DIMENSÕES DO MODERNISMO: A ESTÉTICA COMO VISÃO DE MUNDO E PROJETO DE SOCIEDADE

THAIS GOMES MACHADO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como parte dos requisitos necessários á obtenção da conclusão do curso de graduação em Artes Visuais.

Orientador:
Prof. Dr. Osmundo de Araújo Pinho.

CACHOEIRA
2016

Agradecimentos

Agradecer pra mim é sempre um ato de imensa importância. Mais do que justo, reconhecer que minha trajetória, não apenas aqui na Universidade, foi sim acompanhada por algumas pessoas que me ajudaram e que fizeram e fazem parte da minha vida de maneira muito sincera e real.

Quero agradecer ao meu Orixá Iemanjá, primeiramente. Eu tenho certeza de sua regência em mim. Agradecer a minha família logo em seguida. Minha Tia Gil pelo seu esforço incansável em me cuidar, proteger e fortalecer de muitas maneiras em todas as etapas de minha vida. A Tia Dene, por me ajudar em algumas situações de vida e por sempre me incentivar. A minha mãe e meu irmão, por no fundo, eu sei, me desejarem boas coisas e quererem me ver bem. Aos meus filhos, por serem minha maior motivação em lutar por dias melhores. A Tio Vavá e Tia Zezé por terem sido generosos comigo e abertos para me ver mudar e crescer. À todos de minha família que acreditam em mim. Todos vocês me ajudaram imensamente e de várias maneiras diferentes.

Também quero muito agradecer a alguns amigos. A Maristela por me ajudar a vencer tempestades que nunca sequer pensei enfrentar, a Izis pela leveza e plena amizade que sempre me ofereceu, a Lerinho por toda lealdade e por todos os momentos que passou sempre do meu lado, a Gimerson pela fé irremediável em minha capacidade de ir além e por alguns momentos em que me salvou a vida, a Narinha, por nos últimos anos, ter sido minha maior família em Cachoeira, a minha grande amiga, com quem sempre pude contar. Aos outros amigos que afetivamente sempre me transmitem o que de mais positivo é preciso para caminhar, além daqueles que me fortalecem de várias formas no labutar dos dias.

Não poderia deixar de agradecer com muito carinho ao professor Osmundo, pela sua orientação, e mais que isso, por sua personalidade, caráter e tantas outras boas referências que captei estando próxima enquanto trabalhamos juntos no “Brincadeira de Negão”. A todos do grupo, agradeço também. Obrigado também aos professores do curso do Artes Visuais, ao Grupo de Estudos Gênero, Raça e Subalternidades e a professora Ângela Figueiredo e aos colegas da Universidade. Por último, agradeço ao meu companheiro Luiz Henrique, que chegou a um ano e tem sido um parceiro, um amor e mais um alguém ao meu lado.

SUMÁRIO

Introdução..... 6

I. A Pesquisa no Campo..... 21

I.1 Uma aula sobre Modernismo no Colégio Rômulo Galvão..... 21

I.2 Artes Negras no Brasil: uma visão contestadora nas pinturas de Abdias Nascimento
e o Museu Afro Brasil como concepção de herança Africana nas artes brasileira..... 35

II. A Hegemônica Arte Modernista como Projeto de Sociedade Brasileira..... 50

I.1 A Construção da Identidade Nacional no projeto Modernista..... 50

I.2 A Semana de 22 53

III. Pintores e obras neste trabalho, uma breve análise 60

Conclusão 79

Referências Bibliográficas 83

Lista de Figuras

FIG. 1- Estudos de Pablo Picasso

FIG. 2- Estudos de Pablo Picasso para “Les Demoiselles D’avingnon”

FIG. 3- Estudos de Pablo Picasso para “Les Demoiselles D’avingnon”

FIG. 4- Capa de Tenda dos Milagres, Jorge Amado, 1969

FIG. 5- Slide Apresentação de Equipe. Feira de Artes, Cerg, 2016

FIG. 6- Fotografia Feira de Artes, Cerg, 2016

FIG. 7- “Castigos impostos aos negros”. J.B. Debret, c. 1816-1831

FIG. 8- Imagem Ilustrativa para texto Lençol de Baixo e Lençol de Cima sobre Lusotropicalismo

FIG. 9- Integrantes da Semana de Arte Moderna

FIG. 10- “Mestiço”, Cândido Portinari, 1934

FIG. 11- “Café”, Cândido Portinari, 1934-1935

FIG. 12- “Lavrador de Café”, Cândido Portinari, 1934

FIG. 13- O Artista Cândido Portinari

FIG. 14- “A Negra”, Tarsila do Amaral, 1923

FIG. 15- A Artista Tarsila do Amaral

FIG. 16- “Bananal”, Lasar Segall, 1927

FIG. 17- “Menino com Lagartixa”, Lasar Segall, 1924

FIG. 18- O Artista Lasar Segall

FIG. 19- “Oxum em Êxtase”, Abdias Nascimento

FIG. 20- “Efrain Bocalístico- Oxossi-Xangô-Ogum”, Abdias Nascimento

FIG. 21- “Tema para Léa Garcia: Oxumarê”, Abdias Nascimento, 1971

FIG. 22- “Composição nº 2, Abdias Nascimento

FIG. 23- “Okê Oxossi”, Abdias Nascimento

FIG. 24- Máscara Mwana Pwo | Povo Tchokwe, Acervo Museu Afro Brasil

FIG. 25- Banco | Povo Luba, Acervo Museu Afro Brasil

FIG. 26- Paulo Prado

FIG. 27- Capa do Jornal da Unicamp em matéria sobre Paulo Prado

FIG. 28- Cartaz da Semana de Arte Moderna de 1922

FIG. 29- Lavradores de Café, São Paulo, 1920

FIG. 30- Fotografia de Mulher, esboço para pintura de Tarsila do Amaral

FIG. 31- Releitura "Sem título" da obra "Lavrador de Café", de Ibacache, Acervo Museu Afro Brasil

FIG. 32- "Cabeço de Negro", Cândido Portinari, 1934

FIG. 33- "Padê de Exu", Abdias Nascimento, 1988

FIG. 34- "Onipotente e Imortal: Adinkra Asante", Abdias Nascimento, 1992

RESUMO

O Movimento Modernista brasileiro é sinalizado como parte fundadora de um novo momento das artes no Brasil, não apenas por terem reformulado um desejo realista das artes visuais, mas também por desenharem uma gama imagética fundando com as correntes da época uma visão de brasilidade. O Projeto de Pesquisa tem como objetivo identificar as implicações relacionados a questão racial na produção artístico e estético do movimento modernista, a partir de algumas obras e alguns artistas que serão escolhidos, partindo do entendimento que as realidades continuam exigindo a elaboração de uma sensibilidade e tomadas políticas capazes de transformar muitas teorizações e valores que se fixaram no imaginário social e na nossa cultura, legitimando uma visão de mundo e identidade cultural forjadas na desafricanização, e nesse sentido, na consolidação de um projeto de civilização que se criava de diversos espaços e setores, assim como a partir da arte, empreendido pela elite branca. São muitas as esferas da Luta Negra que há algumas décadas atrás e ainda hoje, denunciam as ideias constitutivas da democracia racial que se forjaram e se fixaram no Brasil. É importante sinalizar a análise do conjunto das ideias indispensáveis do grupo ideológico ao qual se remetia o pensamento da democracia racial e a elaboração desse projeto de nação que instaurou uma identidade nacional vigente até os dias atuais. Utilizamos como metodologia, a revisão teórica e bibliográfica, a pesquisa e trabalho de campo, bem como a abordagem semiótica de imagens através de uma perspectiva semântica.

Palavras chaves:

Modernismo brasileiro, artes visuais, artes negras, democracia racial.

INTRODUÇÃO

Olhe para a arte do seu povo, nela contém sua história.

Griô africano.

Jorge Amado é o Brasil e o Brasil é Jorge Amado

Professora
do Colégio Rômulo Galvão.

Para detalhar a estrutura do que investiguei neste trabalho e aqui aponto, iniciei o Capítulo I apresentando o cronograma das atividades de campo realizadas no Colégio Estadual Rômulo Galvão, que estreou com uma "Aula" sobre o Modernismo e seguiu com encontros sobre Abdias Nascimento e o Museu Afro Brasil, onde foi possível trabalhar com as obras e artistas escolhidas durante o projeto e decorrer da pesquisa e percorrer o universo modernista, bem como conhecer Abdias Nascimento e viajar por suas pinturas, além de desbravar um pouco uma diferente iniciativa e proposta de Museu, que como bem disse os alunos "*Nunca vi um museu com tanta coisa de africanos"*. Nestas atividades, desempenhamos o exercício semiótico que prevemos em projeto de pesquisa, do qual as imagens desempenham um papel fundamental, na produção e transmissão de significado (SANTAELLA, 2005). Esses significados, representados nas imagens em estruturas narrativas e conceituais, realizam seus contextos culturais que, por sua vez, são impetrados por ideologias. Como símbolo, uma imagem, em seu conjunto se formata como um canal de comunicação cuja função efetiva é "representar" outra coisa que não ela mesma. Assim, ela não tem valor em si, mas deve sua razão de ser apenas a seu poder de representação, o que para Boris Kossoy "A decifração de suas realidades e, portanto, de seus códigos, se desenvolve através da análise iconográfica (nível técnico e iconográfico) e da interpretação iconológica (dimensão cultural e ideológica) ". O campo afirmou e confrontou questões sinalizadas no projeto de pesquisa, como também pôde revelar novos dados e apontar futuras investigações.

O segundo capítulo teve como discussão uma modesta sistematização do Modernismo ao qual tratamos aqui, ligado a construção da identidade nacional e a Semana de 22. Foi neste capítulo que um maior esforço teórico foi dedicado, onde posso destacar a densa contribuição de Carlos Ornelas Berriel na pesquisa sobre o modernismo paulista e sua gênese elitista, foi de extrema relevância para investigação e estudo do tema pautado na perspectiva em que aqui adotei.

O terceiro e último capítulo foi destinado à análise de alguns artistas e obras selecionados para a pesquisa, com um breve panorama de Tarsila do Amaral e sua obra *A Negra* e o artista Candido Portinari, como renomados representantes do Modernismo, além de Abdias Nascimento.

Bom, primeiro eu não sabia o que faria com esse tema cursando Artes Visuais. Não sabia onde tal pesquisa se localizaria enquanto campo no grande campo das Artes Visuais, pelo menos não estava tão evidente para mim dado as especificidades e perspectivas do curso de Artes Visuais no qual me encontrei. É inegável que me apoiei em outros setores na Universidade, no qual raça e racismo eram temas mais centrais, e por isso mantive com o curso de Ciências Sociais, mais propriamente com alguns professores e algumas disciplinas, um diálogo durante toda trajetória na Universidade. É importante ressaltar que foi também numa disciplina optativa ofertada pela grade de Ciências Sociais aqui na UFRB, e ministrada pelo meu orientador Osmundo Pinho, que eu defino a questão sobre o problema do negro na arte e na cultura do Brasil, e especialmente no Modernismo. Mesmo anteriormente, no início do curso, cursando a disciplina de Fotografia I e a de História Moderna e Contemporânea, eu já percorria uma crítica as vanguardas europeias, e já sinalizava para a importância em reconhecer a influência das artes negras e ou artes africanas sobre os movimentos artísticos europeus, em um embate militante contra a doutrina eurocêntrica, de que outras culturas são inferiores e não produzem conhecimento. Segundo Kabengele Munanga :

> “Por muito tempo, a arte negro-africana ficou excluída da história universal de arte tal como foi ensinada na Europa. Considerada primitiva como os povos que a produziram, pensava-se, de acordo com o esquema evolucionista do século XIX, que esta arte ainda se encontrava na fase infantil representada pela forma figurativa e que podia evoluir até chegar um dia à fase adulta representada por uma arte intelectual geométrica e abstrata, fase em que se encontrava a Europa “civilizada” (MUNANGA, pag 1, 1988)

A dimensão do que Munanga aponta, aborda justamente a posição de exclusão a qual passou por muito tempo a arte negro-africana em relação a um panorama de história universal da arte. Ao olhar canônico europeu, o modelo estendido à grande parte do globo, a arte africana era ainda primitiva, bem como o povo que a produzia. Em seu livro Arte Primitiva (1996 [1927]), Franz Boas elabora um estudo muito importante sobre a antropologia da arte. Mesmo ainda como uma história por escrever, estudos como o de Boas já apontava a importância das teorias estéticas na formação das concepções de cultura e sociedade. De forma brilhante Boas escreve:

> Qualquer pessoa que tenha vivido com tribos primitivas, que tenha partilhado as suas alegrias e tristezas, as suas privações e abundâncias, que veja nelas não apenas objetos de estudo a serem examinados, como células a um microscópio, mas seres humanos pensantes e com sentimentos, concordará que não existe uma 'mente primitiva', um modo de pensar 'mágico' ou 'pré-lógico', mas cada indivíduo numa sociedade 'primitiva' é um homem, uma mulher, uma criança da mesma espécie com o mesmo modo de pensar, sentir e agir que qualquer homem, mulher ou criança da nossa sociedade (BOAS, pag,1996)

As teorias antropológicas da arte não são recentes, mas, por vezes, introduziram um equivocado dualismo entre a análise da forma e o da significação. Em Arte Primitiva, a noção de primitivismo é considerada como um mero nominalismo, renunciando a orientação evolucionista que criou o homem primitivo, e assim, tratando de considerar qualquer fenômeno cultural como o resultado da história, em uma interação complexa entre a forma e o significado, isto é, dos modos pelos quais, a arte pode representar e registrar às culturas e suas dinâmicas. Não é novidade reconhecer que o ocidente sempre viu nos valores culturais e espirituais africanos nada mais do que superstições, um intercâmbio do qual objetos culturais foram bastante tratados como folclorização ou antiguidades para negociar. A alma civilizadora do ocidente é incapaz de aceitar a África como um continente que tem a sua dignidade, sua profundidade e sua civilização, a não ser do modo como o próprio Ocidente enxerga e valora tal profundidade e dignidade. Manthia Diawara, em a Arte da Resistência Africana[1] explica que:

> O Ocidente aprecia as máscaras e estatuetas, porque intermediários como Derian e Picasso, que são ocidentais, dotados de um poder simbólico que lhes permite definir a arte, os classificam como *objets d' art.* Ironicamente, quanto mais os

[1] Capítulo extraído do livro *In Search of Africa* (Em busca de África) de 1998.

> próprios africanos persistem em referir Picasso como testemunha da qualidade estética das suas máscaras e estatuetas, mas ajudam a tornar invisíveis os artistas contemporâneos que têm como ponto de referência a África moderna. (DIAWARA, pag.10, 1998)

Recordo-me que fiz um seminário sobre o Cubismo de Pablo Picasso, enfatizando o quanto sua arte bebia de fontes africanas. Dei muito mais visibilidade a Arte Africana do que ao próprio Picasso e ao Cubismo europeu. Era demasiado perturbador o fato de que a evidência desta influência das artes africanas não era reconhecida como uma fonte autêntica para a renovação da própria arte ocidental, pelo menos não a partir daquela literatura trabalhada em nossas aulas, e consequente na transmissão do ponto de vista da maioria de meus professores. E quando encarada como fonte inspiradora dos artistas europeus, confrontamos imediatamente com o tal "modernismo primitivista", aquilo que Diawara (1998) também nos diz "o modernismo primitivista interessou-se pelas máscaras e estatuetas africanas, porque se acreditava que elas "representavam" a nova valorização do instintivo, do natural e do mítico, como sendo essencialmente humanos". Ao mesmo tempo que minha ansiedade no seminário sobre o cubismo era o do reconhecimento de que ali se bebia das artes africanas, paradoxalmente era também o de me perguntar o que de África devíamos entender como contribuição para o modernismo? Quando o modernismo ou o ocidente se atenta para essa contribuição, ele mesmo a compreende equivocadamente, ele mesmo marginaliza. Mais uma vez Diawara nos ajuda:

> Estas concepções sobre o modernismo primitivista permitem concluir que a arte africana e os próprios africanos só adquirem interesse para o Ocidente se forem capazes de fornecer uma teoria sobre a maneira como o Ocidente se vê a si mesmo, ou, por outras palavras, se conseguirem ser primitivos de um modo intemporal, constituindo assim uma exceção a narrativa teleológica ocidental.(DIAWARA, pag.14, 1998).

