

TRAVESSIAS:
IMAGINÁRIOS DA EXPERIÊNCIA
AFRODIASPÓRICA

Pâmela Rocha



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO” UNESP Campus Bauru

FACULDADE DE ARTES, ARQUITETURA E COMUNICAÇÃO E DESIGN – FAAC

Departamento de Artes e Representação Gráfica – DARG

Graduação em Artes Visuais – Bacharelado

TRAVESSIAS: IMAGINÁRIOS DA EXPERIÊNCIA AFRODIASPÓRICA

PÂMELA MACHADO DE JESUS ROCHA

BAURU, 2022

R672t	ROCHA, PÂMELA M J TRAVESSIAS : IMAGINÁRIOS DA EXPERIÊNCIA AFRODIASPÓRICA / PÂMELA M J ROCHA. -- Bauru, 2022 91 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru Orientadora: Joedy Luciana Barros Marins Bamonte 1. Arte afro-brasileira. 2. Arte brasileira. 3. Diáspora Africana. 4. Arte contemporânea. 5. Decolonialidade. I. Título.
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

TRAVESSIAS: IMAGINÁRIOS DA EXPERIÊNCIA AFRODIASPÓRICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design – FAAC UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para a conclusão da graduação, sob orientação da Prof. Dra. Joedy Bamonte.

BAURU, 2022

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Joedy Luciana Barros
Marins Bamonte (Orientadora)
FAAC/UNESP/Bauru

Profa. Dra. Regilene Sarzi Ribeiro
FAAC/UNESP/Bauru

Profa. Dra. Priscila Leonel de
Medeiros Pereira

AGRADECIMENTOS

Chego ao momento de encerrar uma longa jornada e por isso começo os agradecimentos por mim. Pela coragem de iniciar essa graduação tão distante de casa e ainda mais por ter encontrado forças de permanecer e terminar esse trabalho, sou grata por não ter desistido de mim mesma.

À minha mãe, Cida, tenho a agradecer pela vida e por ter feito o quê pôde para garantir meu sustento e minha educação, por ter apoiado e acreditado na minha escolha de estar aqui. Agradeço a minha irmã Joice, que na infância era a pessoa que eu mais admirava, que cuidou de mim quando nossa mãe não pôde e que hoje é uma boa amiga.

Sou grata também aos encontros que tive nessa jornada, a essa rede de apoio que fiz e que tornou essa experiência cheia de afeto, em especial aos amigos Gustavo Henrique, Gustavo Paulo, Márcio Gustavo, Bianca Jiacometi, Luiz Gustavo, Natália Mota, Francycellen Fermiano, Bárbara Gonçalves e Pietro Martins.

Agradeço às políticas públicas que me possibilitaram entrar e permanecer na universidade, onde tive experiências significativas que se deram principalmente dentro do Coletivo Negro Kimpa, ao qual sou grata pelas trocas, apoio e pela contribuição epistemológica no que diz respeito a minha formação pessoal e acadêmica.

Por fim, agradeço a professora Joedy pelo apoio, pela paciência e pelo espaço que me deu para realizar esse atrasado TCC.

*“Terra azul
Céu escuro
Fantasmas passam nas ruas
Como eu fantasma nua
A caminhar
A quem procuro?
Em que cama repousa espírito tão inquieto?
Nas rotas de sol em ritmo de blues
Em remansos passados em fechados futuros.”*

*Sol e Blues, de
Beatriz Nascimento*

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo observar em produções artísticas negras a presença de duas imagens que remetem a travessia do Atlântico Sul durante a diáspora africana: a embarcação e o oceano. Nesse percurso, analisar o imaginário que permeia as artes visuais brasileiras que marcadas pela colonialidade criam embates históricos e conceituais, bem como investigar as duas imagens como elementos simbólicos de expressão dos sentidos sociais e ferramentas das narrativas decoloniais emergentes.

Palavras-chave: *Arte contemporânea; Arte brasileira; Imaginário social; Diáspora Africana.*

ABSTRACT

This work aims to observe in black artistic productions the presence of two images that refer to the crossing of the South Atlantic during the African diaspora: the vessel and the ocean. In this way, analyze the imaginary that permeates the Brazilian visual arts that, marked by coloniality, create historical and conceptual clashes, as well as investigate the two images as symbolic elements of expression of social meanings and tools of emerging decolonial narratives.

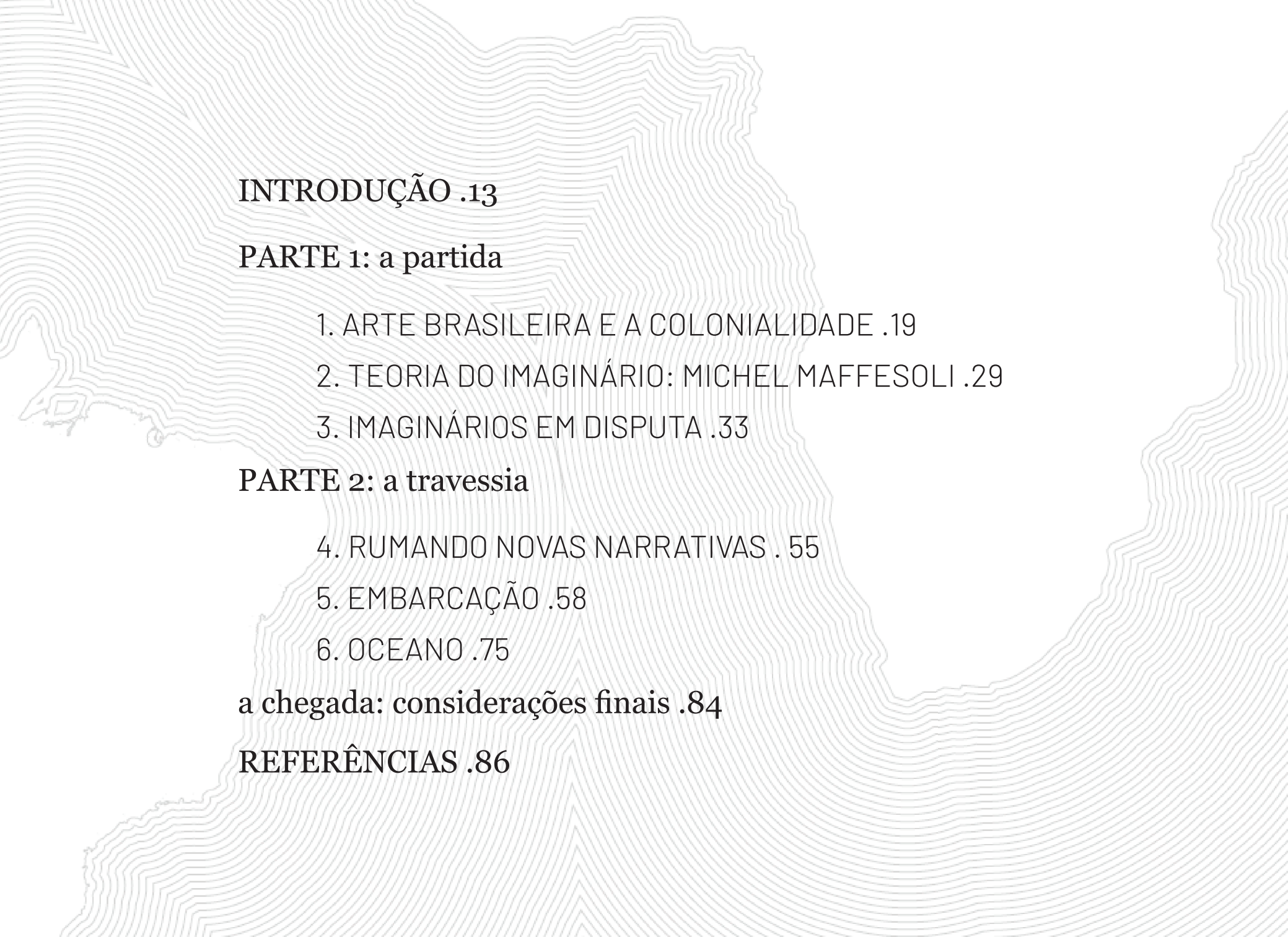
Keywords: *Contemporary art; Brazilian Art; Social Imaginary; African Diaspora.*

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 - Pâmela Rocha, *À deriva*, dimensões variadas, impressão offset plastificado com fita adesiva. 15
- Fig. 2 - Pâmela Rocha, *Travessias*, 42x59,4cm, impressões digitais sobre mapa do Atlântico Sul, MapMaker Interactive, National Geographic), 2020. 16
- Fig. 3 - Grada Kilomba, *Ilusões Vol.I, Narciso e Eco*, vídeo instalação 30'38, 2017. Imagem e trecho fazem parte da obra. Imagem retirada do site MUAC. 18
- Fig. 4 – Albert Eckhout, *Homem Africano*, óleo sobre tela, 167 x 273 cm, 1641. Nationalmuseet (Copenhague, Dinamarca). 21
- Fig. 5 – Albert Eckhout, *Mulher Africana*, óleo sobre tela, 267 x 178 cm, 1641. Nationalmuseet (Copenhague, Dinamarca). 22
- Fig. 6 – Albert Henschel, retrato da série Tipos Negros: Negra de Pernambuco, 1869. Leipzig/ Instituto Moreira Salles. 24
- Fig. 7 – Albert Henschel, retrato da série Tipos Negros, 1869. Leipzig/ Instituto Moreira Salles. 24
- Fig. 8 – Christiano Júnior, Escravos de ganho carregando cadeiras, 1864-1865. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. 25
- Fig. 9 – Christiano Júnior, Escrava de ganho vendedora, 1864-1865. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. 25
- Fig. 10 – Pedro Américo, *A Libertação dos Escravos*, óleo sobre tela; 140,5 x 200 cm, 1889. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo. 38
- Fig. 11 – Pedro Américo, *Paz e Concórdia*, óleo sobre tela; 43 x 60 x 2,5 cm, 1895. Museu de Arte de São Paulo

Assis Chateaubriand, São Paulo.	40
Fig. 12– Modesto Brocos, <i>A redenção de Cam</i> , óleo sobre tela; 166x199 cm, 1895. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.	41
Fig. 13– Jean-Baptiste Debret, <i>O jantar</i> , aquarela 31 x 49 cm, 1835. Museu Imperial/Ibram/Minc.	46
Fig. 14 – Johann Moritz Rugendas, <i>Desembarque</i> , Litografia, 1837.	46
Fig. 15– Emiliano Di Cavalcanti, <i>Mulatas</i> , óleo sobre cartão, 39x50 cm, 1927.	47
Fig. 16 – Tarsila do Amaral, <i>A Negra</i> , óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1923.Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.	47
Fig. 17 – Arthur Timótheo da Costa, <i>Menino</i> , óleo sobre painel 32 x 41 cm,1918. Museu Afro Brasil, São Paulo.	48
Fig. 18 – Estevão Roberto da Silva , <i>Natureza-morta</i> , óleo sobre tela, 64,5 x 81cm, 1891. Museu Afro Brasil, São Paulo.	49
Fig. 19 – Mestre Didi, <i>Sem título</i> , Nervura e palmeira, couro pintado, búzios e contas, 129 x 44 x 15 cm, s.d.	51
Fig. 20 – Mestre Didi, <i>OPA IWIN IGI IGBO - Espírito da árvore da floresta</i> , Palha, couro, miçangas e conchas, 138 x 50 x 15 cm, s.d.	51
Fig. 21 – Rubem Valentim, <i>Emblema</i> , óleo sobre relevo em madeira 46 x 66 cm,1968.	52
Fig. 22 – Rubem Valentim, <i>Emblema</i> , Acrílica sobre tela, 33 x 41cm, 1987.	52
Fig. 23 – Josiah Wedgwood, <i>The Offical Medallion of the British Anti-Slavery Society</i> , 1795.	60
Fig. 24 – <i>The History of the Rise, Progress, and Accomplishment of the Abolition of the African Slave- Trade by the British Parliament.</i> 1808. Disponível em: British Library.	61
Fig. 25 – <i>Plan of the British Slave Ship Brookes</i> , 1789. Disponível em: Brock University Digital History.	62
Fig. 26 – <i>Representation of an Insurrection on board a Slave-Ship</i> , 1794. Disponível em: Brock University Digital	

History.	62
Fig. 27 – Paulo Nazareth, <i>Slave Ship for Sale</i> , Litografia sobre papel, 30 x 24cm, 2014.	64
Fig. 28 e 29– Jaime Lauriano, <i>Brinquedo de furar moletom</i> , intervenção site-specific na varanda do MAC Niterói, dimensões variáveis, 2018. Foto: Rafael Adorján/Reprodução. Imagem retirada do site do artista	66
Fig. 30, 31 e 32 – Jaime Lauriano, <i>Brinquedo de furar moletom</i> , intervenção site-specific na varanda do MAC Niterói, dimensões variáveis, 2018. Foto: Rafael Adorján/Reprodução.	68
Fig. 33- Priscila Rezende, <i>Nau Frágil</i> , performance, 2019. Polônia. Foto de Klaudyna Schubert.	70
Fig. 34 - Priscila Rezende, <i>Nau Frágil</i> , performance, 2019. Polônia. Imagem retirada do site da artista.	71
Fig. 35 - Arjan Martins, <i>Sem título</i> , acrílica sobre tela, 2020. Imagem retirada do site da Galeria A Gentil Carioca.	77
Fig. 36 - Aline Motta, <i>Se o mar tivesse varandas</i> , videoinstalação em 2 canais, 09:11, 2017. Imagem retirada do site da artista.	80
Fig. 37 - Tiago Sant'ana, <i>Rota de fuga</i> , bordado sobre tecido de algodão, 109 x 189 cm, 2021. Imagem retirada do site do artista.	83



INTRODUÇÃO .13

PARTE 1: a partida

1. ARTE BRASILEIRA E A COLONIALIDADE .19
2. TEORIA DO IMAGINÁRIO: MICHEL MAFFESOLI .29
3. IMAGINÁRIOS EM DISPUTA .33

PARTE 2: a travessia

4. RUMANDO NOVAS NARRATIVAS . 55
5. EMBARCAÇÃO .58
6. OCEANO .75

a chegada: considerações finais .84

REFERÊNCIAS .86

INTRODUÇÃO

Em duas produções poéticas de 2020 "À deriva" e "Travessias" (fig. 1 ,2), temas como identidade e deslocamentos surgem como ativadores para a presente pesquisa. Nos trabalhos, é estabelecida uma relação entre incômodos subjetivos e os atravessamentos históricos de minha identidade, que surgem de um momento de inquietação durante o isolamento. Na obra "À deriva", em um singelo barquinho de papel, minha identidade se perde em uma embarcação sem rumo, sem perspectiva, em uma imensidão de medos e sonhos do futuro. Mas em "Travessias" ela é mais uma de tantas identidades negras que se encontram no oceano das histórias do passado e nas vidas do presente. Se expressam através das minhas digitais que gravei sobre a impressão do mapa que muito diz sobre a história nacional. As obras são de dois anos atrás, mas com sentimentos que não cessaram até hoje. Me desloco para onde não sei, talvez em busca de quem sou, mas sempre lembrando de onde vim.

