


Agnaldo dos Santos e o Museu de Arte Negra de Abdias do Nascimento

Agnaldo dos Santos and the Abdias do Nascimento's
Museu de Arte Negra

DOI: 10.20396/rhac.v3i1.16106

GABRIELA CASPARY CORRÊA

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História da Arte da UERJ, bolsista CAPES

 0000-0001-8708-6086

Resumo

A proposta deste trabalho é colaborar com o aprofundamento da recepção crítica do escultor Agnaldo dos Santos (1926-1962), estabelecendo contato entre sua produção e a formação do Museu de Arte Negra (MAN), idealizado por Abdias do Nascimento (1914-2011). A constituição da coleção do MAN caracterizou-se pela tentativa de reunir obras que tivessem como premissa padrões estéticos de matriz africana. O propósito é observar a diversidade de intenções no âmbito das escolhas estéticas de Agnaldo dos Santos em sua prática artística e a formação da coleção do MAN.

Palavras-chave: Agnaldo dos Santos. Abdias do Nascimento. Museu de Arte Negra (MAN). Teatro Experimental do Negro (TEN).

Abstract

The purpose of this work is to collaborate with the deepening of the critical reception of the sculptor Agnaldo dos Santos (1926-1962), establishing contact between his production and the formation of the Museu de Arte Negra (MAN), idealized by Abdias do Nascimento (1914-2011). The constitution of the MAN collection was characterized by the attempt to bring together works that were premised on aesthetic standards of African origin. The purpose is to observe the diversity of intentions within the scope of Agnaldo dos Santos' aesthetic choices in his artistic practice and the formation of the MAN collection.

Keywords: Agnaldo dos Santos. Abdias do Nascimento. Museu de Arte Negra (MAN). Teatro Experimental do Negro (TEN).

O Museu de Arte Negra

Em maio de 1968, no âmbito dos 80 anos da abolição da escravidão, aconteceu na sede do Museu de Imagem e do Som (MIS), no Rio de Janeiro, a exposição que apresentou pela primeira vez parte da coleção de trabalhos constituintes do Museu de Arte Negra (MAN), idealizado por Abdias do Nascimento em parceria com os artistas do Teatro Experimental do Negro¹ (TEN) e intelectuais como o sociólogo Guerreiro Ramos (1915-1982), o antropólogo Artur Ramos (1903-1949) e sua equipe. O conceito de Negritude desenvolvido pelo senegalês Leopold Sedar Senghor (1906-2001) serviu como um dos fundamentos teóricos para a idealização do MAN, tendo como premissa considerar a estética negra um valor universal. Abdias do Nascimento apresentou o projeto do museu em dois artigos publicados na revista GAM² em 1968.

A Negritude implica uma visão de arte e de vida – costumes, história, crenças, estética – enfim, um complexo de valores a serem resgatados após quatro séculos de existência na opressão secundarizados quer no continente africano, ou em terras da América e Europa. [...] Nosso museu abriga obras de pretos, de brancos, de amarelos, dos homens de todas as raças e nacionalidades. Importam aqueles valores estéticos que só a raça ou a vivência dos valores da raça negra conferem à obra.³

A questão da universalidade da cultura negra é de grande interesse e não deve ser entendida como um fator de racialização nem de racismo. Ao contrário, segundo Abdias do Nascimento, os projetos implantados pelo TEN – dos quais o MAN faz parte – buscaram um exercício de “desrecalcamento” e não o “divisionismo”⁴. Para ele, o conceito de raça estava “cientificamente desmoralizado”, no entanto, alertava para o sofrimento objetivo e concreto na vida diária das pessoas em decorrência da cor da pele. Daí a necessidade de projetos que valorizassem a cultura e a produção negra especificamente, propondo um diálogo entre fazeres diferentes e grupos de artistas de várias origens. No artigo publicado no nº 14 da revista GAM Nascimento relaciona artistas presentes na coleção estabelecendo uma diferença entre dois grupos⁵ de artistas não negros; o primeiro “influenciado pela presença do negro” em seus trabalhos e o

¹ O Teatro Experimental do Negro foi fundado em 1944 no Rio de Janeiro, com o objetivo de trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte. Ver mais em: NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. Estudos Avançados, São Paulo, v. 18, n. 50, abr. 2004. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>

² Idem. Cultura e estética no Museu de Arte Negra. Galeria de arte moderna (GAM), Rio de Janeiro, n. 14, p. 21-22, 1968 (a); Idem. A Arte Negra. Museu voltado para o futuro. Galeria de arte moderna (GAM), Rio de Janeiro, n. 15, p. 44-45, 1968 (b).

³ Ibidem, op. cit., 1968a.

⁴ NASCIMENTO, op. cit., 1968b, p. 43.

⁵ Grupo 1: Scliar, Ivan Serpa, Bruno Giorgi, J. P. M. Fonseca, Mário Cravo Jr., Edelweiss e Inimá. Grupo 2: Volpi, Mabe, Flávio de Carvalho, Décio Vieira, Rubens Gerchman, Iberê Camargo, Fayga, Anna Letycia, Benjamin Silva, Jarbas Juarez, Bonadei, W. Levy, Maria Bonomi, Lygia Clark, Campofiorito, Di Preti, Paulo Chaves, J. Assunção Souza, L. Azevedo, Darel.

segundo de artistas “colaboradores espontâneos” revelando o “alcance ecumênico” na concepção e dinamização de seus trabalhos.

Foram apresentados no MIS cerca de 140 trabalhos em variados suportes, tais como: pintura, desenho, gravura e escultura. Em sua apresentação do museu, Nascimento acrescenta a essa lista de suportes duas categorias: “arte popular brasileira e peças africanas”. A seleção de artistas confirma a abrangência do projeto e reúne nomes de diferentes gerações, temperamentos e etnias, entre eles: Agnaldo dos Santos, Lygia Clark, Heitor dos Prazeres, Mário Cravo Jr., Isolda, Ivan Serpa, Manoel do Bonfim, Volpi, Fayga Ostrower, Inimá de Paula, Anna Letycia, José Barbosa, Bruno Giorgi, Agenor e outros.

Os dois artigos da GAM são complementares. Neles Nascimento traça um panorama dos problemas relativos à discriminação do negro no Brasil, tais como: o apagamento histórico da presença do negro na formação cultural brasileira; a importância de estudo aprofundado sobre a influência da arte negra na arte brasileira; denuncia o desinteresse do poder público em apoiar o projeto; enfatiza que o museu não será um “órgão de acumulação ou depósito de um arquivo morto”⁶, estando ligado a critérios estéticos e pedagógicos, não limitado ao campo das artes plásticas. Nascimento enxerga a influência da arte negra como potência de criação, propondo uma ruptura com pontos de vista hegemônicos tradicionais da história da arte. É possível considerar seu comentário a esse respeito como precursor na tentativa de uma descentralização epistêmica.

