistas negros

Há mais de seis décadas, as Bienais de São Paulo apresentam, gradativamente, a participação ativa de artistas afro-brasileiros com reflexões políticas e questões críticas inspiradas pela rica cultura esquecida e negligenciada da comunidade negra. Historicamente, esses artistas enfrentaram marginalização e falta de reconhecimento no mundo da arte, mas a Bienal proporciona uma oportunidade vital para que suas vozes sejam ouvidas e suas obras sejam apreciadas em um contexto global, onde cada temática abordada, enviesada por diferentes linguagens, proporciona reflexões do debate crítico das relações étnico-raciais.

O acesso a cultura e a história do negro através da arte em exposições e curadorias como as da Bienal fazem com que o negro deixe de ser objeto e se torne sujeito, representando sua própria história. É certo que esse processo de reconhecimento precisará de um longo período de tempo para enraizar na sociedade e ter uma mudança de comportamento efetiva.

CAPÍTULO IV

EXPOGRAFIA: Como o design transformou a experiência da 35ª edição da Bienal de São Paulo, trazendo o passado, presente e futuro como forma de regaste, identidade e resistência de artistas negros.

O design de exposições emprega um conjunto de tropos raramente contextualizados dentro de um campo transdisciplinar e em constante evolução para informar uma série de experiências. (McNeil, 2023 p.13)

A escolha da 35ª Bienal de São Paulo como objeto de estudo para a relação entre o design e a arte se justifica pela importância histórica desta edição, sendo a primeira com uma curadoria e participação de 93% de artistas negros e afrodescendentes. Essa Bienal representa um marco na história do evento, proporcionando um espaço sem precedentes para que artistas negros pudessem narrar suas histórias através da autorrepresentação. Além disso, a exposição trouxe uma revolução no design ambiental e na expografia, ampliando as possibilidades de representação e expressão artística. Para ilustrar essas questões, foram selecionados alguns projetos de artistas negros que exemplificam a força, a resistência e o espaço que conseguiram conquistar por meio da arte e do design. Esses projetos demonstram como a 35ª Bienal abriu caminhos que anteriormente pareciam impossíveis, redefinindo os limites do que pode ser alcançado na intersecção entre arte e design.

A diferença entre exposições e experiências é uma questão de semântica. As exposições consistem em mostras individuais que formam um método de apresentação projetado para provocar a reação do público e, assim, criar uma experiência. Coletivamente, esse processo criativo é denominado design expositivo ou expografia¹⁰⁶. Em seu livro, *The Exhibition and*

¹⁰⁶ Termo que designa a arquitetura das exposições em âmbito geral, como forma de tradução de um programa curatorial. Neste estudo é utilizado para determinar a arquitetura apresentada nas exposições de arte contemporânea. Na bibliografia específica consultada é comumente encontrado o termo museografia, quando se refere a esta arquitetura no contexto dos museus.

Experience Design Handbook, Timothy J. McNeil¹⁰⁷ avalia e mede o impacto de uma infinidade de experiências que são proporcionadas pelo design de exposições, assim como o potencial de enriquecer outras disciplinas relacionadas, como design gráfico, design de moda, arquitetura, design de interiores, design de produtos, experiência de usuário e muito mais. Ao se fazer entender como objeto cultural, a exposição contribui para estabelecer os significados de uma arte que, em parte, depende dela para que seja reconhecível socialmente.

As atuais exposições e atrações multimodais e participativas estão vinculadas ao desejo de não somente transmitir informações, mas também entusiasmar o espectador e criar experiências sócio-narrativas. No século XX, houve uma evolução significativa na forma como as exposições são organizadas, com o intuito de educar, interpretar e exemplificar o conteúdo das exposições e não somente apresentá-las. O design desempenha um papel crucial nessa mudança. Quando bem aplicado, ele permite que as experiências vividas pelos visitantes se transformem em memórias duradouras, que informam e inspiram um público cada vez mais exigente e sofisticado. O design de expografia então, evoluiu para um termo abrangente de subdisciplinas que se constituem e se combinam no design de exposições, se tornando a base para uma prática que vai além da interdisciplinaridade.

Ainda segundo McNeil (2023), a prática profissional de design de exposições nasceu de forma acadêmica na Escola Alemã Bauhaus junto à sua fundação na década de 1920. Servindo para unir arte, artesanato e design industrial, os professores da Bauhaus e seus alunos projetaram "conjuntos" experimentais em diferentes ambientes que eram propositalmente interdisciplinares, combinando arquitetura, comunicação visual e teatro. Embora o modelo da Bauhaus tenha sido bem-sucedido, Timothy o considera ultrapassado para o design contemporâneo. Ele argumenta que o design de exposições moderno deve harmonizar três vertentes do design: o design pluriversal, que abrange muitos mundos; o design universal, que é aplicável a todos; e o pensamento de design ontológico, que envolve projetar um mundo onde o espectador é capaz de reagir, interagir e transformar o projeto. Isso enriquece e alinha as experiências atuais, promovendo a inclusão e a participação individual.

¹⁰⁷ Timothy J McNeil, 2023, página 7.

A prática formal de expografia passou por uma transformação notável em resposta às mudanças sociais, à indústria, ao comércio, às tendências de entretenimento, ao design thinking, às ferramentas, à tecnologia e às mudanças nos modelos econômicos. Museus e atrações competem com experiências participativas, criação de novos espaços e experiências, tornando-se colaborativo e interdisciplinar.

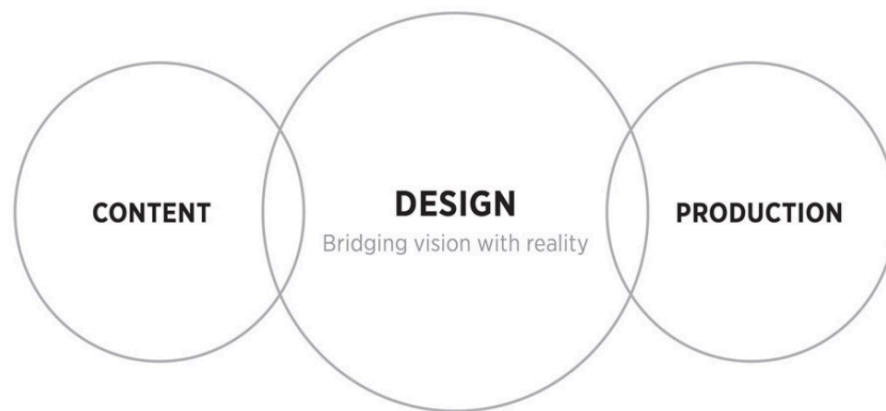


Figura 33 - CONTEÚDO, PROJETO, PRODUÇÃO, página 8.

A união de conteúdo, projeto e produção transforma uma idealização em realidade, com o design desempenhando um papel central em uma equipe de expografia. Criatividade, o processo de refinar ideias múltiplas e a imaginação são as maiores ferramentas do designer. A expografia cria espaços experienciais a partir de informações mínimas do projeto, superando o desafio das quatro paredes fixas e transformando os espaços, em vez de se limitarem a trabalhar dentro deles.¹⁰⁸

No Brasil, o design de exposições transformou a concepção tradicional de exibição de arte. A 35ª Bienal de Design, realizada no Pavilhão do Ibirapuera em 2023, foi o objeto de estudo para representar essa mudança. A evolução ao longo de mais de 70 anos de Bienal demonstra claramente a importância crucial do design nesse meio.

¹⁰⁸ Timothy J McNeil, 2023, página 10.



Figura 34 - Esculturas de Giacomo Manzu, 'Grande Ritratto di Signora' [Grande retrato de senhora]; Luciano Minguzzi, 'Ballerina Giapponese' [Bailarina Japonesa]; Pericle Fazzini, 'Figura che cammina' [Figura que anda], 'Donna seduta' [Mulher Sentada] e 'Caduta da cavallo' [Queda do Cavalo]; e Massimo Campigli na Sala Itália na primeira Bienal de São Paulo, em 1951



Figura 35 - Fachada do Trianon, onde foi inaugurada a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