As obras acabam resultando, neste que entendo como um terceiro trabalho, em conjunto com as duas obras produzidas, já que a pesquisa resgata também os elementos presentes nas minhas obras. Dividido em duas partes: a partida e a travessia, a pesquisa é imaginada como uma jornada. Tem como objetivo elaborar um estudo que articule o imaginário social da experiência compartilhada dos sujeitos negros no Brasil e a produção artística negra contemporânea evidenciando o imaginário negro emergente como uma proposta de ruptura com o discurso hegemônico dentro da história da arte.

Na primeira, pensando que partimos de algum lugar, situa-se a arte brasileira como um problema que, enquanto uma ferramenta colonial dominada pelo poderio branco, através dos modos de representar produz imagens distorcidas da negritude que impactam a sociedade sob muitos aspectos. Nesta parte também é apresentada o imaginário como nosso fio condutor metodológico, especificamente sob a perspectiva do imaginário

social proposta pelo sociólogo francês Michel Maffesoli, para que possamos pensar o imaginário como propulsor da produção de nossas visualidades. Ao fim da primeira parte, observamos como resultado a disputa entre o que pode ser entendido como imaginário hegemônico branco brasileiro e o imaginário negro emergente, que está propondo deslocamentos nos sistemas de representação, aqui em especial nas artes visuais brasileiras. Já na segunda parte, é onde analisa-se a presença de duas imagens recorrentes das histórias acerca da diáspora africana no Atlântico Sul: a embarcação e o oceano. São observadas em obras dos artistas Paulo Nazareth, Jaime Lauriano, Priscila Rezende, Arjan Martins, Aline Motta e Tiago Sant'ana como essas imagens são rememoradas e ressignificadas a partir do imaginário que as percebe.

Apesar de ter como base a teoria do imaginário de Maffesoli, o pensamento de autores negros são fundamentais para a pesquisa. No que diz respeito a analisar a colonialidade, a branquitude e seus desdobramentos, Grada Kilomba e Maria Aparecida Bento são centrais para nossa discussão. Da mesma forma o pensamento de Paul Gilroy, bell hooks, Stuart Hall e Abdias do Nascimento, encaminham nossa pesquisa rumo a um pensamento de ruptura e oposição, pensamento este que também se expressa nas referências teóricas de Renata Felinto, Kleber Amancio e Igor Simões, que também embasam o trabalho no campo da arte.



Fig. 1 - Pâmela Rocha, *À deriva*, dimensões variadas, impressão offset plastificado com fita adesiva, 2020.

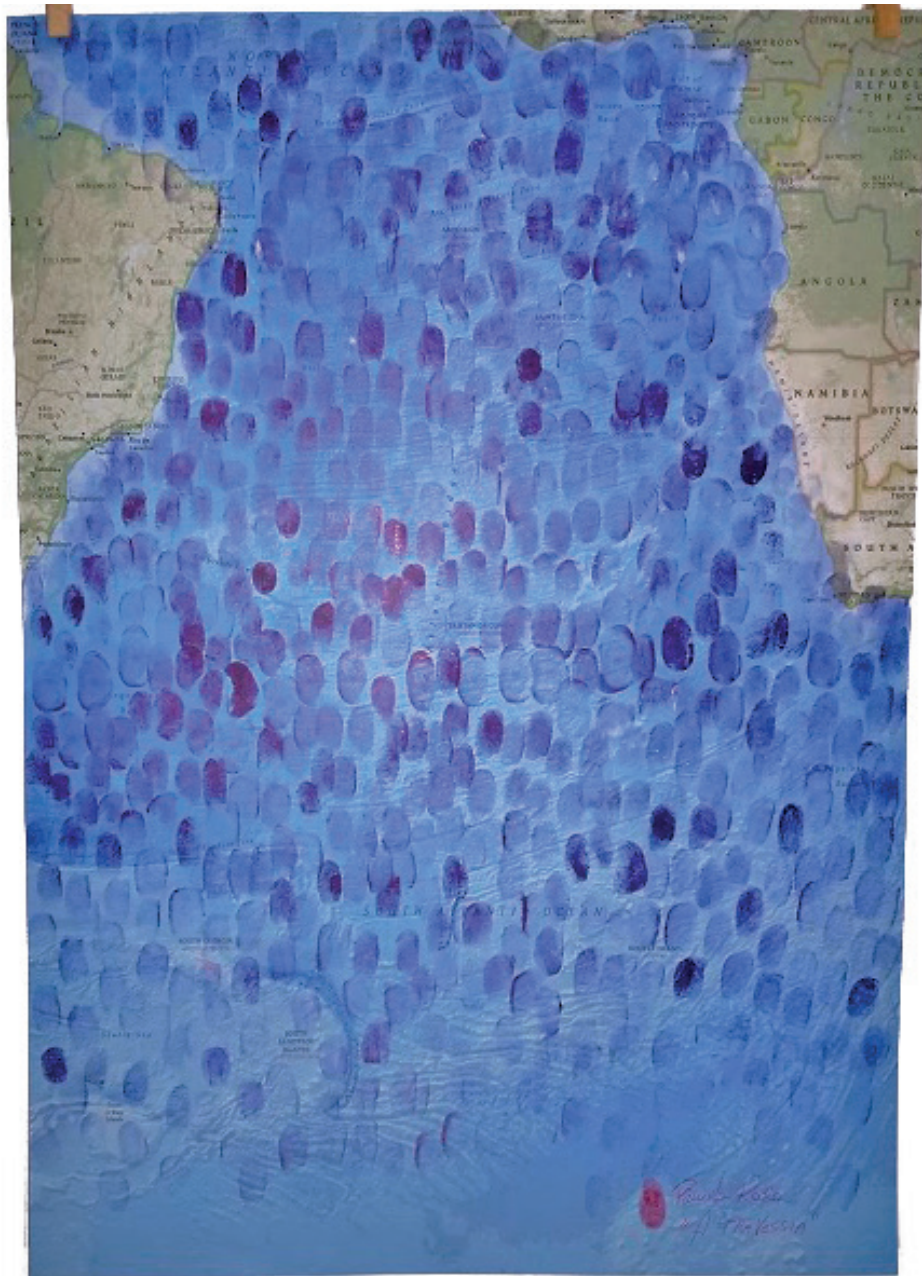


Fig. 2 - Pâmela Rocha, *Travessias*, 42x59,4cm, impressões digitais sobre mapa do Atlântico Sul, MapMaker Interactive, National Geographic), 2020.

The background of the slide is a light gray topographic map of a coastal region, likely the Azores. The map features numerous concentric contour lines of varying thickness and spacing, indicating different elevations. The coastline is visible on the left side, with some small islands and peninsulas. The overall tone is minimalist and modern.

PRIMEIRA PARTE:

a partida



*“Narcisista,
narcisista é
esta sociedade
branca patriarcal
na qual todos
nós vivemos,
que é fixada
em si própria
e na reprodução
de sua própria imagem,
tornando todos os outros
invisíveis”*

Fig. 3 - Grada Kilomba, *Ilusões Vol.I, Narciso e Eco*, vídeo instalação 30'38, 2017. Imagem e trecho fazem parte da obra. Imagem retirada do site MUAC.

1. ARTE BRASILEIRA E COLONIALIDADE

As palavras de Grada Kilomba, psicóloga, pensadora e artista multidisciplinar, guiam nosso capítulo em trechos alternados que complementarão a significação do tema aqui abordado, em conjunto com as imagens apresentadas. Os trechos (com grifos da própria autora) fazem parte do texto de sua autoria que a artista narra em sua vídeo-performance “Ilusões vol. I, Narciso e Eco”(2017) (fig.3)

onde, através de narração e da encenação cênica de atores, a artista nos envolve no mito grego de Narciso e Eco visto sob a perspectiva da adoração branca pela sua própria imagem. Podendo isto ser entendido também como o “pacto narcísico da branquitude”, termo da psicóloga e pesquisadora Maria Aparecida Bento, desenvolvido em sua tese de doutorado (2002), tratando sobre a projeção do branco sobre o negro e a manutenção da supremacia racial feita pela própria branquitude. Esta lógica de dominação é feita no ocidente a partir da inserção dos sistemas coloniais e permanece enquanto matriz de poder estruturante das sociedades ocidentais. A permanência desta lógica, deste poder, é o que pode ser chamado de “colonialidade”, pois se difere do colonialismo por sua permanência

histórica e suas formas de organização. Para o sociólogo Ramón Grosfoguel (2007, p.59), na colonialidade “o racismo é um princípio organizador ou uma lógica estruturante de todas as configurações sociais e relações de dominação da modernidade”. A colonialidade é a chave para a compreensão da modernidade e da produção artística desde então, pois é o que estabelece nas relações de dominação que outros conhecimentos e existências, não-brancas e não-ocidentais, sejam subalternizadas, inferiorizadas, resultando em uma produção e manutenção deste sistema de assimetria de poder.

A História da Arte como um modo de construção de conhecimento é também ferramenta da colonialidade, sendo detentora do poder de ordenamento e classificação das imagens que

moldam nosso imaginário. E quando nos propomos a pensar então a história da arte, especialmente a brasileira, como essa ferramenta colonial, o processo de racializá-la se faz necessário para entendermos quem são os agentes autores dessa história, pois de acordo com Kleber Amancio (2021, p.29) “o cânone histórico foi construído por uma sucessão de narrativas em que a sobressalência de artistas [brancos] é o grande fio condutor [...]”, pois a construção de visualidades se dá a partir da dimensão social na qual está inserida, a arte não só é indício histórico, é também a própria história:

“Agimos, todos, dentro das possibilidades históricas de nosso tempo; somos orientados por um acordo coletivo de caráter sociocultural que serve de matéria prima para as produções humanas. A arte não é uma atividade mágica que pode escapar da implacabilidade do tempo.” (AMANCIO, 2021, P. 29)

Na pintura, artistas brancos como Albert Eckhout, em suas obras *Homem Africano* (fig.4) e *Mulher Africana* (fig.5), foram definidores para criar uma iconografia que ditou as representações e os estereótipos negros posteriores: o pintor retrata, em ambas pinturas, figuras negras idealizadas seguindo os supervalorizados padrões proporcionais de cânones de corpo greco-romano, mas seminu e descalço, que endossa a característica de seres “não-civilizados” conforme o próprio pensamento colonizador europeu. Ainda é possível observar a representação sexualizada na composição do cenário da figura masculina, onde observamos a árvore em formato fálico, como também as nuances da hipersexualização da figura feminina com os seios à mostra e a ideia de miscigenação representada pela criança mais clara ao seu lado.



Fig. 4 – Albert Eckhout, *Homem Africano*, óleo sobre tela, 167 x 273 cm, 1641. Nationalmuseet (Copenhague, Dinamarca).

“...O corpo negro,
torna-se esse
objecto mau externo,
que incorpora o que
a sociedade branca
tornou taboo:
a agressão e
a sexualidade...”

- Grada Kilomba, *Ilusões Vol.I, Narciso e Eco.*

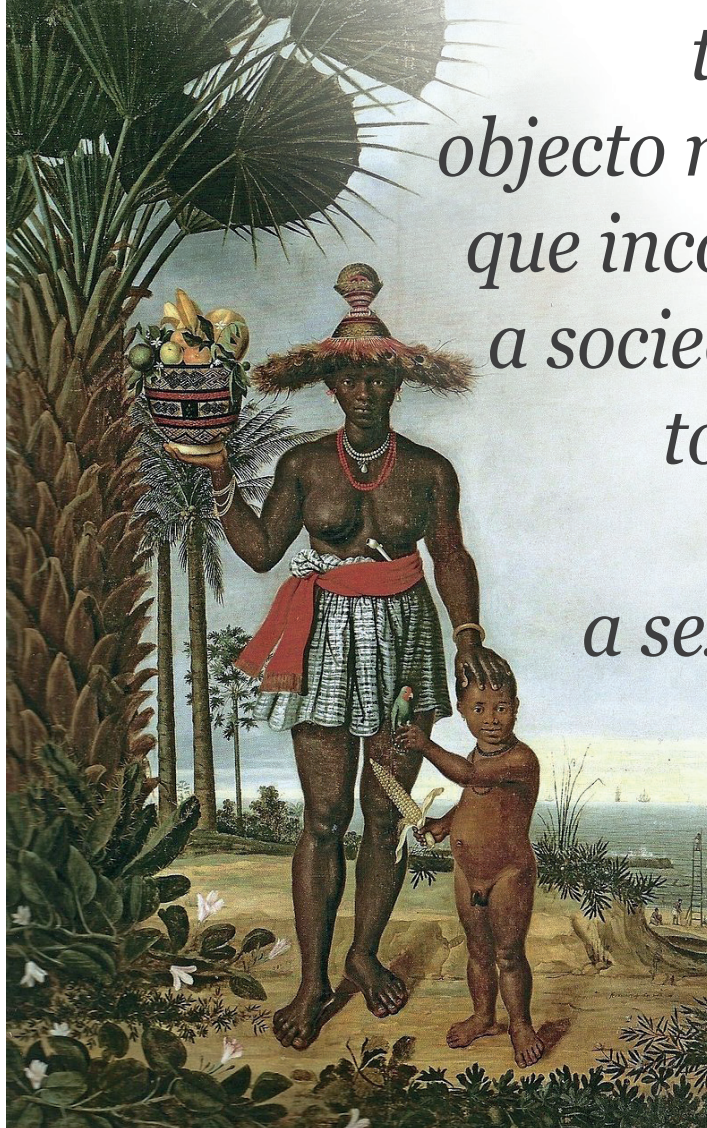


Fig. 5 – Albert Eckhout, *Mulher Africana*, óleo sobre tela, 267 x 178 cm, 1641. Nationalmuseet (Copenhague, Dinamarca).