Em outro momento, na disciplina de História da Arte no Brasil, também numa apresentação de seminário, agora sobre o artista modernista brasileiro Cândido Portinari, fiz interferências no mesmo âmbito, e questionei sua obra a despeito dos postulados de criação da brasilidade estética, onde o negro correspondia à categoria de objeto, desconectado de sua importância para a composição da sociedade brasileira. Cândido Portinari participou do processo de construção da identidade nacional, assim como outros artistas daquele período, através da reformulação das artes e cultura

brasileira, plano implantado oficialmente com a Semana de Arte Moderna em 1922. Também engajado na busca pela identidade cultural e pela identidade nacional, o artista era um dos que elegia a representação do mulato como metáfora da mestiçagem racial e cultural, refletindo um discurso ideológico de construção de imagens que reproduzem a complexidade em se representar a diversidade étnica e as relações raciais em nossa sociedade. Apontei para o abismo entre a arte e a realidade social praticado pelo artista e sua vanguarda, algo que eu denunciava como contribuição para a dissimulação do preconceito racial no Brasil, a partir da importância e significação trazida no pensamento de Abdias Nascimento às questões raciais:

> Além dos órgãos de poder, o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a política, as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massa, a imprensa, o rádio, a televisão, a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interesses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de uma cultura própria. (Nascimento, 2002, p. 142).

As críticas foram todas tomadas com estranhamento, já que durante a disciplina a abordagem feita ao Movimento Modernista brasileiro tenha sido contrária a todos estes pontos de vista, ou melhor, dizendo, tenha sido a abordagem canônica e recorrente na história do Brasil e na história da Arte no Brasil, na qual o Modernismo ocupa lugar de vanguarda revolucionária e ainda um lugar de representação positiva do negro e de uma suposta identidade nacional. O que eu me perguntava era também: onde estavam os artistas negros contemporâneos aos modernistas? Ou, quem são essas pessoas, negras e negros, para além de suas imagens fixadas nas telas dos artistas? A história da arte moderna está construída e legitimada com base nas inovações formais e novas ideias, levando em conta um período e outro, mas que foram fundamentais para uma dinâmica de manutenção de um sistema. Se voltar ao contexto do seminário sobre Portinari, poderia referir que o curso de Artes Visuais que estou cursando, no conjunto de seu direcionamento, não oferece um panorama da presença do negro na história da arte nacional, demonstrando como este sujeito está presente, seja como produtor, representado ou representador, na historiografia das artes e na denominada arte afro-brasileira. Se não oferece este panorama, oferece um outro, canônico como já mencionei. E não é isso também algo posicionado? Para Spivak:

> Algumas das críticas mais produzidas pelo o Ocidente hoje são o resultado de um desejo interessado em manter o sujeito do Ocidente, ou o Ocidente como sujeito. A teoria dos "sujeitos efeitos" pluralizados dá a ilusão de um abalo de soberania subjetiva, quando, muitas vezes, proporciona apenas uma camuflagem para esse sujeito do conhecimento. Embora a história da Europa como Sujeito seja narrada, pela lei, pela economia política e pela ideologia no Ocidente, esse sujeito oculto alega não ter "nenhuma determinação geopolítica. (SPIVAK, pag.21, 2010).

Portanto, seria pertinente dizer que também nos carece a discussão sobre a questão identitária, os encontros culturais a partir das complexidades do colonialismo e das concepções ideológicas prevalecentes em épocas diversas sobre a mestiçagem, em diferentes contextos coloniais e pós-coloniais nas Américas. As formações discursivas hegemônicas quanto contra hegemônicas, em seus respectivos desenvolvimentos históricos. De modo algum, ao assumir esta opinião, esteja a apontar pessoalmente nenhum dos meus professores, ao contrário, reconheço o quanto alguns deles, a seus modos, me estimularam em minhas investigações e interesses, porém, foi necessário que eu desbravasse um percurso pela interdisciplinaridade para que pudesse fortalecer meu tema de pesquisa e meu interesse localizado, aquilo que para Haraway se coloca como "As perspectivas dos subjugados não são posições "inocentes", como também na obtenção de um conhecimento capaz de repensar as representações produzidas a partir da ideologia dos colonizadores no combate aos epistemicídios[2] da nossa história, como também superar a negação histórica da presença do negro na arte nacional. O que me interessa abordar também neste trabalho é que o Ocidente (e neste caso o modernismo) não tem, como não terá nenhum interesse em contrariar suas ambições de dominação, ou seja, por mais que aqui estejamos demonstrando os desastres cunhados pelo poder da herança colonial, estou dando à compreensão de posicionalidade o fato de o ocidente, a elite e os modernistas, jamais serem capazes daquilo que cabe aos "subjugados" fazerem, que cabe a África fazer. Ao colocar o eurocentrismo (mesmo disfarçado de brasilidade) do Movimento Modernista em pauta, e ou situar sua visão de mundo, não estou exigindo que a situação seja corrigida a partir dos "modernistas contemporâneos" ou da própria elite, nesse sentido, o trabalho vai desaguar no Museu Afro e em

[2] O conceito foi definido pela primeira vez pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos. A filósofa Sueli Carneiro irá utilizar o termo para explicar o quanto esse processo colonizador se deu em relação ao extermínio, a marginalização e ao silenciamento de outras formas de saberes e de conhecimento, mais especificamente àqueles ligados a uma matriz que remete à África e fundamentam a base para a comunidade negra diásporica.

Nascimento, pois não basta apelar para uma mudança das forças dominantes, ou para que elas reconheçam nossa contribuição, o mais importante é caminhar por um corpo de novas ideias, não apenas capaz de denunciar, mas também apresentar uma nova modernidade libertadora.

Durante a Feira de Artes do Colégio Estadual Rômulo Galvão, em São Félix, pude vivenciar um pouco daquilo que futuco neste trabalho, em relação a identidade brasileira forjada pelos modernistas e profundamente fixada em nossa cultura e sociedade. O homenageado da Feira de Artes foi o consagrado escritor brasileiro Jorge Amado, e eu estive presente, a convite da escola, como membro da comissão avaliadora, o que me valeu muito como pesquisadora deste tema. Foi durante o período de preparação para a Feira de Artes, que executei na escola o meu cronograma de atividades de campo para este TCC. O desafio proposto pela escola e pelo professor Israel, que me acolheu com uma das suas turmas de ensino médio, foi o de conectar o tema do meu trabalho com o tema da Feira de Artes, fazendo de minha atividade uma contribuição para os alunos em suas pesquisas sobre Jorge Amado. Aceitei e concordei com a grande conexão, afinal Jorge Amado também tinha sido um modernista ideológico, mesmo que em outro período. Trabalhei o cronograma nesta perspectiva, e durante a Feira de Artes acompanhei de perto o trabalho que a escola e os alunos realizaram sobre o escritor. De fato os alunos foram muito empenhados e criativos. Os professores dividiram as obras de Jorge Amado entre as turmas, e os jovens tiveram a missão de falar sobre cada obra a partir de linguagens artísticas escolhidas entre eles. Teve audiovisual, fotografia, teatro, instalação, performance, contação de histórias e até culinária, tudo para transmitir ao público, o mundo de Jorge Amado. Colhi alguns depoimentos dos participantes da Feira de Artes, nos quais busquei a mesma indagação: ***O que você acha sobre a escolha do tema Jorge Amado para a Feira de Artes do Colégio?***

*Jorge Amado é nosso principal expoente, conhecê-lo é mergulhar na nossa cultura e na nossa história de Brasil. Nossos alunos precisam disso e se saíram muito bem (*Depoimento de um professor do Colégio).

*Eu adorei conhecer um pouco sobre o que ele escreveu, ele escreve muito bem e fala sobre a realidade do povo (*Depoimento de uma aluna do Colégio).

*Jorge Amado é fantástico, isso foi muito bom da escola, falar sobre esse grande homem da nossa cultura. Eu adorei a exposição, ele fala de nós. (*Depoimento de uma visitante da Feira de Artes).

A partir dos comentários acima, unindo-se ao conjunto da Feira de Artes, pudemos constatar o lugar ocupado pelo escritor Jorge Amado e sua inquestionável importância para a cultura e educação brasileira (CASTELLO, 2009). O escritor da mestiçagem tem sido sem dúvida parte fundamental do Brasil, e aqui neste trabalho tentamos analisar e apontar daí o modernismo como uma manifestação, no nível artístico, de uma mentalidade, que tenta sintetizar o país como um todo, de dar ao Brasil uma lógica histórica.

> Mas tal imagem do Brasil é antes de tudo uma construção moderna. Uma invenção coletiva, incentivada por movimentos culturais como o Modernismo, de 1922, e o Tropicalismo no final da década de 1960, e que hoje se concretiza nas escolas de samba, nos grupos de afoxé, nas bandas de pífaro nordestinas e também nas paisagens promocionais dos pampas gaúchos e da floresta amazônica. É uma imagem que teve muitos inventores. Talvez nenhum tenha sido tão importante quanto o escritor baiano Jorge Amado (CASTELLO, pag.11, 2009).

Aqui se constituiu uma hegemonia sobre o conjunto do país e o que nos importou entender é que toda essa ficção historiográfica, formalizada esteticamente, fez e faz parte de um discurso e de um projeto. Nas primeiras imagens de pintores modernistas em que me baseei, se encontra muito daquilo que imerge sobre a existência do negro ou afrodescendente no Brasil, daquilo que nutre muitas vezes o racismo desta sociedade. Este negro e negra pintados e retratados, a partir de uma estética que se concretiza através da cor da pele, da espessura dos lábios, do formato das narinas e outros membros, da textura dos cabelos, do jeito de andar, das roupas que fazem uso, culinária, da pratica religiosa, assim como dos modos de ser e estar. Neste contexto é que transitam as relações raciais, a dimensão de ambiguidades, contradições e continuidades que o Modernismo comporta, e tem sido muitas vezes dissimulada e floreada pelo seu caráter de ruptura, ao quais seus principais agentes se forjaram representantes. Da confluência desses apontamentos se pode assegurar que o movimento modernista, além de ter prestado serviços para maior distanciamento entre a realidade social e a arte, não foi capaz de lidar com as implicações raciais de nossa sociedade, como também de romper efetivamente com velhas abordagens sobre o negro

dos séculos passados (José Roberto T. Leite, 1983), (Mário Barata, 1983)[3], além do que podemos trazer como analise sobre as principais tendências para a abordagem sobre a participação de negras e negros na arte brasileira que são marcados pelo trabalho precursor de Raymundo Nina Rodrigues, em seu artigo "As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil", publicado na revista Kosmos, em 1904, no qual o enfoque era negativo e etnocêntrico sobre o negro. O que vale ressaltar, é que o advento do Modernismo não seria pioneiro em trazer para a cena a representação do negro e mesmo do índio. As linguagens artísticas, desde o século XVIII, têm o negro como irrefragável integrante da história do Brasil. O negro é figurado desde o Romantismo, bem como aparece nas gravuras de Debret do início do século XIX. É relevante advertir que o racismo dirigiu as primeiras representações sobre os negros, e também as pesquisas sobre a cultura material dos descendentes de africanos escravizados no Brasil. Contemporâneo à Nina Rodrigues, mas com um visão positiva da presença negra na cultura brasileira, foi o historiador negro Manoel Querino (1851-1923). Estudioso da questão negra e das artes na Bahia, Manuel Querino apresentou em seus trabalhos alguns importantes artistas negros da época, e foi um dos raros autores que se preocuparam com a origem étnica dos artistas. (ARAÚJO, 1988). No início e meados século XX, os ambientes discursivos se dilatam criticamente. A partir das periferias do mundo se ecoa também vozes que exigem participação ativa no campo artístico cultural. As "outras culturas" (em relação à Europa), reivindicam, como sujeitos e autores de sua própria expressão. O modernismo antropofágico se coloca como uma voz nesse sentido, porém com estreita e eficaz alinhamento com a gênese elitista dominante. Em *Pele negra, máscaras brancas* (1952), pode-se ler: "A civilização branca, a cultura européia impuseram ao Negro um desvio existencial. [...] a alma negra, na maioria das vezes, é uma criação do Branco" (FANON, 1983, p. 14). Pensadores como Fanon visaram o impacto da colonização da Europa no passado, suas marcas e continuidades. Desse modo, se coloca em questão o fato de que a adição de novos elementos estéticos, ou rupturas estéticas, nunca implicaram em transformação social, como alguns dos próprios modernistas, estudiosos e segmentos da sociedade entendiam. É importante também assinalar sobre as diferenças relevantes entre as identidades representadas e constituídas por um grupo sobre outro e as identidades construídas pelos sujeitos de sua própria história, algo que a pesquisa também estabelece como central, destacando a

[3] Capítulos do Livro História Geral da Arte do Brasil, Volume I de Walter Zanini. Capítulo 5- Os pintores de Nassau, de José Roberto T. Leite e Capítulo 6- Séc. XIX. Transição e início do Séc. XX, de Mário Barata.

experiência do Museu Afro Brasil fundado em 2004 por Emanoel Araújo e através da compreensão trazida por Abdias Nascimento, sobre o fato de que o campo das representações visuais está intensamente relacionado com o modo de ver o mundo. Um trecho da obra, O Menino Fula de Amadu Hamatê Bâ, mesmo se referindo a um contexto de sociedade africana, nos vale para demonstração:

> Procuro sempre lembrar que existem duas maneiras principais de abordar as realidades das sociedades africanas: Uma delas que pode ser chamada de periférica, vai de fora pra dentro e chega ao que chamo de África objeto, que não se explica adequadamente. A outra, que propõe uma visão interna, vai de dentro para pra fora dos fenômenos e revela a África sujeito, a África da identidade profunda, originária, mal conhecida, portadora de propostas fundada em valores absolutamente diferenciais. (BÂ, Casa das Áfricas,2003)

Portanto, o que procuramos modestamente demonstrar é que o Modernismo contribuiu para o disfarce do preconceito racial no Brasil e apaziguamento das tensões relativas à violenta realidade social que enfrentamos, que sua abordagem sobre o negro tenha sido muito mais como figura arquetípica, do que como um agente relevante na história do país e que tais representações continuam encontrando espaços para se disseminarem e se produzirem enquanto projeto de civilização dominador.

> Uma tal sociedade seria construída segundo o modelo hegemônico racial e cultural branco ao qual deveriam ser assimiladas todas as outras raças e suas respectivas produções culturais. O que subentende o genocídio e o etnocídio de todas as diferenças para criar uma nova raça e uma civilização, ou melhor, uma verdadeira raça e uma verdadeira civilização brasileiras, resultantes da mescla e da síntese das contribuições dos stocks raciais originais. Em nenhum momento se discutiu a possibilidade de consolidação de uma sociedade plural em termos de futuro, já que o Brasil nasceu historicamente plural (MUNANGA, 2006 p. 97).

