



A hora  
e a vez  
do  
“decolonialismo”  
na arte  
brasileira

-----

**Alessandra Simões**

Brasil. Mestrado: Interunidades em Estética e História da Arte (USP). Doutorado: Programa Interunidades Integração da América Latina (PROLAM-USP)/linha de pesquisa: Comunicação e Arte. Professora Adjunta na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), no Curso Licenciatura Interdisciplinar em Artes e suas Tecnologias e no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). alesimoespaiva@gmail.com

-----

## **A hora e a vez do “decolonialismo” na arte brasileira**

### **Resumo**

Este trabalho propõe uma reflexão a respeito do conceito de “decolonialismo” e sua relação com as artes visuais no Brasil. A proposta é entender o impacto do crescimento exponencial da produção artística e teórica voltada para as questões de raça, etnia e gênero, e sua contribuição para a consolidação de uma teoria decolonial na arte brasileira. Apesar da ainda exígua representatividade no sistema artístico brasileiro, inclusive em seus espaços de decisão, pessoas negras, indígenas e que não se encaixam no sistema binário de gênero vêm produzindo uma significativa massa poética e teórica, revelando a urgente necessidade de reparação frente ao sistemático apagamento de suas experiências e memórias pela história da arte de matriz eurocêntrica e colonialista.

### **Palavras-chave**

Arte brasileira; arte contemporânea; decolonialismo; arte decolonial; estética decolonial

## **The moment of “decolonialism” in Brazilian art**

### **Abstract**

This is a reflection on the concept of “decolonialism” and its relationship with the visual arts in Brazil. The proposal is to understand the impact of the exponential growth of artistic and theoretical production focused on the issues of race, ethnicity and gender, and its contribution to the consolidation of a decolonial theory in Brazilian art. Despite the still small representativeness in the Brazilian artistic system, including in its decision-making spaces, afro-descendants, indigenous and people who do not fit into the gender binary system have been producing a significant poetic and theoretical mass, revealing the urgent need for reparation in the face of systematic erasure of their experiences and memories through the history of art with a Eurocentric and colonialist source.

### **Keyword**

Brazilian art; contemporary art; decolonialism; decolonial art; decolonial aesthetics

## **El momento y el giro del “decolonialismo” en el arte brasileño**

### **Resumen**

Este trabajo propone una reflexión sobre el concepto de “decolonialismo” y su relación con el arte visual en Brasil. La propuesta es comprender el impacto del crecimiento exponencial de la producción artística y teórica centrada en los temas de raza, etnia y género, y su contribución a la consolidación de una teoría decolonial en el arte brasileño. Apesar de la aún pequeña representatividad en el sistema artístico brasileño, incluso en sus espacios de toma de decisiones, los negros, indígenas e las personas que no se encajan en el sistema binario de género vienen produciendo una importante masa poética y teórica, revelando la urgente necesidad de reparación ante el borrado sistemático de sus vivencias y recuerdos por la historia del arte de matriz eurocéntrica y colonialista.

### **Palabras clave**

Arte brasileño; arte contemporáneo; decolonialismo; arte decolonial; estética decolonial

Enfim, chegamos ao momento de definirmos contornos mais precisos ao tema decolonialismo na arte contemporânea brasileira. O “decolonial” - conceito delineado ao longo da história das ciências humanas como enfrentamento epistêmico ao pensamento colonialista - merece na contemporaneidade seu devido traslado para o campo das artes, especialmente, as visualidades. Sim, podemos falar na hora e a vez do pensamento decolonial nas artes brasileiras. E esta premissa não parte precisamente dos saberes constituídos a partir dos lugares de fala hegemônicos no sistema das artes: teóricos (as), críticos (as), curadores (as), historiadores (as); em sua grande maioria pessoas brancas que ditam as normas e os valores da circulação da arte e a legitimação do seu conhecimento. A produção artística em si e as teorias estéticas constituídas por pessoas negras, indígenas e que não se encaixam no sistema binário de gênero têm se mostrado como a grande alavanca para a consolidação de uma teoria decolonial na arte brasileira, sacudindo os confortos teóricos mantidos pelo sistema da arte hegemônico.