Na fotografia podemos analisar como a técnica serviu de pilar para o racismo científico de século XVIII, as imagens embasaram teorias raciais sendo elas não só fruto dos interesses independentes dos fotógrafos que as produzia, como também atrelada aos valores da supremacia branca que as usavam para basear suas teses de hierarquia de raças. Exemplos disso está no trabalho do fotógrafo branco Albert Henschel e sua série denominada “Tipos Negros” (fig. 6 e 7) onde ele fotografou africanos e afrodescendentes, tipificando estes indivíduos apenas como meros objetos de registro e não os nomeando. Assim também é nas fotografias de tipos e ofícios dos negros (fig. 8 e 9) feitos por Christiano Júnior, também branco, e que eram posteriormente vendidas como souvenir “exótico” aos estrangeiros.

Teorias raciais foram endossadas através dos modos de representar instaurados pela história das artes visuais, seja pela ausência dos grupos subalternizados ou uma inclusão parcial projetada por grupos hegemônicos a fim de manter a subalternização desses indivíduos.

“... representar o outro como arauto do mal serviu de pretexto para ações racistas em diferentes partes do mundo. A agressividade pôde ser dirigida contra esse inimigo comum (a outra raça), sentida como ameaça, ainda que na maioria dos lugares não tivessem nenhum poder. Os sujeitos perdem a capacidade de discernir entre o que é deles e o que é alheio, e então, tudo vira falsa projeção.” (BENTO, 2002, p.42)



Fig. 6 – Albert Henschel, retrato da série Tipos Negros: Negra de Pernambuco, 1869. Leipzig/ Instituto Moreira Salles.



Fig. 7 – Albert Henschel, retrato da série Tipos Negros, 1869. Leipzig/ Instituto Moreira Salles.



Fig. 8 – Christiano Júnior, Escravos de ganho carregando cadeiras, 1864-1865. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



Fig. 9 – Christiano Júnior, Escrava de ganho vendedora, 1864-1865. Acervo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

*“...Nós tornamo-nos então
a ameaça,
o perigo,
a violência,
~~a~~ agressividade,
~~o~~ problema,
~~o~~ caos,
a sujidade,
mas também,
o desejável,
~~o~~ sexual,
~~o~~ perverso,
o excitante,
o místico
e exótico...”*

- Grada Kilomba, *Ilusões Vol.I, Narciso e Eco.*

É um processo de dessemelhança, que se interliga ao que Grada Kilomba chamará de “Outridade”, um processo onde o sujeito branco estrutura a ideia do Eu a partir da negação do Outro, sendo a negritude a forma primária para a construção da identidade branca, pois é usada como a medida para a branquitude subjugar e projetar fantasias brancas sobre os negros em um ato de negação do que temem sobre si próprios “como a personificação dos aspectos reprimidos na sociedade branca” (KILOMBA, 2019, p.38). É possível entender também a quem interessa a permanência dessa estrutura e dessas representações a partir da análise de Maria Aparecida Bento baseada em contribuições do psicanalista René Kaës sobre a psique coletiva, nos possibilitando pensar a herança racista e a manutenção dos privilégios:

“A hipótese é de que, na psique da massa, os processos psíquicos ocorrem de forma similar aos que acontecem na psique individual. Uma tendência reprimida deixa um substituto, um traço, que prossegue sua trajetória até tomar corpo e significado para um sujeito singular. Este sujeito pode ser entendido como o elo da cadeia dos “sonhos e do desejo” não realizados das gerações que o precederam, ou seja, ele é o servidor, o beneficiário e o herdeiro da cadeia intersubjetiva da qual procede.” (BENTO, 2002, p.56)

A história da arte é uma beneficiária e herdeira dessa cadeia intersubjetiva da branquitude, onde os modos de representar permanecem os mesmos, em uma constância de manutenção de privilégio, em uma violência simbólica de subalternização de corpos e histórias.

“Temos nos preocupado pouco ou quase nada em demonstrar que a branquitude também é uma marca e, como tal, aprendemos, em nossa historiografia, a nomear apenas o lugar da imensa multidão dos ‘outros’ ou seja, a arte afro-brasileira, a arte indígena, a arte popular e esquecemos ou praticamos o esquecimento em perguntar para a regra o que ela é. Se parte da arte brasileira se chama afro-brasileira ou indígena brasileira, como é mesmo o nome da outra parte que se pensa como regra? Repito minha pergunta: Seria aquela a arte branco brasileira?” (SIMÕES, 2021, p.322)

O pesquisador Igor Simões lança questionamentos necessários e importantes acerca da história, teoria e crítica da arte brasileira refletindo as questões raciais que permeiam as dinâmicas de produção e exposição de arte no país, ainda com provocações necessárias para se pensar a curadoria e as estratégias de desconstrução da hegemonia nas artes. Essa hegemonia é

um sistema dinâmico e complexo instaurado pela branquitude, um imperativo de controle através de uma lógica de organização binária, com um poder simbólico no que diz respeito à produção, a recepção das imagens e a transmissão de sentido.

Partimos da perspectiva de que um dos fatores que movimenta uma história da arte é o imaginário que lhe dá sentido. Desta forma, analisaremos através da Teoria do Imaginário a branquitude e suas ações simbólicas nas artes visuais. Revelaremos os imaginários alternativos que surgem estrategicamente em contraponto às narrativas hegemônicas na arte e na história brasileira.

*“...Eu sinto que vivo
num espaço onde
o passado interrompe
o meu presente,
e onde o presente
é vivenciado como
se eu tivesse
no passado.*

*Eu vivo num espaço
de intemporalidade.*

*Num espaço vazio.
Num espaço branco.*

*Numa infinidade branca.
Num ‘cubo branco’
~~que é mantido branco, por pessoas brancas.”~~*

- Grada Kilomba, Ilusões Vol.I, Narcoiso e Eco.

2. TEORIA DO IMAGINÁRIO: MICHEL MAFFESOLI

Em meio aos Estudos do Imaginário e aos debates da pós-modernidade, um dos teóricos que se apegam a compreensão das imagens e do imaginário é o sociólogo francês Michel Maffesoli, que através de sua análise do cotidiano, articula o conceito de imaginário social. No presente trabalho o imaginário social surge como princípio heurístico pois parte-se do pressuposto da

arte enquanto uma expressão da cultura e do imaginário. Para o sociólogo (2009, p.14) “é a partir de uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir comum”. Dito isso, analisar qual imaginário hegemônico que movimenta as visualidades brasileiras e quais os novos imaginários estão se configurando na sociedade ajuda-nos a entender a questão: como nos sentimos, nos enxergamos, além das lentes branco-eurocêntricas?

O filósofo francês Gaston Bachelard, irá se debruçar sobre a ideia da imaginação material que ocorre a partir de matérias arquetípicas como a água, o ar, o fogo e terra, cada uma nos proporcionando uma experiência sensorial através de sua materialidade que potencializa nossa imaginação

criadora. Já Gilbert Durand, aluno de Bachelard, sistematizou uma complexa teoria do imaginário, ampliando-a a partir de uma visão mais antropológica, conseguindo assim elaborar um sistema classificatório e globalizante de imagens, a partir do que ele chamou de trajeto antropológico:

“... precisaremos nos colocar deliberadamente no que chamaremos o trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social. Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam “pelas acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo.”
(DURAND, 2012, p.41)

Seguindo a linha de Bachelard e Durand, o sociólogo francês Michel

Maffesoli herda “a sensibilidade para uma abordagem fenomenológica e a consciência da importância da dimensão dinâmica e conflitante da vivência social, sem perder de vista a dimensão mítica [...]” (PITTA, 1997) conseguindo através do trajeto antropológico novas formas de pensar o imaginário com uma abordagem sociológica, desenvolvendo sua análise a partir da perspectiva da realidade social dos indivíduos:

“O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. [...]. Pode-se falar em “meu” ou “teu” imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o “seu” imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido. O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual.”
(MAFFESOLI, 2001 p. 76)

Na abordagem de Maffesoli, da qual nos embasamos no presente trabalho, não há uma busca de exprimir um conceito concreto e fechado do que viria a ser o imaginário. Ao entendê-lo como essa potência comum e ativa que perpassa diferentes esferas da dimensão social dos indivíduos, o sociólogo busca perceber a dinâmica em curso, compreendendo o imaginário coletivo no cenário de pós modernidade, onde não há mais o individualismo da modernidade, nada mais de racionalidade mecânica, agora “pode-se dizer que o mundo imaginal é causa e efeito de uma “subjetividade de massa” que, progressivamente contamina todos os domínios da vida social.” (MAFFESOLI, 1995, p.19).

Entendida também como um conjunto de práticas e ações contínuas

nutridas por indivíduos em uma produção dinâmica de sentidos e significados, a cultura pode aproximar-se e confundir-se com a compreensão de imaginário proposta por Maffesoli. A cultura é ampla, se manifesta de maneira concreta nos costumes, nas linguagens artísticas e organizações sociais, entre outras coisas, não é redutível ao imaginário pois este é englobado por ela. Ao mesmo tempo que o imaginário não se limita a cultura, ele possui certa autonomia, não é simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração (MAFFESOLI, 2001). Trata-se de um diálogo entre racionalidade e sensibilidade, o imaginário assume um caráter de imaterialidade total, transformando-se em energia,

um catalisador coletivo que não se consegue ver, mas consegue ser sentido e experienciado.

“O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra — estátua, pintura —, há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra.”
(MAFFESOLI, 2001 p. 75)

Michel Maffesoli se debruça sobre o cotidiano social e enxerga na pós-modernidade uma mudança de conjuntura, onde percebe um agrupamento comunitário que surge de uma cultura do sensível, em

oposição a racionalidade da modernidade e impacta nas imagens que produzimos.

Para o sociólogo, o mundo imaginal, ou seja, as manifestações da imagem e outros elementos simbólicos, possuem um crescente poder na conjuntura contemporânea em uma dinâmica de retomada dos elementos arcaicos (arquétipos e mitos), aceitação daquilo que é (fenômeno, aparência, relativismo) e distorcendo-se os elementos arcaicos em um sentido atual (MAFFESOLI, 1995, p.110). A partir disto a imagem torna-se um poder de produção de sentimento coletivo que, em sua partilha, promove a comunhão social entre indivíduos. É um processo de reconhecimento mútuo, a partilha de imagens constrói redes de socialidade e de propagação de ideias.

“E eis que esse sonho irrompe em praça pública: talvez seja esta uma das marcas da pós-modernidade. “a imagem viva” torna-se uma realidade incontornável, que se pode continuar a negar, mas que não se poderá canalizar por muito tempo. Ela tem força de lei, no que resta do político, ela ressurgue nas afirmações de etnicidade, ela derruba os muros, a solidez dos Estados-nações e as arrogâncias dos impérios construídos sobre dogmas, revelando dessa forma, sua fragilidade. Em suma, [...] permite compreender a transfiguração da ordem antiga que se opera sob os nossos olhos”
(MAFFESOLI, 1995 p. 105,106)

3. IMAGINÁRIOS EM DISPUTA

Em sociedades que passam por um processo de colonização, como a brasileira, o discurso colonial opera através de uma lógica de negação e reconhecimento para a formação de nossas identidades que impacta nossas experiências sensíveis. O tráfico e a escravização de pessoas foram processos definidores de uma identidade moderna, pois a partir disso foram moldados o imaginário e os valores ocidentais com base na ideia

da exploração e desumanização do outro. Entender a formação da identidade coletiva é o primeiro passo para a compreensão do imaginário nas artes visuais. Segundo o sociólogo Walter Mignolo (2012, p.15):

“No debemos olvidar que la modernidad, desde sus inicios hasta hoy, ha estado constituida por una matriz estructural que, en su despliegue, genera diferentes formas de colonialidad, subordinación y exclusión, entre ellas la colonialidad del poder, la colonialidad del ser, la colonialidad de la naturaleza y la colonialidad de la sensibilidad. Esta última, como colonialidad de lo sensible, se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad, en un abanico de formas mediante las cuales se pretende, más allá del exclusivo espacio del arte, abarcar la totalidad de los ámbitos de la vida.”

Para ele há uma ferida colonial que pode ser sentida e percebida na sociedade através dos elementos simbólicos considerados artísticos, capazes de afetar nossos sentidos, emoções e intelecto, ou seja, nossas subjetividades. Maffesoli esclarece que um dos fatores para a formação da identidade, da subjetividade, se dá a partir do contato com o outro:

“Trata-se de uma ética no sentido forte do termo, ou seja, o que me permite, a partir de alguma coisa exterior, um reconhecimento de mim. Essa outra coisa exterior pode ser um outro eu, outrem, um outro outro, um outro como outro, um outro como totalmente outro: a alteridade ou a deidade. Em qualquer caso, isso é o que importa, reconhecemo-nos no outro, a partir do outro.”
(MAFFESOLI, 2009, p.23)

O autor leva em conta o conceito de “alteridade” como definidor do processo de reconhecimento de si, mas ao tratarmos da formação da identidade da branquitude de um ponto de vista da sociedade brasileira e seu discurso colonial que a estrutura dentro das ideias de subordinação e exclusão, entende-se que o melhor termo a ser usado aqui é a “outridade” da psicanalista Grada Kilomba, já citada anteriormente, pois no processo de subjetivação, a lógica da negação é um dos principais fatores para a construção das identidades, principalmente na formação do sujeito branco.