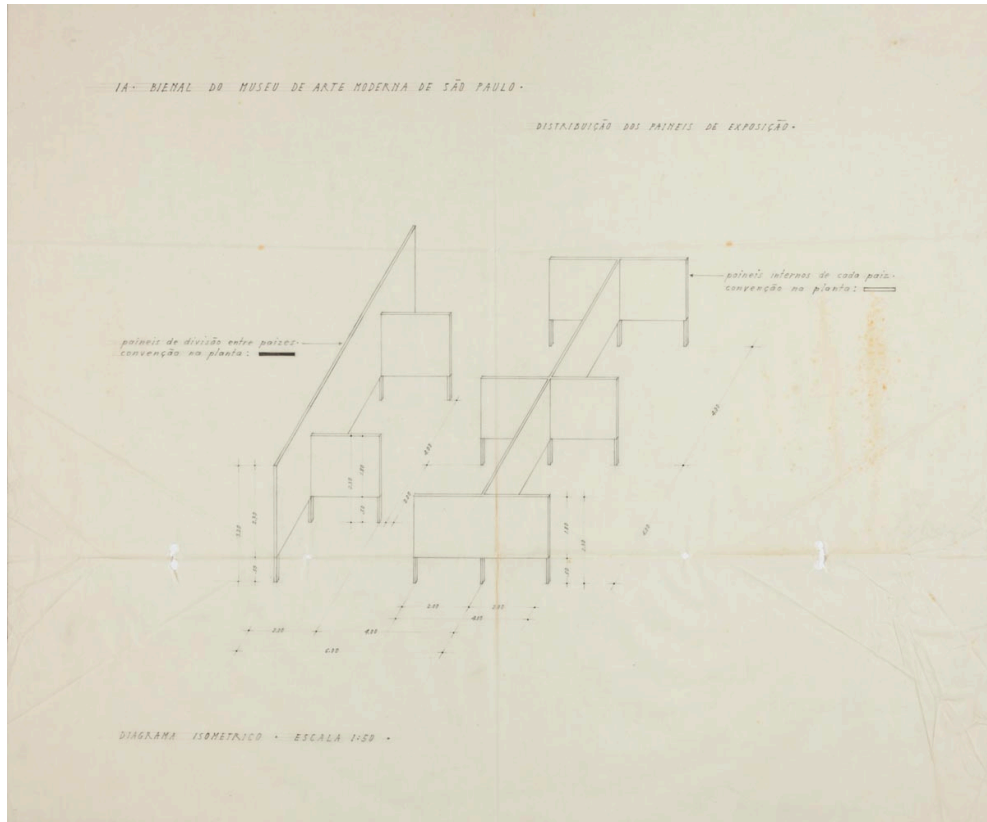


Figura 36 - Planta da 1ª edição da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

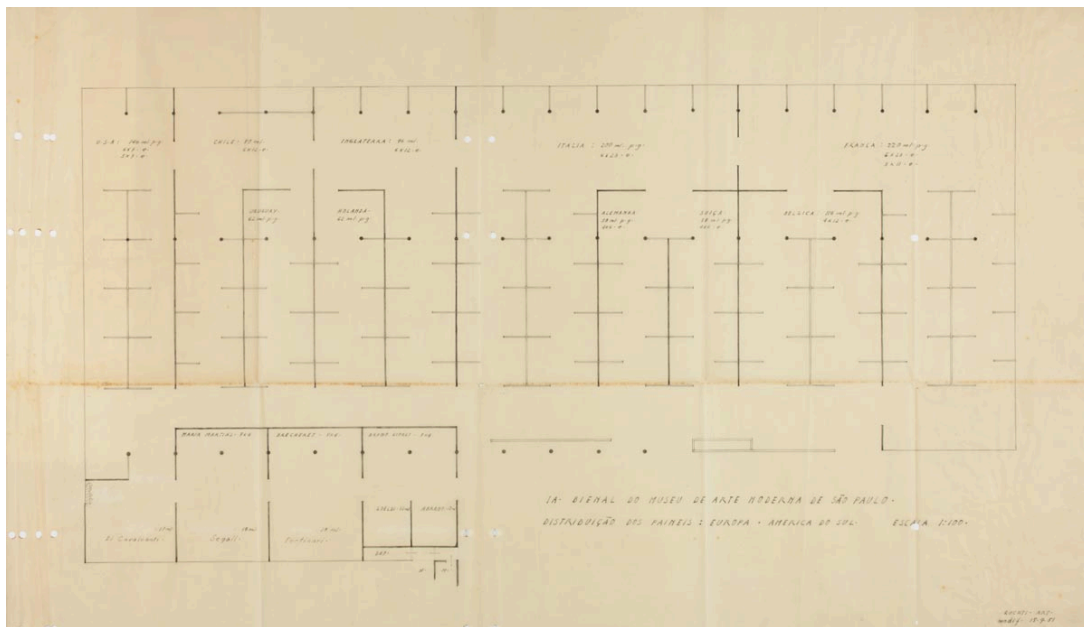


Figura 37 - Planta da 1ª edição da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Talvez Ciccillo Matarazzo (idealizador e criador da Bienal de São Paulo) tivesse como objetivo o alcance que a bienal tem na atualidade. Com o avanço e a combinação do design e da tecnologia, as possibilidades se tornaram infinitas. Tanto a projeção quanto o design do ambiente podem influenciar significativamente a forma como as obras de arte são apresentadas e vivenciadas. Isso intensifica a experiência do visitante e torna a mensagem do artista mais impactante. O layout dos espaços expositivos, a iluminação, a disposição das obras e os elementos decorativos são todos componentes do design do ambiente que afetam a percepção e a interpretação das obras. Em muitas bienais contemporâneas, há uma tendência crescente de integrar tecnologia às obras de arte, seja por meio de instalações interativas, realidade virtual, projeções ou outras formas de mídia digital. O design de ambiente desempenha um papel crucial na criação destas experiências imersivas, proporcionando o suporte físico e tecnológico necessário para que as obras sejam exibidas de maneira eficaz.

O Pavilhão da Bienal possui 30 mil metros quadrados e, a cada 2 anos, centenas de obras de arte chegam para preencher o Pavilhão e compor a Bienal de arte de São Paulo, a maior exibição de arte contemporânea da América Latina. Para dispor das milhares de obras recebidas, o papel da expografia é pensar em como expor as obras, projetar e desenhar a exposição, papel fundamental na experiência que o visitante vai ter. A expografia é desenvolvida por designers, arquitetos, curadores e produção do evento, com a direção dos próprios artistas.

A 35ª Bienal de Artes de São Paulo - Coreografias do Impossível, 2023, se concentra em criar estratégias para superar desafios e atravessar limites impostos pelo mundo. Focada nas "políticas de movimento e movimentos políticos nas expressões artísticas", a Bienal utiliza intervenções espaciais e sua lista de participantes para mostrar novas formas de relacionamento, afirmam Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel, que formam o coletivo curatorial da mostra e autores do conceito desta Bienal. A edição trouxe em seu catálogo com mais de 95% dos curadores e artistas nacionais pessoas negras. Abordando 121 participantes e práticas artísticas além da tela, que expressam a resistência iniciada no século 16 até os dias de hoje em diferentes linguagens como cinema, artes visuais, arte ritual, dança, poesia e outras. O tema da vez - Coreografias do Impossível - traz a leitura de "coreografia" como um corpo em movimento, um corpo que performa a vida e se locomove no tempo e espaço, carregando em si o

passado, presente e futuro. Já o “impossível”, retrata a impossibilidade, condições e desafios que esses corpos enfrentam para existir no mundo e sua configuração atual.¹⁰⁹

Os artistas convidados foram desafiados a responder a questão: “Como corpos em movimentos são capazes de coreografar o possível dentro do impossível?”¹¹⁰, sugerindo que os visitantes aproveitem a Bienal com o corpo. Para isso, a expografia foi configurada de acordo com afinidades sensíveis, conduzidas por conexões de ordem poética e não um trajeto pré-determinado ou cronológico. O espaço propõe uma coreografia dentro do prédio de Niemeyer¹¹¹ (Figuras 36 e 37), onde o visitante começa pelo térreo e do primeiro para o segundo andar há um semi-fechamento que os convida a seguirem pela rampa externa, indo diretamente do primeiro ao terceiro pavimento, proporcionando ao corpo uma caminhada ao ar livre e só então, termina a visita no segundo andar. Dessa forma, a exposição oferece múltiplos caminhos que não seguem uma ordem linear ou progressiva. Os curadores explicam que a trajetória do público será marcada por momentos de movimento e pausa, contração e expansão. Cada sala, diferente da outra por causa das obras, cria um ritmo único que fará o visitante parar, acelerar, sentar e desacelerar, tornando-os protagonistas na interação com o espaço.¹¹²

¹⁰⁹ Sobre a 35ª Bienal de São Paulo, disponível em: <https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/>

¹¹⁰ Pergunta elaborada pelos próprios curadores. disponível em: <https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/>

¹¹¹ Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho foi um arquiteto brasileiro, considerado uma das figuras-chave no desenvolvimento da arquitetura moderna. Foi o arquiteto criador do prédio oficial da Bienal de São Paulo, o Pavilhão Cicillio Matarazzo, situado no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, Brasil.