Recapitemos a gênese do pensamento decolonial enquanto categoria que busca a problematização da manutenção das condições colonizadas da epistemologia; a emancipação de todas as formas de opressão e dominação; e ainda a articulação da cultura, política e economia de maneira a se construir um campo de conhecimento plural, com base nas territorialidades e nas pessoas e suas subjetividades. O protagonismo branco e europeu manteve-se firme em seu projeto de epistemicídio<sup>1</sup> para a manutenção de uma sociedade colonial e patriarcal, na qual as chamadas minorias políticas e sociais são violentamente eliminadas pelos grupos das elites historicamente assentados nos lugares de poder e de decisão. Entretanto, está em curso no Brasil um gigantesco projeto de “desobediência epistêmica” que tem como ideal político reforçar processos de liberalização das experiências, memórias e histórias daqueles que foram silenciados pela colonialidade.

É importante diferenciar aqui os pensamentos “pós-colonial” e “decolonial”, sendo que ambos se constituem como possibilidades teóricas construídas à medida que as

relações sócio-históricas acontecem na modernidade (ROSEVICS, p. 191, 2017). Enquanto o pós-colonial denuncia as assimetrias entre colonizador e colonizado fruto do projeto de domínio e opressão, a partir de matrizes teóricas diversas (Franz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Edward Said, Stuart Hall, Grupo de Estudos Subalternos, Ranajit Guha), o decolonial entende a colonização como evento prolongado, com muitas rupturas, mas não como uma etapa histórica já superada (o vocábulo “decolonial” nasce de sua oposição ao “descolonial” por iniciativa do autor Walter D. Mignolo para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade da luta por descolonização no pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos).

No campo das artes brasileiras, falar em decolonialismo significa contextualizar a complexidade dos sistemas simbólicos que amparam e definem as engrenagens sociais. Neste sentido, nas disputas pelo poder social e econômico, a cultura e a arte entram como peças-chave nas negociações simbólicas e na manutenção das hegemonias; fazem parte de um “sistema”, como classificado por Jorge Hilton de Assis Miranda (2017, p.62) enquanto um complexo ordenado por partes que se interrelacionam. A arte seria mais um dos “campos” (à luz das teorias de Pierre Bourdieu), entre outros, como o econômico, educacional, científico, religioso etc., reprodutores de desigualdades sociais reafirmadas pela articulação entre instituições e agentes que definem suas regras e valores. Na visão de Miranda (2017), o racismo, por exemplo, é um sistema de poder; e acrescentamos a esta perspectiva o recorte das discussões de etnia e gênero; sendo todos estes tópicos e suas interseccionalidades o que podemos chamar das causas mais urgentes na arte contemporânea.

Batem à porta do sistema da arte brasileira artistas e teóricos que mostram esta urgência a partir de suas próprias potências e lugares de fala. Mulheres negras, homens negros, representantes de várias nações originárias e pessoas de gêneros não binários gritam por espaço e representação. Se as portas não se abrirem, serão derrubadas pela força natural com que estas práticas e saberes estão desestabilizando a manutenção sistemática da perspectiva hegemônica colonizadora. Negar o

atravessamento da postura colonizadora nas instituições e perpetuadas pelos (as) agentes do sistema artístico brasileiro é como tampar o sol com a peneira, pois se trata de mais um sistema entre tantos outros que reproduzem as forças colonizadoras nas disputas pelo capital simbólico. “É dentro dessa engrenagem normatizada e normatizadora que padrões sociais são criados e constantemente reforçados e reproduzidos”, define Miranda (2017, p. 63).

O teórico estadunidense Gregory Sholette define como “matéria obscura” (em analogia a fenômenos cosmológicos) a massa de contra-narrativas criativas que estão à sombra da indústria cultural. “Se trata de uma esfera criativa mal iluminada e amplamente excluída das estruturas econômicas e discursivas do mundo da arte institucionalizado” (2015, p.5). Sholette defende, assim, uma teoria de arte radical, que deve necessariamente revisar a própria noção de valor artístico conforme definido pela ideologia burguesa. Além de encontrar novas formas de reconhecimento da autoria artística coletiva, esta visão também deve versar sobre as várias ocasiões em que nenhum objeto é produzido ou quando a prática artística constitui uma forma de engajamento criativo centrado no próprio processo de organização.