Para Grada Kilomba, a negação atua como um mecanismo de defesa, uma recusa em reconhecer a realidade. O sujeito branco se nega a reconhecer os pensamentos que internaliza e os aspectos ruins da sociedade externa na qual se está

inserido, ao mesmo tempo que passa a reconhecer e afirmá-los no outro, a negação ocorre dentro do que a psicanalista chama de cisão e projeção:

“Esse fato é baseado em processos nos quais partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado “Outro”, sempre como antagonista do “eu” (self). Essa cisão evoca o fato de que o sujeito branco de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego - a parte “boa”, acolhedora e benevolente - é vista e vivenciada como “eu” e o resto - a parte “má”, rejeitada e malévola - é projetada sobre a/o “Outra/o” como algo externo.” (KILOMBA, 2019, p.43)

É necessário que se entenda aqui que estes conceitos acerca do sujeito branco dizem respeito a uma identidade coletiva: a branquitude. “A racialidade do branco é vivida como um círculo

concêntrico: a branquitude se expande, se espalha, se ramifica e direciona o olhar do branco” (BENTO, 2002, p.47). E esta identidade tem valores dominantes que são compartilhados pelos indivíduos brancos como o que Maffesoli chamou de “cimento social”, podendo ser entendido como aquilo que estabelece o vínculo entre os sujeitos brancos, em uma partilha quase contratual de ser e estar na sociedade. Pensando nessa coletividade retomemos também aqui o conceito de narcisismo, já apresentado no capítulo 1, que permeia a compreensão das concepções de subjetividade do sujeito branco, pois para Michel Maffesoli o narcisismo é coletivo podendo promover um senso estético compartilhado:

“Trata-se de uma ética no sentido forte do termo, ou seja, o que me permite, a partir de alguma coisa exterior, um reconhecimento de mim. Essa outra coisa exterior pode ser um outro eu, outrem, um outro outro, um outro como outro, um outro como totalmente outro: a alteridade ou a deidade. Em qualquer caso, isso é o que importa, reconhecemo-nos no outro, a partir do outro.”
(MAFFESOLI, 2009, p.23)

Essa ideia de paixão partilhada narcísica é somada pela análise de Maria Aparecida Bento acerca da branquitude:

“O amor narcísico está relacionado com a identificação, tanto quanto o ódio narcísico com a desidentificação. [...] A escolha narcísica de objeto se faz a partir do modelo de si mesmo, ou melhor, de seu ego ideal: ama-se o que se é, ou o que se foi, mas ama-se principalmente o que se gostaria de ser, ou mesmo a pessoa que foi parte de si, enquanto vista como ideal do ego, nos processos de indiferenciação.”
(BENTO, 2002, p.44)

Especialmente o amor e o ódio narcísico é o que nos interessa aqui para entender a construção das autorrepresentações brancas na história da arte brasileira. Do ponto de vista do imaginário, para Maffesoli é interessante poder observar esse sentimento compartilhado a partir da história da arte, pois esta é instrutiva no que diz respeito às transformações de sensibilidades e o sentimento coletivo que exprime a vida em sociedade (MAFFESOLI, 2009). A partir da produção pictórica romântica do século 19 temos uma base para a compreensão da formação do imaginário branco nacional. O romantismo brasileiro nos oferece uma visão da sociedade branca da época e seus ideais de Brasil. As artes plásticas, assim como a literatura, representavam aquele período de transformações políticas, especialmente

o processo de transformação do país em República, que visavam a construção de narrativas de uma identidade nacional. Nas artes visuais, artistas românticos configuraram o imaginário nacional a partir dos modos de representar histórias e identidades brasileiras.

Em “Libertação dos Escravos” (fig.10), o artista branco Pedro Américo projeta uma representação alegórica da abolição da escravidão onde um conjunto de figuras brancas representando virtudes celebram diante da queda do mal, este mal é a própria escravidão, que mesmo com traços demoníacos, chifres, calda e asas, destaca-se mais por sua cor: a figura caída tem pele negra, mesma cor dos três indivíduos negros que ao seu lado ajoelham-se em sinal de suplica e gratidão diante de uma figura feminina branca que se



Fig. 10 – Pedro Américo, *A Libertação dos Escravos*, óleo sobre tela; 140,5 x 200 cm, 1889. Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo.

eleva sobre eles. Ao fundo, uma figura, que podemos entender como a Princesa Isabel, observa a cena de seu trono com soberania e, ao lado direito acima dela, uma cruz branca é um dos maiores destaques na composição da obra. A abolição narrada na pintura não foi uma conquista por luta, mas uma dádiva, uma honra divina, concedida aos negros pelos brancos, sendo o negro o próprio mal desse sistema. Na obra “Paz e Concórdia” (fig.11), percebemos um alinhamento aos ideais de transformação e revolução da instauração da República:

“Paz e concórdia” (1895) é um esboço para a última pintura monumental do artista de 1902, ou seja, já no governo republicano de Prudente de Moraes, quem a comissionou. A tela é composta por alegorias: a Paz, como anjos brancos, e a Concórdia, em cortejo de artistas, saúdam o início da República, que tem corpo de mulher, e o fim da escravidão, representada por um diabo morto ao chão. Os louros ao novo regime remetem à coroação de Dom Pedro I: nota-se o seu manto de veludo verde e a estátua de dragão, símbolo dos Bragança, família real do Brasil monárquico. Ao fundo, há um grande edifício, em que vemos o quadro Independência ou morte! exposto sob um arco evocando um triunfo militar.” (GIUFRIDA, site do MASP, 2020, s/p)



Fig. 11 – Pedro Américo, *Paz e Concórdia*, óleo sobre tela; 43 x 60 x 2,5 cm, 1895. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

Anos antes de Pedro Américo, a obra de Modesto Brocos “A Redenção de Cam” (fig.12) serviu de base para a imaginação do futuro do Brasil sonhado pela branquitude. Na obra, da esquerda para direita, uma mulher negra retinta está descalça em um chão de terra, ela ergue os olhos e as mãos aos céus enquanto ao seu lado uma mulher sentada de pele mais clara, provavelmente sua filha, segura em seu colo um bebê branco, seu filho e neto da senhora ao lado. Um homem branco à sua direita senta-se observando a criança com sorriso e olhar orgulhoso. O título faz menção ao mito bíblico onde Noé amaldiçoa seu filho Cam e seus descendentes a serem “servos dos servos”, em algumas versões dele, os descendentes são descritos como negros, o que ajudou o cristianismo a justificar a escravização



Fig. 12– Modesto Brocos, *A redenção de Cam*, óleo sobre tela; 166x199 cm, 1895. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

do continente africano. Quando reinterpretado por Brocos a “redenção” está na extinção e apagamento do negro através do embranquecimento pela miscigenação, fazia parte também da tese política do médico e na época o então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista Lacerda. Em seu livro “O espetáculo das raças” (1993) Lilia Schwarcz nos traz a tese apresentada pelo diretor do no primeiro Congresso Internacional das Raças:

“[...] a tese apresentada — “Sur les métis au Brèsil” — era clara e direta: “o Brasil mestiço de hoje tem no branqueamento em um século sua perspectiva, saída e solução” (Lacerda, 1911). O ensaio, já em si contundente, trazia na abertura a reprodução de um quadro de M. Brocos, artista da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, acompanhado da seguinte legenda: “Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l’ef et du croisement des races”. [...] O autor reconstruía, por meio de imagens, não só argumentos como perspectivas de época. O país era descrito como uma nação composta por raças miscigenadas, porém em transição. Essas, passando por um processo acelerado de cruzamento, e depuradas mediante uma seleção natural (ou quiçá milagrosa), levariam a supor que o Brasil seria, algum dia, branco. Essa “visão mestiça” e singular do país não ficava restrita, porém, aos circuitos internos de debate. Estava presente na imagem que externamente se veiculava e em especial na interpretação dos vários naturalistas que ao longo do século XIX por aqui passaram à procura de espécimes raros da flora e da fauna, e se depararam com o espetáculo dos homens e da mistura de raças.” (SCHWARCZ, 1993, p.12)

É emblemático que as obras façam parte ainda hoje de acervos históricos importantes como o Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo onde está localizada a “Libertação dos Escravos” e, o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, que guarda “A Redenção de Cam”, pois obras como estas foram e continuam sendo institucionalizadas, valorizadas e apropriadas na história nacional, ocupando também a iconografia dos livros didáticos. É uma lógica de produção e perpetuação dessa distorcida memória visual nacional atrelada ao conhecimento histórico falsificado que contribui também para o processo de formação das concepções estéticas e subjetivas da branquitude.

Para Maffesoli (2009, p.23, 24) “[...] na base de toda representação ou de

toda ação, há uma colocação em comum extralógica que servem de fundamento à existência social” e essa iconografia brasileira nos orienta sobre a compreensão do imaginário nacional no que diz respeito às relações de dominação e poder nos quais a nossa sociedade se estrutura, assim como também nos fornecem interpretações sobre o imaginário branco brasileiro e seus interesses, afinal uma obra de arte só tem sentido para os que nela se reconhecem e para quem a criou (MAFFESOLI, 2009), onde imaginam-se em imagens de virtudes e bondades. Mascára-se e dá-se brilho à história nacional de maneira que se cria uma representação complexa de significados sobre aspectos políticos e sociais próprios do tempo e espaço dos sujeitos que as produzem. Há o anseio de se forjar a identidade nacional a partir de

uma montagem de imagens que encobrem as divergências sociais que constituíram a sociedade brasileira. Em seu livro “Olhares Negros: raça e representação”, a escritora norte-americana bell hooks (2019, p.37) aponta que “da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial.” E em um país onde a escravidão perdurou por mais de 300 anos é impossível negar a influência da dominação que se estabeleceu dentro do imaginário nacional na construção do Brasil através de símbolos, arquétipos e mitos impregnados do pensamento racista de origem colonial. Sendo assim, a autora elabora a seguinte reflexão:

“O que o futuro nos reserva se nosso entretenimento no presente é o espetáculo da colonização contemporânea, da desumanização e do esvaziamento do poder, no qual a imagem serve como uma ferramenta assassina? A menos que transformemos as imagens da negritude, das pessoas negras, nossos modos de olhar e as formas como somos vistos, não poderemos fazer intervenções radicais fundamentais que alterem a nossa situação.” (hooks, 2019, p. 40)

Em meados do século XX o mundo da arte começa a vivenciar novas possibilidades com a maior visibilidade de artistas negros e mulheres artistas dentro do meio erudito, essa mudança acompanhava também as modificações históricas, a ação de lutas sociais de diferentes grupos e as renovações estéticas, tudo isso se entrelaçando e se transformando ao que hoje conhecemos como arte contemporânea.

Antigos modelos e técnicas passaram a ser questionados, a autoria negra teve papel fundamental na história da arte como ferramenta transgressora. Trabalhos de artistas negras e negros no Brasil desmistificam os estereótipos construídos ao longo da história nacional, recriando novas representações positivas destas identidades e valorizando a cultura afro-brasileira, é um esforço de desconstrução do imaginário enraizado e a possibilidade de criação de novos imaginários, em uma atitude de descolonização do olhar.

Para bell hooks (2019, p.37):

A descolonização como um processo político é sempre uma luta para nos definir internamente, e que vai além do ato de resistência à dominação, estamos sempre no processo de recordar o passado, mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro.

A escritora é referência contemporânea para nossa compreensão do conceito, visto que em seus ensaios de crítica cultural aborda os diversos modos de representação das pessoas negras e como o consumo dessas representações impactam suas próprias relações subjetivas. Na perspectiva de bell hooks, lançar o olhar opositor e questionador diante das formas de visualidades é uma das maiores estratégias políticas de mudança. Na história da arte brasileira, a descolonização é ainda um uma ação em curso na mudança de paradigmas.



Fig. 13– Jean-Baptiste Debret, *O jantar*, aquarela 31 x 49 cm, 1835. Museu Imperial/Ibram/Minc.

A artista e pesquisadora brasileira Renata Felinto, estruturou uma classificação da presença negra nas artes plásticas brasileiras a partir de três fases cronológicas: a fase documental, a social e a pessoal. A primeira abrangeu do século 17 ao 19, onde negros eram representados por artistas brancos estrangeiros como Jean Baptiste Debret (fig.13), Johann Moritz Rugendas (fig.14) e o já citado Albert



Fig. 14 – Johann Moritz Rugendas, *Desembarque*, Litografia, 1837.

Eckout afim de registros de costumes da época. Na fase social, durante a primeira metade do século 20, percebidos como parte da identidade cultural do país, a população negra passa a ser representada por artistas modernistas brancos, como por exemplo em obras como “Mulatas” (fig.15) de Emiliano Di Cavalcanti e “Fotografia” (fig.16) de Tarsila do Amaral. Já a produção artística de autoria negra passa por um processo inicial

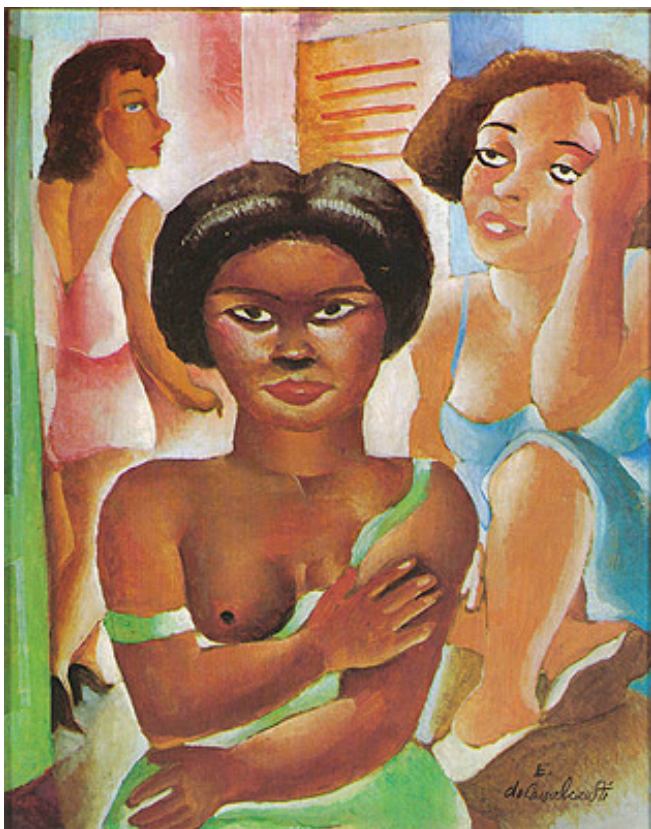


Fig. 15– Emiliano Di Cavalcanti, *Mulatas*, óleo sobre cartão, 39x50 cm, 1927.



Fig. 16 – Tarsila do Amaral, *A Negra*, óleo sobre tela, 80 x 100 cm, 1923. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

interessante de apropriação de referências da arte europeia ocidental, devendo isso muito a metodologia introduzida pela Academia Imperial de Belas Artes no Brasil, observamos isso em produções como de Arthur Timótheo da Costa (fig.17) e Estevão Roberto da Silva (fig.18). Mas o maior protagonismo dos artistas negros e a autorrepresentação de suas identidades e histórias se encontra na fase pessoal que começa a partir da segunda metade do século 20 no Brasil.