Fig.01- Estudos de Pablo Picasso

Fig.02- Estudos de Pablo Picasso para “Les Demoiselles D’avingnon”

Fig. 03 - Estudos de Pablo Picasso para “Les Demoiselles D’avingnon”

Fig.04- Capa de Tenda dos Milagres, Jorge Amado, 1969

Fig.05- Slide Apresentação de Equipe. Feira de Artes, Cerg, 2016

Fig.06- Fotografia da Feira de Artes, Cerg, 2016

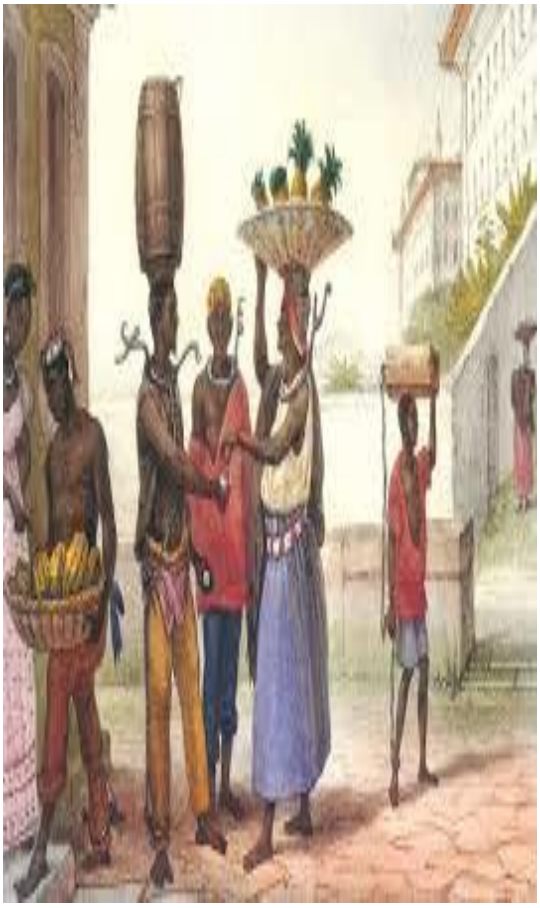

Fig.07- “Castigos impostos aos negros”. J.B. Debret, c. 1816-1831

Fig.08- Imagem Ilustrativa para texto Lençol de Baixo e Lençol de Cima sobre Lusotropicalismo[4]

[4] Texto de publicação de João Tunes para Blog Água Lisa: agualisa6.blogs.sapo.pt

CAPÍTULO I

A Pesquisa no Campo

Nunca tive aula de arte assim. Tem muita coisa pra gente conhecer ainda..

Aluna do Colégio

I.1 Uma aula sobre Modernismo no Colégio Rômulo Galvão

...Esta não será uma aula do jeito que são as outras. No caso, nem mesmo professora de profissão eu sou, embora deseje ser. Sou no caso estudante como vocês e também pesquisadora. Estou aqui porque estou pesquisando sobre um assunto que tem a ver com vocês, com a educação e gostaria de saber o que vocês podem pensar sobre ele, além do que acredito que o conteúdo também seja muito importante. Então primeiro eu pretendo mostrar um vídeo e imagens pra vocês, ai a gente vai falar sobre o que estamos vendo depois. Para planejar esse momento com vocês, foram escolhidas imagens que podem orientar sobre o tema que vamos trabalhar, e informar sobre conteúdos importantes dessa aula-oficina, vamos chamar assim.

O Movimento Modernista brasileiro foi um movimento artístico, que reuniu vários artistas e suas obras em torno de uma ideia sobre o nosso país. Vocês já ouviram falar do Modernismo?[5]

Aluno - *Isso é o que? Eu nunca ouvi falar não...*

Aluno- *Eu acho que a gente deu isso ano passado...*

Aluna- *É sobre aquele livro Macunaima né?*

Bom, vou iniciar nosso Encontro exibindo um vídeo pra vocês que vai introduzir um pouco algo sobre o Modernismo e o que vamos conversar aqui.[6]

As *Aulas-oficinas* que fizeram parte do Plano de Atividades do TCC e se realizaram com uma turma do ensino médio do Cerg[7], foram pensadas como trabalho de campo para esta pesquisa, como também puderam se integrar ao conjunto de atividades e ações do Projeto

[5] O trecho foi transcrito da Aula 1: A Hegemônica Arte Modernista como Projeto de Sociedade Brasileira do Plano de Atividades- TCC aplicado no Colégio Estadual Rômulo Galvão. Desse modo, os trechos aqui em itálico, são aqueles que foram transcritos das aulas.

[6] O vídeo utilizado na Aula 1 foi: História da Arte- Semana de 22 e o Modernismo no Brasil (12'45).

[7] Sigla para Colégio Estadual Rômulo Galvão, situado no município de São Félix, no Recôncavo da Bahia.

“Brincadeira de Negão”[8], a partir da constatação da ausência e muitas vezes dificuldade de abordagem dos professores com conteúdos relativos às questões relacionadas à pluralidade cultural, mais especificamente sobre raça, que é um assunto abordado nos documentos educacionais oficiais PCN (BRASIL, 1998), Lei nº 10.639/2003 (BRASIL, 2005a). A dificuldade foi percebida através das várias atividades que fizemos ao longo do ano e através de conversas com coordenação pedagógica e professores. Muitas vezes, durante as esperas por turmas disponíveis para alguma de nossas atividades, enquanto aguardava na sala de professores, fui indagada sobre o que era de fato o “Brincadeira de Negão” e o que a gente estava fazendo ali. Dessas explicações, eu acabava por indagar também à alguns desses professores, sobre a Lei 10.369, o que eles pensavam ou faziam a respeito dela. A maioria das vezes os depoimentos eram sobre o reconhecimento da necessidade de aplicação destes conteúdos, embora bastantes pessimistas diante das dificuldades e estranhezas da relação com o tema. Alguns professores apontaram dificuldades do âmbito de qualificação e sobre as difíceis condições de trabalho. Disseram também sobre como as Secretarias de Educação do Estado e Município poderiam propor qualificações, ao passo que detinham enorme esperança na Universidade para melhoria de certas lacunas. Em conversa com a Coordenação Pedagógica do Colégio, também pude registrar a imensa expectativa que se tem com o potencial do que a Universidade pode oferecer para avanços na escola. As *Aulas- oficinas* que apliquei se iniciavam sempre com um vídeo sobre o tema que iriamos tratar, logo após com o exercício semiótico da observação e análise das imagens e depois explanações de conteúdo, conversa, perguntas e respostas. As aulas tiveram a duração de 3 horas (três encontros de uma hora), que ocorreram nos dias letivos normais, a partir da colaboração do Professor Israel Cerqueira, que cedeu suas aulas em uma turma de 1º ano do ensino médio para a realização do plano de atividades e trabalho de campo. O grupo era mais ou menos de 15 alunos, mulheres e homens, e todos se classificaram como negros ou morenos (pardos).

Após exibição do primeiro vídeo, na primeira aula, comecei por algumas perguntas: *O que vocês acharam e perceberam sobre o que o vídeo estava falando?*

Aluna - *Foi sobre arte e o que eles fizeram.*

Aluno – *Foi uma exposição que aconteceu*

Aluna – *Eu não entendi muita coisa não, mas vi que era sobre o movimento que a senhora tava falando ai.*

[8] O Projeto “Brincadeira Negão”, do qual faço parte como membro-pesquisadora, já atua enquanto Projeto de Pesquisa no Colégio há mais de três anos, promovendo atividades de pesquisa que tem como eixos centrais a discussão de raça, racismo, gênero e sexualidade, violência, educação etc.

Certo. Então eu vou complementar o vídeo, passando pra vocês algumas imagens relacionadas com o filme que vocês acabaram de assistir e com o Modernismo, que é o tema desse nosso encontro aqui. Quero que vocês observem as imagens com atenção, avaliem, me digam o que conseguem ver e interpretar.

Foto 1. Foto dos investidores e parte dos participantes da Semana de 22.[9]

Fig.09- Integrantes da Semana de Arte Moderna [10]

[9] A ordem das imagens no texto estão correspondentes a ordem de apresentação das imagens no trabalho de campo, de acordo com documento: Relatório de Aula de Campo para TCC.

[10] Couto de Barros, Manuel Bandeira, Mario de Andrade, Graça Aranha, Paulo Prado, Owvald de Andrade e outros, durante a Semana.

O que vocês acham sobre essas pessoas da foto? O que vocês falariam sobre as pessoas desta imagem?

Aluno - *Tirado a rico*

Aluno - *Patrão*

Alunas- *São ricos, dá pra ver pelas vestimentas*

Aluna - *Eles são brancos*

Foto 2. Obra de Cândido Portinari- O Mestiço

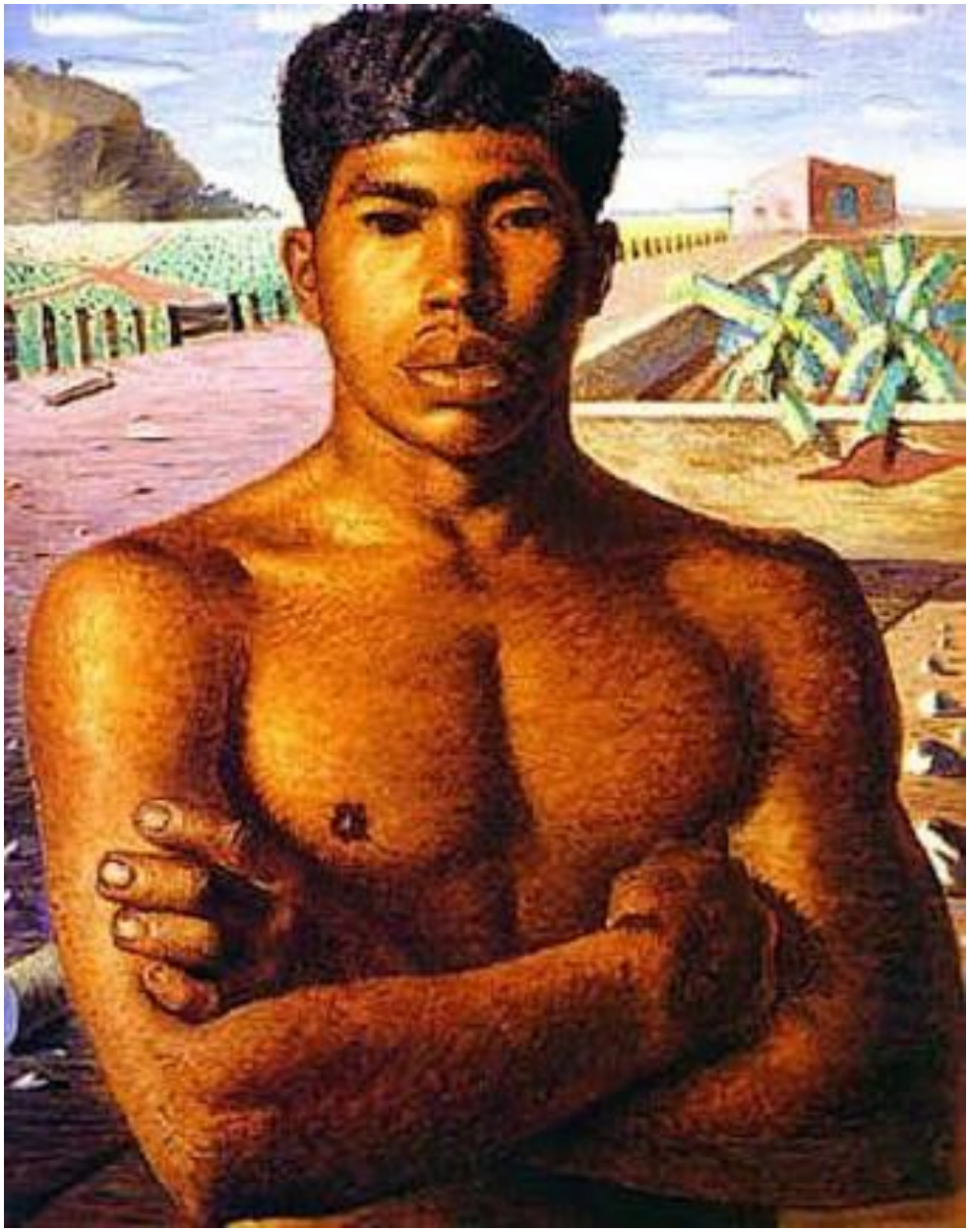

Fig.10- “Mestiço”, Cândido Portinari, 1934

O que vocês estão vendo nesta obra? Qual ambiente desta obra?

Aluna - *Uma pessoa negra*

Aluna - *Está numa fazenda, um lugar de lavoura*

Aluno - *Esta trabalhando*

Aluna - *É um escravo*

Aluno - *Tem cara de mal*

Foto 3. Obra de Cândido Portinari- Café

Fig.11- “Café”, Cândido Portinari, 1934-1935

Quais coisas vocês diriam sobre esta obra? Pra vocês então esta obra pode ser relacionada ao que?

Aluno - *Vejo pessoas se acabando de trabalhar*

Aluno - *Trabalhando pra alguém, algum patrão*

Aluna - *Trabalho escravo*

Alunos- *Um monte escravo trabalhando*

Foto 4. Obra de Cândido Portinari- O Lavrador de Café.

Fig.12- “Lavrador de Café”, Cândido Portinari, 1934

Porque vocês acham que o tema do negro era tão presente para estes artistas? Quem seriam essas pessoas reais por detrás das imagens representadas?

Aluno - *O artista só podia então não ter preconceito.*

Aluno - *Que ele queria defender alguma coisa porque ele era um homem branco que pintou um preto*

Aluna – *Essas pessoas trabalhavam pra eles*

Foto 5. O artista Cândido Portinari.

Fig.13- O Artista Cândido Portinari

Sendo este o artista que pintou todas essas obras que mostrei até agora, o que vocês me diriam sobre ele?

Aluno – *Ele é o patrão do pessoal ai ué*

Foto 6. Obra de Tarsila do Amaral- A Negra

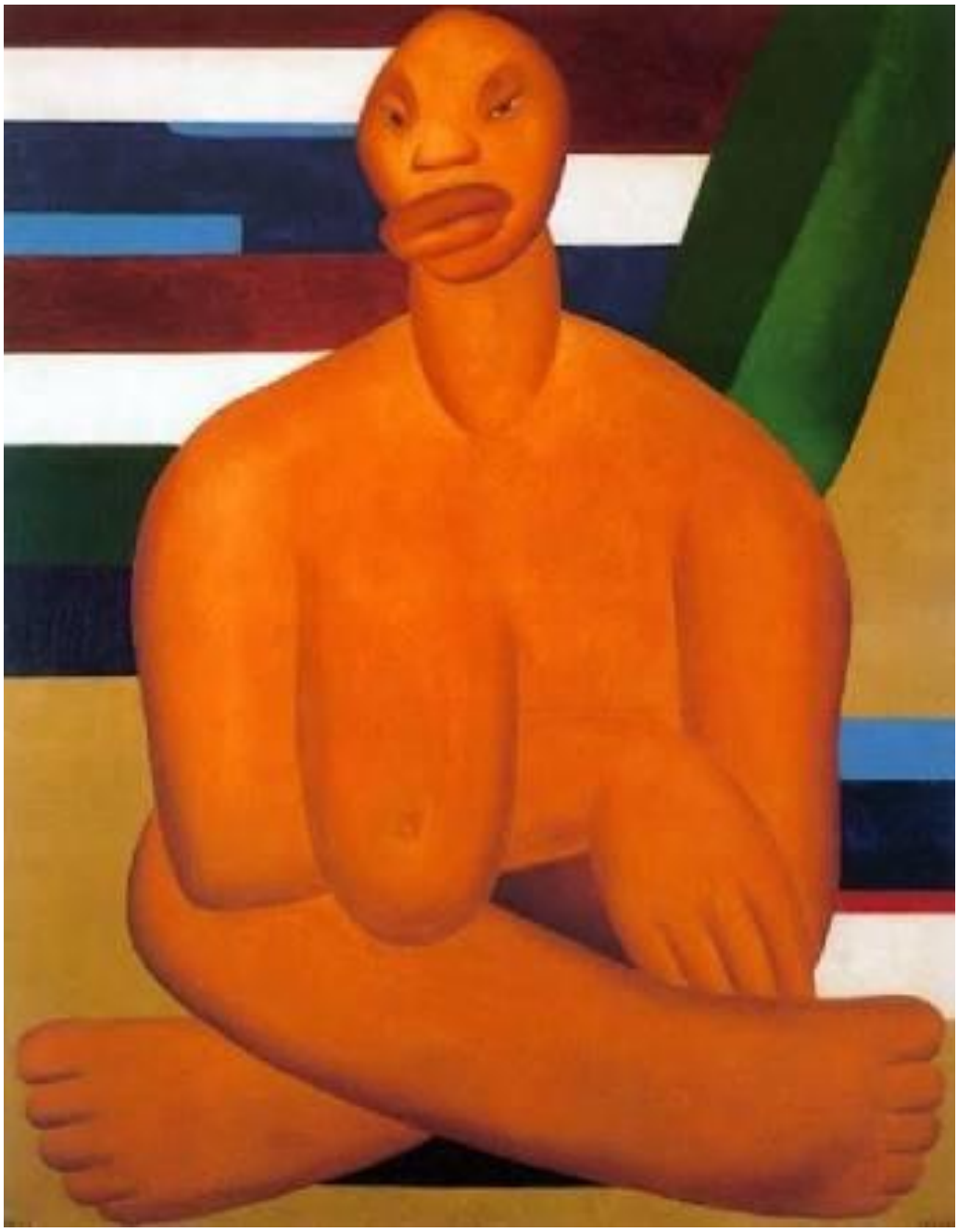

Fig.14- “A Negra”, Tarsila do Amaral, 1923

Me falem sobre essa obra. Quem seriam essas pessoas reais por detrás das imagens representadas?