Ao ritmo do pensamento contemporâneo de Sholette, descortina-se toda uma “tradição” em se questionar as bases da arte ocidental e decretar seu fim, desde Hegel, passando por Hans Belting e Arthur Danto. Entretanto, dentro do bojo da construção de um pensamento decolonial nas artes brasileiras, devemos enfatizar as especificidades locais, como as heranças culturais provenientes dos povos originários, entre elas, a ideia de aproximação entre arte e vida que delinea as experiências estéticas indígena e contemporânea; e que também marcam a própria arte contemporânea. São poéticas que podem ser pensadas pela ótica de Rancière (2015b) a respeito do caráter “representativo da arte”, isto é, que não se prestam a uma pedagogia ou explicação do mundo; são, acima de tudo, uma reconfiguração do mundo sensível.

A experiência do Movimento dos Artistas Huni Kuin, o coletivo Mahku, é um exemplo destas questões. Consiste num coletivo de pesquisadores-artistas do povo Huni Kuin

(Acre/Peru), que tem sua gênese no processo tradicional do criar artístico desta comunidade ancestral. A partir da iniciativa de Ibã Sales com seu pai Tuin Huni Kuin (Romão Sales), pesquisador dos conhecimentos desse povo, foram resguardados os saberes musicais e rituais que corriam o risco de desaparecer. Ibã aliou essa formação tradicional com os instrumentos da escrita e da pesquisa ao se formar professor, passando a registrar e publicar esses cantos. Entre os artistas do coletivo Mahku, música de ayahuasca, desenhos, pinturas e cura se misturam em processos ritualísticos-estéticos de forte impacto poético. Quando teóricos contemporâneos procuram desestabilizar as noções clássicas da arte ocidental questionando, por exemplo, as bases do estatuto da observação ocular baseado na perspectiva linear e na reprodução naturalista devem recordar que este é um modo de fazer arte já praticado há muito tempo pelos povos originários, como a “miragem” proporcionada pela ayahuasca traduzida nas belas e coloridas imagens produzidas pelo coletivo Mahku. Valendo-se ainda da linha de pensamento de Rancière (2015a), uma analogia entre arte indígena e contemporânea levaria à concepção de que não há entre as artes indígenas um desejo de representar as injustiças do mundo, e sim de ser a própria vida, de ser a própria política. Se restitui a força da condição indígena na arte por meio de sua própria existência poética. Arte indígena e arte contemporânea compõem universos sensíveis que fazem parte de um comum. Costuras sobre um tecido democrático, elas delineiam a ideia do estar junto em um plano sensível. Esta ideia se aproxima do que Lagrou (2013, p. 12) afirma ser o agenciamento na arte, isto é, a maneira como a arte “(...) age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas.” No caso da arte indígena, ela explica: “São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo.” (LAGROU, 2013, p. 13) Porém, para além das referências teóricas citadas, interessa propor aqui uma reflexão sobre estas poéticas a partir da ótica decolonial e as relações geopolíticas implícitas no processo da colonialidade do poder enquanto “[...] eixo que organizou e continua organizando a diferença colonial, a periferia como natureza.” (MIGNOLO, p. 36). Se