Através de representações de religiosidades afro-brasileiras, muitos artistas começam um processo de valorização da cultura ancestral, esta poética pode ser percebida na produção do artista baiano, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, mais conhecido como Mestre Didi. O artista alinhava vida e obra, sendo ele

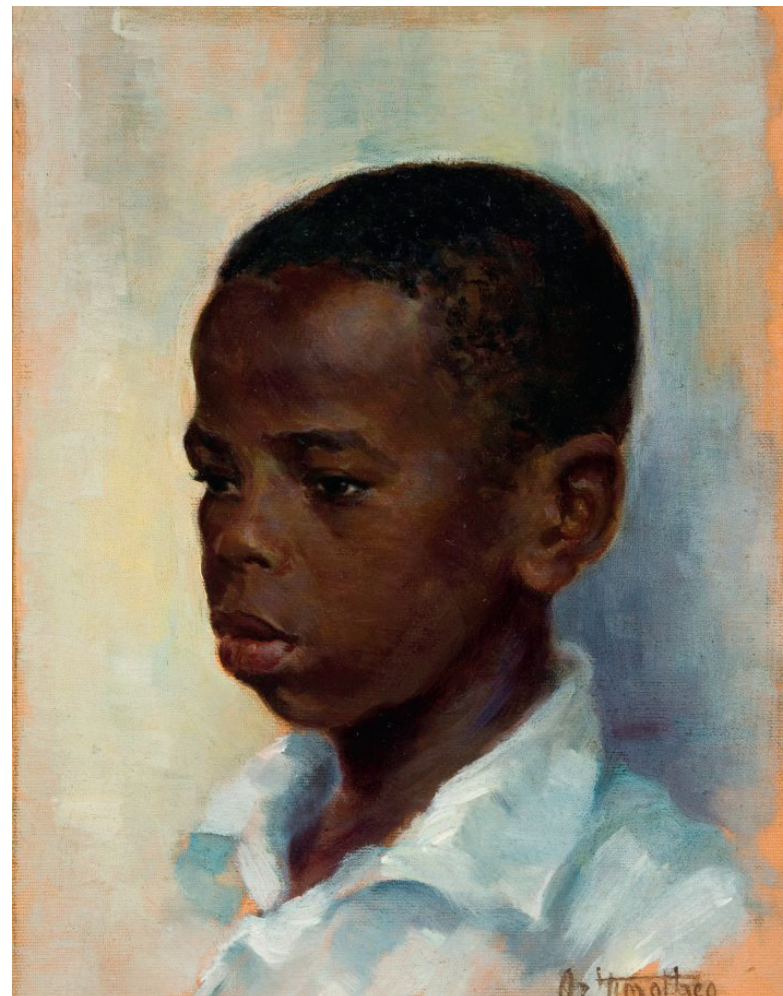


Fig. 17 – Arthur Timótheo da Costa, *Menino*, óleo sobre painel 32 x 41 cm, 1918. Museu Afro Brasil, São Paulo.



Fig. 18 – Estevão Roberto da Silva , *Natureza-morta*, óleo sobre tela, 64,5 x 81cm, 1891. Museu Afro Brasil, São Paulo.

uma pessoa dedicada à vida religiosa como herdeiro da tradição do reinado Ketu e sacerdote do culto aos ancestrais Egun, que atuou também como pesquisador da cultura africana e afro-brasileira. Em suas esculturas (fig.19 e 20) fazia uso de recursos naturais como couro, folhas, sementes e búzios para produzir elegantes obras que evocam a força ancestral e valorizam a sabedoria contida no passado em consonância com o presente. Assim como Mestre Didi, o também escultor baiano Rubem Valentim dedicou suas produções (fig. 21 e 22) ao tema sagrado afro-brasileiro e explorou também diversas linguagens artísticas. Em suas obras a geometrização, da possível influência do construtivismo brasileiro da época, não resumia seu trabalho, inclusive, Rubem Valentim rejeitava o título de “construtivista” e rótulos semelhantes para suas obras. O artista era capaz de criar, através da geometria, composições únicas a partir de referências de cores e símbolos religiosos, tendo desenvolvido sua poética tanto no âmbito bidimensional com quadros e painéis, como no tridimensional com suas esculturas de madeira.

Estas produções de cunho religioso abriram caminho para outros nomes dentro do sistema artístico, o que possibilitou uma abertura também para novas perspectivas do que é ser negro no Brasil a partir da própria visão negra de cada um dos artistas (FELINTO, 2016). Assim constrói-se um diálogo complexo entre as histórias individuais vivenciadas por eles e a história coletiva da população negra no Brasil, resultando em obras autorreferenciais com múltiplas percepções das experiências negras das quais Renata Felinto classifica em sua tese entre “microbiografias” e “macrobiografias”:

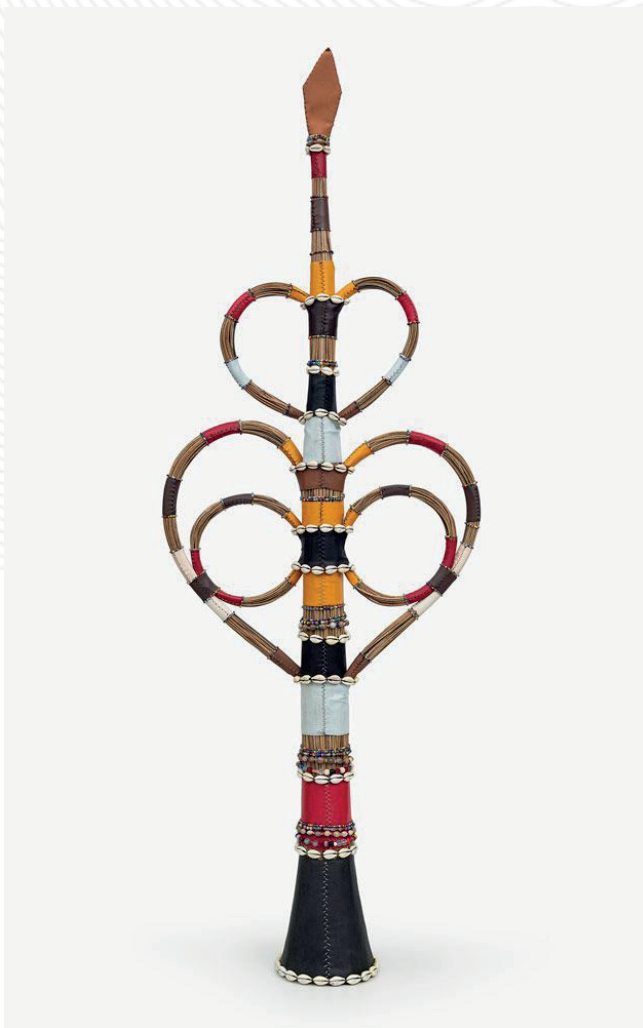


Fig. 19 – Mestre Didi, *Sem título*, Nervura e palmeira, couro pintado, búzios e contas, 129 x 44 x 15 cm, s.d.



Fig. 20 – Mestre Didi, *OPA IWIN IGI IGBO - Espírito da árvore da floresta*, Palha, couro, miçangas e conchas, 138 x 50 x 15 cm, s.d.



Fig. 21 – Rubem Valentim, *Emblema*, óleo sobre relevo em madeira 46 x 66 cm, 1968.

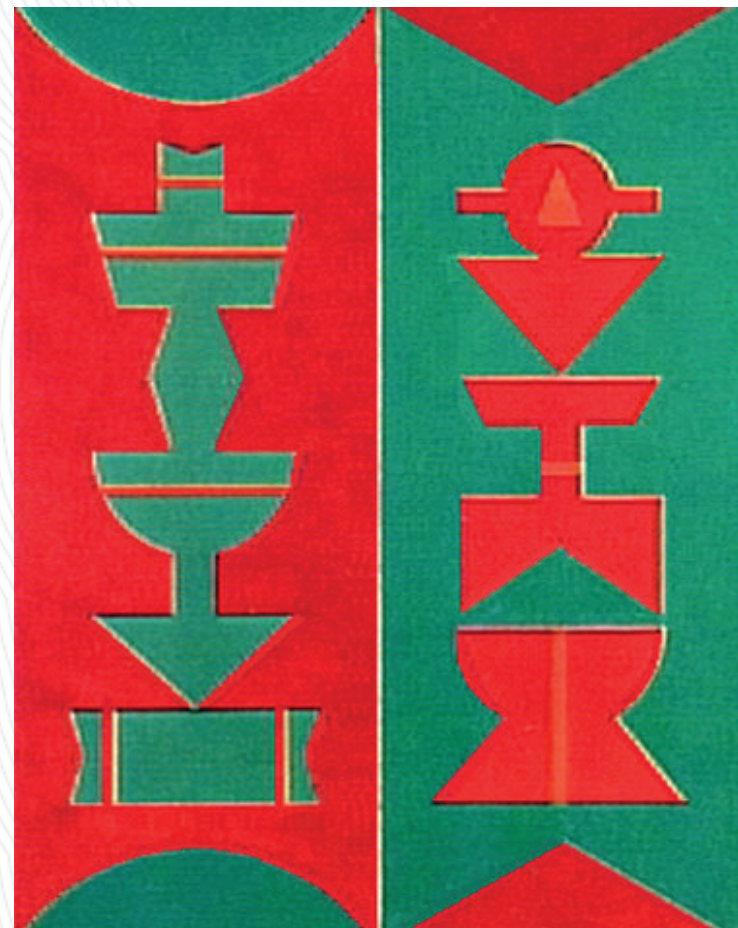


Fig. 22 – Rubem Valentim, *Emblema*, Acrílica sobre tela, 33 x 41cm, 1987.

“Então, das “microbiografias” familiares presentes em algumas dessas obras de arte, nas quais se leem trajetórias de muitas famílias negras pós-abolição da escravidão, chegamos às produções que nos remetem às leituras “macrobiográficas”, revelando-nos os caminhos dos negros e das negras, que ou eles os escolheram, ou que, por força das circunstâncias foram levados a eles. Portanto, a partir dessa década são possíveis de serem observados singulares pontos de vista e de percepções sobre a diáspora africana e suas continuações.” (FELINTO, 2016, p. 153)

A partir das macrobiografias, artistas negras e negros propõe-se não só a pensar suas identidades como também refletir sobre a história social, propondo rupturas com a história e os discursos hegemônicos. Ao falar sobre “Caderno de um Retorno ao País Natal”, livro de Aimé Césaire, Carlos Moore (2010, p.17) o descreve como um “gesto de emancipação individual e reinvenção pessoal para uma reivindicação coletiva assentada numa enunciação teórica, de um protesto localizado, voluntariamente confinado ao literário e o artístico, a uma proposta política de revolta planetária.” Assim pode ser entendida também a produção artística negra contemporânea no Brasil, é um ato político através da arte que alicerçada nas subjetividades subalternizadas passa a ocupar o sistema artístico e também a desafiá-lo.

Em seu intuito de criar representações propositoras de reflexão, as produções de autoria negra criam contra-narrativas que desvendam e denunciam a História Brasileira. Tudo que foi contado e inventado do ponto de vista europeu ocidental, sobre o que foi a trajetória negra, o rapto e exploração de povos negros no continente africano, o processo de escravização e a ferida colonial que se estabeleceu na construção da nação até os dias atuais.

The background of the page is a light gray topographic map of the Iberian Peninsula, showing the outlines of Spain and Portugal with intricate contour lines representing elevation. The map is centered and occupies the entire background.

SEGUNDA PARTE:

a travessia

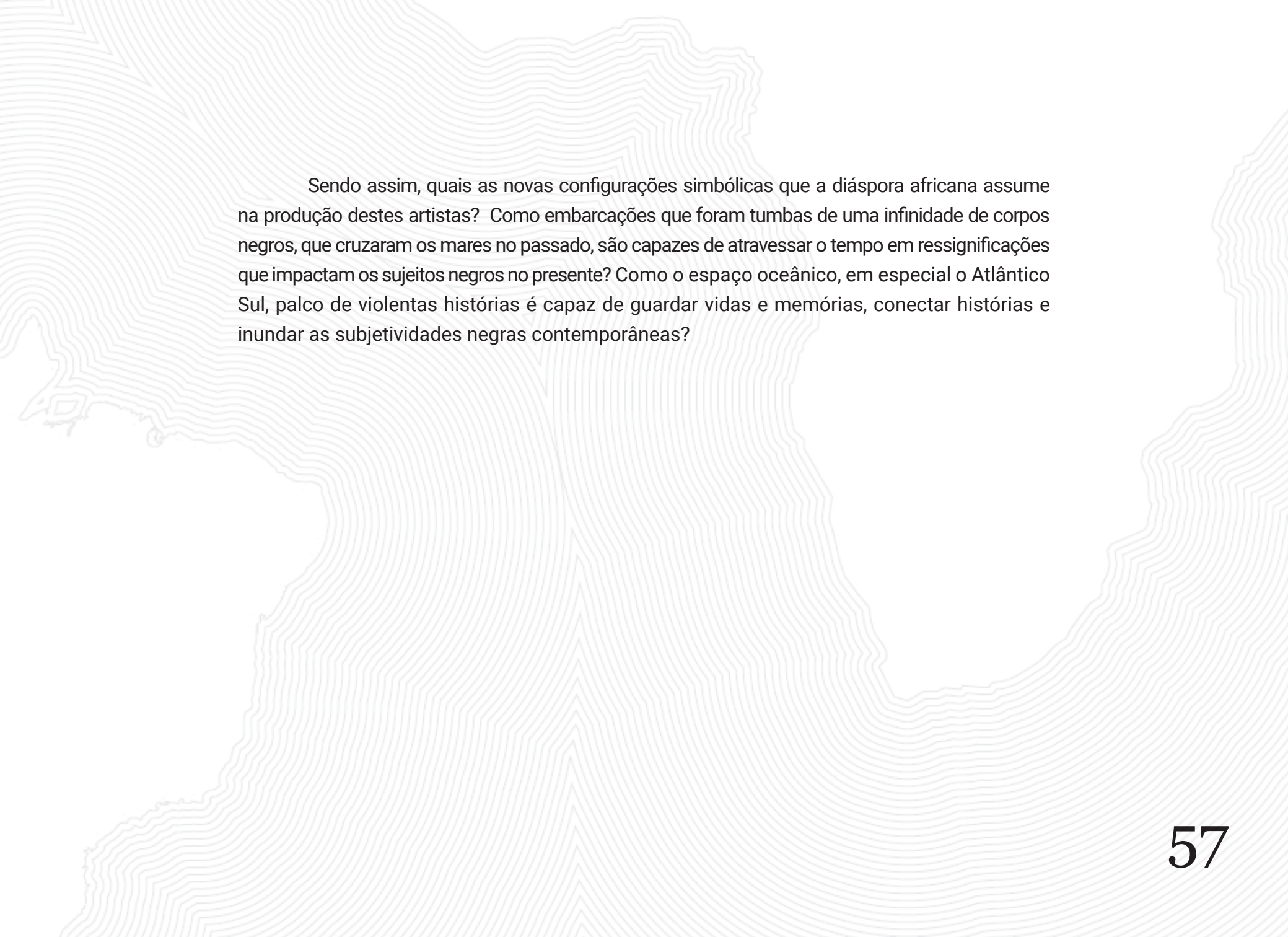
4. RUMANDO NOVAS NARRATIVAS

Entre os séculos 16 e 19, milhares de mulheres e homens negros foram raptados de África no maior deslocamento forçado de pessoas na história global, um processo de desumanização e exploração através da prática comercial de tráfico de pessoas desenvolvido pela Europa, que serviu de base para a estruturação do capitalismo na sociedade moderna. Em algumas produções artística brasileiras, duas imagens sobre a travessia ainda nos rememoram as feridas abertas de nosso passado colonial: a embarcação e o oceano. Aqui são analisados os trabalhos de Paulo Nazareth, Priscila Rezende, Jaime Lauriano, Arjan Martins, Aline Motta e Tiago Sant'ana, artistas contemporâneos para os quais a revisão histórica da experiência negra é tão importante.