Aluna - *Preconceito*

Aluno - *Tem cada negona bonita porque pintou assim*

Aluna - *Porque esse peito desse jeito*

Aluno - *Nada a ver uma negra com o que ela pintou*

Ela devia ter pintado ela desse jeito

Foto7. A artista Tarsila do Amaral

Fig.15- A Artista Tarsila do Amaral

Essa é a Tarsila do Amaral, a artista que pintou essa Negra. O que acham?

Aluno – (risos) *Com certeza ela não é a negra da foto. Ela é uma madame rica, é brasileira?*

Aluna – *Até eu agora queria saber porque ela pintou aquele quadro.*

Foto 8. Obra de Lasar Segall- O Bananal.

Fig.16- "Bananal", Lasar Segall, 1927

Alunos - *Parece um bicho papão*

Aluna - *Parece uma carranca pra mim*

Aluna - *Isso ai é uma plantação*

Aluna - *A pessoa é assim mesmo ou ele destruiu a pessoa*

Aluno - *Acho que ele quis comparar a um macaco. O formato da boca e do nariz era pra dizer que é de um macaco*

Foto 9. Obra de Lasar Segall- Criança no Bananal

Fig.17- “Menino com Lagartixa”, Lasar Segall, 1924

E essa imagem?

Aluna – *É uma criança negra trabalhando nesse lugar porque crianças negras trabalham né. Eu acho que essas pinturas também são pra falar disso.*

Foto 10. O artista Lasar Segall

Fig.18- O Artista Lasar Segall

Alunos:

Eles gostam de pintar sofrimento porque só quem sofre é os pretos
Queriam pintar os escravos porque os negros sempre chamam mais atenção
Eram as pessoas que trabalhavam pra eles

Com certeza eles eram de uma realidade diferentes dos da pintura
O que é mais fácil pegar numa enxada ou num pincel?
Eles queriam passar a mestiçagem

As observações, interpretações e respostas dos alunos não se mostraram ingênuas. No caso das imagens modernistas e artistas do modernismo, eles demonstraram uma visão nítida naquilo que se refere à algum recorte de classe e raça expressado nas obras e sobre os pintores exibidos. Também foi perguntado à eles se já haviam tido contato com alguma daquelas imagens, e todos disseram que não, embora já conheciam o artista Cândido Portinari, o qual foi trabalhado em atividades na escola anteriormente. Quando perguntei sobre o que trabalharam a respeito de Portinari, me disseram que foi sobre sua importância na arte brasileira. Ao pedir mais detalhes, os estudantes disseram que se tratou sobre uma pesquisa sobre o artista e reiteraram as narrativas da história contada oficialmente. Tentei contribuir para o debate, acrescentando outras informações sobre o modernismo e me utilizei das estratégias para uma educação antirracista em que "O professor estimula os alunos a dizer o que eles têm ouvido ou pensam sobre um assunto, sem ser demasiado vigiado por medo das interpretações dos outros" (GILLBORN, 1995). Na maior parte das vezes as respostas dos estudantes às perguntas revelaram uma visão de real entendimento sobre desigualdades raciais e também de classe. Ficou evidente que os estudantes estão bem conscientes de que os negros enfrentam situações de preconceito e racismo na sociedade brasileira, e puderam fazer isso a partir de uma modesta inserção sobre o modernismo e algumas obras apresentadas, das quais negros e negras estavam em foco a partir da perspectiva dos artistas modernistas. A raça dos artistas também foi amplamente enfatizada a cada imagem, o que pode nos dizer algo sobre o fato de raça não ser algo referente apenas a negros, como mais comumente é feito. Fiz questão de perguntar sobre a raça dos artistas e investidores do modernismo e todos responderam enfaticamente sobre pertencerem a raça branca, de modo que parece ter orientado um pouco a percepção quanto a desigualdade da maneira em que os negros estavam sendo retratados, sempre na condição de escravo, trabalhadores, como eles próprios avaliaram, enquanto também percebiam que o ambiente dos artistas era mais sofisticado. Aquilo que se refere a questão modernista enquanto projeto de sociedade brasileira e história do Brasil, pode ser bastante explorado a partir de atividades como a que nos propomos nesta atividade de campo, e é possível identificar naquilo que os alunos analisaram uma reflexão crítica a respeito das dimensões modernistas, a partir de suas obras e suas

representações estéticas e pictóricas, acerca de negras e negros, sobre a identidade nacional e o projeto de sociedade, como propomos neste trabalho.

I.2 Artes Negras no Brasil: uma visão contestadora nas pinturas de Abdias Nascimento e o Museu Afro Brasil como concepção de herança Africana nas artes brasileira.

...Hoje nosso encontro vai falar de um homem que foi muito importante para o Brasil. Importante na cultura, na política, nas artes e em muitos outros segmentos. Pode não parecer, mas estamos dando continuidade ao que já conhecemos na aula anterior sobre o Modernismo, pois esse homem de hoje foi muito crítico, assim como vocês, ao Movimento Modernista. Alguem aqui já ouviu falar em Abdias Nascimento?

Aluno – *hum, hum*

Aluna – *Eu nunca...é o cantor?*

Não. O cantor seria Milton Nascimento, esse é Abdias Nascimento. Vamos em frente...

Vou iniciar com o vídeo[11] *como fizemos da outra vez, assim depois conversamos, além de novamente fazer um estudo das imagens que vou apresentar também.*

A proposta da Aula 2, do trabalho de campo foi a de apresentar um pouco Abdias Nascimento, mas principalmente dar o enfoque que este trabalho propôs, quanto a uma outra perspectiva de arte no Brasil e sobre povos brasileiros formadores da sociedade e identidade nacional. Uma conversa expositiva sobre uma arte que contestou um Brasil "mestiço", aquele fabricado pelo modernismo brasileiro, sobre uma arte negra, de herança civilizatória e cultural Africana, sobre o reconhecimento de povos negros descendentes de africanos no Brasil. Tivemos neste encontro da Aula 2[12], um bate papo sobre o pensamento de Abdias do Nascimento e a sua contribuição para a compreensão do papel do negro na sociedade brasileira, além da exibição do vídeo e visualização de obras (pinturas) de Abdias do Nascimento. Nosso segundo encontro se

[11] O vídeo apresentado aos alunos na Aula 2- Abdias Nascimento e as Artes Negras no Brasil, foi o Documentário Abdias Nascimento TV Câmara (21').

[12] Todo registro da Aula 2, Abdias Nascimento e as Artes Negras no Brasil, se encontram em documento de Relatório para TCC.

deu com a mesma turma que participou da aula sobre o Modernismo, a partir de um planejamento do professor Israel. Estavam presentes em torno dos mesmos 15 alunos.

E o vídeo, o que vocês acharam?

Aluno – *Olha a roupa desse côroa (risos).*

Aluna – *Ele estava falando sobre coisas de negro e africano, e também parece que ele é macumbeiro.*

Aluno – *Na moral professora, os cara da outra aula tavam mais bem vestidos que esse côroa ai.*

Vocês notaram que o vídeo falou sobre muitas coisas, um pouco sobre a vida de Abdias Nascimento e sobre a trajetória e aquilo que ele buscou analisar sobre o Brasil. Vocês podiam me dizer algo sobre essa parte? O que vocês entenderam sobre isso?

Aluna – *Ele falou sobre os negros e contra o racismo.*

Aluno – *Eu acho que ele queria acabar com o racismo, e ele também era do candomblé.*

No caso de Abdias Nascimento e o Modernismo, aqueles artistas, o que vocês me diriam sobre eles e o Abdias agora?

Alunos – *Ah, ele é negro. Pode ser um daqueles lá que os outros pintavam até.*

Aluno – *Ele gosta de uma macumba.*

Aluno – *Venha cá, esse cara é africano ou brasileiro?*

Eu vou seguir com a exibição de imagens sobre pinturas desse cara. Na verdade, ele, assim como aqueles artistas da aula passada, é artista e pintor, e se dedicou a falar do Brasil também através da arte. Quero que vocês observem bem as obras dele, pra gente analisar e conversar sobre elas.

Foto 11. Obra de Abdias Nascimento- Oxum em Êxtase

Fig.19- “Oxum em Êxtase”, Abdias Nascimento,

Então me digam o que vocês estão vendo sobre essa imagem...

Aluna – *É um Orixá. É Oxum.*

Aluna – *Isso é arte de museu? Isso tá mais pra coisa de terreiro de macumba.*

Aluno – *É uma mulher negra do jeito que ele vê.*

Foto 12. Obra de Abdias Nascimento- Efrain Bocalístico- Oxossi-Xangô-Ogum

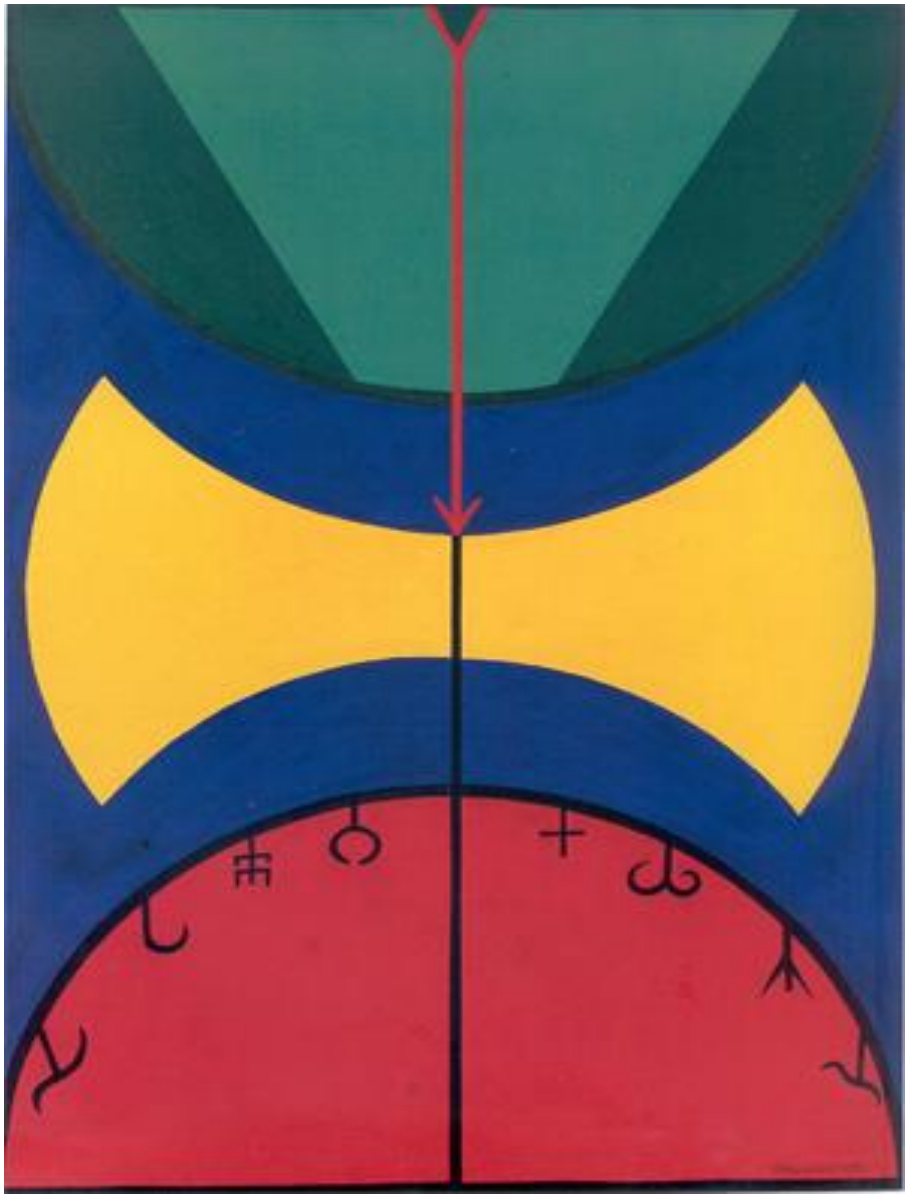

Fig.20- “Efrain Bocalístico- Oxossi-Xangô-Ogum”, Abdias Nascimento,

Aluno – *Um machado e outras ferramentas? Isso é o que professora?*

Aluno – *Alguma coisa que representa o Brasil, pelas cores sei lá..*

Aluno – *Eu ainda acho que é coisa do candomblé de novo.*

Foto 13. Obra de Abdias Nascimento- Tema para Léa Garcia: Oxunmaré

Fig.21- “Tema para Léa Garcia: Oxumarê”, Abdias Nascimento, 1971

Continuem explorando e me digam o que estão vendo. Queria que vocês fossem mais amplos quanto aos detalhes, aquilo que acham sobre a pintura...