paradigmas não surgem da noite para o dia, podemos dizer que estamos vivenciando um momento único em nossas histórias simbólicas e culturais; a virada do decolonialismo nas artes. Sim, a mudança de paradigma bate a nossa porta. Ela vem sendo gestada há muito tempo; aliás, desde que a invasão europeia se espalhou pelas primeiras colônias, quinhentos anos atrás. Se, desde então, a resistência contra o silenciamento dos povos oprimidos sempre existiu, foram nas últimas décadas que o pensamento decolonial começou a ganhar um corpo nas artes que não terá mais volta. Esta abordagem deve considerar não apenas as experiências praticadas por artistas indígenas, negros, negras e não binários, mas ainda por experiências artísticas compartilhadas contemporâneas, como nos mostra o artista Xadalu e o coletivo Kókir e seus modos de trocas entre artistas e não artistas. Estes exemplos parecem ir ao encontro deste “antes”, porém a um “antes” ainda mais longínquo; na direção do que Mignolo classificou como a “aesthesis”. Explica-se: em dois textos antológicos (citados aqui nas referências), Mignolo explora a colonização da “aesthesis” pela estética. No primeiro texto, publicado em 2010, o autor recorda que a palavra “aesthesis”, do grego antigo, significa vocábulos como sensação, processo de percepção, sensação visual, sensação gustativa, sensação auditiva. Daí sinestesia se referir ao entrecruzamento de sentidos e sensações. Entretanto, Mignolo aponta que já no século XVII o conceito de “aesthesis” passa a significar a sensação do belo, um belo supostamente universalizante. Aparecem embutidas nesta construção epistemológica as noções aristotélicas de representação, imitação e catarse.

Quase dez anos depois, em seu segundo texto, Mignolo retoma suas reflexões adicionando à “aesthesis” o conceito de gnosis. Explica que ambos se configuram como esferas do conhecer e do sentir não sujeitas à epistemologia e à estética, lembrando que na civilização ocidental fenômeno e conhecimento se separam a partir do século XVIII. “[...] pensar decolonialmente es un constante desprendimiento (delinking) de la epistemología moderno/colonial y un constante hacer gnoseológico/aesthético” (2019, p.20), pontua Mignolo. Se para a língua maya não há uma palavra equivalente à arte, como explicou Mignolo ao citar as palavras do artista Chavajay, é preciso nos

perguntar como chegamos à ideia de estética como ela é. As expressões estão, antes, ligadas à esfera do sagrado e da espiritualidade, e impregnado de memórias, sensações, ruídos, cores de seus ancestrais.

Segundo Mignolo, é preciso, portanto, libertar a “aesthesis” da estética, descobrir a geopolítica do sentir, pensar, fazer e do acreditar por meio da “aesthesis”, esta sim biologicamente universal em um sentido inverso ao pensamento brotado no Renascimento e reforçado no século XVIII, que criou mitos como o da genialidade do artista, da sobressalência das artes liberais sobre as artes mecânicas, da autoria individual. Para tanto, não apenas artistas, mas críticos e teóricos devem pensar decolonialmente.

Podemos fazer ainda uma analogia entre o sistema brasileiro nas artes e as discussões sobre a “neutralidade” da branquitude, cuja autoimagem ainda está balizada pela naturalização de seu suposto padrão universalizante estético e moral. “Essa autoimagem condicionada, essa disposição para não perceber-se, analisar-se e criticar-se é algo aprendido e internalizado [...]”, afirma Miranda (2017, p. 65), ao relacionar este fato com o “habitus” definido por Bourdieu, que pode ser entendido como um “[...] sistema de percepções, práticas, juízos e gostos automatizados socioideologicamente nos indivíduos através de estruturas institucionais”. Portanto, instituições no sistema das artes brasileiras seguem padrões de comportamento condicionados pelo colonialismo introjetado em seus agentes, que incorporam e reproduzem em suas escolhas o que constitui a história, a crítica e a teoria da arte, e o que deve circular e se institucionalizar enquanto arte. Em seu “habitus”, pesquisadores, professores, curadores de arte são agentes estruturantes que geram práticas e representações ainda vinculadas ao pensamento colonial.

Basta um olhar rápido em qualquer vernissagem para atestar a frequência majoritária de pessoas brancas. E, se como diz o jargão “os números não mentem”, basta atentarmos também para alguns índices do Projeto Afro ([projetoafro.com.br](http://projetoafro.com.br)) que, em levantamento iniciado em setembro de 2019, nas redes sociais, conseguiu mapear, até novembro de 2020, 76 nomes de curadores negros/negras e 20 indígenas (dos quais