No Brasil, e no restante das Américas, a mão de obra inicialmente explorada pelos colonos foi dos povos originários que residiam no território antes da chegada dos europeus. Em um primeiro momento com a fixação no litoral e depois a expansão gradual para o interior do país, os povos indígenas perderam suas terras e sua liberdade, sendo transformados em mão de obra barata explorada até sua redução demográfica significativa e dizimação de muitas comunidades nativas. Com isso, os investimentos substanciais das coroas europeias

e a legitimação da escravização negra por parte da igreja católica, os colonos se voltaram ao tráfico negreiro, que se tornou uma das práticas mais rentáveis do período colonial e uma das práticas mais cruéis da história humana. Em um esquema de triangulação entre Europa, África e América, o comércio marítimo foi desenvolvido a partir de três rotas com trajetos e objetivos específicos: da Europa à África para a troca de produtos manufaturados por pessoas cativas; de África para a América, o que na tradição historiográfica inglesa é conhecido como *Middle Passage*, “a rota do meio”, que consistiu no transporte dos negros escravizados para serem vendidos nas colônias; já a terceira rota tinha como objetivo a exportação da matéria prima produzida na América para ser negociada na Europa.

As histórias que perpassam a rota do meio são o nosso foco, porém, mais do que se aprofundar nas dolorosas narrativas do que foram as travessias negras no período, nos interessa aqui entender como a travessia é percebida pelo imaginário afro-diaspórico. Se para Michel Maffesoli o imaginário é coletivo, é experiência partilhada, buscamos entender como as imagens da diáspora são transformadas pelas identidades negras que partilham do mesmo sentir comum. Aqui, é explorado o conceito de identidade do ponto de vista cultural, que parte do pensamento do sociólogo Stuart Hall (2018, p.90) de que “identidade cultural é uma questão tanto de “devir” quanto de “ser””, ao mesmo tempo que também nada mais é do que “maneiras diferentes como somos posicionados, e nos posicionamos, dentro das narrativas do passado” e, a partir disto urge a necessidade artística de transformar as próprias narrativas.



Sendo assim, quais as novas configurações simbólicas que a diáspora africana assume na produção destes artistas? Como embarcações que foram tumbas de uma infinidade de corpos negros, que cruzaram os mares no passado, são capazes de atravessar o tempo em ressignificações que impactam os sujeitos negros no presente? Como o espaço oceânico, em especial o Atlântico Sul, palco de violentas histórias é capaz de guardar vidas e memórias, conectar histórias e inundar as subjetividades negras contemporâneas?

5. EMBARCAÇÃO

No processo de expansão europeia a partir do século 15, as embarcações e os processos de desenvolvimento naval foram fundamentais para a transformação do mundo. O investimento das coroas europeias, especialmente a portuguesa, no progresso náutico, possibilitou a conquista de novas terras bem como a expressiva soma de riquezas. Mais do que só a necessidade de adaptação para a comercialização, exploração de produtos e matéria prima, o desenvolvimento náutico foi revolucionado significativamente pelo tráfico de pessoas. A partir da noção de “Atlântico Negro” do sociólogo inglês Paul Gilroy, podemos pensar a importância da imagem do navio enquanto “um sistema

vivo, microcultural e micropolítico em movimento” (2001, p.38) que nos permitirá entendê-lo não só como a ferramenta que foi capaz de transformar o mundo, mas como objeto simbólico do imaginário das histórias descontinuadas de identidades afro diaspóricas em território americano. Para Cheryl Finley, historiadora da arte, a embarcação assume um lugar de importância nas artes plásticas. O que ela denominou como *ícone do navio negro* pode ser percebido na “presença contínua nas mentes e no trabalho criativo dos artistas negros dos séculos 20 e 21 e seus aliados” (FINLEY, 2011, p.99). No Brasil, onde a escravização se arrastou por tantos anos, a embarcação assume um lugar de importância em obras de artistas negros como Paulo Nazareth, Jaime Lauriano e Priscila Rezende.

O desenvolvimento da tecnologia náutica impactou profundamente a organização geopolítica mundial, especialmente no que diz respeito a economia e a ascensão do capitalismo, visto que em cada etapa dos processos econômicos da época exigiam o percurso marítimo: a tomada de terras, a exploração e a exportação de recursos e pessoas. Para o historiador Marcus Rediker (2011, p.52)

:

“Cada fase do processo - exploração, colonização, produção, comércio e o estabelecimento de uma nova ordem econômica - exigia grandes frotas de navios, com sua capacidade de transportar tanto trabalhadores expropriados como as novas mercadorias. O navio negreiro foi uma peça fundamental do sistema.”

Era uma peça fundamentalmente cara também, em seu início exigiu uma significativa concentração de recursos que foram financiados pelo Estado, este que ajudou a construir a infraestrutura para o tráfico e que posteriormente, a partir do século 17, possibilitou que o capital privado pudesse investir também com os chamados comerciantes livres (REDIKER, 2011). Com seus investimentos e avanços tecnológicos de sua estrutura, “o amplo e bem armado navio negreiro era uma poderosa máquina de navegação, mas era também algo além disso [...]” (REDIKER, 2011, p.53) a embarcação tornou-se um sistema vivo organizado para o amontoamento de corpos de indivíduos negros, submetidos a violência e ao terror antes e durante a estadia na embarcação, “[...] era também feitoria e uma prisão e

nessa combinação reside sua índole e seu horror” (REDIKER, 2011, p.53).

No século 18, o discurso abolicionista contra o tráfico de pessoas crescia na Europa. O emblema do movimento abolicionista britânico (fig. 23): um homem negro com as mãos acorrentadas, ajoelhado e suplicante, acompanhado dos dizeres “Am I not a man and a brother?” carregava em si toda a significação por trás dos próprios ideais do movimento, viam em si a salvação dos africanos escravizados ao mesmo tempo que se enxergavam como vítimas:

“O africano era retratado, de maneira que parece paternalista, como um homem de joelhos; mas muitos abolicionistas também se sentiam como párias suplicantes, sujeitos a desvantagens civis ou religiosas, identificavam-se com a impressionante condenação do comércio humano e a degradação causada pela escravatura [...]” (BLACKBURN, 2002, p.156)



Fig. 23 – Josiah Wedgwood, *The Official Medallion of the British Anti-Slavery Society*, 1795.

E, apesar de um apelo moral e político - já que o fim do tráfico de escravizados acompanhava as transformações econômicas da época - foram as representações visuais do navio negreiro (fig. 24,25) que circulavam por meio de panfletos, que impulsionou os discursos dos abolicionistas. Além da panfletagem, o movimento europeu articulou-se por diversos meios - pronunciamentos, palestras e poesia - mas especialmente as imagens de um navio negreiro denominado Brooks, que fizeram parte das intensas campanhas pelo fim do tráfico de pessoas, tiveram peso significativo na divulgação das ideias, pois a escolha de representar o navio negreiro - sua estrutura, histórias e insurreições (fig.26) -, era fundamental para tornar tangível para o público a cruel realidade vivenciada nos mares.

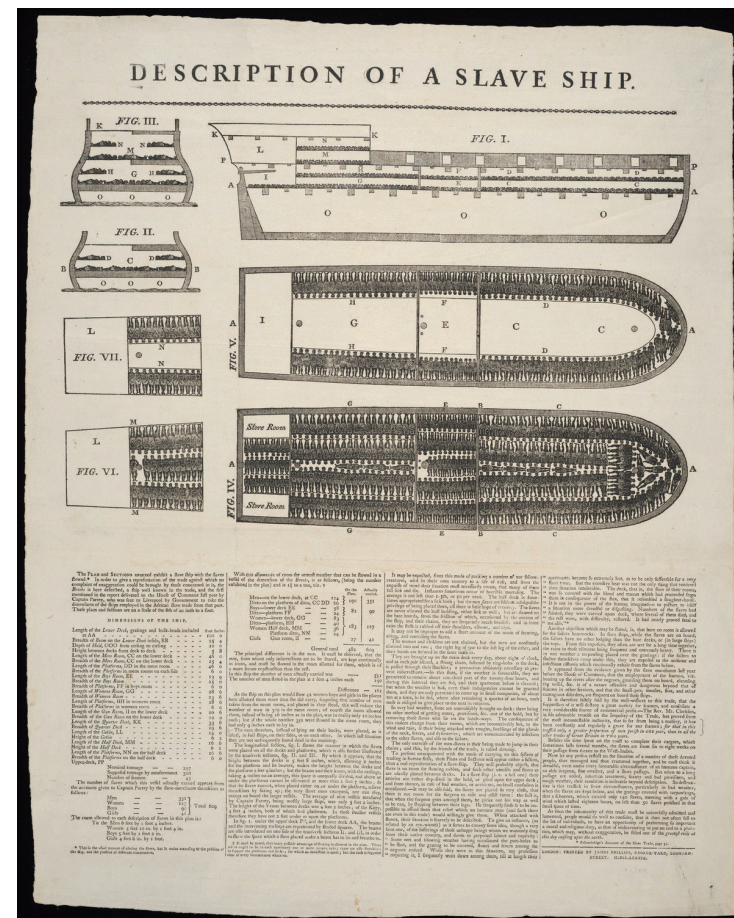


Fig. 24 – *The History of the Rise, Progress, and Accomplishment of the Abolition of the African Slave-Trade by the British Parliament*. 1808. Disponível em: British Library.

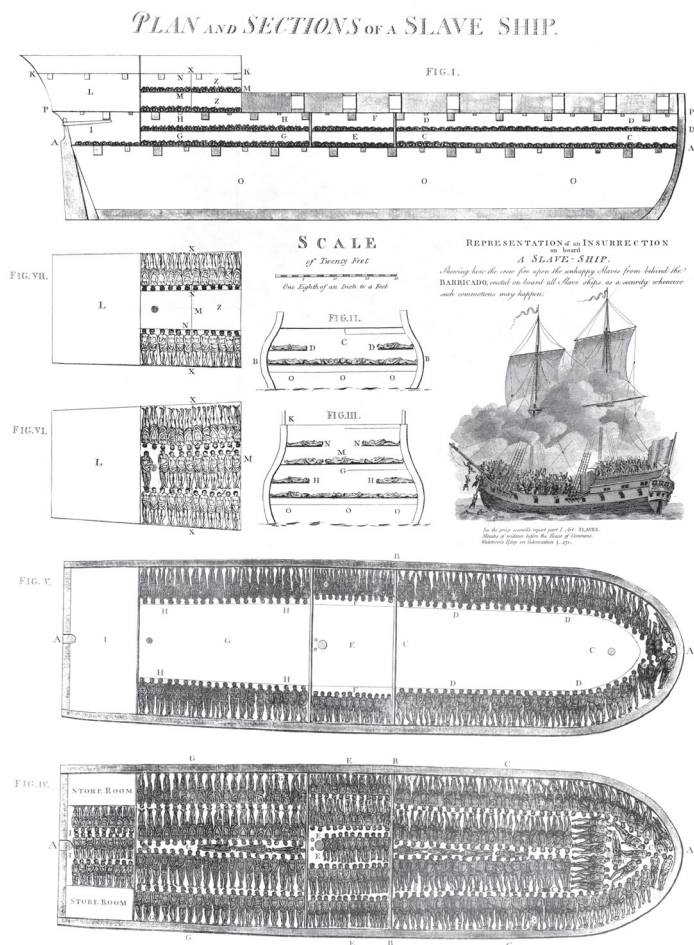


Fig. 25 – Plan of the British Slave Ship *Brookes*, 1789.
Disponível em: Brock University Digital History.

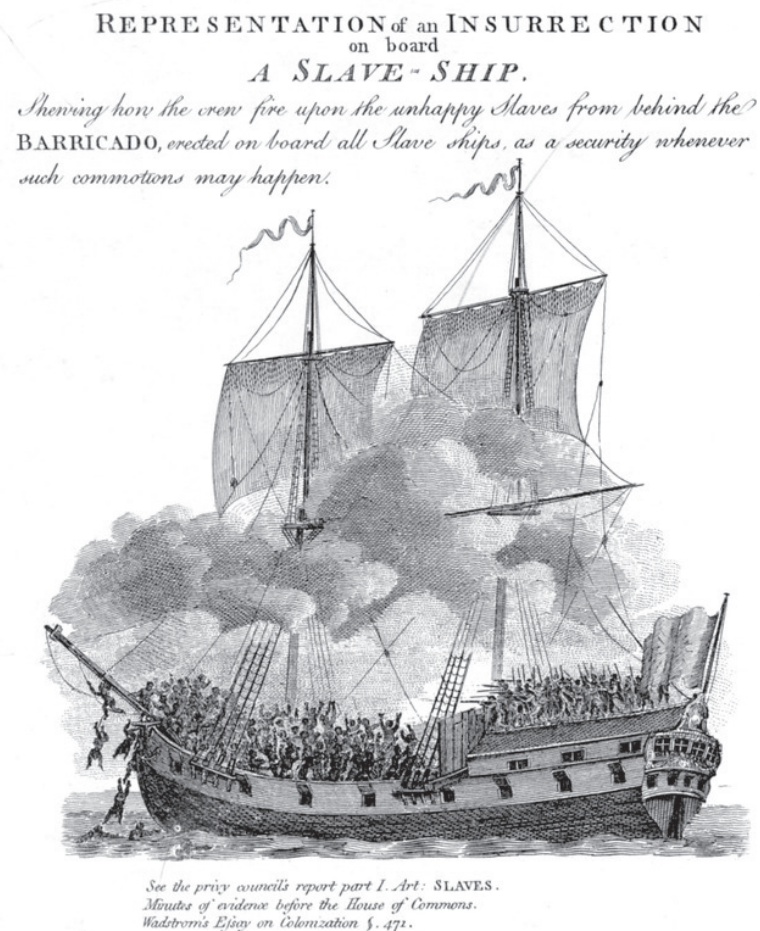


Fig. 26 – Representation of an Insurrection on board a Slave-Ship, 1794. Disponível em: Brock University Digital History.