¹¹² Victor Delaqua em A relação entre arte e arquitetura na 35ª Bienal de São Paulo, 2023, disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/1004335/a-relacao-entre-arte-e-arquitetura-na-35a-bienal-de-sao-paulo-coreografias-do-impossivel>

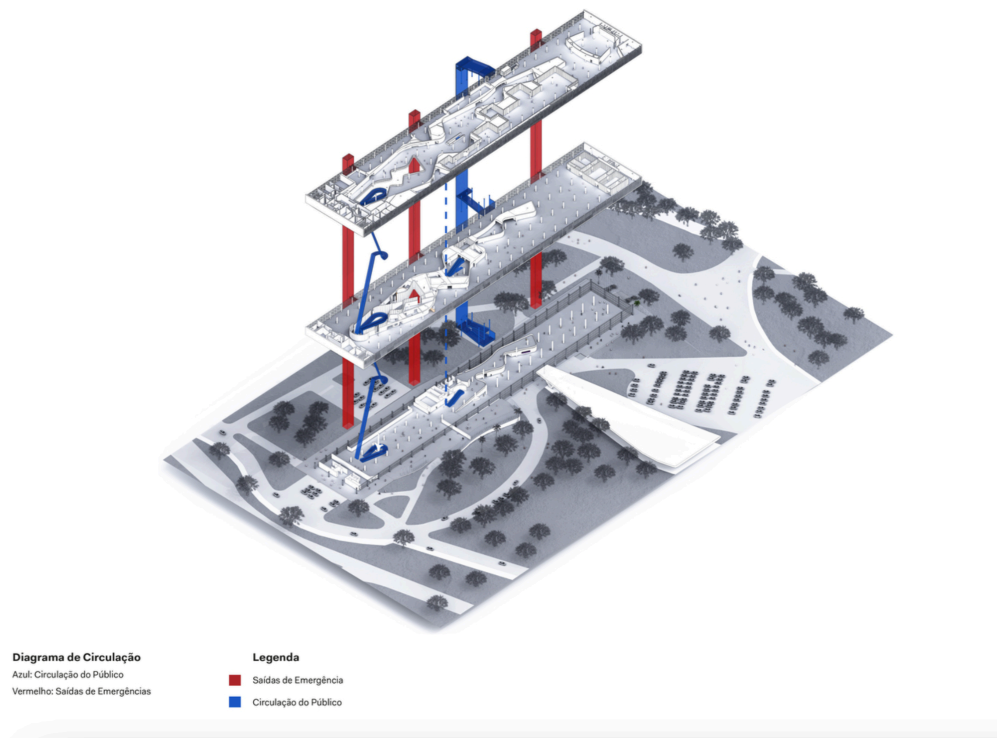


Figura 36 - Maquete digital com o diagrama de circulação da 35ª edição da Bienal São Paulo no Pavilhão Cicillo Matarazzo, São Paulo/SP

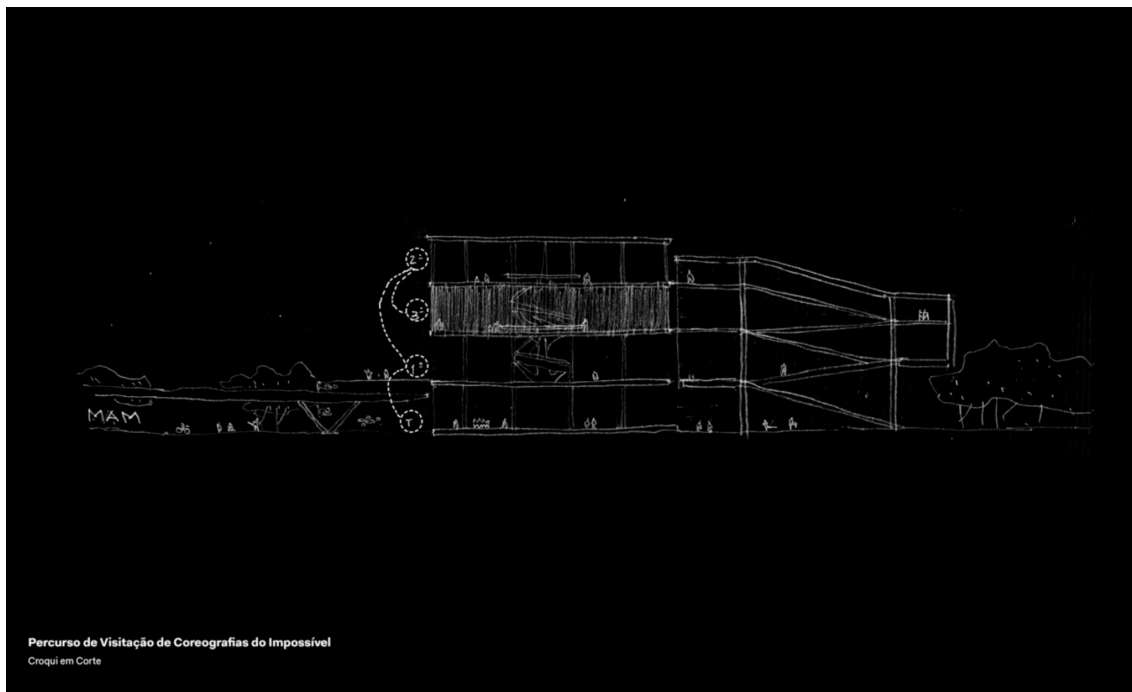


Figura 37 - Planta da 35ª edição da Bienal São Paulo no Pavilhão Cicillo Matarazzo, São Paulo/SP

“Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo, e como tempo as temporalidades curvilíneas.” (Martins, 2010)

O livro “Performance do tempo espiralar” de Leda Maria Martins¹¹³, escritora negra que estuda culturas populares de diáspora africana e dedica seu trabalho ao reconhecimento e valorização da arte e dos saberes negros, foi a base fundamental para o tema, curadoria e expografia da edição. O título da Bienal é um convite para imaginar o desconhecido, uma provocação para pensar sobre as impossibilidades e as possibilidades.

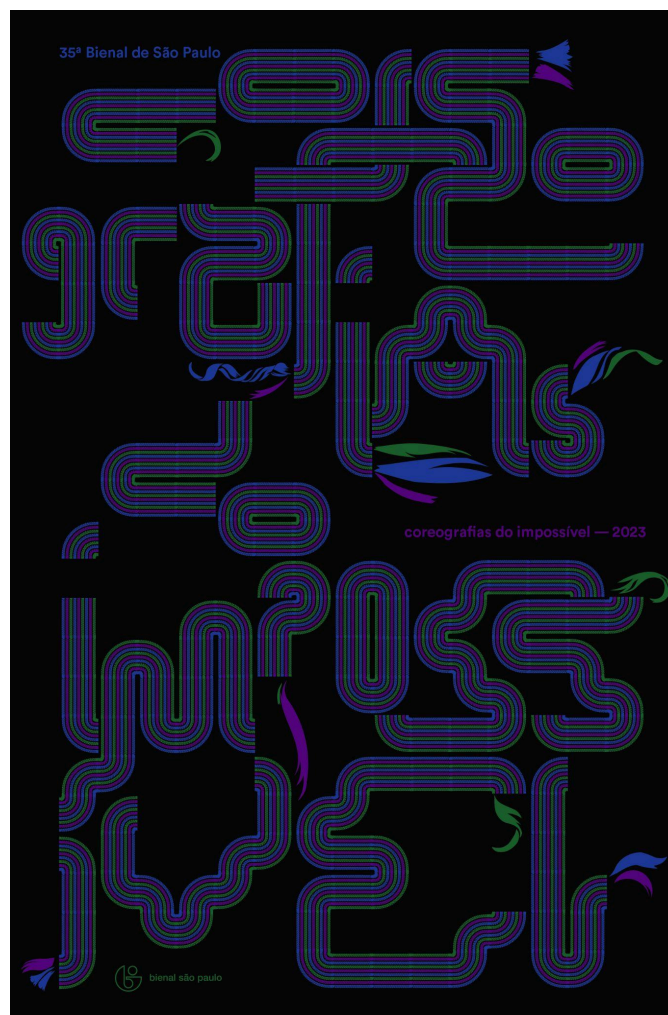


Figura 38 - © Nontsikelelo Mutiti / Fundação Bienal de São Paulo

¹¹³ Martins, L. M. (2021). Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Brasil: Editora Cobogó.

“Em consonância com o projeto curatorial, o desenvolvimento das peças de comunicação da 35ª Bienal assume um caráter processual, incluindo elementos gráficos que se transformam e adensam ao longo dos diferentes momentos do projeto.” (Mutiti, 2024)

Em cada edição da Bienal é criada uma identidade visual, que auxilia as pessoas a reconhecerem a “marca” da 35ª Bienal. Sendo assim, a identidade visual é alinhada não só com o título, mas com toda a comunicação: O site, as redes sociais e os vídeos e o ambiente, revelado na expografia. Todos os elementos foram pensados para transmitir movimento e transformação. A identidade visual desta edição foi projetada por Nontsikelelo Mutiti, artista visual e educadora nascida em Zimbábue. Sua dedicação em destacar o trabalho e as tradições das comunidades negras, no passado, presente e futuro, é claramente demonstrada através de seu design. A artista se inspirou nas tranças feitas em palha pelas comunidades do Zimbábue e também pelas tranças no cabelo de pessoas negras. Dentro da identidade visual se destaca também o website desenvolvido especificamente para essa edição, contendo o projeto educativo, notícias da bienal, apresentação curatorial e institucional, Lista dos artistas e participantes com informações sobre suas vidas e obras, audioguias e mais. A identidade visual no conjunto completo convida os visitantes a uma ruptura de pensamentos, espaços e tempos lineares, refletindo todas as práticas artísticas e sociais apresentadas a fim de ampliar olhares e afetos.¹¹⁴

IV.I

Eu sou um trem que não cabe no ocidente, de Rosana Paulino

Um grande destaque da edição foi o trabalho de Rosana Paulino, artista visual, pesquisadora e educadora. Nascida em 1967, em São Paulo, dedicou sua vida aos estudos e aperfeiçoamento das artes. Desde os anos 1990, investiga questões que eram pouco discutidas no cenário artístico brasileiro, como gênero, identidade e representação negra. Bacharel e doutora em Artes Plásticas

¹¹⁴ Sobre a identidade visual da 35ª Bienal de São Paulo, disponível em: <https://35.bienal.org.br/sobre-a-35a/>

pela ECA/USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), a artista explora diferentes técnicas desde a pintura, serigrafia e costura, sua obra dialoga com questões sociais, étnicas e de gênero, com foco especial nas mulheres negras da sociedade brasileira e nos vários tipos de violência sofridos por essa população devido ao racismo e ao legado duradouro da escravidão.