a maioria é feminina, atua na região sudeste e de maneira autônoma/independente). De acordo com os dados obtidos, apenas 20% dos curadores indígenas e negres atuam em alguma instituição, enquanto 80% não têm outra saída que não seja apostar na carreira independente/autônoma (isto pode ser uma condição generalizada devido a não regulamentação da profissão, entretanto, o quadro agrava-se quando se trata destes perfis). Em parceria com a Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição, o Projeto Afro realiza, desde dezembro de 2018, uma cartografia dos curadores, brasileiros e internacionais, cujas trajetórias auxiliam no entendimento da história da curadoria no Brasil. Uma lista, levantada até maio de 2020, apontava que, entre 150 nomes de curadores, apenas 2 eram negros. Segundo Luciara Ribeiro (2020), “[...] a pouca empregabilidade dos curadores negros e indígenas ao longo da história de curadoria no Brasil fica explícita quando vemos, por exemplo, que o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947, contratou suas primeiras curadoras negras, Horrana de Kássia e Amanda Carneiro, apenas em 2018, e a primeira curadora indígena, Sandra Benites, somente em 2019”.

Recentemente, uma série de exposições e projetos organizados por instituições brasileiras tiveram foco em questões de raça, gênero e classe. Em 2020, a Pinacoteca de São Paulo realizou, pela primeira vez, uma exposição dedicada à produção indígena contemporânea, com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena. “Véxoa: Nós sabemos” contou com a presença de 23 artistas/coletivos de diferentes regiões do país, apresentando pinturas, esculturas, objetos, vídeos, fotografias, instalações, além de uma série de ativações realizadas por diversos grupos indígenas. A mostra faz parte de um projeto de pesquisa maior, OPY, que reúne várias parcerias e levanta a questão que guiou a exposição: Se olharmos a história da arte do ponto de vista do que não existe?

O Museu de Arte de São Paulo (MASP) também tem feito uma série de ações neste sentido, como o projeto de longo prazo intitulado Arte e descolonização, realizado em parceria com o Afterall - centro de pesquisa e publicação da University of the Arts de Londres dedicado à arte contemporânea e suas histórias. A parceria pretende

investigar o surgimento de novas práticas artísticas e curatoriais que questionam e criticam os legados coloniais na produção, curadoria e crítica de arte, através de seminários e publicações. Outras iniciativas também demonstram o interesse institucional por reconhecer autorias subrepresentadas na arte brasileira, como o Prêmio Sotheby's, que contemplou em 2019 dois projetos brasileiros dedicados às produções indígenas (a proposta de uma exposição grande no Masp, sem previsão de data e com curadoria de Sandra Benites, e a própria exposição na Pinacoteca). O Prêmio PIPA também tem tido entre seus finalistas e vencedores artistas negros e negras, como Antonio Obá, Arjan Martins, Jaime Lauriano, Maxwell Alexandre, Paulo Nazareth e Renata Felinto; e indígenas como Isael Maxakali, Denilson Baniwa, Jaider Esbell e Arissana Pataxó.

Entretanto, Ribeiro (2020) afirma que apenas expor e debater as temáticas não é uma ação realmente efetiva para que se promova uma mudança real na contratação dos profissionais negros e indígenas nas equipes curatoriais. Em sua opinião, as instituições precisam ir além das temáticas de suas programações e exposições, e incluir em suas equipes uma presença expressiva de profissionais negros e indígenas, que possam ter seus trabalhos reconhecidos e remunerados com valores justos. A autora explica que, quando uma instituição se cala e escolhe por continuar trabalhando com membros em grande maioria brancos, reafirma o racismo.

Os desdobramentos desta ocupação por pessoas majoritariamente brancas nos espaços de decisão nas artes brasileiras têm reflexos diretos na escolha de quais artistas estarão representados no circuito comercial. Levantamento realizado pelo artista, curador e pesquisador Alan Ariê, em 2019, mostrou que, dos mais de 600 artistas representados por galerias em São Paulo, só 5% são pretos ou pardos. Foram reunidos dados quantitativos e qualitativos sobre artistas de 24 galerias de arte da cidade de São Paulo no segundo semestre de 2019 (a pesquisa foi realizada entre os meses de agosto e dezembro).