Ninguém poderia prever, naquele recuado começo do século XX, que a ação predatória do colonizador europeu sobre a África – sobre o africano e sua cultura – corresponderia a abertura de um novo universo artístico ao protagonismo da arte branca e do artista europeu.⁷

O projeto do MAN começa a ser gestado durante o 1º Congresso do Homem Negro que aconteceu em 1950 no Rio de Janeiro. Neste congresso, Mário Barata (1921-2007) apresenta a conferência *A escultura de origem negra no Brasil*⁸ que, segundo menciona Nascimento no artigo no nº 15 da revista GAM, vai servir como uma das referências críticas para nortear os critérios de organização da coleção do MAN. Em 1957, o texto com as ideias de Barata foi publicado no nº 9 da Revista *Brasil Arquitetura Contemporânea*⁹.

O texto busca uma análise abrangente da presença da estatuária de origem africana no Brasil, observando a produção da escultura negra a partir de uma apreciação formal, mas também ensaia

⁶ NASCIMENTO, op. cit., 1968a, p. 22.

⁷ Idem, op. cit., 1968b, p. 43.

⁸ Dado retirado da lista de conferências realizadas no congresso publicada em: Idem. (org.). **O Negro Revoltado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (1968), p. 71.

⁹ BARATA, Mário. *A escultura de origem negra no Brasil*. **Brasil - Arquitetura Contemporânea**, Rio de Janeiro, n. 9, 1957, p. 51-56.

abordagens etnológicas e antropológicas. Barata levanta questionamentos sobre as origens históricas e regionais das obras encontradas no país, procurando identificar influências e procedências tanto das obras produzidas no Brasil quanto de trabalhos produzidos em África presentes aqui. O historiador Roberto Conduru¹⁰ tece uma análise minuciosa sobre o texto, distinguindo traços de uma abordagem moderna universal na avaliação de Mário Barata, característica que interessou Abdias do Nascimento na conceituação do MAN.

A divisão da arte na África nas tendências realista, geométrica e expressionista também parece pautar-se em modos de estruturação da arte na modernidade nas vertentes realismo, racionalismo e expressionismo. O uso dessas vertentes, que são pensadas como tendências estéticas universais, segue a prática crítica e historiográfica de inclusão de práticas e objetos culturais africanos e, por decorrência, aqueles vinculados à problemática sociocultural afro-brasileira, no campo maior da Arte e no domínio específico da arte moderna.¹¹

As décadas de 1950 e 1960 foram palco do processo de desenvolvimento do sistema de arte no Brasil. A formação de coleções de arte são um indicativo desse amadurecimento. O surgimento dos Museus de Arte Moderna no Rio de Janeiro e em São Paulo no fim da década de 1940, e da Bahia em 1959, são marcas desse processo de institucionalização. O estabelecimento de galerias de arte e a rede de artistas e intelectuais produzindo em torno desse sistema também indicam a sua profissionalização. A vontade de instituição de um Museu de Arte Negra foi concebida nesse ambiente de um circuito de arte emergente e não pode ser analisada como uma iniciativa isolada dessa marcha.

A formação da coleção do Museu de Arte Negra e o sistema de arte brasileiro

É possível pensarmos que a noção de sistema está implícita na composição da coleção do MAN, tendo como sua força constituinte uma série de agentes que passam pelo teatro, literatura, crítica de arte, sociologia, antropologia e artes plásticas. A figura de Abdias do Nascimento catalisa esta apreciação de sistema em si, sendo ele ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista. A partir dessa percepção passaremos a observar alguns fatos e agentes do circuito de arte que contribuíram no contexto da formação da coleção.

¹⁰ CONDURU, Roberto. Necessidade urgente (ainda oportuna?) Mário Barata, arte, afro-brasilidade. In: **Pérolas Negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

¹¹ Ibidem.

Segundo Nascimento, o MAN se constituiu como uma “coleção particular obtida com grande sacrifício” no decorrer do tempo tendo como método “colaborações, compra, troca, etc”¹². Observa-se nas pesquisas em coleções públicas e privadas brasileiras reunidas no século XX uma precariedade nos sistemas de catalogação. O ato de reunir as peças se sobrepunha ao entendimento da importância de classificação. Com isso, autoria, data, título, origem, procedência, modo e valor de aquisição, são dados imprecisos ou inexistentes. No caso específico da coleção do MAN devemos levar em consideração os 10 anos de exílio (1968-1978) de Nascimento. Nesse período a coleção se dispersou, desorganizou e muitos documentos foram perdidos.

Em 1955, o TEN e a revista *Forma*¹³ organizam o concurso *Cristo de Cor*¹⁴. O concurso foi idealizado pelo sociólogo Guerreiro Ramos com apoio de Dom Helder Câmara, tendo acontecido no âmbito do 36º Congresso Eucarístico Internacional. A exposição dos 52 trabalhos selecionados aconteceu na sede do Ministério da Educação. Fizeram parte da comissão organizadora Mário Pedrosa, Antonio Bento, Macedo Miranda, Jayme Maurício, Quirino Campofiorito, Mário Barata, Vera Bocayuva e D. Helder Câmara¹⁵. Cento e seis artistas enviaram trabalhos e Djanira foi a vencedora do 1º prêmio com a pintura *Cristo na coluna*. As inscrições foram recebidas nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador¹⁶. Duas galerias de arte do Rio de Janeiro estiveram envolvidas na organização: a Dazon (no bairro de Botafogo) e a Xavier da Silveira (em Copacabana). A Escolinha de Arte e uma série de artistas colaboraram na realização do evento que contou também com a montagem da peça de teatro *O Filho Pródigo* de Lúcio Cardoso, encenada no Teatro Carlos Gomes no Centro do Rio. A recepção do certame foi controversa e dividiu opiniões entre o apoio e o escândalo pela representação de Jesus Cristo negro. A iniciativa foi acusada de “racismo às avessas” ou “racismo negro”¹⁷. Esse concurso, que acontece 5 anos depois do 1º Congresso do Homem Negro, reforça o projeto da coleção do MAN ao prover à coleção parte das obras resultantes do evento.

Em setembro de 1956, Agnaldo dos Santos tem sua primeira exposição individual em uma galeria de arte moderna: a Petite Galerie (PG) no Rio de Janeiro. Mário Barata dá destaque à mostra em sua

¹² NASCIMENTO, op. cit., 1968a, p. 21.