Meu modo de pensar é um pensar coletivo / Antes de estar em mim já estive nelas.

É necessário que a gente comece a pensar o conhecimento de outras maneiras. Conhecimento em roda, conhecimento embaixo de uma árvore, conhecimento das plantas, conhecimento que coloque o sujeito dentro da natureza e não acima dela.

Eu sou um trem que não cabe no ocidente. (Rosana Paulino, 2023)¹¹⁵

Em entrevistas para equipe educacional da Bienal, Paulino relata que a hipersexualização, trabalho servil e mãe preta são estereótipos de mulheres negras presentes no imaginário brasileiro, juntamente com a objetificação e a apropriação sexual do corpo, decretam condutas e identidades nocentes, com a finalidade de naturalizar uma relação de dominação que perpassa gênero, raça e classe, sujeitando as mulheres negras a situações de grande vulnerabilidade social. A artista buscou trazer em suas obras a contestação dessas violências, desconstruindo estereótipos e representações do corpo feminino racializado, para um corpo que guarda uma história, um corpo capaz de pensar e abrigar questões a serem reconsideradas. Através desse corpo, a artista desestabiliza as certezas coloniais que atravessam a sociedade.¹¹⁶

A série de obras apresentadas na Bienal se chama Búfala, Senhora das plantas e Jatobá (Figura 38) e foi confeccionada em 2019. Com essa obra, Paulina questiona a subjetividade não contemplada através do feminino negro, propondo novos arquétipos que revelam uma profunda

¹¹⁵ Citações da 35ª Bienal de São Paulo, disponível em: <https://35.bienal.org.br/category/citacao/>

¹¹⁶ Em entrevista concedida a Revista Bravo, Rosana Paulino fala da necessidade de novas técnicas na produção dos seus trabalhos. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br>

conexão dessas mulheres com a natureza, unindo seus corpos com plantas e animais, enraizando, cultivando e ampliando o reconhecimento de outras vertentes, que foram entrelaçadas pela ancestralidade.



Figura 39 - Vista de obras de Rosana Paulino durante a 35ª Bienal de São Paulo - coreografias do impossível. Levi Fanando-vos / Fundação Bienal de São Paulo

A segunda obra apresentada chama-se Parede da Memória (Figura 40) de 1994, que foi uma grande composição formada por diversas fotos de seus familiares impressas sobre tecido, retocadas com aquarela, preenchidas de algodão e emolduradas com bordado manual, remetendo aos patuás (almofada pequena de costura). A obra provoca reflexões sobre os rostos, identidades e histórias perdidas de tantas pessoas negras anônimas na sociedade. As imagens que compõem a obra, já foram parte de uma caixa de fotografias de uma família humilde. A curiosidade e vontade de mexer numa caixa de fotos que tinham em sua casa foi o que motivou a artista, uma vez que a partir dessas imagens Rosana acredita ser possível saber quem ela é e de onde vieram seus antecedentes, pai, mãe, avó, etc. A obra possui muitas peças, assim como um jogo de memória, as

patuá são repetidas e utilizadas dependendo da instalação. Na exposição da obra, já foram utilizadas até 1500 peças, para trazer a ideia de multidão. (ANTONACCI, 2014)¹¹⁷.



Figura 40 - Vista da obra Parede da Memória de Rosana Paulino durante a 35a Bienal de São Paulo - Coreografias do impossível. Levi Fernando / Fundação Bienal de São Paulo

Rosana ressalta que as obras tentam se comunicar com o público, uma vez que essa psicologia feminina foi reprimida durante tanto tempo. Trazer a mulher para perto da natureza, que assim como a mulher negra também é desvalorizada, é uma forma de buscar a força de suas raízes.¹¹⁸

¹¹⁷ Célia Maria Antonacci, 2014. páginas. 272-291.

¹¹⁸ Informações retiradas do catálogo 35a Bienal de São Paulo, 2023. pp. 272-291. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-catalogo-pt>

IV.II

Floresta de infinitos, Ayrson Heráclito e Tiganá Santana

Um exemplo de design ambiental aplicado e tecnologia foi a mostra Floresta de Infinitos, de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana. Ayrson nasceu em Macaúbas, Bahia, em 1968. É artista visual, pesquisador, curador e professor. Já Tiganá Santana nasceu em Salvador, Bahia, em 1982. É compositor, cantor, curador, poeta e professor de artes na Universidade Federal da Bahia, trabalha em multimeios e foi o primeiro compositor a apresentar um disco com canções em línguas africanas no Brasil. Ambos se juntaram para trazer um trabalho incrível em tributo à floresta, uma oferenda às forças da natureza, louvando sua energia resguardada entre plantas e árvores, que tornam possível a existência da humanidade (nota: catálogo da bienal), a Floresta do Infinito é um projeto político em defesa da vida e da preservação da natureza, que visa cessar a ignorância e o extermínio.

“Agô! Pede-se licença para entrar na mata sagrada” (Brito, 2023)¹¹⁹

Como proposta de imersão, a floresta foi construída em uma sala de 240 metros quadrados. Toda instalação é formada por bambus dispostos na vertical (Figura 41), com diâmetros variados e cerca de 4 metros de altura, entre a floresta, um caminho coberto de serragem formando uma trilha. Caixas de som foram espalhadas ao longo da sala e telas projetadas sobre tecidos, transmitindo vídeo ou foto animada conforme o público vai caminhando e avançando na floresta. Essas imagens, segundo Heráclito e Santana, são personagens humanas que tornaram-se guardiãs de uma ideia profunda de floresta, natureza e encantamento” que esta obra simboliza.¹²⁰

¹¹⁹ Informações retiradas do catálogo da bienal, maio 2024. páginas. 78-79. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-catalogo-pt>

¹²⁰ Descrição da obra disponível no audioguia da Bienal: <https://35.bienal.org.br/audioguias/ayrson-heraclito-e-tigana-santana/>



Figura 41 - Vista de obra de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

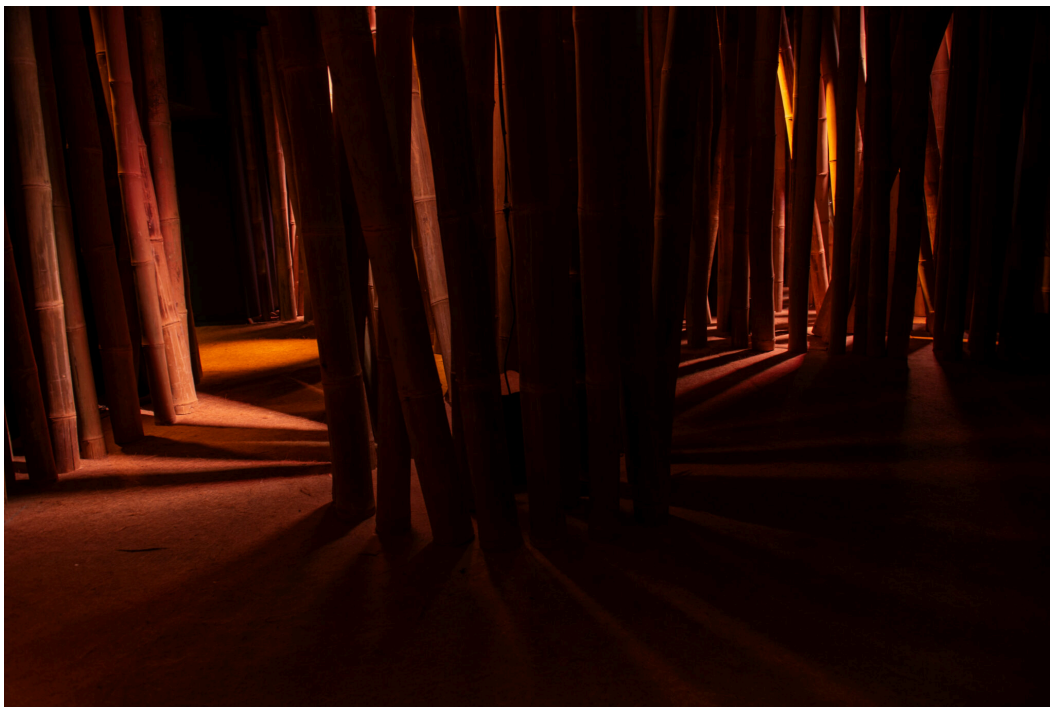


Figura 42 - Obra Floresta do Infinito de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Outro recurso para intensificar a experiência são os sons, descritos pelos artistas como “encantamentos sonoro-imagéticos”. As diversas camadas e texturas sonoras trazem uma imersão tridimensional. Melodias criadas e sons captados em suas viagens, transmitindo o sentimento de estar de fato na floresta, com sons intermitentes de seres vivos, de ventos, de árvores, de chuvas.