A partir dos dados coletados, é possível observar a dimensão da exclusão existente para alguns grupos dentro do circuito das artes. Contudo, fica evidente que a questão

mais alarmante corresponde à predominância de pessoas brancas. Dos 619 nomes levantados pela pesquisa, apenas 46 pessoas não são brancas. Destas, 27 são pessoas negras – 23 homens e apenas 4 mulheres; 14 são pessoas asiáticas – 9 homens e 5 mulheres; 4 são pardas – todos homens; e apenas 1 pessoa é indígena, no caso uma artista mexicana chamada Mariana Castillo Deball, ou seja, não temos indígenas nascidos no Brasil na lista. Ariê (2020) cita ainda que não havia nenhuma pessoa transgênera representada pelas galerias de arte pesquisadas no período da coleta. É gritante a diferença racial entre as mulheres, pois as 4 mulheres cis negras representam somente 2,07% entre todas as mulheres. Os homens cis negros representam 5,39%, enquanto não há homens indígenas nas galerias de arte de São Paulo. Lembremos ainda que o Brasil concentra a segunda maior população afrodescendente do mundo (depois da Nigéria), segundo o Relatório Afrodescendentes na América Latina - Rumo a um Marco de Inclusão (2018, Banco Mundial).

Enquanto os números comprovam a escassez dos acessos e dos meios de representatividade para a ampla diversidade de grupos humanos que compõem a sociedade brasileira, um olhar para a história da arte brasileira afere a mesma invisibilidade. A artista, professora e pesquisadora negra Renata Felinto vem construindo, nos últimos anos, um importante arcabouço a respeito do assunto, corroborando os caminhos pelos quais as produções em artes visuais realizadas por negras e negros têm sido apagadas dos registros históricos, e, conseqüentemente, do ensino de artes visuais. Seus estudos comprovam que, mesmo com conquistas com as leis 10.639/03 e 11.645/08, que obrigam o ensino de histórias e culturas dos povos africanos, afro-brasileiro e indígenas nas escolas, há ainda um longo caminho a se percorrer no sentido de reparar os estragos feitos ao longo da história da educação brasileira que contribuíram para o apagamento de diferenças étnico-raciais e para a uniformização da população brasileira.

Felinto (2020, p.346) defende a necessária revisão das artes visuais produzidas nos períodos colonial, imperial e republicano e a forma como essa história foi escrita, “[...]”

quais as personalidades contempladas, quais são e como se constituíram os movimentos artísticos destacados, e como se dão os encadeamentos para a correlação de todos esses pontos”, define ela, lembrando que da necessidade urgente de identificação e nomeação dos povos africanos traficados para o Brasil, as suas localidades, os seus saberes, as suas tecnologias imprescindíveis para todos os modos de produção da colônia, do império e da república; pois “[...] a omissão, o apagamento, a invisibilidade, a sub-representação são facetas da mesma violência que fere e elimina fisicamente indivíduos que compõem esses segmentos.” (2020, p.347)

No âmbito das visualidades, Felinto defende que para se ensinar história da arte é preciso inserir artistas visuais negras e negros em paridade com outras produções de seu mesmo tempo cronológico. Portanto, criar nos livros capítulos exclusivos para a apresentação destes artistas seria incorrer em segregação. Estes artistas, portanto, deveriam ser inseridos paralelamente às escolas e estilos apresentados em sala de aula, demonstrando dessa maneira que suas produções permanecem para a posteridade e representam parte de um conjunto de valores de um período histórico. Felinto dá como exemplo o artista fluminense Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), que apresentou inúmeras experimentações e incorporações pictóricas proto-modernistas anteriores a artistas pioneiros da arte modernista brasileira, como Lasar Segall (1889-1957) e Anita Malfatti (1889-1964). A autora problematiza ainda a relação das vanguardas históricas com a representação de uma suposta estética afrodescendente, como no caso do quadro *A Negra*, no qual está a representação objetificada e grotesca da ama-de-leite da artista Tarsila do Amaral.