¹³ A *Forma* foi uma revista especializada em arquitetura, artes plásticas e teatro lançada no Rio de Janeiro em 1954. O grupo de artistas envolvidos na produção da revista participou do Salão Preto e Branco. Entre os colaboradores da *Forma* estão Fayga Ostrower e Quirino Campofiorito. Cf.: CORREIO da Manhã, Rio de Janeiro, n. 18793, 2 jul. 1954, p. 10 (1º caderno).

¹⁴ TEATRO Experimental do Negro. [S.l., 12 jul. 1955]. 16p [Fotos impressas de: Cristo Negro, Abdias Nascimento, Léa Garcia, Lucio Cardoso e outras imagens das obras de arte e lista de atores e autores]. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/man-documentos/cristo-de-cor-1/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

¹⁵ CRISTO de côr. **Correio da Manhã**, RJ, n. 19042, 26 abr. 1955, p. 14 (1º Caderno).

¹⁶ Em São Paulo quem recebeu as inscrições foi o Museu de Arte Moderna de São Paulo e em Salvador foi o crítico e poeta Wilson Rocha. Cf.: ARTES plásticas: concurso “Cristo de cor”. **Correio da Manhã**, RJ, n. 19036, 19 abr. 1955, p. 14 (1º Caderno).

¹⁷ NASCIMENTO, op. cit., 1968b, p. 43.

coluna *Vida das Artes* no *Diário de Notícias* comentando que no dia da abertura foram vendidas 12 peças e publicando o texto crítico de Wilson Rocha (1921-2005), apresentado no folder da mostra¹⁸. Agnaldo dos Santos não participa do concurso *Cristo de Cor*, sendo este direcionado à pintura. No entanto, uma obra sua é considerada por Abdias do Nascimento como seminal na coleção e será analisada mais adiante nesse trabalho. A exposição na PG apresentou 20 esculturas de madeira. A atenção dada por Mário Barata à mostra é relevante para a nossa análise acerca da formação da coleção, levando em consideração a importância dada por Abdias do Nascimento à contribuição de Barata na conceituação do MAN.

O projeto de valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte teve o Teatro Experimental do Negro como catalizador de forças desde sua fundação em 1944. Entre as iniciativas do projeto, que se estendeu pelas décadas de 1950 e 1960, observou-se a organização de congressos, concursos de beleza, cursos, peças de teatro e edição de livros. No entanto, a aceitação e realização das ações não foram fáceis e esbarraram em muitas dificuldades. No ano de 1953, Abdias do Nascimento tentou organizar um pavilhão de arte negra no âmbito das comemorações do IV Centenário de São Paulo em parceria com a Bienal, mas não conseguiu apoio. Segundo descrição de Nascimento em depoimento ao jornal *Diário de Notícias*, a proposta recusada por Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) contava com a construção de uma “espécie de pavilhão em que desde a fachada arquitetônica e outros símbolos externos ficassem patentes as características da arte negra”. Pretendia-se apresentar “quadros brasileiros e estrangeiros – a fase negra de Picasso por exemplo – onde o negro figurasse como artista ou como tema de inspiração”. A intenção de Abdias seria mostrar em um único espaço “velhas danças negras, cânticos e costumes. Ritmos, batuques, candomblés, macumbas, xangôs e outras manifestações da aculturação do negro em nosso país” sem recorrer à exploração do pitoresco e do exótico, “aspectos esses já bastante industrializados por pessoas sem escrúpulos”¹⁹. Ao ler a descrição da proposta idealizada por Nascimento em 1954, vislumbra-se o que viria a se materializar por Lina Bo Bardi cinco anos depois com a emblemática exposição *Bahia no Ibirapuera*²⁰. O entendimento sobre a importância do reconhecimento institucional do movimento pode ser percebido com a participação do TEN no Conselho Nacional das Organizações Não-Governamentais do Brasil²¹ e instalação de sede própria

¹⁸ BARATA, Mário. Agnaldo dos Santos: Operário... e escultor. *Diário de Notícias*, n. 10389, 19 set. 1956, p. 2 (Segunda Seção).

¹⁹ AUSÊNCIA do teatro negro nas comemorações do IV centenário de São Paulo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 9565, 8 jan. 1954, p. 8 (Primeira Seção).

²⁰ Este episódio pode ser percebido como indício de “modernidade consentida”: a estética popular e negra tem aval institucional para ser apresentada de forma genérica a partir de uma seleção feita por intelectuais renomados como no caso da exposição *Bahia no Ibirapuera*, mas uma proposta original e autoral sugerida por um grupo independente é recusada. Ver: BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. Agnaldo Manoel dos Santos ou la subversion de la modernité consentie. *Brésil(s): Sciences humaines et sociales*, n. 19, 2021 (Dossier - Le populaire et le moderne : l'art brésilien, 1950-1980. Trad. Stéphane Chao.) <https://doi.org/10.4000/bresils.9234>

²¹ DIÁRIO de Notícias, Rio de Janeiro, n. 8596, 28 out. 1950, p. 2 (Primeira Seção).

no Rio de Janeiro em 1950. Em 1964, a companhia completa 20 anos e promove uma série de conferências no Museu Nacional de Belas Artes²².

O projeto de fundação de um Museu de Arte Negra fez parte da estratégia de Abdias do Nascimento na abrangência da divulgação da produção de arte e cultura negra. Em 1968, o jornal *Correio da Manhã*²³ publica uma reportagem com trechos de uma entrevista em que ele apresenta o projeto do MAN e menciona que a coleção está guardada em seu apartamento em Copacabana, reforçando a intenção de instalação do museu em uma sede própria que pudesse abrigar além do acervo, cursos de artes. Os objetivos do projeto são apresentados a partir de depoimento de seu idealizador:

Recolher e divulgar a obra dos artistas negros, sem distinção de gênero, escola ou tendência estética, promovendo assim, a documentação de sua criatividade [...] recolher também a obra de artistas não negos – de qualquer origem racial, procedências culturais e nacionais – onde o negro ou sua cultura estejam representados, exerçam influência ou desempenhem papel inspirador.²⁴

A questão da inclusão de artistas negros como personagens autônomos e atuantes encontra muitos obstáculos ainda hoje a serem vencidos no Brasil e no mundo. A consolidação do sistema de arte brasileiro enfrentou muitos desafios no que diz respeito à naturalização da arte moderna por parte do público e da academia. As disputas por poder e espaço iniciadas no raiar do século XX estenderam-se pela década de 1960²⁵. A participação do artista negro dentro desse processo caracteriza-se como uma peleja complementar e a luta de Abdias do Nascimento foi fundamental nesse contexto. A apreciação crítica da produção de Agnaldo dos Santos serve-nos como estudo de caso neste ambiente de disputas.

Será Agnaldo dos Santos um artista moderno?