O diagrama da estrutura do Brooks foi emblema potente para a campanha abolicionista inglesa e sobreviveu ao longo da história, tornou-se uma das imagens mais simbólicas do que fora a escravização. A imagem da embarcação é também resgatada como ícone em diversas produções artísticas de autores negros contemporâneos, os quais consideram o impacto do tráfico transatlântico e tomam o navio como representação visual propositora de reflexão sob diversos aspectos.

“[...] Eles se baseiam em imagens, testemunhos e registros de arquivo que evocam a dor, o sofrimento e os detalhes horríveis da experiência do tráfico de escravos, mas ao mesmo tempo sugerem a força e a perseverança necessárias para sobreviver. Esses artistas muitas vezes trabalham e re-trabalham, re-imaginam e reinterpretam as fontes materiais que usam como base para fazer reivindicações relevantes e contemporâneas a esses pontos nodais históricos da história [...]”
(FINLEY, 2011, p.99)

Na poética do artista mineiro Paulo Nazareth, por exemplo, temas como história, identidade e deslocamento são recorrentes. Em sua obra *Slave Ship for Sale* (fig. 27) de 2014, o artista se apropria, a partir da litogravura, da figura clássica planificada do navio negreiro com corpos deitados, em sua participação na exposição coletiva “Journal” no Instituto de Arte Contemporânea de Londres. Há o contraste entre aquela que foi a ferramenta de comércio marítimo e agora torna-se o item comercializável quando transformado em obra. Se antes o navio negreiro foi representação em milhares de cópias de panfletos abolicionistas que denunciavam as crueldades da travessia, na obra de Paulo Nazareth, em apenas vinte e oito cópias, o navio vem suscitar novas reflexões que permeiam o imaginário contemporâneo:



Fig. 27 – Paulo Nazareth, *Slave Ship for Sale*, Litografia sobre papel, 30 x 24cm, 2014.

O quê, após séculos, um navio negreiro ainda tem a nos dizer sobre a realidade de indivíduos negros? Quais urgências e denúncias se escondem entre as vinte e oito cópias produzidas pelo artista?

O navio torna-se um símbolo de causa e efeito, restaura uma memória ao mesmo tempo que gera novas construções imaginárias, pois a imagem resgatada pode ser entendida como imagem que relaciona dados e fornece vínculos (MAFFESOLI,1995). Ela parte da experiência negra compartilhada que reflete “experiências históricas e códigos culturais em comum que nos dão, como “um povo”, enquadramentos estáveis, imutáveis e contínuos de referência e sentido.” (HALL, 2018, p.88). Dentro da lógica do imaginário, no coletivo do qual emerge, o ícone do navio negreiro não

aparece tendo como finalidade a exatidão ou verossimilhança. Para Maffesoli uma imagem,

“Nada mais é do que um vetor de contemplação, de comunhão com os outros. O que se poderia chamar de função icônica não tem validade em si mesma, sendo essencialmente evocação, ou melhor, suporte de outras coisas [...]”
(MAFFESOLI,1995, p.92).

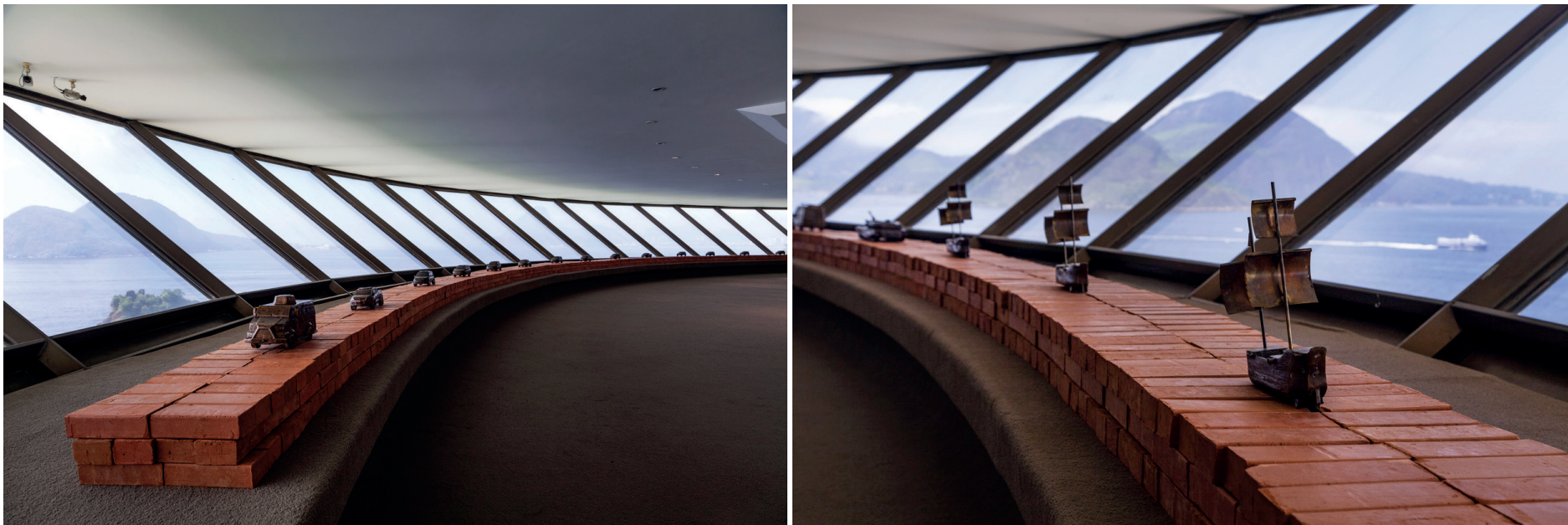


Fig. 28 e 29– Jaime Lauriano, *Brinquedo de furar moletom*, intervenção site-specific na varanda do MAC Niterói, dimensões variáveis, 2018. Foto: Rafael Adorján/Reprodução. Imagem retirada do site do artista

Como objeto da história, há séculos o navio negreiro cruzou os mares, rasgando e marcando profundamente a história global. Nas artes e na contemporaneidade, a embarcação atravessa o tempo e através da obra do artista Jaime Lauriano, “Brinquedo de Furar Moletom” (fig.28, 29, 30, 31, 32), transfigura-se em novas ferramentas de violência aos corpos negros. A obra trata-se de um site-specific realizado na varanda do MAC Niterói em 2018. Uma

barricada de tijolos coloniais se estende e acompanha o formato circular da varanda com vista para a Baía de Guanabara. Miniaturas de três caravelas, um tanque, um avião de guerra, e vinte e sete modelos de carros da polícia militar, são dispostos sobre a barricada. Seu material, o ferro, é extraído a partir de cápsulas utilizadas pela polícia militar e coletadas em diferentes cidades brasileiras.

Percebe-se que a ocupação com “uma barricada” no litoral do Rio de Janeiro foi realizada em local estratégico quando pensamos na importância portuária na história nacional e na segurança do território brasileiro, como terreno de fortalezas e espaço de conflitos durante invasões. As miniaturas de carros, típicos brinquedos de crianças, representam as vinte e sete

capitais brasileiras, mas também se referem a algo mais, algo que permeia a infância negra brasileira: o militarismo e a violência policial nas comunidades periféricas. Como ferramenta do Estado, a polícia assume o papel de reguladora da sociedade. É um perverso sistema de segurança institucionalizado voltado para o extermínio da população negra, extermínio este que foi agravado após a abolição e a organização da sociedade em centro e periferia (NASCIMENTO, 1978). Para o filósofo Achille Mbembe (2016, p.128):

“...em termos foucaultianos, racismo é acima de tudo uma tecnologia destinada a permitir o exercício do biopoder, “aquele velho direito soberano de morte”. Na economia do biopoder, a função do racismo é regular a distribuição de morte e tornar possível as funções assassinas do Estado.”



Fig. 30, 31 e 32 – Jaime Lauriano, *Brinquedo de furar moletom*, intervenção site-specific na varanda do MAC Niterói, dimensões variáveis, 2018. Foto: Rafael Adorján/Reprodução.

E com este olhar crítico sobre o racismo, apropriando-se da história nacional e suas consequências traumáticas, que Jaime Lauriano produz essa e outras tantas obras onde cria tensões entre o passado colonial e a sociedade contemporânea brasileira. Através de Maffesoli (2009, p.14) é possível entender como “a experiência compartilhada gera um valor e funciona como um vetor de criação” para Jaime e outros artistas negros. Nesta obra, que recebe o título “Brinquedo de Furar Moletom” de um trecho da música “Vida Loka parte 1” do grupo de rap paulista Racionais MCs, o artista cria um paralelo entre as caravelas portuguesas, máquinas de guerra e automóveis militares, onde as embarcações se transformam, mas permanecem sendo a ferramenta de

repressão e genocídio da população negra. E é então em outra letra do rap nacional que encontramos o cerne da obra:

***Tentar
nos derrubar
é secular
Hoje, chegam
pelas avenidas,
mas já vieram
pelo mar”***

(RAPHÃO ALAAFIN. *Mandume*, 2015).

Já na obra “Nau Frágil” (2019) (fig. 33 e 34) a embarcação da artista Priscila Rezende leva-nos a duas temporalidades diferentes, mas conectadas. Na performance, apresentada originalmente na cidade de Poznan na Polônia, a artista descalça encontra-se ilhada dentro de um espaço quadrado circundado por arame farpado, junto a ela há um barco a remo branco repleto de rosas vermelhas, com o chão ao seu redor contornado por rosas brancas deixando apenas um estreito espaço transitável. A ação de Priscila consiste em oferecer rosas, uma por uma, ao público, na espera de que alguém venha pegá-las de suas mãos. O público pode aceitar ou recusar a oferta.

Fig. 33- Priscila Rezende, *Nau Frágil*, performance, 2019. Polônia. Foto de Klaudyna Schubert.





Fig. 34 - Priscila Rezende, *Nau Frágil*, performance, 2019. Polônia. Imagem retirada do site da artista.

A embarcação na obra de Priscila surge enquanto uma imagem relativa, no sentido de um não pretender absoluto (MAFFESOLI, 1995). O barco a remo se confunde com um caixão repleto de flores, ao mesmo tempo que nos remete aos navios negreiros, que ficaram conhecidos também como navios tumbeiros, por terem sido local de morte de milhões de negros raptados durante a passagem do meio. Seu tamanho em nada se compara a tecnologia náutica usada pela Europa no tráfico de pessoas, mas a palavra em seu título: “nau”, carrega a referência a um dos tipos de embarcações usadas durante a exploração marítima. Em um sagaz jogo de palavras através do título “Nau Frágil” - tendo a pronúncia semelhante a outra palavra, “naufrágio” - a artista aproxima e questiona o cruel passado colonial da Europa e sua recente crise migratória.

“É um barco frágil, mas também a situação de afogamento. É uma metáfora para a crise na Europa. Eu acredito que a Europa é esse navio frágil, que não consegue lidar com a situação. (REZENDE, 2019, s/p.).

A crise a qual se refere teve início em 2015, quando milhares de pessoas do Oriente Médio, fugindo de seus países que passavam por conflitos internos, deslocaram-se para a Europa em busca de refúgio e melhores condições de vida. A situação tornou-se um debate mundial, visto que muitos países europeus tiveram uma postura pouco acolhedora com os refugiados e um movimento anti-migração iniciou-se no continente, ao mesmo tempo, imagens impressionantes da jornada dos refugiados circulavam pelo mundo. Essas imagens impulsionaram debates globais e a poética da performance de Priscila Rezende:

“Quando recebi o convite para fazer uma performance na Polônia, já estava pensando no que tinha ouvido nos noticiários, na internet e na televisão, sobre pessoas tentando atravessar o oceano para a Europa. Anos atrás, uma foto muito triste que se tornou viral, de um menino morto na praia. Também vi muitas fotos de negros mortos.” (REZENDE, 2019, s/p.).

O racismo e a violência colonial são temas que embasam os trabalhos de Priscila. Em suas obras percebemos a crítica social afiada, a verdade que, sempre bem articulada em abordagens diretas, incomoda o público não só pelo que é visível nas performances, mas por aquilo que não é visto na sociedade, que se finge não ver, mas que aqui é lembrado pela presença da embarcação enquanto uma “imagem imemorial que atormenta o espírito individual e coletivo” (MAFFESOLI, 1995, p.123). A obra “Nau Frágil” trata-se de um

trabalho sensível e provocador, capaz de acertar diretamente as feridas de nossa história:

“Eu sou o resultado de... não quero chamar isso de migração..., mas a maioria dos meus ancestrais foi sequestrada. Estou tentando pensar em como o que está acontecendo aqui na Europa está ligado à minha história. Não é a primeira vez que vemos pessoas se afogando no oceano, cruzando continentes em situações difíceis. Meus ancestrais cruzaram o oceano da África para a América. Algumas pessoas acreditam que as pessoas que cruzam o oceano agora estão escolhendo isso, mas muitas são forçadas por várias razões. As pessoas aqui [na Europa] estão chateadas porque as pessoas estão vindo morar aqui, como se as pessoas estivessem vindo porque querem. E muitos vêm de países que foram colonizados pela Europa, então é muito hipócrita.” (REZENDE, 2019, s/p.).

Nesse sentido, todo esse imaginário que envolve a obra como um todo “atravessa todos os domínios da vida e concilia o que aparentemente é

inconciliável” (MAFFESOLI, 2001, p.78) o ícone da embarcação se torna aquilo que conecta as histórias em uma dimensão maior na obra de Priscila Rezende.