Esforços como o de Renata Felinto estão ajudando a desenhar os devidos contornos ao pensamento decolonial na arte brasileira. A ela, somam-se outros importantes pensadores, como o pesquisador e professor negro Igor Simões, que traça uma genealogia dos primórdios da crítica e da história de arte brasileira no século 19, sempre escritas “[...] desde uma lógica local constituída por um tecido social que segrega, exclui, desumaniza, aparta.” (2019, p.3) Simões (2019) lembra que, apesar dos escritos de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) como ponto de partida

para uma possível presença do artista negro na história da arte brasileira, este trata-se de um caso pontual; lembrando de casos emblemáticos como a crítica racista tecida por Luiz Gonzaga Duque-Estrada. Por outro lado, Simões situa a posição do crítico baiano Manoel Raymundo Querino, nome incontestável do ambiente artístico baiano e brasileiro da virada do século, para quem o negro deixa de ser “[...] o selvagem sujeitado e coisificado”, para se tornar “[...] a força atuante na consolidação de um autêntico Brasil.” (2019, p.6). Em relação do Modernismo, Simões corrobora o que Felinto define como o momento da fetichização da racialidade brasileira. “Na eterna negociação entre teorias raciais, miscigenações, projetos de branqueamento e tentativas de raízes nacionais, as elites intelectuais do país não escaparam à lógica vanguardista europeia que não fez mais do que reiterar a essencialidade” (p. 8).

Simões (2019) lembra ainda da importância de um olhar sobre acervos e coleções, locais com papel imprescindível na elaboração de exposições. E, mais uma vez, o apagamento da arte produzida por negros e negras se reproduz. Simões lembra da passagem emblemática quando da preparação da mostra “Territórios: Artistas Afrodescendentes no acervo da Pinacoteca”, pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre 2016 e 2017, que pretendeu revisar as suas reservas até então, contando na época com cem peças de autoria negra. A ideia era propor uma homenagem ao seu antigo diretor Emanuel Araújo, porém o catálogo da mostra apresentou número que corroborava a branquidão dos acervos brasileiros. Até a gestão de Araújo, iniciada em 1992, o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo contava com apenas dois trabalhos de um único artista negro brasileiro. Isto é, a Pinacoteca, criada em 1905 pelo governo do Estado de São Paulo, passou mais de meio século sem nenhum artista negro em seu acervo e até a década de 90 do século 20. Somente em 2019, a Pinacoteca de São Paulo também incorporou ao seu acervo obras de arte brasileira produzidas por artistas indígenas.

Simões (2019) soma ao problema dos acervos a falta de curadores e gestores negros, o que põe em xeque as decisões acerca das ações nos museus brasileiros. O Museu de Arte de São Paulo, por exemplo, durante a realização da mostra “Histórias Afro-

Atlânticas”, em 2018, trouxe entre os curadores o pesquisador, antropólogo e curador negro Hélio Menezes e o artista negro Ayrson Heraclito. Porém, após a exposição, o quadro de curadores da instituição, com um time com mais de 15 nomes, contava apenas com a presença da curadora Amanda Carneiro. Na assistência de curadoria, Simões (2019) cita a presença de Horrana Santoza. Duas mulheres negras entre um grupo formado majoritariamente por pessoas brancas.

Outra importante pesquisadora que trata do pensamento decolonial nas artes, Fabiana Lopes, explica que este silenciamento das minorias no sistema das artes “[...] reflete menos a produção artística em si e mais o hiato de entendimento sobre esse contexto, indicando uma escassa reflexão acadêmica que explore esse campo das artes visuais e crie um nexo de compreensão das relações simbólicas nele geradas” (2016, p. 40).

Segundo Lopes:

[...] a produção artística em si revela-se um território rico e complexo, um espaço de enunciação repleto de discursos, relações de sentido, apropriações, ressignificações e assimetrias tanto de caráter estético como de caráter semântico. Ela revela-se um lugar de diálogo com a história da história da arte – ela mesma uma narrativa –, que sugere inserções no discurso oficial de outras narrativas formadas por tradições não ocidentais: histórias e memórias pessoais e coletivas, modos de ver, perceber e experimentar a realidade, filtrados por tradições africanas, tradições indígenas, linguagens populares e eruditas interpeladas entre si, num movimento contínuo e dinâmico de criação de novas possibilidades. (2016, p.40)