Segundo a pesquisadora Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, as lacunas presentes na curta história do escultor Agnaldo dos Santos, aliadas à sua ascendência africana e a ausência de formação artística formal, contribuíram para a postura adotada pela maioria dos críticos de arte, curadores e estudiosos que

²² O ciclo de conferências foi chamado de *Curso de Introdução ao Teatro Negro*. Entre os conferencistas destacam-se: Flexa Ribeiro, Nelson Pereira dos Santos (cinema negro), Fernando Pamplona (cenografia e figurino), Abdias do Nascimento, Edson Carneiro (folclore, música e dança), Roberto Teixeira Leite (Arte Negra); Grande Otelo (humorismo como fator de integração), Tiers Martins Moreira (poesia negra); Augusto Boal (dramaturgia negra); Florestan Fernandes (implicações sociológicas do teatro negro). Cf.: VAN Gogh, Gauguin e Césanne Valorizaram Arte Negra. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 12859, 20 out. 1964, p. 7 (Primeira Seção).

²³ ACERVO de arte negra para museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 22938, 14 jan. 1968, p. 2.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Podemos exemplificar essas disputas esquematicamente através do século XX: academia x arte moderna; arte figurativa x arte abstrata; arte abstrata geométrica x informal; movimento concreto x neo-concreto.

entendem a produção de Agnaldo por meio da ancestralidade, de um “sentimento atávico” ou mesmo de uma “revelação do inconsciente”, expressões comumente usadas para se referir às “inspirações africanas” do artista.²⁶ Segundo ela, desde os anos 1950 até hoje, poucas tentativas foram feitas para desconstruir essa imagem e as mesmas ideias são reproduzidas de autor para autor, sem qualquer análise crítica.

Agnaldo inicia sua produção autoral em 1953, tendo trabalhado como vigia e posteriormente como assistente no ateliê de Mário Cravo Jr. (1923-2018), em Salvador desde 1947. No ano de 1953, ele viaja com Cravo Jr. a São Paulo para a montagem da II Bienal Internacional de São Paulo, na qual Mário Cravo Jr. participa como artista. A importância da instituição da Bienal de São Paulo na década de 1950 pode ser observada como um fator de divulgação da produção moderna nacional e internacional ao público e aos artistas brasileiros. A segunda edição da Bienal²⁷ (conhecida como Bienal do IV Centenário e a mesma na qual o Pavilhão de Arte Negra de Abdias do Nascimento foi recusado) foi especialmente relevante porque trouxe ao Brasil obras emblemáticas da produção moderna mundial, tais como: sala especial com 45 trabalhos de Alexander Calder organizada pela delegação dos EUA; entre as exposições organizadas pela França, destacam-se a sala direcionada ao cubismo com trabalhos de Braque, Duchamp, Delaunay, Picabia entre outros e a sala especial Pablo Picasso, com 51 trabalhos incluindo a *Guernica*; a Alemanha apresentou uma sala especial com 62 trabalhos de Paul Klee, entre outras delegações internacionais. O contato de Agnaldo com a II Bienal de São Paulo desperta nele o desejo de participar da próxima edição deste certame internacional.

O fato de Agnaldo dos Santos não ter tido uma formação formal em artes não elimina o mérito dos estudos e pesquisas realizadas pelo artista na produção de sua obra. É curioso observar como os anos em que Agnaldo trabalhou como aprendiz e assistente de Mario Cravo Jr. não constam em seu currículo como um período de formação. Artistas consagrados como Di Cavalcanti (1897-1976), por exemplo, têm legitimados em seus currículos de formação o aprendizado em ateliês de mestres experientes. É possível supor que este desprezo pelo período de formação de Agnaldo junto com Mário Cravo Jr. dê-se pela sua origem pobre e pela cor de sua pele. Outro mestre de Agnaldo dos Santos foi Biquiba Guarany (1884-1985), importante talhador de carrancas da região do Médio Rio São Francisco. O convívio com artistas, intelectuais e marchands tais como Pierre Verger (1902-1996), Carybé (1911-1997), Odorico Tavares (1912-1980), Carlos Eduardo da Rocha (1918-1999), José Valladares (1917-1959), Jorge Amado (1912-2001), Franco Terranova (1923-2013), entre outros, nos dá a entender o ambiente de trabalho e pesquisa na formação intelectual e artística de Agnaldo.

²⁶ BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **Agnaldo Manuel dos Santos**: a conquista da modernidade. 1ª ed. São Paulo: Almeida e Dale Galeria, 2021.

²⁷ CATÁLOGO da II Bienal de São Paulo, 1953. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4391>. Acesso em: 29 jun. 2022.

Em 1956, além de realizar sua primeira individual, Agnaldo dos Santos participa do VI Salão Baiano de Belas Artes (laureado com o 2º prêmio) e está presente na exposição coletiva *Artistas Modernos da Bahia* na Galeria Oxumaré. Em 1957, ele tem duas obras selecionadas para a 4ª Bienal de São Paulo e vence o prêmio de escultura com o trabalho *Pilando Dendê*. Em maio de 1958, aconteceu sua primeira exposição individual em São Paulo na galeria Ambiente. Em setembro deste mesmo ano realizou-se sua primeira individual em Salvador, na Galeria Oxumaré. Em novembro de 1958, Agnaldo expõe seus trabalhos em exposição individual na Galeria Gea no Rio de Janeiro. Em 1959, participa do VIII Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Há um vasto campo para pesquisa no que se refere à catalogação da produção de Agnaldo dos Santos. Até o momento não foi identificada documentação sistemática deixada pelo artista sobre sua produção. O seu desaparecimento precoce e a dispersão de sua produção por coleções privadas, dificulta a identificação de datas e titulação das obras. É possível observar, no decorrer do tempo, o mesmo trabalho aparecer com títulos diferentes em catálogos ou notícias de jornal. Depois da morte do artista nota-se a prática de curadores e críticos nomearem os trabalhos de acordo com o recorte dado na apresentação do trabalho. Outro fator que dificulta a datação de seus trabalhos tem relação com a diversidade de assuntos e linguagens nas escolhas do artista no decorrer de sua carreira.

Agnaldo não explorou a imaginária católica apenas em um determinado momento ou em uma fase específica de sua vida artística. Documentos mostram que essas influências sempre estiveram presentes em seu repertório, o que dificulta, inclusive, a datação das obras. Por outro lado, uma breve análise de suas esculturas que apresentam essas referências revela que Agnaldo prezou pela liberdade em criar e experimentar, não se detendo a qualquer dogma formal imposto pela religião.²⁸

Ao observarmos a produção de Agnaldo dos Santos, nota-se que suas questões estavam voltadas para os problemas da arte. Os dois trabalhos apresentados neste breve recorte nos dão a ver linhas de ação distintas. O objetivo desta seleção de obras muito diferentes foi realçar as múltiplas intenções do artista. Estão presentes ali referências africanas, religiosas e de arte popular, mas também está lá o esquema moderno. É possível identificar as escolhas e a vontade do homem de seu tempo em sua produção contemporânea.