Aluno – *Agora me diz porque esse cara pinta tanta coisa de macumba assim?*

Aluno – *É, porque tanta coisa assim do negro?*

Aluna – *Agora é Iemanjá. Eu acho que além dele ser do candomblé ele quer falar contra o racismo.*

Foto 14. Obra de Abdias Nascimento – Composição nº 2

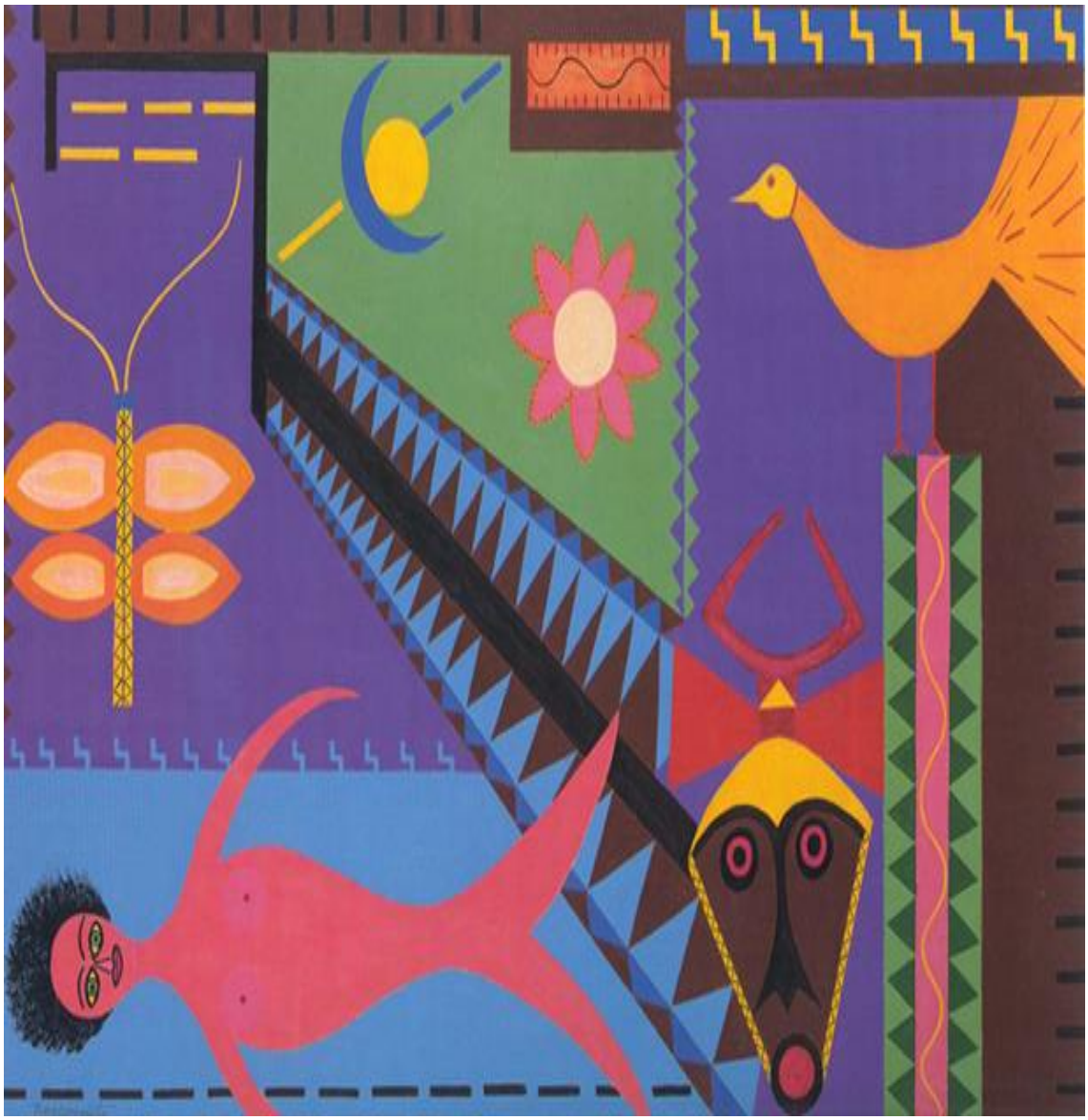

Fig.22- "Composição nº 2, Abdias Nascimento,

Aluna – *Uma sereia e um monte de coisa que não dá pra saber (risos).*

Aluno – *Que cabelo é esse dessa criatura? Parece seu cabelo Paulo (risos).*

Aluna – *E aquela careta, parece uma formiga, com um chifre. Agora vê se pode, uma formiga de chifre? Oxe, oxe, oxe.*

Aluna – *As pinturas dele lembra muita coisa africana mesmo. Essa sereia mesmo com esse cabelo..*

Foto 15. Obra de Abdias Nascimento – Okê Oxossi

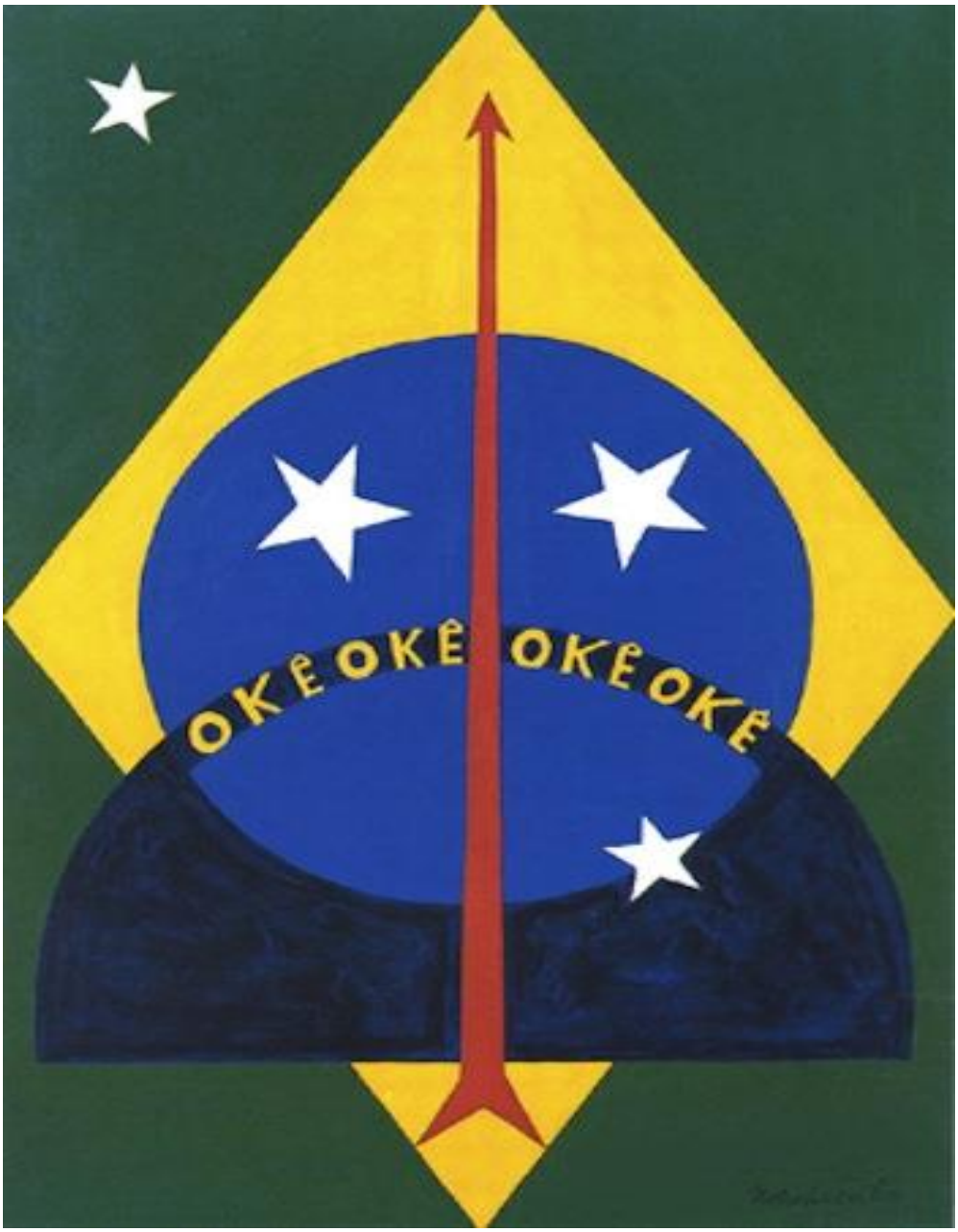

Fig.23- “Okê Oxossi”, Abdias Nascimento,

Aluna – *Bandeira do Brasil, ele pintou a bandeira, mas ali tá escrito o que? Oi? O que ele quis dizer ali?*

Aluno – *Até ele tá se perguntando ué (risos). Okê, okê, okê..*

Aluno – *Só sei que é da bandeira do Brasil, ou seja ele retratou o Brasil.*

Muitas conversas ainda se desenrolaram sobre Abdias e suas pinturas. Umas das alunas mencionou e achei muito interessante: *Nunca tive aula de arte assim. Tem muita coisa pra gente conhecer ainda.* E a partir de falas como essa, eu desbravava aquilo em que pensavam e queriam os alunos em relação a disciplina de Artes e todas as outras. Então pergunto: *Mas o que vocês esperam de uma aula de Artes por exemplo, podem me dizer?*

Aluna – *Garanto que a gente ia aprender e participar bem mais em aulas que tivessem e falassem de arte. Falta isso. Ai a senhora mostrou coisas que a gente nem sabia e foi bem legal ver vídeo e fotos assim...*

Também uma outra fala de aluno me chamou atenção:

Aluno – *Porque é eles só falam de pretos?*

De quem você está falando? Perguntei. *Do Abdias Nascimento, dos modernistas?*

Aluno – *Do que a gente viu agora, ele só falou de preto e de macumba, mas os outros também tinha muito preto.*

A fala do jovem me faz pensar que talvez sua pergunta pode sugerir a resistência e estranhamento dos alunos ao falar sobre raça. Também esse estranhamento pode acontecer porque alguns alunos sentem que não há muita discussão sobre raça na sala de aula, e talvez acreditem que aquele espaço nem seja para isso ou que aqueles assuntos não sejam oficiais. Tive a impressão que isso sinalizava o quanto estavam acostumados com um currículo eurocêntrico. O estudante notou que nos dois encontros que tivemos estávamos em torno de um tema que era raça, pessoas negras, no entanto o que se apresenta é que, se os alunos estavam conscientes da temática discutida, porém estranharam e resistiam de certa forma, aquilo não fazia parte comumente do planejamento de suas aulas. Suas falas que manifestavam ao mesmo tempo gosto e interesse por aulas como as que trabalhamos, me levou a refletir que a inclusão de alunos no planejamento das aulas poderia ser algo muito importante para escola, pois ao serem consideradas as suas sugestões, muitas ideias e temas que trabalham em prol de

uma educação antirracista poderiam ser aproveitados, sendo de uma imensa vantagem e maior possibilidade de que eles possam contribuir mais plenamente para conteúdos e aula que estejam em ressonância com essa educação antirracista (GILLBORN, 1995).

A aula sobre Abdias Nascimento tocou em questões que provocou os estudantes aos temas como a religiosidade de matriz africana, arte e cultura negra. É possível reconhecer que eles perceberam em Nascimento um foco sobre negros e sobre racismo, e também que sua arte continha muito dos elementos africanos ligado aos orixás, o que para eles era reconhecível por estarem familiarizados com o candomblé em seus contextos sociais. A aula informou aos alunos que as pessoas negras (Afrodescendentes) não são parte da história do Brasil e pessoas brancas (Eurodescendentes) são vistas como norma, mas não é possível afirmar que esta percepção tenha sido plenamente absorvida, já que não há nenhuma fala objetiva que verifique essa compreensão. Por um lado, eu me coloquei a participar da oficina como uma forma de desenvolvimento da própria pesquisa e para que fosse possível também tornar o encontro mais crítico e reflexivo acerca do tema. Por outro lado, foi possível constatar que é preciso superar vários obstáculos na tentativa de colocar a educação antirracista em prática. Que um longo prazo para discussão sobre raça se faz necessário, para que se possa refletir melhores conteúdos como o que trabalhamos em campo. Neste aspecto é possível citar Paul Gilroy quando nos diz:

> A frequente ausência de qualquer referência ostensiva a 'raça' ou de hierarquia é uma característica importante do novo tipo de racismo com os quais temos de tratar. Este tipo de linguagem codificada criou mais problemas estratégicos para o anti-racismo (GILROY, pag. 53, 1992).

Algumas observações dos alunos no que diz respeito a chacotas e interpretações bizarras à determinados elementos africanos demonstrou que quanto mais tocávamos em temas ligados a um conhecimento sobre África e os africanos, mais tínhamos que prosseguir e aprofundar, pois o conhecimento existente era quase nenhum e muitas vezes indicou que mesmo a partir de certo reconhecimento, afirmação e orgulho quanto sua raça (no caso todos se consideraram negros), os jovens não conectavam esse pertencimento à uma origem Africana, ou desconheciam isso ou simplesmente ignoravam. Considerações que adjetivaram negativamente as vestimentas de Abdias Nascimento por exemplo, evidenciou que há muito pouco conhecimento sobre civilizações e culturas africanas transmitidas de modo positivo, a ponto de fazê-

los perceber a riqueza, reconhecer orgulhosamente seus pertencimentos, ou pelo menos compreender enquanto civilização do modo como fazem com as culturas europeias por exemplo, já que as vestimentas dos modernistas não causaram tanta invocação, apenas a certeza da sofisticação. Outros objetos africanos, como máscaras, também são amplamente desconhecidos e portanto ridicularizados. De todo modo, algumas intervenções dos alunos também puderam explanar sobre a grande compreensão que têm sobre o racismo no Brasil:

Aluna – *Esse homem passou muitas coisas ruins e dá pra ver que foi porque ele lutou por uma vida melhor para os negros. Eu acho bom que ele pinte sobre o candomblé porque existe muito preconceito e as pessoas tem que parar com isso. Eu gostei de saber sobre ele, pode falar mais sobre easas coisas que é bom professora...*

No nosso terceiro encontro, um pouco mais tumultuado por conta do fim de ano da escola, os alunos que já eram menos que 15 em sala de aula, estavam um pouco dispersos. A grande preocupação eram as recuperações. Era preciso iniciar a *aula-oficina,* conversando um pouco sobre todas aquelas expectativas. *O que vocês esperam da escola para o ano que vem?*

Aluno – *Vei, professora, se eu passar de ano já ta bom. Brincadeira (risos). Mas se a escola tiver aqui ano que vem pra eu poder estudar...*

Aluno – *Ah, eu quero que tenha mais professor como Israel e como a senhora.*

Aluna – *Quero que a gente tenha aulas mais legais e que a escola funcione melhor.*

*Como a escola pode funcionar melhor *Paula?*

Aluna – *Ah, não sei. Tendo a merenda, fazendo mais passeio, tendo mais Brincadeira de negão (risos).*

Tudo bem, entendi. Vocês gostariam de mexer um pouco mais nas aulas né? Isso é legal. Quanto ao "Brincadeira de Negão", veremos o que podemos fazer ano que vem. Também queremos continuar e fazer muitas coisas aqui. Por enquanto quero retomar nosso assunto aqui que começou lá atrás com o Modernismo, lembram? Vocês

já tiveram a Feira de Artes e se saíram bem. Hoje vou mostrar um pouco um Museu aqui do Brasil...antes disso, podem me falar um pouco sobre a experiência da Feira de Artes?

Aluno- *Foi milgrau professora, se fosse aquilo ali o ano todo era moleza.*

Aluna – *É, foi legal, mas deu trabalho também..*

Me falem sobre o Jorge Amado, o que vocês aprenderam da pesquisa com ele?

Aluna – *Ele enriqueceu nossa história e também falou sobre os pobres e justiça social.*

Aluna – *Eu gostei! As obras dele são massa. Eu adorei conhecer um pouco sobre o que ele escreveu, ele escreve muito bem e fala sobre a realidade do povo.*

Quero que tentem se concentrar um pouco no vídeo[13] *que vou passar pra vocês. Vamos seguir a mesma linha dos outros encontros.*

O acervo de Arte africana do Museu Afro Brasil é muito importante. Localizado em São Paulo, no Parque Ibirapuera, conta com obras variadas, como máscaras, estatuetas e outros tipos de produções de diferentes povos e países da África, que permitem um breve contato com a riqueza artística e cultural existente no continente Africano. Neste encontro com vocês, selecionei algumas imagens dessas obras expostas no Museu Afro Brasil e quero que vocês analisem e possam comentar depois...

O critério de seleção que tive ao elaborar a Aula 3 do Trabalho de campo foi o de considerar e oferecer aos alunos além de um contato com diferentes obras daquele museu e de povos africanos, como também poder levar alguma entrada ao universo dessas produções de máscaras, estatuária e objetos nobres das realezas africanas. Confesso que estava empolgada com esse encontro, dado a certeza que tinha do quanto uma introdução às artes africanas seria relevante, dado tudo que constatei nos encontros anteriores e tudo que eu mesma considerava importante sobre Arte Africana. Desse modo, minha seleção teve o cuidado de apontar obras significativas que pudessem direcionar os estudantes, por meio daquelas artes, à cultura africana tradicional. Minha

[13] O vídeo exibido na Aula 3- Museu Afro Brasil, foi Conhecendo Museus- Episódio 4- MUSEU AFRO BRASIL (26').

expectativa enquanto pesquisadora deste tema depositou na aula sobre o Museu Afro Brasil bastante alegria e entusiasmo, e eu esperava muito que os alunos participassem.