Como emblema da história colonial, o navio negreiro é um “navio fantasma que viaja nas fímbrias da consciência moderna” (REDIKER, 2011, p. 21) e assombra o imaginário afro diaspórico. O ícone tem poder de comunhão das identidades negras, aparecendo em algumas produções artísticas afro-brasileiras enquanto um “meio, vetor, elemento primordial do vínculo social” (MAFFESOLI, 2011, p. 13) mas também como necessidade de expressão crítica e estratégia de rememoração da história que não se deve esquecer. Como aponta Cheryl Finley:

“A política ritualizada da lembrança – que chamo de estética mnemônica – é uma prática cultural fundamental dos artistas da diáspora africana hoje. Essa prática tanto ensaia quanto privilegia as associações frágeis e fugazes de memória e esquecimento. [...] Essas estratégias estéticas de repetição e ritmo são mobilizadas em um esforço concentrado para manter uma memória que ameaça desaparecer.” (FINLEY, 2018, p.11)

6. OCEANO

Um oceano separa Brasil e África em uma enorme proporção geográfica, mas se encurta na perspectiva histórica que os conecta. O Atlântico, aqui especificamente o Sul, foi cenário das incursões marítimas europeias e palco das atrocidades vivenciadas nas rotas do tráfico de pessoas, o que mudou a história de milhões de indivíduos negros no passado e ainda impacta as vidas negras no presente. Artistas brasileiros mergulham neste passado e trazem a imagem do

oceano em seus trabalhos propondo novas configurações simbólicas. Nas obras dos artistas Arjan Martins, Aline Motta e Tiago Sant'ana, o oceano se transforma em espaço multitemporal de histórias não contadas: em suas ondas se perderam identidades, em sua profundidade guardam-se memórias, em sua imensidão está o refúgio. Maffesoli (2001, p. 76) nos esclarece que “não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado” logo, a imagem do oceano e suas significações já permeiam as subjetividades dos sujeitos afro diaspóricos. Na obra “Pedagogia das Encruzilhadas”, o autor Luiz Rufino descreve um pouco essas relações com o oceano:

Não à toa, o Atlântico foi nomeado pelas populações negro-africanas que o atravessaram como —calunga grande. Se vocês não sabem o que é a calunga grande, eu vos digo: é o termo utilizado para designar o oceano como o — grande cemitério. O grande cemitério que, a princípio, separava mundos foi o elemento propulsor do não esquecimento. Saindo de lá, o que estava cravado para os que foram atravessados era a perspectiva do não retorno. Para os que ficaram do lado de lá restava a memória dos ancestrais que saíram para não retornar. Para aqueles que atravessaram a calunga grande ficam as memórias de outro tempo a serem reivindicadas para substanciar a invenção de uma nova vida. (RUFINO, 2019, p.15)

O oceano, sempre protagonista na obra do artista Arjan Martins, é um espaço simbólico, político e cultural de existência negra. Em uma de suas obras, um díptico sem título de 2020 (fig. 35), vemos a imagem do oceano - provavelmente o Atlântico Sul-representado em largas pinceladas ágeis, junto a outros elementos. Do lado esquerdo,

na parte superior, em meio ao mar, uma figura negra de vestido branco está em pé em uma pequena embarcação, assim como outra figura negra no canto inferior esquerdo, que está carregando em uma de suas mãos o que pode ser entendido como um remo. A sua frente um galho com folhas verdes e flores vermelhas se estende na diagonal da obra. No centro do trabalho, o galho passa por quatro grandes figuras negras, sem rosto e de cabelos presos, que parecem observar o mar que as banha. Mais abaixo, uma pequena rosa dos ventos, quase como um carimbo, encontra-se torta no meio das ondas brancas, de suas pontas, linhas se ampliam em diferentes direções e marcam sutilmente toda a obra. Ao lado da rosa dos ventos uma pequena caravela vai em direção às ondas. Já no canto superior direito, em uma embarcação simples, outra figura negra de roupa branca navega no mar.



Fig. 35 - Arjan Martins, *Sem título*, acrílica sobre tela, 2020. Imagem retirada do site da Galeria A Gentil Carioca.

Na obra a temporalidade e imaginação se misturam, o mar torna-se uma “imagem viva”, conceito de André Breton, mas que é retomado por Michel Maffesoli (1995, p.106) como essa “união do sonho e da realidade” onde a histórica caravela se perde sozinha nos mares e as identidades negras rumam em diferentes sentidos em suas próprias embarcações. É uma re-imaginação, uma nova forma de contar a história colonial, o oceano é um recorte dentro das configurações do imaginário negro, então através da linguagem pictórica o artista “dá forma ao que existe nos espíritos, ao que está aí, ao que existe de maneira informal ou disforme”

(MAFFESOLI, 2001, p. 81). Suas figuras negras sem rostos nada nos contam sobre sua história, mas com suas embarcações revela-nos talvez os fluxos migratórios transatlânticos das identidades negras ao mesmo tempo que propõe a ideia do não-lugar que é vivenciado por sujeitos negros nos processos de miscigenação e apagamento provindos da história brasileira. Para Stuart Hall (1989, p.89) essas estratégias de representação são “uma maneira de impor uma coerência imaginativa à experiência de dispersão e fragmentação que é a história por trás de todas as diásporas forçadas.”

A trilogia de videoinstalações de Aline Motta: “Pontes sobre o abismo” (2017), “Se o mar tinha varandas” (2017) e “(Outras) fundações” (2019), mergulha também na diáspora atlântica, mas através das memórias pessoais da artista e de seu passado ancestral, em uma conexão entre Brasil e África. Especialmente a segunda obra “Se o mar tinha varandas” (fig. 36), a presença da imagem do oceano e sua materialidade é o que nos interessa no presente trabalho. Ao resgatar as fotografias antigas de sua família, Aline Motta traça uma jornada entre três locais: Lagos na Nigéria, Cachoeira na Bahia e o Rio de Janeiro, seu local de origem. A artista reproduz retratos de família em tecidos e os passa por diferentes processos, em que são banhados em águas das diferentes regiões por onde passou. A videoinstalação

são os registros das ações compiladas, acompanhados pela voz de Aline que recita uma cantiga portuguesa, que encontra-se no site da artista, a qual originou o nome da obra:

*Se o mar tivesse varandas
a água teria gosto de terra
a paisagem seria uma
arquitetura
e da praia daqui e da praia de lá
teríamos a mesma vista*

*Se o mar tivesse varandas
as ondas passariam recolhendo
testemunhos
e a memória de uma costa
seria passada à outra
chocando-se contra as rochas*



Fig. 36 - Aline Motta, *Se o mar tivesse varandas*, videoinstalação em 2 canais, 09:11, 2017. Imagem retirada do site da artista.



Se o mar tivesse varandas ele teria limites e talvez as conexões não fossem possíveis. No trabalho da artista carioca, sua própria história é a conexão que subverte a cantiga. É um reconectar particular, onde ela resgata através das águas memórias e identidades esquecidas, mas ao mesmo tempo emerge todo um passado coletivo do imaginário social das histórias negras marcadas pela diáspora forçada.

A obra de Aline Motta adensa-se em cores, contrastes, sombras, buscando altas definições que não estão nas imagens, mas, antes, nas histórias para além da fotografia. Invocam-se as vozes, os corpos, os nomes e sobrenomes, ampliando os sentidos de muitas histórias de vida. (CAMPOS, 2021, s/p)

No imaginário social das identidades diaspóricas, o oceano pode ser pensado como um “espaço vivido simbolicamente” (MAFFESOLI, 1995, p.116) e na obra da artista a imagem de oceano está presente principalmente em sua matéria, logo, as águas que vemos ao longo da videoinstalação são elementos sensíveis que ganham sentido a partir de uma representação maior de oceano que não precisa ser expresso por completo.

Em “Rota de fuga” (2021) (fig.37) de Tiago Sant’Ana não há mais representação mimética ou alusão a materialidade do oceano, ele se perde por inteiro, vive no imaginário e nos anseios coletivos de subjetividades negras. Sobre um tecido de algodão azul escuro um bordado branco dos seguintes dizeres: “A linha do mar sempre está na altura dos seus olhos”. Trata-se de um trabalho acurado no que diz respeito aos atravessamentos históricos que aborda, conseguindo isso de maneira concisa e sensível sem fazer uso de uma materialidade substancial.

O oceano não se faz necessário enquanto imagem concreta, pois ele se expande e se transforma, em uma única frase bordada de uma flâmula é tudo que precisa ser. Para Michel Maffesoli “a potência coletiva cria uma obra de arte”

(MAFFESOLI, 1996, p. 24) pois através da imagem não se tem a explicação dos significados, mas a percepção deles que se dá a partir de pertencimentos e dos sentidos sociais, neste caso, a vivência negra e seus marcadores históricos. O artista explica em seu portfólio online:

A frase traz uma afirmação real, já que, de fato, há essa perspectiva óptica, mas também um sentido metafórico, idealista, de que, mesmo dentro de um cativeiro, ao recordar sua memória atlântica, o mar continuará na linha dos olhos, podendo ser um refúgio. (SANT’ANA, 2021, s/p)



Fig. 37 - Tiago Sant'ana, *Rota de fuga*, bordado sobre tecido de algodão, 109 x 189 cm, 2021. Imagem retirada do site do artista.

a chegada : CONSIDERAÇÕES FINAIS

Surgida primeiramente de anseios pessoais de autoidentificação que se fizeram presentes em produções poéticas pessoais, a presente pesquisa se desenvolveu entorno de dois desafios centrais.

O primeiro era entender como se desenrola os embates da ordem do imaginário. Notou-se que a identificação, a identidade, é o ponto chave de compreensão. A tensão surge a partir do momento em que a colonialidade instaura a noção de outridade, que se reflete nas produções imagéticas, sob as lentes da supremacia branca, sobre os sujeitos e os momentos da história. Em contrapartida, o resgate do passado é crucial para a formação das identidades afro diaspóricas que se tornam agentes ativos no enfrentamento no campo da representação e visibilidade.

A partir disto originou-se o segundo desafio, analisar como a partir de duas imagens, dois elementos simbólicos da travessia transatlântica são trabalhados neste processo de rememoração da história destas identidades. A embarcação e

o oceano, nas obras discutidas, ainda que muitas vezes usados figurativamente, passam por um processo de transfiguração, mas mantendo toda sua carga de significação simbólica que é definida pelos sentidos sociais dos sujeitos que as cria e daqueles que nelas se reconhecem. Sendo assim, percebe-se que as imagens ao ser apropriadas de maneira crítica, tornam-se as ferramentas que confrontam a dominação imposta e nos fornecem novos modos de ver e sentir o mundo.

Através da teoria do imaginário social, foi percebido como os conflitos de imaginário são frutos de uma insurgência natural da sociedade contemporânea em oposição as imposições da modernidade, que tem sua raiz na colonização. Nesse sentido, entende-se como a produção de autoria negra apropria-se da história ao mesmo tempo que rompe com o pensamento que a escreve. É evidenciada a postura combativa diante do imaginário opressor imposto pelas visualidades das artes branco-eurocêntricas, em uma necessidade que se inflama da experiência compartilhada dos sujeitos em diáspora que buscam quebrar com as imposições que impedem a sociedade de vivenciar em plenitude uma pluralidade de imaginários, de experiências sensíveis.

REFERÊNCIAS

Amancio, K. A. de O. . (2021). **A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra**. Revista Farol, 17(24), 27–38.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Pactos narcísicos no racismo**: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BLACKBURN, Robin. **A queda do escravismo colonial**: 1776-1878. Tradução: Maria Beatriz Medina. Rio de Janeiro, Record, 2002.

CAMPOS, Marcelo. Museu de Arte do Rio. **Aline Motta**: memória, viagem e água. 2021. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/programacao/aline-motta-memoria-viagem-e-agua/>> Acesso em: 17 mar. 2022

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia

geral. 4ª ed., São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

FINLEY, Cheryl. **Committed to Memory**: The Art of the Slave Ship Icon: Introduction. Nova Jérsei. Princeton University Press, 2018. Disponível em: <http://assets.press.princeton.edu/chapters/i111258.pdf>> Acesso em: 2 jun. 2022.

FINLEY, Cheryl. **Schematics of Memory**. Small Axe, v. 15, n.2 (35), p. 96-116, jul. de 2011.

GILROY, P. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: 34/Universidade Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GIUFRIDA, Guilherme. MASP. **Paz e Concórdia**. c2021. São Paulo.<<https://masp.org.br/acervo/obra/paz-e-concordia>> Acesso em: 1 jun. 2022

GROSFOGUEL, Ramón. **Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada**. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramón; MALDONADO-TORRES, Nelson (orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, pp. 55-77.

HALL, S. **Identidade Cultural e Diáspora** (1989). In: CARNEIRO, A.; MESQUITA, A.; PEDROSA, A.

(org.) Histórias Afro-Atlânticas: Antologia. São Paulo: MASP, 2018. p.88 -98.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Grada Kilomba**: desobediências poéticas. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019. Catálogo de exposição. Realizada de 06 de julho a 30 de setembro de 2019, Pinacoteca de São Paulo.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

_____. **No Fundo das Aparências**, 4ª Edição. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996

_____. **Michel Maffesoli**: O imaginário é uma realidade. Revista FAMECOS, 8 (15), 74-82, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1980-3729.2001.15.3123> > Acesso em: 1 jun. 2022.

_____. **O mistério da conjunção**: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, n.32, 123-151, 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>> Acesso em: 2 jun. 2022.

MIGNOLO, W., GÓMEZ, P. I. **Estéticas decoloniales**. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2012. p. 12-15. Disponível em: <<https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2022.

MOORE, Carlos. **Introdução**. In: CESAIRE, Aimé; MOORE, Carlos. (Orgs.) Discurso sobre a negritude. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Prefácio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

REDIKER, Marcus. **O navio negreiro**: uma história humana. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

REZENDE, Priscila. Berlin art link [revista online]. **The european shipwreck**: an interview with Priscila Rezende. [Entrevista concedida a] Alisson Hugill. Berlim, 2019. Disponível em:

<<https://www.berlinartlink.com/2019/12/06/the-european-shipwreck-an-interview-with-priscila-rezende/>> Acesso em: 2 jun. 2022.

ROCHA PITTA, Danielle P.. **Elementos de método na obra de Michel Maffesoli**. Logos, [S.l.], v. 4, n. 1, p. 20-23, jan. 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14576>>. Acesso em: 1 jun. 2022.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, R. A. F. dos. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas**: estudos de produções e de poéticas. 331 f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, São Paulo, 2016.

SIMÕES, Igor Moraes. **Todo cubo branco tem um quê de Casa Grande**: racialização, montagem e histórias da arte brasileira. Revista PHILIA Filosofia, Literatura & Arte, Porto Alegre, volume 3, número 1, p. 314 329, maio de 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. 1ª ed. São Paulo: Loyola, 2007.