²⁸ BEVILACQUA, op. cit., p. 31.



Figura 1:
Agnaldo Manoel dos Santos,
Cabeça de Animal, data não
identificada.
Escultura em madeira, 24 x 40
x 37 cm, Rio de Janeiro,
Acervo IPEAfró.
Foto: Gabriela Caspary

A primeira obra a ser observada neste estudo é a escultura presente na coleção do MAN [Figura 1]. Nela notam-se referências da arte da talha de carrancas: a cabeça se sustenta sozinha; expressão antropomórfica sorridente; o posicionamento da orelha e do pescoço se assemelham à estrutura de uma cabeça humana. Em contrapartida, a geometrização da casca do animal e a simplificação das linhas na montagem da cabeça nos indicam uma estilização moderna. Nesta peça o artista optou por manter a tonalidade original da madeira apenas adicionando o tratamento de brilho. Na representação do olho pode-se notar traços da escultura africana²⁹.

Não há registros exatos sobre a datação deste trabalho. A ficha catalográfica apresentada pelo IPEAfró indica a data de 1966, mas não apresenta referência sobre qual seria a relação desta data com o trabalho³⁰. Logo de saída descarta-se a opção de data de criação da obra, uma vez que o artista faleceu no ano de 1962. O ano de 1966 coincide com a realização do 1º Festival Mundial das Artes Negras (FESMAN) em Dakar no Senegal onde Agnaldo dos Santos (mesmo falecido) foi um dos três artistas a representar o

²⁹ Em algumas obras de Agnaldo dos Santos é possível identificar referências claras de obras africanas específicas – tais como escarificações na face e olho com forma de grão de café, características das máscaras do povo *cokwe* de Angola –, em outras essa alusão aparece de forma mais dispersa e menos precisa. Ver: *Ibidem*, p. 104.

³⁰ A coleção do Museu de Arte Negra (MAN) está hoje sob a guarda do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros (IPEAfró). Ver mais em: <https://ipeafro.org.br/>

Brasil na categoria de artes plásticas, junto com Heitor dos Prazeres (1898-1966) e Rubem Valentim (1922-1991). O trabalho vencedor dessa categoria foi *Cabeça de animal* de Agnaldo dos Santos. Apesar de aparecerem com o mesmo nome, o trabalho vencedor não é o mesmo presente na coleção do MAN. A questão da atribuição póstuma de títulos aos trabalhos de Agnaldo pode auxiliar-nos na investigação acerca da peça presente no acervo. O fato de ambas as peças serem muito diferentes e aparecerem com o mesmo nome pode ser um indicativo de que a peça presente no MAN não tenha sido nomeada pelo artista, havendo uma publicação sobre a peça premiada com este nome enquanto ele era vivo. Os registros conhecidos de titulação de obras anteriores a sua morte nos mostram um cuidado sobre esta escolha.

No catálogo de sua primeira exposição individual em 1956 consta uma listagem com 20 esculturas e entre elas estão 8 peças com referências a cabeças, sendo todos títulos diferentes. Entre os trabalhos apresentados na lista consta uma peça intitulada *Cabeça de Tatu*. Não se conhece registro de nenhuma outra representação deste animal na produção do artista, sendo a obra pertencente à coleção do MAN claramente um tatu. Seria a *Cabeça de animal* do MAN a *Cabeça de Tatu* de 1956? [Figura 2]

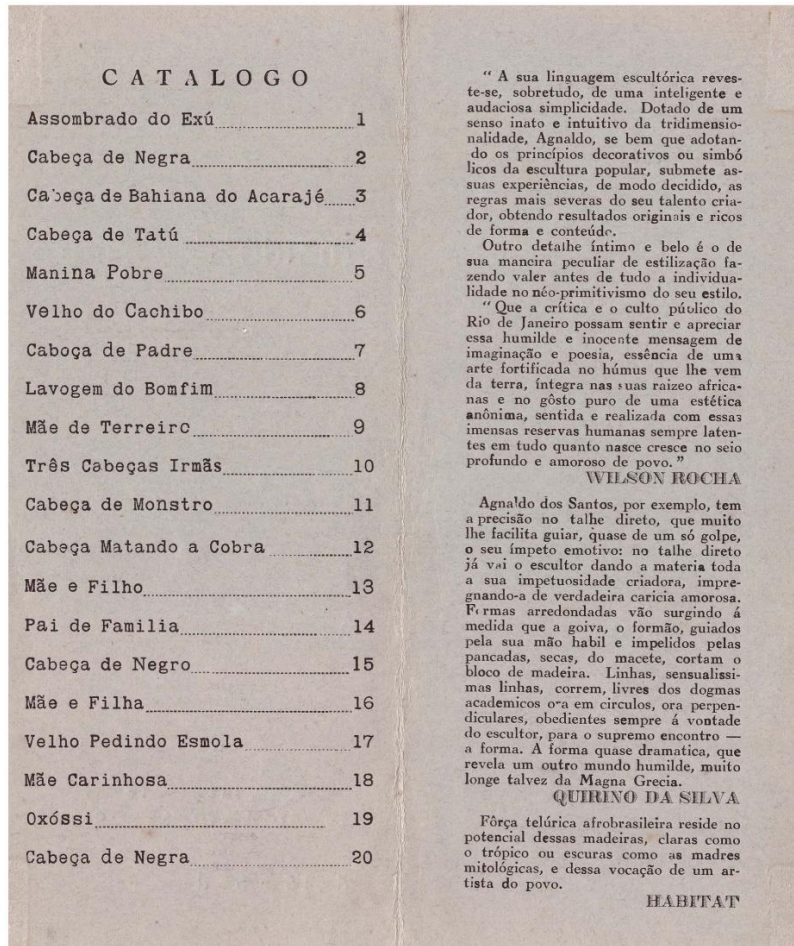


Figura 2: Fac-símile do catálogo da primeira exposição individual de Agnaldo dos Santos realizada na Petite Galerie no Rio de Janeiro em 1956. Espaço / Acervo Petite Galerie 1954 – ...

Sabe-se que o trabalho pertencente ao MAN participou da exposição inaugural da coleção em 1968, sendo mencionada por Abdias do Nascimento no artigo publicado no nº 14 da revista GAM como “cabeça de animal”. A repercussão do prêmio recebido por Agnaldo em Dakar em 1966 foi relevante, tendo aparecido em muitos jornais da época. Nascimento pode ter sido influenciado por essa designação ao mencionar a escultura do MAN em seu texto.