Os guardiões humanos e não humanos; entidades africanas, afro-brasileiras e indígenas; aqueles que vivem e os que morreram para defender as matas e seus povos são imortalizados na instalação ‘Floresta de infinitos’.

IV.III

Pulmão da mina, de Luana Vitra

Outro exemplo de arte, design e tecnologia, a experiência proporcionada por Luana Vitra na 35 edição da Bienal propõe uma expografia totalmente original e inovadora. Luana, artista plástica e dançarina negra, nasceu e cresceu em Contagem, no interior de Minas Gerais, região conhecida por paisagens naturais monumentais e marcada de modo profundo pelas atividades industriais da mineração.

Luana cresceu ouvindo histórias sobre as celebrações, saberes e tecnologias afro-diaspóricas, histórias que envolvem o legado de séculos de economias extrativistas que ainda promovem a degradação dos ecossistemas locais, assim como traumas do passado escravista da região de Ouro Preto, onde vive sua família. Um desses relatos, eram sobre negros escravizados que costumavam levar canários para o trabalho em minas de ouro, os passaros, por sua natureza alegre e cantante, eram usados como vigilantes uma vez que seus pulmões reagem rapidamente aos gases tóxicos liberados pela mineração e, quando estavam em silêncio, era um sinal de alerta para os mineiros, que fugiam das galerias para evitar intoxicação fatal. A morte dos pássaros representava a chance de sobrevivência dos trabalhadores, mostrando como o regime escravagista intervia não somente a vidas humanas, mas se estendeu sobre outras espécies.¹²¹

¹²¹ Informações retiradas do catálogo da bienal, maio 2024. páginas. 190-191. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-catalogo-pt>

Sendo assim, a sobrevivência daquelas pessoas significava a morte das aves, evidenciando como o regime escravagista não devastou apenas vidas humanas, mas estendeu seu terror sobre outras espécies. Essa narrativa foi o ponto de partida para a criação de Vitra. Em sua obra, utilizando o design ambiental como premissa (Figura 43), traz uma série de pequenas e sedutoras esculturas representando pássaros, uma série de flechas metálicas, em referência direta a Ogum (orixá associado, entre outras coisas, ao ferro e à tecnologia, protetor dos artesãos e dos ferreiros) a outros elementos como ervas, conchas e o azul anil – outra alusão à presença africana –, criando uma instalação potente, que aviva todo o espaço. instalação. Produzidas em ferro, um material frequentemente usado em suas obras, essas flechas funcionam como guias, apontando para lugares de prosperidade onde a "possibilidade prevalece". Em entrevista, a própria artista relata que esse trabalho é como uma oração transformada em forma para a cura do reino mineral e antepassados que trabalharam com minerais.¹²²

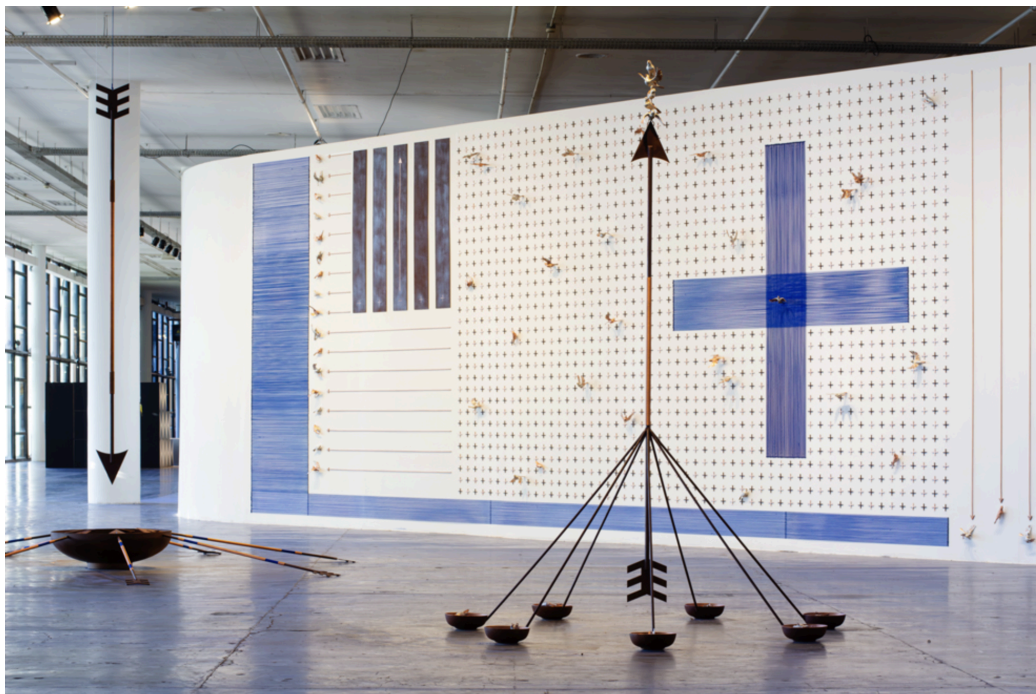


Figura 43 - Detalhes da instalação, Pulmões da mina, de Luana Vitra, durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível. Foto Victor Galvão

¹²² Entrevista com Luana Vitra para divulgação da bienal. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8IKNDW6sipY>



Figura 44 - Detalhes da instalação, Pulmões da mina, de Luana Vitra, durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível. Foto Victor Galvão



Figura 45 - Detalhes da instalação, Pulmões da mina, de Luana Vitra, durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível. Foto Victor Galvão

Ocupando uma grande área aberta de 100 metros no segundo andar do pavilhão, a artista traz uma mensagem que promove tensões, equilíbrios e repetições. Luana também acredita que ao se colocar como mineral no mundo, entende o diálogo subjetivo proposto pelos metais e tudo o que eles disseminam. Essa escuta foi transmitida em sua obra através da prata, do cobre e do ferro, composição que cria um caminho cheio de significados e possibilidades.¹²³

IV.IV

Zumvi, de Lázaro Roberto e José Carlos

O que significa constituir um arquivo fotográfico da vida afro-brasileira, através dela e para ela? (Onabanjo, 2023)

Lázaro Roberto, fotógrafo e cofundador do Zumví Arquivo Afro Fotográfico, e José Carlos, pesquisador e produtor do Zumví, relatam suas vivências no mundo da arte e narram as histórias por trás de algumas fotografias escolhidas para a 35ª edição da bienal. O Zumví Arquivo Afro Fotográfico é um acervo físico instalado entre o Pelourinho e a Fazenda Grande, em Salvador, Bahia, fundado em 1990 por Lázaro Roberto, Ademar Marques e Raimundo Monteiro, e abriga, no tempo atual, 30 mil fotografias (além de documentos pessoais, cartazes, cartões-postais e documentos diversos) de negros e afro descendentes no Brasil, abrangindo mais de três décadas de história.

Essencialmente, o arquivo comunitário opera sem suporte institucional ou burocrático. Seu amplo acervo de imagens mistura pontos turísticos, trajetos e protestos com cenas do cotidiano das ruas, criando um espaço visual que detalha com precisão o desenrolar das esferas social e política na

¹²³ Descrição da obra disponível no audioguia da Bienal: <https://35.bienal.org.br/audioguias/luana-vitra/>

Bahia nas últimas décadas do século 20. Com diversas perspectivas fotográficas que capturam a dor e o orgulho, o amor e a persistência dos negros.¹²⁴

Testemunhos da vida cotidiana e política de pessoas negras no Brasil, a mostra evidencia como os movimentos negros, tanto em espaços públicos quanto privados, tem sido uma das principais forças de resistência e resiliência contra as violências que a maioria da população brasileira sofre desde a época colonial.



Figura 46 - Vista de obras de Zumví Arquivo Afro Fotográfico durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

¹²⁴ Informações retiradas do catálogo da bienal, maio 2024. pp. 316-317. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-catalogo-pt>



Figura 47 - Vista de obras de Zumví Arquivo Afro Fotográfico durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Mais do que um acúmulo de representações, a clareza política da finalidade do arquivo é imediatamente legível em seu nome: uma contração simultânea de zum-vi (zoom da lente fotográfica e o verbo ver no modo pretérito perfeito do indicativo) e uma invocação a Zumbi, líder do quilombo dos Palmares, uma monumental comunidade de quilombos que resistiu aos portugueses e aos holandeses por um século inteiro (1595-1695). (Onabanjo, 2023)

Segundo os dizeres da acadêmica e ativista sergipana Beatriz Nascimento (1942-1995), “o quilombo é fundamentalmente uma condição social, um lugar onde se pratica a liberdade [...], é a aceitação da cultura negra”,¹²⁵ O arquivo Zumvi pode, portanto, ser considerado uma representação visual dessa condição social vivida.

¹²⁵ Beatriz Nascimento, “O conceito de quilombola e a resistência afro-brasileira.” *Afrodíaspóra*, n. 6-7, 1985, pp. 41-49.