O que vocês acharam do vídeo e sobre esse Museu, o Afro Brasil?

Aluna- *Nossa, eu queria ir lá! Nunca vi um museu assim...*
Aluno – *Pelo que entendi é só sobre coisas africanas né?*

A partir da Lei 10.639/03, que implementa o ensino da História das Culturas Africanas e Afro Brasileira na educação brasileira, as Artes Plásticas e Visuais, incidem como protagonistas na transferência do conhecimento das culturas afrodescendentes em sala de aula. As Artes podem e devem ser potencialmente exploradas como ferramenta para transmissão do conteúdo que coloque em prática o ensino de História africana. Por ocasião do mês da Consciência Negra, no qual se realizou nossa *aula oficina*, foi possível experenciar uma forma interativa de ensinar Artes Visuais com tais características.

Ao que se refere ao Museu Afro Brasil, sua criação veio contribuir para a preservação e divulgação da herança cultural africana e artística do negro no Brasil. E longe de ser um museu meramente contemplativo, sua concepção é um olhar profundo sobre as nossas raízes, sobre a nossa identidade, naquilo que discute esse trabalho enquanto projeto de sociedade brasileira multicultural, que reconheça e respeite seus diferentes povos. O Museu Afro Brasil abre espaço para o reconhecimento de um Brasil negado pela história oficial e projeto de sociedade traçado e edificado pela elite tradicional, como também abre portas para a transformação da nossa história. Bem como comenta Emanoel Araujo:

> O que se conhecia de "arte africana" até então, era o que traziam os olhares modernistas com as máscaras da África que viam no Museu de Etnografia do Trocadero, cheias daquilo que consideravam um "primitivismo" e que era, na verdade, o resultado de séculos e séculos da vibrante tradição plástica africana da abstração. O continente africano viu emergir civilizações ocultadas hoje pelo terror da história que expressaram largamente o mistério da vida através da expressão plástica e do estabelecimento de uma tradição artística calcada na verdade utilitária e mágica do cotidiano. Mas foi o olhar imperialista e os impulsos tirânicos das potências ocidentais que quiseram relegar a arte africana ao quadro funcional, religioso e social (ARAUJO, pag. 05, 2015).

Foto 16. Obra de acervo Museu Afro Brasil- Máscara Mwana Pwo | Povo Tchokwe

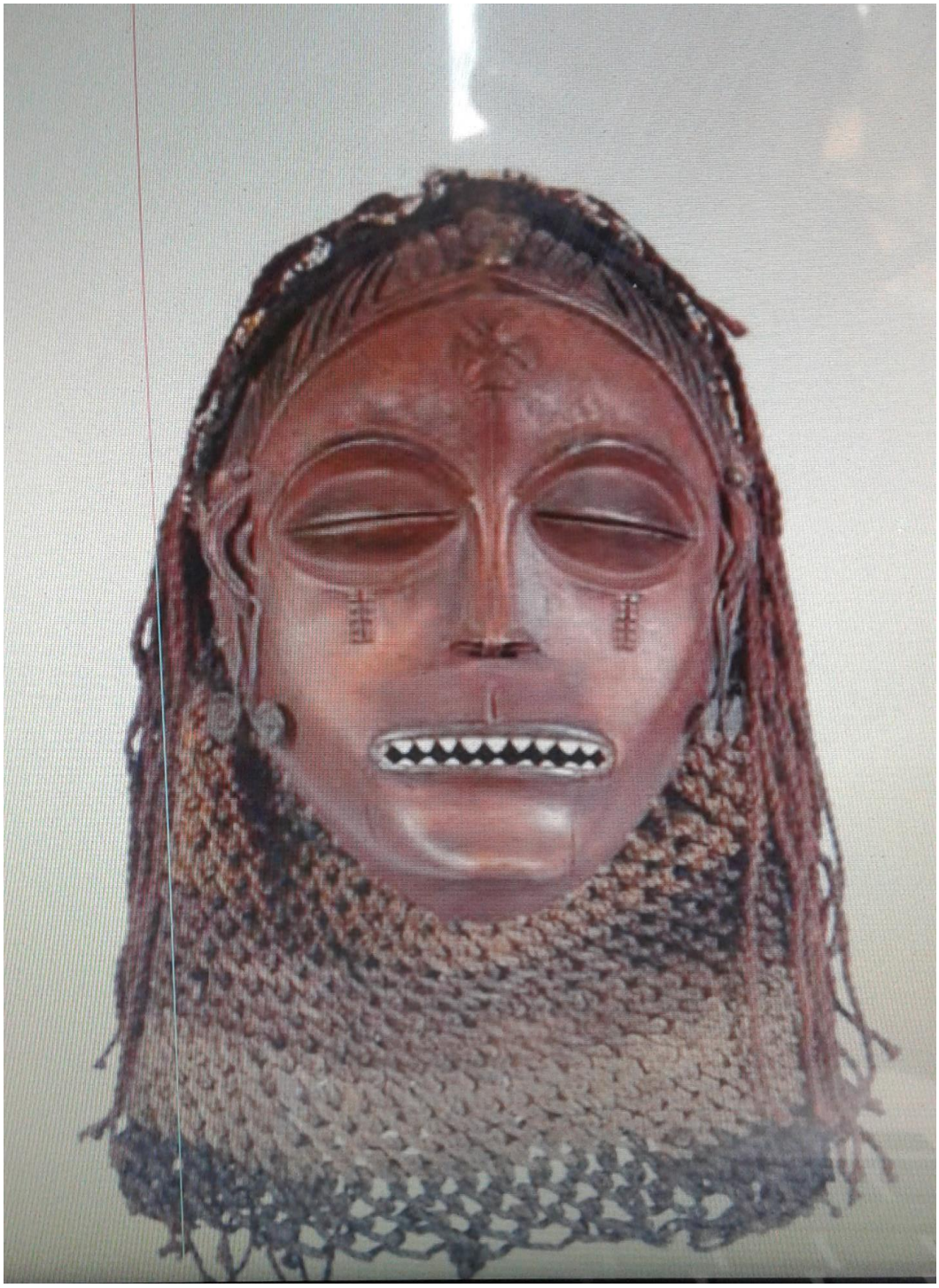

Fig.24- Máscara Mwana Pwo | Povo Tchokwe, Acervo Museu Afro Brasil

Aluno – *Minha nossa senhora, que dispacho é esse professora? Deus é mais...*

Aluno – *É o demônio é??*

Aluna – *Ô gente para de burrice isso é só uma máscara.*

Foto 17. Obra de acervo do Museu Afro Brasil - Banco | Povo Luba

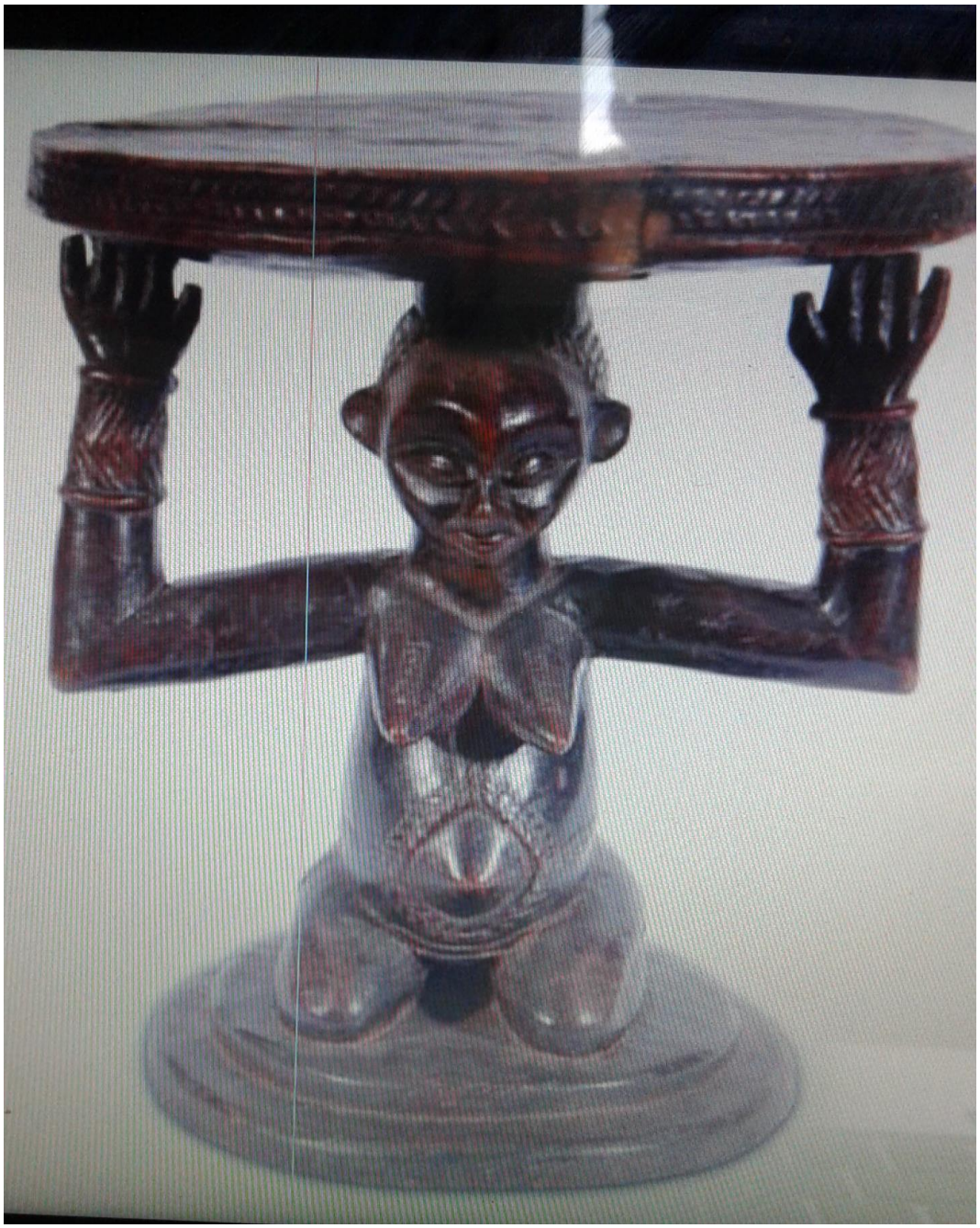

Fig.25- Banco | Povo Luba, Acervo Museu Afro Brasil

Aluno – *Na moral, fei demais..mas aqui em Cachoeira tem um cara que faz isso ai.*

Aluna – *Agora professora, isso aí é como a gente viu no filme, são tudo coisas de africanos..*

Aluno – *É uma mulher carregando alguma coisa.*

Durante a exibição para análise de imagens fomos interrompidos pela sirene da escola e um acontecimento no pátio que dispersou a todos. Inacreditavelmente foi exatamente na aula em que mais esperei interação que algo dessa natureza ocorreu. Foi uma pena, porque os alunos disseram que precisavam ir, já que iam participar de uma outra coisa que não explicaram muito bem o que seria. De todo modo, a aula desse dia não contou com a presença do professor Israel, que na verdade detinha a autoridade de mantê-los em sala, o que não cabia a mim. Os alunos disseram que depois continuavam, e segundo uma última fala de saída de uma aluna: *Esse museu é muito legal professora, depois quero ver mais...*

Devido a interrupção na Aula de Campo 3, não pude concluir nossa observação das imagens e conversas sobre elas. O que pudemos registrar da Aula 3 está aqui transcrito, e nos diz muito sobre aquilo que já mencionamos a respeito da estranheza dos alunos quanto aos objetos pertencentes a cultura africana, o que nos convence das lacunas urgentes da importância destes conteúdos na escola. Também foi possível encontrar da parte deles certo interesse que consequentemente pode ser explorado para atividades futuras.

CAPÍTULO II.

A Hegemônica Arte Modernista como Projeto de Sociedade Brasileira

A questão não é ser negro, mas sê-lo diante do Branco...

Frantz Fanon.

I.1 A Construção da Identidade Nacional no projeto Modernista

Se olhado com conveniência, o Movimento Modernista brasileiro ocupa um lugar de máxima importância na moderna produção brasileira. É algo do século passado, mas continua existir no presente, muito mais que muitos eventos históricos. A cultura e ideologia que este movimento produziu pôde se perpetuar e se constituir inclusive como verdade dominante, que se sobrepõe a outras realidades e lugares de produção de cultura. Caetano Veloso, teria recebido o "tratamento de choque dos "manifestos" oswaldianos: Manifesto da poesia pau-brasil, de 24, e, principalmente, Manifesto antropofágico de 28", para assim conceber a formulação do próprio movimento que estava acontecendo, o tropicalismo, no qual Caetano e outros artistas encabeçavam, "A idéia do canibalismo cultural servia-nos como uma luva" (VELOSO, 1997). Também o concretismo/neoconcretismo de Hélio Oiticica, é a promessa da construção do novo mais novo. Hélio Oiticica afirma ser Tropicália (nome de uma obra sua realizada em 1967, que deu nome ao movimento tropicalista) "a obra mais antropofágica da arte brasileira porque propicia a definitiva derrubada da cultura universalista, criando, dessa forma, um ideário próprio na condução do pensamento artístico no Brasil" (Christine Mello, 2009). Anterior aos vanguardistas da década de 60, o Luso- Tropicalismo de Gilberto Freyre se constituiu como uma ideologia que fez a elite acreditar numa fascinante ideia de conquista portuguesa sobre África e Brasil, aventurando o mundo a um novo modelo de sociedade híbrida, mestiça, e quando se diz que o modernismo foi uma ruptura com a herança portuguesa, na verdade é o oposto: muito da cultura brasileira, que intimamente estava ligado a Portugal, sem dúvida foi o modernismo.

Em seu artigo O Efeito do Sexo (2004), Osmundo Pinho elucida sobre a questão de que:

> Raça e cultura participam de um mesmo continuum estratégico, inserido no movimento mais amplo de acomodação entre uma elite branca, ou orientada por valores simbolizados como brancos e ocidentais, e a grande maioria da população, num ambiente de modernização. Este encontro tenso, tantas vezes tematizado nas artes e na cultura popular nacionais, atravessa a história deixando para trás um rastro de carne e sangue. (PINHO, pag.07, 2004)

A arquitetura e discurso moderno sobre as relações raciais, como nos mostra Pinho, é além de tensa, contraditória, e forjada em processos cruéis de uma história oculta. Não é repetitivo citar Casa Grande e Senzala de Freyre (1933), onde a valorização da mestiçagem como forma de enriquecimento cultural, apoiado nos mitos do "Luso tropicalismo", narra o sexo propício entre os senhores brancos com as "escravas", a partir do ponto de vista da ausência das mulheres europeias e do pouco preconceito dos portugueses, o que teria servido às condições de mestiçagem e democracia racial.[14] Neste sentido, narramos uma história, que se fez também a partir da estética, das artes e do pensamento intelectual de artistas.

Ao conceber a narrativa como prática coletiva na qual se codificam soluções" imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis", Fredric Jameson (1992) defende que "o texto visual da arte facial dos Cadivéu constitui um ato simbólico, por meio do qual as reais contradições sociais, insuperáveis em si mesmas, encontram uma resolução puramente formal no reino da Estética*"*. A partir daí, Jameson considera que "a ideologia não é algo que informa ou envolve a produção simbólica; em vez disso, o ato estético é em si mesmo ideológico" (JAMESON, 1992).