A segunda obra escolhida para ilustrar este trabalho é a única escultura do artista ainda presente no acervo da Petite Galerie [Figura 3]. Agnaldo dos Santos teve uma relação importante com esta galeria, tendo contrato de exclusividade firmado em 1960 até a data de sua morte. Agnaldo dos Santos e Franco Terranova estabeleceram um forte laço de amizade durante anos e empreenderam juntos uma longa viagem de recolha de carrancas históricas³¹ e ex-votos pelo sertão nordestino no fim da década de 1950. O título dessa peça não é identificado, mas ela era tratada por Terranova como sendo uma representação de Nossa Senhora. Não se sabe se essa atribuição partiu do desejo do artista ou se foi uma leitura de Terranova. O posicionamento das mãos por baixo do vestido pode indicar uma atitude de oração, a cabeça coberta por um pano e o fechamento do vestido até o pescoço também pode sugerir um manto de Nossa Senhora. Outro aspecto de interesse da peça configura-se na simetria do corpo e do panejamento da vestimenta, apresentando uma economia de gestos remetendo a lógica decorativa da arquitetura *art déco* presente nos casarios das capitais brasileiras do início do século XX. O esquema do rosto, no qual o nariz se junta com a testa formando um vão que dá espaço para os olhos em formato de folha, pode ser identificado em algumas máscaras africanas. Aqui o artista opta por dar um tratamento escuro e brilhante na madeira que reforça a densidade e a simplicidade da peça. A observação de múltiplas referências presente em uma única peça revela a sofisticação do trabalho de Agnaldo dos Santos.

A insistência em analisar a titulação dos trabalhos de Agnaldo não é uma mera obsessão de pesquisador. O fato de críticos e curadores se sentirem autorizados a dar títulos a uma obra pode indicar uma falta de legitimação da autonomia do artista, o que no caso da nossa investigação é relevante. O critério para a formação da coleção do MAN não foi buscar um ponto de origem africano como uma raiz ontológica. A intenção foi compreender a estética negra como fator universal. Artistas como Carlos Scliar, Iberê Camargo ou Rubens Gerchman, presentes na exposição do MAN em 1968, não são considerados primitivos, são modernos que incorporaram deliberadamente algum aspecto da cultura negra em suas produções. Diante desta observação, por que um artista como Agnaldo dos Santos, pertencente à mesma geração destes artistas e produzindo no mesmo ambiente, deveria ser considerado um artista primitivo?

³¹ A valorização das carrancas produzidas no vale do rio São Francisco aconteceu a partir da década de 1940 quando as barcas que portavam essas peças deixaram de circular. Considera-se aqui carrancas histórias as peças que tenham navegado pelo rio e que no decorrer da década de 1950 passam a ser raras e mais valiosas comercialmente.



Figura 3:
Agnaldo Manoel dos Santos, **Título não identificado**, c. 1961.
Escultura em madeira, 45x17x15 cm.
Espaço / Acervo Petite Galerie 1954 – ...

Por que suas escolhas estéticas não podem ser consideradas um fator de autonomia artística, estando vinculadas apenas a uma memória ancestral? O texto de Abdias do Nascimento *Arte Afro-Brasileira: um espírito libertador*³², publicado em 1976, traz reflexões a este respeito:

Eis o tipo de raciocínio etnocentrista da mentalidade europeia, que força o artista negro a combater a opressão que ainda carimba nossa cultura de *folclore*, de *pitoresco*; que nos primitiviza; que nos analisa porque somos “curiosidades”, algo exóticas.³³

Posicionamentos políticos: Negritude e Pan-Africanismo

É possível considerar tanto a criação do Teatro Experimental do Negro quanto o Museu de Arte Negra como iniciativas políticas. No entanto, as questões concernentes à arte foram centrais no desenvolvimento de ambos projetos, estando eles voltados a questões étnicas e estéticas. Segundo o artigo *Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra*³⁴, publicado na revista MODOS em 2019, a partir da publicação do livro *O Quilombismo*³⁵ Nascimento faz uma revisão das posições tomadas nas décadas de 1950 e 1960. “Dessa maneira, Abdias se afastava da ideologia da negritude, ‘posição intelectual’, e se aproximava do pan-africanismo, ‘posição política’”³⁶. Essa mudança de posição assumida por Nascimento tem relação com um sentimento de frustração relativo às dificuldades na recepção dos projetos do TEN e do MAN e na dificuldade de avanço nas conquistas de suas propostas.

Em 1966, o Brasil, sob o regime militar desde o golpe de 1964, é o único país da América Latina a participar do 1º FESMAN. Como já mencionado, Agnaldo dos Santos, já falecido, está entre os artistas selecionados para representar o Brasil e sai do festival como grande vencedor da categoria de artes plásticas. Leopold Sedar Senghor, o mesmo personagem que inspirou as ideias de Negritude que nortearam Abdias do Nascimento e seus companheiros, foi um dos idealizadores do FESMAN, sendo presidente do Senegal naquele momento. Em visita ao Brasil no ano de 1964, Senghor estabelece contato com o TEN e com Abdias do Nascimento. No entanto, mesmo com o relevante trabalho desenvolvido

³² NASCIMENTO, Abdias. *Arte Afro-Brasileira um espírito libertador*. In: ABDIAS Nascimento: um espírito libertador. Catálogo da exposição (MAC Niterói, 13 abr. - 18 ago. 2019). Apoio: IPEAFRO. Niterói: Niterói Livros, 2019. Disponível em: https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/abdias_miolo_final_web3. Acesso em: 29 jun. 2022.

³³ Ibidem. Fragmento de texto retirado do catálogo da exposição realizada em 2019 no MAC em Niterói. A versão apresentada no catálogo foi escrita especialmente para a revista *Chindada*, em um número especial sobre o 2º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra e Africana, que aconteceu em Lagos na Nigéria em 1977. A primeira versão foi publicada na revista *Black Art: an international Quartely*, Nova York, outono de 1976.

³⁴ CASTRO, Maurício Barros de; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 3, p.174-189, set. 2019. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4235>.

³⁵ NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo*: documentos de uma militância pan-africanista. Brasília: Fundação Cultural Palmares/OR, 1980.

³⁶ CASTRO; SANTOS, op. cit.

desde 1944 para valorizar a presença de mulheres e homens negros na sociedade brasileira, o TEN não foi selecionado para representar o Brasil no 1º FESMAN. Para denunciar o fato, Abdias do Nascimento escreve uma carta aberta publicada na revista Tempo Brasileiro em abril de 1966³⁷. É possível entender a recusa do TEN no festival como um ponto importante na mudança de posicionamento de Nascimento, que migra do campo intelectual para uma abordagem política, da Negritude para o Pan-Africanismo.