IV.V

O esperado momento, Emanuel Araújo

O último artista que foi contemplado pela Bienal que vamos apresentar, é Emanuel Araújo. Anteriormente citado por sua obra e vida no Museu Afro-Brasil (o qual foi diretor curador até a sua morte em 7 de setembro de 2022) e por suas inúmeras contribuições para o fortalecimento da história da arte afro-brasileira, Araújo tem sua presença marcada na Bienal por sua veia artística. O artista explorou fortemente a presença da herança africana na cultura brasileira a partir de formas gráficas, objetos e gestos que traduzem a dimensão de sua arte.

Na obra apresentada na 35ª Bienal, é evidente a presença de ritmo e movimento, resultando em peças que transmitem um forte dinamismo visual e uma sensação de fluidez, para refletir a ideia das coreografias do impossível. A cor é igualmente essencial no trabalho de Araújo, uma vez que usava sempre cores vibrantes e contrastantes para revitalizar e impactar suas esculturas. Embora o conceito de Riscadura Brasileira seja associado à obra do artista baiano Rubem Valentim¹²⁶, é possível notar reverberações desse conceito na obra de Araújo, conforme ele próprio assumia. Suas esculturas frequentemente abordam temas da cultura afro-brasileira, incorporando símbolos e motivos relacionados às tradições e à espiritualidade afrodescendentes.¹²⁷

¹²⁶ Rubem Valentim foi um pintor baiano autodidata, teve a ancestralidade africana e o ativismo negro como ponto de partida para sua obra. Participou, no total, de 9 edições da Bienal de São Paulo: 3ª (1955); 5ª (1959); 6ª (1961); 7ª (1963); 9ª (1967); 10ª (1969); 12ª (1973); 14ª (1977); 23ª (1996) edições da Bienal, como a 30ª. Disponível em: <https://bienal.org.br/arquivo-bienal-a-partir-do-olhar-dos-artistas-parte-1/>

¹²⁷ Informações retiradas do catálogo da bienal, maio 2024. pp. 316-317. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-catalogo-pt>



Figura 48 - Vista de obra de Emanuel Araujo durante a 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

A obra abstrata é composta por seis painéis quadrados (Figura 48), fixados na parede lado a lado e que ao todo formam uma peça de treze metros de largura por mais de dois metros de altura, com formas geométricas conjugadas. Os painéis são todos brancos e volumétricos, formados por barras triangulares de cerca de quinze centímetros de largura posicionadas na diagonal em diferentes ângulos e direções. Essas barras se cruzam, se sobrepõem e se justapõem formando relevos geométricos.¹²⁸

Para o crítico Claudinei Roberto da Silva, foi a pressão organizada pelas pessoas oprimidas pelo epistemicídio¹²⁹ e pela exploração econômica que exigiu a circulação e o acesso às representações artísticas e intelectuais presentes nesta Bienal. Assim, o trabalho de Emanuel Araújo, sendo um

¹²⁸ Descrição da obra disponível no audioguia da Bienal: <https://35.bienal.org.br/audioguias/emanuel-araujo/>

¹²⁹ Epistemicídio é, em essência, a destruição de conhecimentos, de saberes, e de culturas não assimiladas pela cultura branca/ocidental. (Dicionário informal: <https://www.dicionarioinformal.com.br/epistemic%C3%ADdio/>)

artista pioneiro artista e curador negro, foi fundamental para os avanços refletidos nesta exposição, uma vez que o artista não teve nenhuma participação anterior documentada.¹³⁰

IV.VI

A relevância da 35ª Bienal.

Silas Martins, diretor de cultura do Jornal Folha de S. Paulo¹³¹ faz uma importante reflexão sobre o papel da 35ª edição da Bienal de São Paulo. Segundo ele, o mundo pós-colonial traz novos pensamentos sobre como o sistema de artes define as margens de um mundo eurocêntrico estabelecido. Com isso, há uma grande defasagem e preocupação em dar voz a perspectivas dissonantes, que não sejam as usuais. A Bienal de São Paulo, uma das mais antigas do mundo, tem uma longa tradição e, por muito tempo, foi organizada pela elite brasileira, majoritariamente de origem europeia. Isso fazia com que os primeiros modelos da bienal se parecessem muito com outras internacionais. Especialmente nesta edição da Bienal, houve um esforço consciente para incluir artistas que estavam fora do sistema tradicional, que já atuam no mercado há muito tempo mas foram negligenciados devido ao racismo estrutural do país. Esse problema não se restringe ao Brasil, mas é uma questão presente em todo o mercado de arte. Um exemplo é Emanuel Araújo, um artista pioneiro na história da arte brasileira que faleceu há um ano e, embora seu trabalho fosse compatível ao de outros artistas de sua geração, ele não recebeu o reconhecimento merecido como artista moderno e contemporâneo.

Atualmente, há uma clara percepção de que é necessário reajustar o olhar para incluir aqueles que foram injustamente ignorados por tanto tempo. Nos últimos anos, as referências intelectuais têm se deslocado para uma realidade atual, pensando de fato como a arte é produzida e representada em várias regiões do mundo. O mundo hoje busca maior inclusão, apesar das questões

¹³⁰ Ler a resenha crítica de Claudinei Roberto da Silva completa:

<https://artebrasileiros.com.br/arte/critica/35a-bienal-de-sao-paulo-a-danca-do-possivel/>

¹³¹ Jornal Folha de S. Paulo é um jornal brasileiro editado na cidade de São Paulo e é atualmente o segundo maior jornal do Brasil em circulação. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/institucional/o_grupo.shtml

mercadológicas, reconhecendo que esses novos artistas sempre estiveram presentes, mas eram tratados como se fossem uma descoberta recente.¹³²

Um dos curadores da edição Hélio Menezes, ressalta que na formulação das "coreografias do impossível" existe um paradoxo interno. A imagem que a coreografia oferece é de movimento e fluidez, contrastando com a noção de impossibilidade. Nesse paradoxo, reside a importância de pensar e viver em outras temporalidades, permitindo imaginar outros mundos.

Apesar de ser um conceito complexo, ele não gera uma visão otimista. Em vez disso, destaca as impossibilidades deste mundo, sem recorrer a um gesto romântico que acredita numa interrupção mágica do tempo para instituir uma nova ordem. Isso seria, de fato, impossível. O objetivo então é entender essas impossibilidades e propor uma série de produções e contextos que conduzam a uma mudança. Não se trata de um pessimismo paralisante, mas de um pessimismo mas um pessimismo que enxerga um mundo possível e passível de transformações. Em vez de uma dimensão utópica, existe uma dimensão de realismo profundo, reconhecendo as dificuldades e impossibilidades a serem superadas na busca de sublinhar a dignidade e resiliência. A ênfase está na luta, na resistência e na resiliência por si mesmas e, com isso, criar novas possibilidades dentro de um mundo absolutamente impossibilitado.

Dentro dessas particularidades, se encontram diversas formulações e vivências no tempo em diferentes temporalidades, como uma forma de escapar da norma imperativa do tempo colonial progressivo ocidental. Caso contrário, não é possível, no momento histórico atual, confrontar instituições e violências de maneira constante e direta, em uma eterna frontalidade que pode machucar, fazendo impossível viver uma outra possibilidade.¹³³

Grada Kilomba¹³⁴, também curadora, finaliza dizendo que afirma que às vezes, uma nação ou um país não estão preparados para aceitar novas ideias ou "coreografias do impossível". No entanto, aqueles que estão realmente prontos precisam tomar decisões radicais. Leda acrescenta que, em dois anos, a 35ª Bienal alcançou o que outras bienais não conseguiram em dois séculos.

¹³² Confira na íntegra a conversa com Silas Martins, diretor de cultura:

<https://www.youtube.com/watch?v=UEkT7nZjvAU>

¹³³ Entrevista com os curadores:

https://www.youtube.com/watch?v=G_Ug-3SgyKc&list=PLkSoqx CZ9sGeYmTMYS5YudLcvrBeeXCz7&index=17

¹³⁴ Grada Kilomba é uma escritora, psicóloga, teórica e artista interdisciplinar portuguesa reconhecida pelo seu trabalho que tem como foco o exame da memória, trauma, gênero, racismo e pós-colonialismo. Convidada à fazer parte da equipe curatorial da 35ª Bienal de São Paulo, 2023)

Através dessa análise histórica compreende-se a evolução da autonomia do negro na arte brasileira, é possível ver o impacto profundo que a arte tem na construção e desconstrução de identidades culturais. As práticas artísticas que emergem como respostas às memórias coloniais e às normas ocidentais dominantes revelam não apenas a resistência e resiliência da comunidade afro-brasileira, mas também a necessidade de decisões radicais para confrontar e transformar as estruturas institucionais e sociais. Como destacado por Grada Kilomba e exemplificado pela 35ª Bienal, a arte tem o poder de propor novas "coreografias do impossível", desafiando e expandindo os horizontes culturais. Dessa forma, a auto-representação na arte não é apenas uma ferramenta para visibilidade, mas uma estratégia essencial para uma história da arte inclusiva e completa, que reconheça e valorize todas as contribuições culturais e artísticas da população afro-brasileira.