Corroborando a tese de Fabiana Lopes, uma infinidade de artistas negros, negras, indígenas e não binários estão marcando sua presença na cena contemporânea com uma produção que coloca em xeque a normatividade teórica e institucional nas artes brasileiras. Poéticas revolucionárias como a de Jota Mombaça e Castiel Vitorino Brasileiro estão postas à mesa para revelar a urgência do debate sobre a equidade na arte, comprovando que a colonialidade continua gerando privilégios simbólicos e materiais. Subverter as normas eurocentradas e priorizar as vozes historicamente silenciadas não significa simplesmente negar os valores impostos pelo colonizador nas sociedades subalternizadas, mas reconhecer a lógica da inferioridade que sustenta sua

estrutura. O colonizador ainda ocupa os lugares de poder e de decisão hegemônicos e hierarquizados institucionalmente nas artes; teorias não vão mudar este quadro, portanto, o decolonialismo pede ação. Estas “poéticas-ação” mostram que a neutralidade não é inocente.

## **Referências**

ARIÊ, Alan. Negrestudo: Mapeamento de artistas representados pelas galerias de arte de São Paulo. Outubro, 2020. Disponível em:

<https://projetoafro.com/editorial/artigo/negrestudo-mapeamento-artistas-representados-pelas-galerias-de-arte-de-sao-paulo/>. Acesso em 13/12/2020

CARNEIRO, Sueli Aparecida. A Construção do Outro como Não-ser como fundamento do Ser. São Paulo: FUESP, 2005.

FANON, Frantz. [1963]. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: EDUFBA, 2008.

LAGROU, Els. Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: Ediotra C/Arte, 2013.

LOPES, Fabiana. Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca. In: Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca/curadoria. CHIARELLI, Tadeu (ORG). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2016.

MIGNOLO, Walter. Aesthesis decolonial. CALLE14, vol. 4, n. 4, janeiro-junho, 2010.

\_\_\_\_\_. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 14 (25). pp. 14-32, 2019.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. Branquitude invisível – pessoas brancas e a não percepção dos privilégios: verdade ou hipocrisia? In: Branquitude: Estudos sobre a Identidade Branca no Brasil. (Org.: Müller, Tânia M. P.; Cardoso, Lourenço). Curitiba, Appris, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível: Estética e Política. São Paulo: Editora 34. 2015a.

\_\_\_\_\_. Sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna: uma entrevista com Jacques Rancière. Ensaia. 2015b. Disponível em <http://www.revistaensaia.com/uma-entrevista-com-jacques-ranciere>. Acesso em 10/12/2020.

RIBEIRO, Luciara. Curadorias em disputa: Quem são as curadoras e curadores negras, negros e indígenas brasileiros? Novembro, 2020. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/>. Acesso em 13/12/2020

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber; ROSEVICS, Larissa (ORG.). Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Perse, 2017.

SANTOS, Boaventura de Souza. Pelas Mãos de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?. Revista GEARTE, Porto Alegre, RS, v. 6, n. 2, jul. 2019. ISSN 2357-9854. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94288>>. Acesso em: 10 dez. 2020. doi:<https://doi.org/10.22456/2357-9854.94288>.

SHOLETTE, Gregory. Materia oscura Arte activista y la esfera pública de oposición. Cali: fundación editorial archivos del Índice, 2015. Disponível em <http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2017/10/Materia-oscura-Sholette-Spanish-espan%CC%83ol.pdf>. Acesso em 14/12/2020.

SIMÕES, Igor Moraes. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jul-dez, 2019; V 24; N.42. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/303969215.pdf>. Acesso em 13/12/2020



## Notas

---

<sup>1</sup> Uma possível definição de epistemicídio: “[...] eliminaram-se formas de conhecimento estranho porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos. Mas o epistemicídio foi muito mais vasto que o genocídio porque ocorreu sempre que se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam constituir uma ameaça à expansão capitalista ou, durante boa parte do nosso século, à expansão comunista (neste domínio tão moderna quanto a capitalista); e também porque ocorreu tanto no espaço periférico, extra norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais)”. (SANTOS, 1999, p. 283). Carneiro (2005) delimita a questão do epistemicídio analisando os processos de instalação desse dispositivo, racialidade/ biopoder no contexto brasileiro.