A questão da militância política não faz parte do vocabulário de Agnaldo dos Santos. Não é possível saber se ele se engajaria nestas questões depois do golpe militar de 1964, nem das discussões que se acirraram depois do AI-5 em 1968. O fato de Nascimento não mencionar criticamente Agnaldo dos Santos em seu texto de apresentação sobre o Museu de Arte Negra, optando por dar destaque a José Heitor e Rubem Valentim, pode estar associado à ligação de Agnaldo a Clarival do Prado Valladares³⁸. Clarival, um crítico importante que esteve próximo a Agnaldo dos Santos durante toda sua trajetória, ajudou a valorizar sua obra depois de sua morte e a perpetuar a abordagem crítica problematizada por Bevilacqua³⁹. O crítico foi uma personalidade influente na cultura brasileira tendo feito parte da comissão de seleção das duas edições do Festival Mundial de Arte e Cultura Negra em 1966 (Senegal) e 1977 (Nigéria), além de ter sido presidente do Comitê Federal de Cultura ligado ao regime militar entre 1967 e 1975. No texto *Arte Afro-Brasileira: um espírito libertador*⁴⁰, Nascimento faz duras críticas a Valladares, denunciando seu entendimento da arte negra como um “comportamento arcaico”⁴¹. O ambiente político depois do golpe militar de 1964 fica cada vez mais pesado, no entanto Nascimento ainda tem fôlego para apresentar seu Museu de Arte Negra em 1968, saindo para o exílio nesse mesmo ano com o acirramento repressivo do regime militar depois do AI-5.

O MAN e sua “célula máter”: Cabeça de Animal ou Cabeça de Tatu

O ponto instigante neste exercício de investigação em torno da trajetória do MAN e da presença de um trabalho de Agnaldo dos Santos em sua coleção foi tentar desvendar a procedência dessa obra. Seria seu título original “cabeça de animal”? Por que aparece a data de 1966 em sua ficha catalográfica?

³⁷ NASCIMENTO, Abdias. Carta aberta a Dacar. In: O BRASIL na mira do pan-africanismo. Salvador: Edufba, 2002.

³⁸ VALLADARES, Clarival do Prado, Agnaldo Manoel dos Santos: Origem e Revelação de um Escultor Primitivo. *Revista Afro-Ásia*, n. 14, 1983.

³⁹ BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva Beyond the Revealed Unconscious: Agnaldo Manoel dos Santos as the Protagonist of his Own Art, Critical. *Journal of African Art History and Visual Culture*, v. 9, 2015.

⁴⁰ NASCIMENTO, op. cit., 2019.

⁴¹ Ibidem, apud VALLADARES, Clarival do Prado. *Sobre o comportamento arcaico brasileiro nas artes plásticas*. Brasileiros e Seu Universo. Artes, Ofícios, Origens, Permanências. Rio de Janeiro: Editora MEC, 1974, p. 63.

A observação da lista indicada por Nascimento como “célula máter”⁴² da coleção, onde foram enumerados artistas e trabalhos que serviram como parâmetro estético de Negritude, pode auxiliar na compreensão sobre a procedência das obras do acervo e nos critérios utilizados por ele na seleção dos trabalhos.

[...] uma **cabeça de animal** de Agnaldo dos Santos, um **painel**, de Julia van Roger, o **Cristo Favelado**, de Otavio Araújo, os **Omulus**, de Cleoo, a **capoeira**, de Lucia Fraga, o **Lugudedê** de Manoel do Bonfim, o **Exu** de Aldemir Martins, o **Rei Negro**, de José Barbosa, a **casa vermelha**, de José de Dome, a **favela**, de Iara, as **crianças brincando**, de Agenor, o **casamento**, de Nilza Benes, a **via sacra**, de Zu, **as estrelas**, de Lito Cavalcanti, **soltando balões**, de Heitor dos Prazeres.⁴³

O primeiro trabalho citado foi uma “cabeça de animal” de Agnaldo. O fato dele escolher essa peça para iniciar a lista pode ser entendido pela relação que ela tem com o texto de Mário Barata sobre as esculturas de origem africana. Na sequência encontram-se os nomes de Julia van Roger, Otávio Araújo e Cleoo que estiveram presentes no concurso *Cristo de Cor* em 1955. O que denota um caráter cronológico na lista e pode indicar que a peça de Agnaldo seja uma das primeiras a constar na coleção. Aldemir Martins e José de Dome iniciam suas produções ainda na década de 1940 podendo seus trabalhos estar na coleção desde o início. Manoel Bonfim, José Barbosa e Agenor entram no acervo com esculturas em madeira, presentes nas fotografias que ilustram os artigos da GAM, o que os aproxima do texto de Barata. Heitor dos Prazeres inicia sua produção plástica na década de 1940, mas o trabalho *Soltando Balões* é de 1965, o fato de em 1968 essa pintura ter apenas 3 anos pode ser a razão pela qual ela apareça em último lugar na lista. Os artistas da lista, de acordo com a descrição feita dos trabalhos por Nascimento, constam com temática negra ou de ascendência negra.

O fato de o autor ter usado o pronome indefinido *uma* antes de “cabeça de animal” pode ser um indicativo de indefinição do nome, sendo esta uma designação de uma cabeça de animal genérica e referência ao título da obra premiada no festival de Dakar. Isso abre a possibilidade para que a peça da coleção seja a *Cabeça de Tatu* de 1956. As designações relativas às obras podem ser apenas meras descrições de seus temas realçados em negrito no texto. O trabalho de Heitor dos Prazeres aparece no site do IPEAfró com a denominação *Crianças com Balões* – diferente da mencionada na lista de Nascimento –, o que reforça essa possibilidade.

Uma hipótese sobre a data de 1966 presente na ficha catalográfica da peça seria supor que este foi o ano de sua entrada na coleção. O mesmo ano em que Agnaldo ganha grande visibilidade com o prêmio

⁴² NASCIMENTO, op. cit., 1968a.

⁴³ Ibid., p. 21.

de Dakar. No entanto, diante da recusa do TEN na participação do festival do Senegal, da animosidade entre Nascimento e Clarival do Prado Valladares e da ausência de um comentário sobre o artista nos textos de 1968 essa hipótese fica menos plausível.