Considerações finais

Se nos questionarem onde estão os negros na história da arte brasileira, podemos responder que não estão dentro das galerias e museus. Nesta tese, resgatamos o contexto histórico, político e social do Brasil pós-colônia, com o objetivo de compreender e analisar a evolução pela qual artistas negros desenvolveram suas identidades, divergindo da maneira com que eram representados até a resistência do negro na história da arte brasileira. Através de uma análise detalhada e metodológica, foi possível entender como a imagem do negro foi construída e desconstruída ao longo do tempo, bem como quais foram as principais influências históricas, sociais e culturais que moldaram a arte no Brasil.

A arte afro-brasileira tem sido negligenciada ao longo dos séculos, seja por preconceito explícito ou pela falta da iniciativa em buscar novos materiais. Historicamente, os negros foram retratados na arte brasileira de acordo com padrões estéticos europeus, muitas vezes em condições de inferioridade, sendo escravizados ou castigados. Essas representações, que incluem o embranquecimento de suas feições e situações de escravidão, não favorecem a totalidade da antedecência de povos afrodescendentes, e são amplamente disseminadas em escolas, na mídia, em livros e museus, mesmo quando essa não deveria ser mais a realidade de um país pós colonial.

Por muito tempo, pouco se soube sobre a produção de pintores negros, mas as obras desses artistas ainda surpreendem quando surgem em uma exposição, mostra ou mídia, havendo a necessidade de uma política de resgate dessa produção artística. O reconhecimento dos pintores negros na história da arte brasileira é fundamental, pois a arte brasileira não existiria sem a influência criativa da maior população do país. Discutir a historiografia brasileira visa resgatar e ampliar a visibilidade dos afro-brasileiros, tratando-os como elementos essenciais na formação da cultura nacional. Estabelecer uma discussão acerca da construção da história da arte, visa ampliar a visibilidade do afrobrasileiro, tratando-o como elemento fundamental na formação da cultura nacional.

Instituições como o Museu AfroBrasil, são, para os dias de hoje, a materialização da importância vital de artistas negros e negras brasileiros. Um museu que conta a história do Brasil em uma

perspectiva profunda e positiva da presença negra e afro-brasileira na história e cultura nacional é essencial, principalmente por trazer essa perspectiva que foi negligenciada por tanto tempo. O museu, que compartilha o mesmo espaço que o Pavilhão Ciccillo Matarazzo (onde é realizada a Bienal de São Paulo), traz uma maneira divergente de visualizar o sujeito que foi escravizado como um sujeito que construiu de fato o Brasil a partir da sua força de trabalho e sua resistência. Visão essa que corrige lacunas históricas e combate a invisibilidade de grandes artistas, sendo fundamental para reconhecer as influências africanas em diversas áreas da construção da cultura brasileira, além de cumprir um papel educacional que promove maior conscientização sobre questões de raça, identidade e desigualdade, incentivando discussões sobre racismo e inclusão, contribuindo para uma sociedade mais consciente e justa.

O trabalho de Emanuel Araujo também contribuiu ativamente para a diversificação do cânone artístico brasileiro, apresentando uma abordagem opositiva a predominância da arte europeia e destacando a riqueza da produção artística local, principalmente quando vemos negros representando eles mesmos, valorizando assim narrativas historicamente marginalizadas e desconstruindo a visão eurocêntrica da história da arte.

Analisando a narrativa histórica da Bienal de São Paulo, muito nos intrigou durante a pesquisa a falta de relevância dada à artistas negros durante o decorrer das edições, principalmente antes da virada do milênio. Como, por exemplo, o trabalho de Manoel Araújo que dividiu o mesmo espaço que a Bienal durante 20 anos, e só teve uma participação como artista contemporâneo na última edição, de 2023. Arriscamos dizer que, dentro das edições estudadas, não se encontra nenhuma mostra que representam grandes artistas que fazem parte da história da arte moderna brasileira, que fazem parte do Museu AfroBrasil, como Arthur Timóteo por exemplo, um dos artistas aqui estudados teve um certo reconhecimento na indústria artística, recebeu prêmios acadêmicos e estudou com grandes nomes da arte Europeia. Questionamos então como esses artistas não tiveram espaço na considerada segunda maior Bienal de Arte e Design do mundo.

Claro que, nas primeiras edições da bienal, como foi citado anteriormente, o objetivo primordial era expandir e promover a produção de arte vanguardista, europeia e norte-americana no Brasil de forma elitizada, tendo apenas curadores internacionais em muitas edições, negligenciando, muitas vezes, a história de artistas locais a fim de expandir o que era considerado “arte” mundo

afora. Porém, é muito interessante compreender como essa evolução acompanha e dita as tendências da sociedade. O reflexo disso foi a repercussão da bienal durante a ditadura militar no Brasil por exemplo, que levou a nível internacional os acontecimentos locais, sejam eles positivos ou negativos, fazendo com que influências externas desafiassem as narrativas oficiais do regime e também propagassem a resistência de artistas que traçaram suas narrativas dentro de um contexto político limitado, expressando suas visões e críticas ao regime apesar da censura.

Assim como a arte imita a vida e a vida imita a arte, a evolução da Bienal desempenha um papel crucial na formação e propagação da arte no Brasil e no mundo. Comparando a primeira Bienal com a última, podemos notar diferenças significativas: enquanto anteriormente o povo negro era retratado como objeto de estudo, hoje esses indivíduos são reconhecidos como sujeitos pensantes e atuantes. Ainda que esse avanço gradual em busca da igualdade racial no meio artístico enfrente uma luta contra o conservadorismo, é indispensável considerar esses avanços e incluir mais artistas que não fazem parte do círculo premeditado.

A última edição apresentada, foi o grande marco, até agora, das edições da Bienal. Vemos não só a inclusão de novos artistas como também a utilização do design e da tecnologia como ferramenta para fomentação do progresso no meio artístico, sendo ferramentas que não apenas ampliam o alcance e o impacto das narrativas afro-brasileiras, mas também contribuem para a construção de um espaço artístico mais abrangente e diverso, como vimos em vários exemplos apresentados no decorrer da dissertação. As possibilidades proporcionadas pela tecnologia, permitem que artistas exibem suas obras sem limitações físicas de espaço, criando ambientes inclusivos e acessíveis para um público mais amplo. Técnicas de design de exposições foram usadas para criar ambientes que valorizaram e contextualizaram as narrativas de artistas negros, onde muitos participavam pela primeira vez, proporcionando uma experiência ainda mais imersiva para que as histórias desses artistas fossem contadas e vividas como nunca antes.

Os próprios sistemas, como museus e galerias, não podem mais se limitar a exibir sempre as mesmas pessoas ou manter um elenco de artistas predominantemente branco e masculino em uma formatação estática. Esse cenário mudou consideravelmente se comparado ao decorrer das edições, sendo cada vez mais comum observarmos essa diversidade, até chegar a um ponto sem retorno onde se é impossível imaginar uma Bienal futura composta exclusivamente por homens

heterossexuais brancos, como já ocorreu no passado. Um panorama que está em crescente transformação, reconfigurando a forma de montar uma Bienal, e a última edição, realizada em 2023, é o exemplo perfeito que reflete essa mudança e aponta para um futuro mais inclusivo e diversificado.

Por fim, essa pesquisa contribuiu significativamente para uma divergente ideia do papel do colonialismo na formação social, uma vez que a abolição da escravidão não acabou com a servidão, mas sim, deixou uma lacuna no que se sabe sobre a história da arte e cultura brasileira. Ao tentar preencher essa lacuna, os achados mostram como populações colonizadas que ainda sofrem com o racismo e várias formas de desvalorização. Com isso, novas perspectivas abrem caminhos para futuras investigações, como por exemplo, o papel das mulheres dentro desse caminho de descolonização da arte. Embora o estudo tivera suas limitações, como encontrar informações e registros de artistas negros, suas histórias e participações na dissipação da arte afro-brasileira, oferecem oportunidades para próximas pesquisas.

Concluimos esta jornada de pesquisa com a convicção de que é mais do que necessário um olhar opositivo ao modo que vemos, pensamos a história da arte, reconhecendo a rica contribuição dos artistas afro-brasileiros. É preciso, com urgência, evidenciar a necessidade de dar voz e espaço aos artistas negros, atribuindo-lhes o devido papel no desenvolvimento artístico do Brasil. Ao trazer à tona suas obras e histórias, esperamos fomentar uma maior apreciação e compreensão das diversas expressões culturais que compõem nosso patrimônio artístico. Esperamos também que este trabalho inspire novas pesquisas e contribua para o avanço contínuo do conhecimento para ampliar a visibilidade do artista afrobrasileiro, tratando-o como elemento fundamental na formação da cultura nacional. Agradecemos a todos que apoiaram este estudo e esperamos que nossos esforços ajudem a pavimentar o caminho para uma sociedade mais justa e igualitária.

A arte é uma força disruptiva, que permite imaginar o mundo diferente, criando situações em que o rejeitado pode se tornar aceito e valorizado.¹³⁵

¹³⁵ PELBART, Peter Pál. “Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In MAYO, Nuria Enguita e BELTRÁN, Erick (orgs.). Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo – Como (...) coisas que não existem. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014, pp. 250-251 (catálogo de exposição)

Bibliografias

MIRZOEFF, Nicholas (1998), *What is Visual Culture?*, London: Routledge

BERGER, John (2008), *Ways of seeing, 1st ed.* London: Penguin Classic 1st edition

HOOKS, Bell (1992), *Olhares negros*, Boston: South and Press

ROSE, Gillian (2016), *Visual Methodologies, an Introduction to the interpretation of Visual Materials, 4th ed.* London: Sage Publications

NEGRO. In: Michaelis online. Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2019. Disponível em:
<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/negro/>.