Aquilo que o autor endossa em seu debate, se refere à questão central das relações entre a produção cultural e a sociedade, propondo uma interpretação política para a tão antiga prática narrativa, onde se articulam, simultaneamente forma e símbolo e na qual se encontram codificadas contradições políticas e sociais " [...] a forma não é um padrão ou molde inicial, aquilo com que começamos, mas antes como aquilo com que terminamos, como a articulação final da lógica mais profunda do próprio conteúdo" ou "o conteúdo, por meio de sua própria lógica interna, gera as categorias em termos das

[14] Materiais melhor documentados em pesquisas de campo que se ampliaram na segunda parte do Século XX, além de não endossarem este espectro otimista das relações raciais no Brasil (Fernandes, 1972; Nascimento, 1968) relataram que a noção da Democracia Racial convém como racionalização no aumento de pensamentos e práticas discriminatórias.

quais ele se organiza numa estrutura formal, e em cujos termos deve, consequentemente, ser estudado". Para Jameson, as obras narrativas não só podem e devem ser interpretadas, como toda a interpretação a priori é uma interpretação política, em um confronto dialético entre o passado e o presente.

Qualquer processo de construção de identidade é um embate entre narrativas e elementos de um repertório cultural, além de práticas e discursos, que passam a fazer sentido e se tornam estratégicos. O modernismo brasileiro se valeu desse conjunto de estratégias, para produzir novas representações da nacionalidade, convictos da modernidade universal inexorável, aquilo que em Mário de Andrade, seu maior expoente pôde ser revelado (FONSECA, 2009; MORAES, 2012).

> "O movimento modernista", a Semana de Arte Moderna, ao mesmo tempo, foi "brado coletivo principal", em que artistas serviram "de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que [eles]", mas também foi um fato derivado daquilo que eles como atores singulares produziram em termos de ação, porque, na visão de Mário, seria bobagem imaginar que o movimento modernista teria ocorrido sem os agentes que o fizeram ocorrer, como se a história pudesse construir-se por determinismos mecânicos, em que as forças contextuais gerariam automaticamente os fatos: "Não conheço lapalissada mais graciosa. Porque tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento modernista, seria pura e simplesmente... o movimento modernista" (JOBIM, pag.21, 2012).

Se compreende, então, que a inclusão do país na "adequação internacional" constitui a constituição de um ser nacional nos modelos das outras nações que agregam o conjunto. Na relação entre Brasil e o todo (internacional), o ente nacional deve ser construído pela junção das características próprias que singularizam o país diante dos demais. Conforme as normas do jogo decorrentes dessa adequação, a construção da entidade nacional implica o equilíbrio de uma singularidade nacional e uma unidade nacional

> O primeiro a que me referi abraçava princípios contraditórios. De um lado, a preocupação nacionalista impunha superar o atraso, modernizar o país. Entretanto, para esta corrente nacionalista, um Brasil moderno significava necessariamente um Brasil europeizado. Só a imigração estrangeira estritamente branca e europeia, poderia limpar os brasileiros da nódoa do passado escravocrata e dos efeitos perniciosos da miscigenação. O sangue novo, sangue bom, permitiria ao brasileiro redimir-se e purificar-se da contaminação de raças supostamente inferiores." (SANTOS, pag. 211, 2003).

Além de estarem empenhados com a modernização das Artes, os intelectuais e artistas estavam focados em uma nova estética. Estavam interessados na "reinvenção" ou "redescoberta" do país, encarando-o como parte de um todo. Ao identificar a nossa nacionalidade, a especificidade da cultura brasileira, a "brasilidade", nos encontraríamos no todo universal. Para Stuart Hall:

> Para dizer de forma simples: não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unifica-los numa identidade cultural, para representa-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional (Hall, pag. 59, 2006).

"Eram eles os fundadores da pátria, e os responsáveis pela existência da nação. Basta de indianismo romântico! Matemos Peri! O Brasil é obra dos bandeirantes. Proclame-se o novo mito" (Berriel, 1994).

Essa construção, bastante poética e livre de Paulo Prado, ilustre financiador da Semana de 22, é analisada por Carlos Eduardo Ornelas Berriel em sua Tese sobre o ideário e a trajetória de Prado, onde revela as digitais do baronato cafeicultor de São Paulo na origem do modernismo. Sobre a ideia da raça heroica portuguesa, com as duas mestiçagens no Brasil, como podemos encontrar no Luso tropicalismo, seria o resultado de outra mescla racial fundante do paulista, em que não comparece o negro. E o índio, em São Paulo, inexplicavelmente não é lascivo. O índio que se mistura ao português heroico, gerando o paulista, é alguém que tem o perfeito domínio da natureza e do território. Possibilitando, portanto, o surgimento do bandeirante, que é o português que mantém o espírito das navegações (agora terrestres ou fluviais), e que ao mesmo tempo tem o domínio do ambiente natural, trazido pelo índio. Tudo isso para não escapar ao que seria a expressão social do modernismo.

É importante que possamos aprender algo sobre isso, para entender que muitas vezes, num objeto de arte, pode haver significados que extrapolam o espaço pictórico e que precisam ser pensados e decifrados a partir do objeto de arte e outros diversos campos e discursos presentes naquele mesmo espaço.

Em Caliban (1980), Roberto Fernadez Retamar, sinaliza

> Poner en duda nuestra cultura es poner en duda nuestra propia existencia, nuestra realidade humana misma, y por tanto estar dispuestos a tomar partido en favor de nuestra irremediable condición colonial, ya que se sospecha que no seríamos sino eco desfigurado de lo que sucede en otra parte. Esa otra parte son, por supuesto, las metrópolis, los centros colonizadores, cuyas "derechas" nos esquilmaron, y cuyas supuestas «izquierdas» han

> pretendido y pretenden orientarnos con piadosa solicitud. Ambas cosas, con el auxilio de intermediarios locales de variado pelaje. Si bien este hecho, de alguna manera, es padecido por todos los países que emergen del colonialismo sos países nuestros a los que esforzados intelectuales metropolitanos han llamado torpe y sucesivamente barbarie, pueblos de color, países subdesarrollados, Tercer Mundo, creo que el fenómeno alcanza una crudeza singular al tratarse de la que Martí llamó «nuestra América mestiza». Aunque puede fácilmente defenderse la indiscutible tesis de que todo hombre es un mestizo, e incluso toda cultura; aunque esto parece especialmente válido para el caso de las colonias, sin embargo, tanto en el aspecto étnico como en el cultural es evidente que los países capitalistas alcanzaron hace tiempo una relativa homogeneidad en este orden. Casi ante nuestros ojos se han realizado algunos reajustes: la población blanca de los Estados Unidos (diversa, pero de común origen europeo) exterminó a la población aborigen y echó a un lado a la población negra, para darse por encima de divergencias esa homogeneidad...
> (RETAMAR, pag. 1, 1980)

Quando abordamos da produção artística latino americana, principalmente da arte modernista produzida pela elite no século XX, o passado e o presente conversam constantemente na busca dos artistas pela definição do que eles acreditam ser sua cultura e identidade que se desenha ambiguamente no esquema de se considerarem etnicamente mestiços, herdeiros de uma herança cultural europeia, mas fundamentalmente influenciados pela cultura ameríndia e africanas. Numa análise mais crítica, é possível notar que a mediação europeia é a mais destacada forma de influência em suas produções e para, além disso. Em um país cuja marca colonial, da cultura e políticas ocidentais são imperativas, não é surpreendente que as artes e a cultura produzidas pelas elites oriundas da esfera ocidental dominassem as ideologias. Assim, surge o que Roberto Schwarz nos chama atenção em termos de subordinação e dependência, pois nos apresenta que o que era originalmente ideologia na Europa, se converte, em ideologia para os trópicos.

Ao discutir o liberalismo no Brasil, Schwarz diria que a conversão dessa ideologia perderia seu caráter universalista, passando a defender interesses particularistas que se configuraria assim, uma verdadeira "comédia ideológica", em que, "com método, atribui-se independência à dependência, utilidade ao capricho, universalidade às exceções, mérito ao parentesco, igualdade ao privilégio, etc." (Schwarz, 1992, p. 18). Este embaraço que se encontraria o intelectual da elite brasileira

seria prontamente entendido por sua atitude diante das realidades de seu país: de um lado as culturas nativas e africanas, constituindo "os povos primitivos", e de outros os povos de linhagem europeia, de cultura requintada e civilizada. As culturas "primitivas" fariam parte de um Brasil de outro tempo, tradicional, mas a Europa seria o lugar daquilo que fundamentalmente se encara como civilização. Ou seja, o objetivo dos modernistas era construir a nação, de fato, repensar a cultura e resgatar as tradições que teriam sido tratadas com o pessimismo do século anterior pela elite colonial. Nesse período a noção de raça é substituída pela noção de cultura, a miscigenação passa a ser valorizada e o povo antes visto como entrave à modernização do país, agora, para os modernistas, é a entidade nacional. Nesse sentido é importante ressaltar que o modernismo se emoldurou em alicerces de rupturas e o que permeou a obra desses artistas foi o clima de vanguarda das primeiras décadas do início do século XX, ou seja, os novos ideais estéticos, vale-se dizer, trazidos da Europa, porém numa relação não tão nova assim com o negro brasileiro.

A figura do "primitivo" foi também um contorno fundamental na arte moderna. É primitivo o que se contrapõe ao clássico, o que lhe é periférico e que são criações do ocidente. Alguns artistas como no caso podemos indicar, aqueles que protagonizaram o modernismo, tomaram essas construções como matéria de estudos objetivos e que foram consideradas esteticamente positivas, pois foram utilizadas nas suas tentativas de escapar aos cânones. É o "primitivismo" um saudosismo europeu por um estado natural, simples, puro, uma crença dos "civilizados" de que uma vida excêntrica e menos sofisticada é uma vida mais desejável, e muitas vezes a utilização de elementos "exóticos" como um meio de contrariar ou romper a cultura canônica e dominante. O que se pode verificar no entanto é que os escopos propostos na produção artística modernista permanecem canonizadas a partir de um outro paradigma e lugar. No fôlego e experimento de criação de uma arte genuinamente brasileira, a elite branca modernista se valia de formas estrangeiras que eram reproduzidas com a adição de elementos particulares, aqueles referentes as culturas de povos formadores de nossa cultura.

Tal identidade a ser construída vai trazer naquilo que vislumbravam de "as raízes nacionais" os tipos, as cores, as paisagens a serem figuradas. Nesse período, os negros e os mestiços, tratados positivamente, são exatamente a representação almejada, conexos ao trabalho, à pobreza, às heranças exóticas, às lembranças da infância nas fazendas com o convívio dos negros libertos, remetidos também à sensualidade, ao gingado. É imprescindível ressalvar que a procura pela nacionalidade através de tal

representação, foi amplamente utilizada. Sílvio Romero considerou a raça e as relações raciais ainda mais importante que o meio, pois ela é vista como "a base fundamental de toda história, de toda política, de toda estrutura social, de toda a vida estética e moral das nações" (ROMERO apud ORTIZ, 2006, p. 19).

I.2 A Semana de 22

Segundo Aracy Amaral (1972), historiadora do modernismo brasileiro, a Semana de 22 inseriu-se no âmbito do nacionalismo emergente da I Guerra e da industrialização do país, cujo pólo foi São Paulo, e relacionou-se com os movimentos políticos que abalaram o país nos anos 20, tais como o levante dos tenentes no Forte de Copacabana em 1922 e a Revolução de 1924 em São Paulo.

A partir do livro de Carlos Eduardo Ornelas Berriel, o modernismo, pelo menos o modernismo paulista, aquele que forjou a famosa Semana de 22, do ponto de vista da sua gênese enquanto consciência de classe social, enquanto projeto político, é a estética da elite do café, é praticamente a sua visão de mundo.

> A burguesia cafeicultora, ao sonhar sua emancipação, esboçou a sua própria cultura. Se no inicio ela contentou-se em ser contemporânea da forma menos esforçada, o que significa acertar o passo com a vida cultural européia - o Teatro Municipal de São Paulo resume o dito - mais tarde ela buscará nada menos que a originalidade, erigindo suas idiossincrasias, seus presumidos caracteristícos étnicos e um putativo primitivismo nacional em pontos nodais de sua partícularidade, como momentos insofismáveis da realização de sua universalidade. (BERRIEL pag. 15, 1994).

O Modernismo poderia ser desse modo caracterizado antes como uma arte de transição temporal, mas também pode e dever ser analisado criticamente como uma arte de continuidade e manutenção de poderes culturais, políticos e econômicos de uma elite branca. Ainda mais enfaticamente, o Modernismo brasileiro não se debruçou, por sua vez, sobre as condições de posicionamento do negro na realidade social brasileira. A criação de sua brasilidade estética, além de reproduzir antigas fórmulas, utilizando-se no negro como objeto de arte e coadjuvante de sua própria história, o modernismo contribuiu para a camuflagem do preconceito racial no Brasil, além de que:

> Este novo movimento de ideias, evidenciado pela reconstituição presentista de um episódio da crise da dominação colonial, apresenta o fato de que o antigo manejo da cultura já não funcionava como ornamento ou sorriso da sociedade se é que alguma vez o foram mas corno meio de efetivação de hegemonia, no sentido mais amplo Há um certo arrojo, há a noção de um projeto nacional, há a pratica ampla de uma burguesia que, embora não fosse clássica, já pugnava por sê-lo. O discurso final do Contratador/bandeirante, pela independência e pela insubmissão nacional, dirige-se para além de Portugal e ressoa sobre abstratos dominadores a proclamação vale para qualquer um que se atrevesse a tanto. (BERRIEL, pag.78, 1994).

Nos anos 20 do século XX esse debate repercute na obra de Paulo Prado no Brasil. Paulo Prado localizou, equívoco, pecado e crime traduzidos em vícios originais, quais sejam, a cobiça, a luxúria e a tristeza. Os trechos de inicio do livro escrito entre 1926 e 1928 não deixam dúvidas sobre a argumentação que lhes seguiriam:

> Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a Renascença ressuscitara (PRADO, pag. 58, 1997).

Para o cafeicultor, tal situação original impediria ao Brasil encontrar uma identidade nacional: a desorganização e a melancolia que dela decorriam tornaria impossível a edificação, além disso *"quando tudo está errado, o melhor corretivo é o apagamento de tudo que foi malfeito"* (PRADO, 1997). A articulação das três corrupções originais teria gerado uma apatia e indiferença em relação ao trabalho que restou ao povo brasileiro viver deprimido, *"numa terra radiosa"*. A melancolia de que enfatiza a obra de Paulo Prado é uma substância da sua interpretação do Brasil[15], talvez mais do que dos brasileiros que ele pretendeu caracterizar neste livro que reúne a experiência da geração de setenta luso-brasileira, com a qual conviveu já na sua fase de "Vencidos da vida", com a vivência junto aos autores que, com ele, pensaram a organização da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo. E essa apatia é consequência da ambiência intelectual do luso, marcado pela percepção de uma decadência que parecia endêmica e para a qual o longo século XIX, e que atingiu a

[15] Carlos Eduardo Berriel em Tietê, Tejo, Sena (cit), nos apresenta um Paulo Prado cuja presença na Semana de Arte Moderna justifica-se por um projeto pessoal que relaciona cultura e política e no qual articula-se a experiência da geração de 70 portuguesa.

economia de mercado possível. É dessa calamitosa previsão que vem a urgência de apostar inventivamente no que seria uma identidade nacional ou um "ser nacional", e reformular o seu lugar na nação.