Outra possibilidade seria supor que a peça entrou na coleção em 1956. Alguns indícios podem corroborar com essa possibilidade. Sabe-se que no dia da abertura da exposição de Agnaldo na Petite Galerie 12 peças foram vendidas. Segundo informação fornecida pela pesquisadora Juliana Bevilacqua, todas as peças da exposição foram vendidas durante o período da exposição. Um possível comprador poderia ser o próprio Abdias do Nascimento que menciona ter comprado algumas obras da coleção em seu texto. Outros intermediadores da entrada da peça na coleção podem ter sido Mário Barata ou Wilson Rocha, que participou na organização do concurso *Cristo de Cor* e escreveu o texto de apresentação de Agnaldo no catálogo reproduzido por Barata no jornal.

A ligação do acervo do MAN com a Petite Galerie pode ser identificada a partir de uma série de artistas que também podem ter intermediado essa doação e outras doações de obras presentes na coleção. Até o momento não foi encontrado nenhum documento que ligue diretamente a galeria à coleção do MAN, no entanto ao comparar a lista de artistas selecionados pelo concurso *Cristo de Cor* com a lista⁴⁴ de artistas que mostraram seus trabalhos na galeria na década de 1950, encontramos 9 artistas coincidentes: Romani, Benjamin Silva, Djanira, Hilda Campofiorito, Isolda, Anna Letycia, Vera Bocayuva, Géza Heller e Sérgio Campos Mello. A proximidade entre Mário Barata e Abdias do Nascimento também pode ser considerada um indício de vínculo entre as atividades do MAN, a Petite Galerie e Franco Terranova (principal sócio da PG, marchand e poeta italiano). Terranova foi colaborador em 1954 da Revista Brasil Arquitetura Contemporânea na qual a seção de artes plásticas era dirigida por Barata.

Com o objetivo de aprofundar o entendimento de uma possível relação da Petite Galerie com o MAN estabeleceu-se um segundo cruzamento entre a lista de artistas apresentada na reportagem do *Correio da Manhã* em 1968 e a lista de artistas que expuseram na galeria na década de 1960. Como resultado dessa comparação apareceram 22 artistas. A reportagem separa os artistas por categorias nas quais apresenta-se aqui apenas os artistas comuns entre a PG e o MAN. Pintura: Volpi, Scliar, Heitor dos Prazeres, Rubens Gerchman, Benjamin Silva, Bonadei, Inimá de Paula, Maria Leontina, Angelo de Aquino, Lóio Persio, Regina Váter, Enrico Bianco e Darel. Gravura: Maria Bonomi e Fayga Ostrower. Desenho: Iberê Camargo, Ismael Nery e Anna Letycia. Escultura: Agnaldo dos Santos, Bruno Giorgi e

⁴⁴ As listas de artistas expositores na Petite Galerie apresentadas neste trabalho foram desenvolvidas durante a pesquisa de mestrado realizada entre 2016 e 2018. Cf.: CORRÊA, Gabriela Caspary. *A Petite Galerie, Franco Terranova e o circuito de arte no Rio de Janeiro, 1954-1988*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, RJ, 2018.

Mário Cravo Jr. Entre os artistas considerados por Nascimento como “doadores espontâneos” que tiveram vínculo com a galeria estão: Volpi, Rubens Gerchman, Iberê Camargo, Anna Letycia, Maria Bonomi e Darel.

Um artista em especial nestas listas chama a atenção: Ismael Nery (1900-1934). A Petite Galerie também deve ter relação com a entrada desse trabalho na coleção. A trajetória desse artista é particularmente relevante, o artista paraense, que desaparece precocemente aos 34 anos, permanece obscuro até a década de 1960, quando tem trabalhos incluídos na Sala Especial “Surrealismo e Arte Fantástica” da VIII Bienal de São Paulo em 1965. Sua primeira retrospectiva póstuma acontece em 1966 na Petite Galerie apresentando desenhos e pinturas reunidas e guardadas até então por Murilo Mendes. A galeria teve exclusividade na venda desses trabalhos no Rio de Janeiro, o que indica que o desenho presente na coleção do MAN, se não foi doado pela galeria, foi adquirido pelo doador lá. A ênfase dada por Nascimento ao caráter ecumênico da coleção e a colaboração de artistas e parceiros doadores acrescenta interesse ao projeto.

A coleção do MAN foi concebida para afirmar uma arte livre de preconceitos. Uma coleção capaz de unir uma produção em torno de um conceito relacionado à cultura e à estética negra. A intenção não era formar uma coleção de arte moderna, ou de arte popular ou de arte etnográfica, a ideia era formar uma coleção de Arte Negra, entendendo essa manifestação a partir de uma visão universal. Ao olhar de hoje, poderíamos supor que o desejo de formação deste conjunto de obras poderia ser considerado como um ensaio do que poderia vir a ser a escrita de uma história contra-hegemônica. A coleção do MAN ainda existe, mas nunca conseguiu conquistar uma sede própria onde pudesse crescer, ser visitada e divulgada. No ano de 2021 uma parte dela ficou exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A partir de 2022 partes da coleção serão apresentadas em conjunto com a obra do Tunga⁴⁵ no Instituto Inhotim em Minas Gerais.

O moderno como marca do colonizador

Esta breve análise a partir do cruzamento da produção de Agnaldo dos Santos com o pensamento de Abdias do Nascimento nos permite supor que parte das lacunas relativas à curta trajetória de Santos e sua recepção crítica pode estar associada ao entendimento do modernismo como marca do colonizador. Não foram apenas críticos e curadores brancos que recusaram a presença de Agnaldo dos Santos como

⁴⁵ Tunga tem trabalhos na coleção do MAN desde a década de 1960. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/eventos/inauguracoes-2021-dezembro/>. Acesso em: 29 jun. 2022.

artista moderno, esse entendimento é expansivo e pode ser interpretado também pela dificuldade em aceitar o modernismo como uma linguagem abrangente de outras práticas não europeias. O entendimento do modernismo como um movimento exclusivamente branco pode estar relacionado com o afastamento de artistas como Agnaldo e intelectuais como Abdias do Nascimento do circuito institucional. No caso específico da recepção crítica da produção de Agnaldo dos Santos a recusa do moderno e a insistência em limitar sua produção a uma ancestralidade atávica, gera uma falha no entendimento da produção do artista, colocando-o numa posição subalterna de artista primitivo ou de artista popular, impedindo a apreciação desta produção como parte do espectro da produção moderna brasileira. Pudemos observar também neste processo histórico o distanciamento dos problemas específicos da arte por parte de Abdias do Nascimento, impulsionado pela necessidade de uma tomada de posição política e cultural mais radical no sentido de combater o racismo e preconceito estruturais inerentes à sociedade brasileira. O diálogo aqui proposto entre a formação da coleção do MAN e a apreciação crítica da produção de Agnaldo dos Santos nos convida a uma reflexão sobre a relevância no desenvolvimento de outras epistemologias no campo dos estudos da história da arte.