ARAÚJO, Emanuel (2010), *A mão Afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica. 2 ed.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu AfroBrasil

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de (2017). *A arte visual afro-brasileira: considerações sobre um novo capítulo no ensino da arte.* Brasil: Revista Eixo

SILVA, André Luiz da (2011). *A arte afro-brasileira no ensino de artes visuais, como veículo cultural e resgate da identidade.* Belo Horizonte: Ensino de artes visuais

FRAGA, Wagner (2009). *Uma história da cultura Afro-brasileira.* São Paulo: Moderna.

JANSON, H. W (1996). *Iniciação à história da arte. 2ª ed.* São Paulo: Martins Fontes.

CONDURU, Roberto (2007). *Arte Afro-Brasileira.* Belo Horizonte: C/ Arte.

MANUEL de Jesus Pinto. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.* São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23863/manuel-de-jesus-pinto>.

SMITH, Robert C (1979). *Igrejas, casas e móveis: aspectos de arte colonial brasileira.* Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

RECLUS, Élisée (2002). *A Evolução, a Revolução, e o Ideal Anarquista.* São Paulo: Imaginário.

MELLO, José Antônio Gonçalves de (1987). *Tempo dos Flamengos.* Recife: Fundação Joaquim Nabuco

MÜLLER, M. L. R (1999). *Professoras Negras na Primeira República.* Dissertação de doutorado, Niterói: Universidade Federal Fluminense. Disponível em:

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://29reuniaio.anped.org.br/trabalhos/trabalhos_encomendados/GT21/GT21_Lucia_Muller.pdf

FREIRE, Laudelino (1916). *Um século de pintura*. Rio de Janeiro: Typhographia Rohe.

QUIJANO, Aníbal (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Lander, Edgardo (comp.). Bs.As. CLACSO.

"QUILOMBO", em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008, Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/quilombo>.

PEREIRA, Sonia Gomes (2001). *Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro: revisão historiográfica*. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós Graduação UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

SCHWARTZ, K. CIPINIUK (2015). *A Missão Francesa no Brasil*. Rio de Janeiro: Revista Tamanduá - Design, Arte e Representação Social.

CARDOSO, Rafael (2008). *A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico*. Rio de Janeiro: 19&20

EMMANUEL Zamor. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8506/emmanuel-zamor>.

LEITE, José Roberto Teixeira (1988). *Pintores Negros do Oitocentos*. São Paulo: MWM

MUSEU AFRO BRASIL (2001). *Para Nunca Esquecer: Negras Memórias / Memórias de Negros*. São Paulo: Museu Afro Brasil.

DOSSIN, F. R (2008). *Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira*. In: *XVII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Florianópolis: Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP. Florianópolis: ANPAP.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (2012). *Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma.

Acervo ITAU CULTURAL. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

Jorgen, N. (Junho de 2015). *PINTORES NEGROS: "Contribuição Negra à Arte Brasileira"*. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/pintores-negroscontribuicao-negra-a-arte-brasileira.htm>

Acervo PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em: < <http://www.pinacoteca.org.br> >

Acervo MUSEUS VIRTUAIS. Disponível em: < <http://miditizandoci.blogspot.com> >

Acervo MUSEU AFRO BRASIL. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br>.

FELINTO, Renata. (2019). *O Negro na História da Arte Nacional*. Dissertação para doutorado, Universidade Regional do Cariri, URCA. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94288>.

ESTÊVÃO Silva (2023). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22999/estevao-silva>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2024. Verbetes da Enciclopédia.

CAMPOFIORITO, Quirino (1983). *História da pintura brasileira no século XIX*. RJ: Pinakotheke.

MIRES, Anna Carolina Carlota (2019). *O artista negro na Academia Imperial de Belas Artes: O Legado de Estevão da Silva*. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CALÓ, Adriana (2015). *Resgate de memória: Quem foi Estevão Silva?* Disponível em: http://obviousmag.org/coisas_de_dri/2015/resgate-de-memoria-quem-foi-estevao-silva.html. Acesso em 14/02/2024.

AMANCIO, Kleber (2016). *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa*. Tese de doutorado em História Social - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo.

ARAÚJO, Emanuel (2012). *João e Arthur Timótheo da Costa. Os dois irmãos pré-modernistas Brasileiros*. Catálogo. São Paulo, Museu Afro Brasil, 2012.

ARAÚJO, Emanuel (2008). *Negros pintores*. Catálogo. São Paulo, Imprensa Oficial/Museu Afro Brasil.

CUNHA, Marcelo N. B da (2006). *Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: culturas negras e das diásporas negras em exposições museológicas*. Tese de doutorado em História Social - PUC (Pontifícia Universidade Católica) São Paulo.

ERBER, Laura (2017). *Para repensar narrativas de uma certa arte*. Diário Oficial de Pernambuco, Recife.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos (2019). *A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?* 358 Revista GEARTE, Porto Alegre.. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>

MAYO, Nuria Enguita e BELTRÁN, Erick (2014).. Guia 31ª Bienal de São Paulo: como (...) coisas que não existem. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo

PORTAL DE NOTÍCIAS - Bienal de São Paulo (2013). Autor desconhecido. *O boicote da bienal*. Disponível em: <https://bienal.org.br/o-boicote-a-bienal-de-1969/>

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8785/maria-auxiliadora>.

SCHROEDER, Caroline Saut (2022). *The Biennial Under Contestation: Local Perspectives on the Tenth São Paulo Biennial (1969)*, Tate Papers, Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/the-biennial-under-contestation-local-perspectives-on-the-tenth-sao-paulo-biennial-1969>

ULIANA, Sara (2022). *MARIA AUXILIADORA: ARTISTA NAIF?* Portal Revista Trama, disponível em: https://revistatrama.artebodoque.com/2022/07/24/maria_auxiliadora_artista_naif/

VID, Vilma (2021). *Exposição “Maria Auxiliadora” no terraço do mundo*. Galeria Estação, São Paulo, SP, Brasil. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/artista/33/maria-auxiliadora>

MARIA Auxiliadora. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8785/maria-auxiliadora>.

MASP (2018). *Maria Auxiliadora: Vida Cotidiana, Pintura e Resistência*. São Paulo. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia (2010). *O Boicote à Bienal de São Paulo de 1969*. Artigo Acadêmico – UNICAMP, Universidade de Campinas, São Paulo..

MATOS, Diego Moreira (2009). *Os casos das Bienais Internacionais de Arte de São Paulo de 1981 e 1985*. Dissertação para doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

AMARANTE, Leonor (1989). *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Editora Projeto.

CRIVELLI VISCONTI, Jacopo et al (2021). In DYANGANI OSE, Elvira (ed.). *Guia 34ª Bienal de São Paulo: Faz escuro mas eu canto*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo (guia de exposição).

ROMANO, C. B. (2022). *A Arte Postal na XVI Bienal de São Paulo: 40 anos depois*. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP. Disponível em: <https://pe-riodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667246>.

ZANINI, Walter (1981). *Introdução a XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo

16ª Bienal Internacional de São Paulo (2023). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80192/16-bienal-internacional-de-sao-paulo>.

PAPOCA, Angélica (2020). *O que é antropofagia?*. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/o-que-e-antropofagia/>

ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P (2004). *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo.

CARVALHO, Bernardo (2006). *30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

LAGNADO, Lisette (2005). *Anteprojeto para a 27ª Bienal Internacional de São Paulo*. Arquivo Bienal Wanda Svevo. Disponível em: <https://bienal.org.br/arquivo-historico/>

HERKENHOFF, Paulo (1998). “*Ensaio de diálogo*”. XXIV Bienal de São Paulo, volume 3, Representações Nacionais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo (catálogo de exposição)

BITARAES NETTO, Adriano (2004). *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume.

FARIAS, Agnaldo (2001). *50 anos Bienal de São Paulo: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

BIENAL 50 ANOS (1951-2001). Edição de Comemoração do 50º Aniversário da I Bienal de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal Internacional de São Paulo. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/bienal---50-anos-2001>

MCNEIL, Timothy J. (2023). *The Exhibition and Experience Design Handbook*. Maryland, Estados Unidos: Rowman & Littlefield Publishers.

ANTONACCI, Célia Maria (2017). *Rosana Paulino: Enunciações Poéticas de Arte Africana Contemporânea*. São Paulo: Rebento.

CAVALLEIRO, Eliane (2005). *Histórias da escolarização do negro e outras histórias*. Brasília: Coleção Educação para Todos, UNESCO.

DALEQUA, Victor (2023). *A relação entre arte e arquitetura na 35ª Bienal de São Paulo - coreografias do impossível*. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/1004335/a-relacao-entre-arte-e-arquitetura-na-35a-bienal-de-sao-paulo-coreografias-do-impossivel>> ISSN 0719-8906

COELHO, T (2000). *Guerras culturais*. São Paulo: Iluminuras.

Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Brasil: Editora Cobogó.