É possível identificar um modo de filiação do modernismo brasileiro a teorias evolucionistas e perceber que isso se traduziu na conceituação de modernidade como um eixo universal conduzindo a uma mentalidade entre segmentos da vida nacional e seu equivalente nas nações "civilizadas". O primeiro período do Modernismo, entre as décadas de 1917 e 1924, corresponde à expectativa da urgência calamitante do processo modernizador e acredita poder agenciá-lo no domínio da cultura pela importação de soluções expressivas que dessem conta da realidade moderna. Em um segundo momento, entre 1924 a 1929, a inversão do pessimismo a respeito da situação brasileira e pela afirmação da brasilidade através de um entendimento bastante ordenado que articula o projeto modernizador com a necessidade de definição da identidade.

Se o plantio dos cafezais vigorava pelo interior de São Paulo, as prósperas expectativas em relação às exportações do café tiveram suas oscilações. Apenas através dos esquemas e relações políticas é que o latifúndio cafeicultor paulista levou a cabo a missão promissora do desenvolvimento econômico. Nesse contexto também assinalamos o empreendimento imigratório, no qual uma massa europeia foi trazida ao Brasil, para participar da modernização. A elite do café, esteve presente ou representada, vale-se dizer, em todos os âmbitos dos poderes políticos, desde a Prefeitura da capital paulista, no Governo de Estado, Câmara, Senado e até na Presidência, com a intervenção de muitos aliados, aparelhados a estimular a ampliação da economia do café e a socorrer a burguesia fazendeira em momentos de oscilação. Foi assim por todo final do século XIX e também na entrada do século XX, quando os cafeicultores foram constituindo vínculos cada vez maiores com os poderes administrativos da política pública.

> Nas últimas décadas do Império, a burguesia do café já assumira o controle da máquina estatal da província de São Paulo. A expansão ferroviária se fazia com a garantia de juros concedida pelo governo; o subsídio à imigração saía dos cofres provinciais. Muito embora a dependência do capital inglês começasse a se estabelecer, a nova classe, em situações específicas, enfrentaria com êxito os grupos externos. Um dos casos mais expressivos é o da disputa travada entre a Companhia Paulista de Estadas de Ferro e a São Paulo Railway para a construção da linha ligando Campinas a Rio Claro. Várias medidas da administração provincial contribuíram para favorecer a Paulista que acabou por

> obter a concessão, iniciando a construção da linha em janeiro de 1974. (FAUSTO, pag. 200, 1997).

Proezas urbanas em êxito de um lado, faltava somente rematar a modernização, conectando-a com o mais importante espírito e convergências da Europa, e isso deveria se concretizar por meio da arte e da cultura, pois, as artes e a cultura, entre outras coisas, *"são momentos de afirmação e emancipação de uma classe que, ao se reconhecer como tal, expressa algo assim como uma visão de mundo, um mundo que se torna objeto capaz de estabelecer uma relação original e transformadora"* (BERRIEL, pag. 21, 2000).

A partir daí, que o então poderoso membro da Família Prado, Paulo Prado, traria à tona uma proeza preciosa, que foi a construção do Teatro Municipal de São Paulo (1908-1911), o qual seria um grande palco na década de 1920 da arte moderna, além de sediar o ápice desse projeto com a famosa Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922. Desse modo, enquanto projeto hegemônico, a sociabilidade do café cruzou seus domínios à arte e à cultura, o que era muito potencializador em termos políticos, transformando assim, no vértice de articulação da elite e seu projeto de nação tal qual propunha.

Fig.26- Paulo Prado

Fig.27- Capa do Jornal da Unicamp em matéria sobre Paulo Prado

Fig. 28- Cartaz Semana de Arte Moderna de 1922.

Fig.29- Lavradores de Café, São Paulo, 1920.

CAPÍTULO III

Pintores e obras neste trabalho, uma breve análise.

Nada a ver uma negra com o que ela pintou
Ela devia ter pintado ela desse jeito

Aluno do Colégio

Pinto Ogum e me comunico com a divindade da justa vingança, companheiro de armas dos irmãos que lutam por liberdade e dignidade

Abdias Nascimento

O Museu Afro Brasil inaugurado em 2004 por concepção de Emanoel Araújo, que aqui já apontamos, colocou em evidência as distorções da representação do negro na história da arte e da cultura produzida no Brasil. Para além dos essencialismos que se queira evocar, as identidades criadas por um grupo sobre outro e as identidades construídas por sujeitos da própria história apresentam diferenças relevantes. Ainda nessa perspectiva, a concepção do Museu Afro Brasil viria a contribuir na importância da participação de negras e negros não como meros coadjuvantes, porém como efetivos protagonistas na história cultural do país. Ao dizer isto, se está chamando atenção para um tipo de produção de conhecimento que além de repensar as representações produzidas a partir da ideologia dos colonizadores, se procura também desmontar o epistemicidio em relação as reais contribuições negras, transcendendo a redução dos negros a sua condição de escravizados e trabalhadores subalternos, ou das recorrentes esteriotipações já naturalizados no imaginário e cotidiano brasileiro. A história neste caso é inversa e contra hegemônica. Para isso é necessária uma atitude crítica em relação ao modo canônico de se transmitir a História da Arte no país, e tal tomada se faz possível provocando a contestação e a necessidade da inovação de pesquisas que se debrucem em uma historiografia da arte que traga novos elementos para a História da Arte no Brasil, e não apenas isso, uma historiografia que caminhe na perspectiva de

descolonizar-se para que repare efetivamente as assimilações racistas perpetuadas no imaginário da nação.

Podemos recorrer a Homi Bhabha (1998), quanto a historicizar a questão do sujeito ou a construção discursiva da realidade social. De acordo com tal discussão, isso só poderia incidir se cogitarmos o campo da diferença cultural, ao contrário da diversidade cultural. A diversidade implica um objeto epistemológico, a cultura como objeto de conhecimento empírico, enquanto que a diferença cultural é o procedimento de enunciação da cultura. Esse processo de definição através do qual afirmações da cultura ou sobre "a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de referências, de aplicabilidade e capacidades".

> No texto pós-colonial, o problema da identidade retoma como um questionamento persistente do enquadramento, do espaço da representação, ode a imagem, pessoa desaparecida, olho invisível, estereótipo oriental, é confrontada por sua diferença, seu Outro (BHABHA, pag.06, 1998).

O quadro *A Negra*, de 1923 (Fig. 14), da artista plástica Tarsila do Amaral, fez parte com suas outras obras *"Antropofagia" e Abaporu* da trilogia que expressava muito bem os ideais modernistas que estava se inaugurando na segunda década do século XX. A obra foi uma das precursoras do que seria essa encarnação de uma brasilidade estética, muito pertinente a ideologia vigente da época, que paulatinamente rompia com um pessimismo advindo do racialismo científico predominante no século XIX e passava para um momento que veio a valorar positivamente a presença das raças e a mistura delas em nossa conjuntura. O advento do Modernismo se mostra particularmente peculiar no que se refere a este paradigma, e na década de trinta com Gilberto Freyre, a elite intelectual pôde consolidar essa nova visão racial, onde a metáfora democracia racial passa a caracterizar a sociedade brasileira. Curiosamente, a respeito do que seria esta democracia das raças, uma espécie de especulação sobre uma convivência harmoniosa entre negros, brancos e ameríndios, os quais desfrutavam das mesmas oportunidades de existências sem os efeitos das condições étnicas que marcavam os indivíduos, os negros enfrentavam socialmente, como ainda enfrentam, as desigualdades estruturadas no período de escravidão, algo que se atualizava na modernização do país. Neste ponto quero situar a obra em questão. Primeiro é preciso mensurar as motivações pessoais da pintora e as características pictóricas da obra. A mulher negra, de seios fartos e lábios grossos fez parte da infância de Tarsila, filha de um grande fazendeiro, a própria artista rememora as histórias que inspiraram o quadro:

> "Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama A Negra. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos sabe? escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas." (Entrevista concedida a revista Veja (23/02/1972), a Leo Gilson Ribeiro).[16]

A história bizarra como as tantas outras que fizeram parte da vida das mulheres negras escravizadas impressionaram a garota Tarsila, mas não ao ponto de pictoricamente comunicar tais abusos e qualquer indignação. *A Negra* de Tarsila está ali, parada e nua. Ela é estática como uma imagem fixa no imaginário de sua artista. Seus traços grossos que para a elite artística representava a transgressão dos modelos clássicos de padrão de beleza no mundo das artes, eram para realidade social do negro a constituição de estereótipos fenotípicos que se fixavam na cultura do país enquanto formas de racismo. Segundo algumas releituras que são feitas sobre *A Negra*, e mesmo em depoimentos da autora, ele teria uma memória afetiva, um saudosismo da artista em relação as suas amas e a sua infância na fazenda. Notadamente se percebe o distanciamento social e racial da artista em relação a sua negra pintada. A obra *A Negra*, foi também interpretada como revolucionária. Em vista das pinturas acadêmicas e a partir da influência das vanguardas europeias, onde a artista foi formada, o quadro foi uns dos primeiros a receber a aclamação modernista. Mas certamente tal análise partia de outro ponto de vista que não este que reclama o fato de que os rodeios raciais escondem a verdadeira caricaturização do negro, como também não denunciam os maus tratos da escravidão, servindo portanto para mistificar o fato de que a escravidão tivesse sido menos sofrível para os africanos a partir da relação afável com os seus senhores... Ao fundo, um marco que entrelaça a composição da negra (imaginário brasileiro) à frente, com a parte do fundo, que se constitui em um exercício cubista, disciplina construtiva moderna europeia, se complementa o arcabouço visual tipicamente ressaltado pelo movimento, porém denota elementos vindos de fora, nem tão genuinamente brasileiros como se conta a história. Voltando ao início deste texto,

[16] http://historia.net.br/2012/02/22/entrevista-tarsila-do-amaral-revista-veja-1972/

particularmente à Frantz Fanon, Emanoel Araújo e ao Museu Afro Brasil, as intenções da obra *A Negra* e do Modernismo brasileiro não foram capazes de confrontar os problemas sociais enfrentados pela população negra. Por mais afetiva que tenha sido a memória de Tarsila do Amaral, sua obra não contribui efetivamente para retirar o negro da categoria de objeto de arte, e o que fez foi o inverso disso. É possível dizer que tal representação tenha atuado juntamente com outros segmentos para a dissimulação dos preconceitos raciais e para perpetuação da desigualdade racial. No caminho contrário, a superação do mito da democracia racial, a resistência de toda e qualquer forma de racismo, a preservação da história, memória e tradições africanas e afro-brasileiras e a possibilidade de serem sujeitos de sua própria história é o que podemos chamar de efetivamente revolucionário.

Fig.30- Fotografia de Mulher, esboço para pintura de Tarsila do Amaral.

Também com ilustre destaque, Cândido Portinari seria o artista que pensadores modernistas, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Mário Pedrosa estimaram como mensageiro do que vinha a ser o Modernismo. Também com formação na Escola Nacional de Belas Artes, o artista optou em desenvolver sua obra com traços modernos, em que a "deformar" fazia parte de opção pictórica e estética, e não que escapava o sentido da figura. Considerando assim, leitura pertinente a ser feita sobre obras como a de Portinari, caberia muito, bem como é importante revisitar o Modernismo Brasileiro com atenção crítica aos debates raciais, assim como sugere Annateresa Fabris:

> "A tarefa que se impõe é ainda mais necessária e difícil no Brasil, pois boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna que frequentemente esposou as razões da primeira hora sem contestá-las ou questioná-las muito timidamente" (FABRIS, pag. 09, 2010).

Portanto, Candido Portinari, já consagrado como artista moderno, recebe na década de trinta, recomendações do Estado Brasileiro para produção de pinturas e murais, que viriam ser edificação ícone da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro. Nesse período, sua obra se encontrava em harmonia com a ideia de nação da era Getulista, em que se implementava festivamente a noção das "três raças" (ZÍLIO, 1982; VIANNA, 2012) em consentimento com a edificação de uma identidade nacional.

O ensaio de formação de uma nacionalidade homogeneizada, extraídas principalmente, da população negra e afro brasileira, na pintura de Candido Portinari, através de um discurso pictórico, possivelmente estava em consonância com a noção de "raça" forjada desse período.

Candido Portinari mergulhou veementemente para buscar sua referência de Brasil e passou a ser um observante atencioso à sua época, percorrendo o símbolo da brasilidade "*Vou pintar aquela gente, com aquela roupa e aquela cor"*. Neste momento, além de também rememorar sua infância rural na fazenda onde foi criado por seus pais imigrantes, se depara com a periferia carioca, o que traça essa percepção alegórica desse novo Brasil, a partir dos negros configurando e formulando essa visão de nacionalidade mestiça. Pinturas como *Cabeça de Negro* (Fig. 32), Portinari explica sob a sua visão a respeito do negro, relevando como executa a temática articulada com o tratamento das pinceladas, da cor, enfim, dos elementos visuais da composição.

> "...Outro quadro que senti, que compreendi, que pensei: a 'Cabeça de Negro'. É um negro, um simples negro, um destino vago que não se afirma, que não emergirá nunca do subsolo social. Os seus estados de alma, alternando entre alegria, sempre limitada e precária, e a humilhação, sempre latente, não impressionam a ninguém e poucos acreditam que possam constituir motivo de interesse artístico. Eu quis compreender o negro: vi que não é alegre, porque a sua imaginação está muito mais próxima da senzala, da escravidão, que dos júbilos do progresso. Sei que a lascívia brilha nos seus dentes vivos, mas não ignoro algo de puro, de sensível, de humano, resistiu, nele, à depressão imposta por um destino de submissão, de renúncia" (PORTINARI apud FABRIS, pag. 48, 1996).

É evidente um determinismo sobre o negro na sociedade brasileira, quando Portinari disse *"que não emergirá nunca do subsolo social*", quando se refere a sua condição de humano *"ingênuo", "alegre*" com limitações, *"humilhado*" no seu íntimo, que ninguém se importa, e ao imaginário sobre esse negro, arraigado na escravidão e distante da alegria do progresso. De fato, um depoimento racista. Em *Cabeça de Negro*, a figura do homem recebe tratamento realista, com o traço de proporções que servem para dar realce as minúcias fenotípicas do rosto, e ao fundo o toque determinante caricatural. A face é a de feições características negras como lábios carnudos, nariz largo, cabelos crespos, bastante enfatizadas. Ao fundo, em linhas mais despojadas e pinceladas mais fluidas, Portinari nos apresenta uma paisagem de periferia, onde se vê, parte de uma casinha e um quintal, encosto de um morro de terra e pouca vegetação, o que sugere distância da urbanidade moderna. Bem podemos constatar que discutir questões raciais naquele contexto não é de interesse do artista ao retratar o homem. A preferência da figura idealizada e mistificada do negro, possivelmente é pauta de expressão de Portinari. A parte disso, a situação de pós abolição sem acesso à cidadania era a realidade vivenciada de pessoas negras neste contexto, de modo que sem tal acesso no novo mundo do trabalho assalariado, negras e negros estavam lançados as mazelas sociais estruturais, enquanto imigrantes europeus, principalmente da Itália e da Alemanha (bem como a família do próprio Portinari), ingressavam pelas cotas incipientes da indústria e no café, principalmente, de São Paulo e do Rio de Janeiro. Negros foram mantidos, na maioria das vezes, realizando os trabalhos que já exerciam no tempo da escravidão, como por exemplo sapateiro, barbeiro, sangrador, ambulantes (FERNANDES, 2008). Essa conjuntura se deu sem dúvida alguma através do racismo. Para Schwarcz:

> “Nesses termos, entre o veneno e a solução, de descoberta a detração e depois exaltação, tal forma extremada e pretensamente harmoniosa de convivência entre os grupos foi, aos poucos, sendo gestada como um verdadeiro mito de Estado; em especial a partir dos anos 30, quando a propalada ideia de uma ‘democracia racial’, formulada de modo exemplar na obra de Gilberto Freyre, foi exaltada de maneira a se menosprezar as diferenças diante de um cruzamento racial singular. Assim, comparado ao período anterior, quando miscigenação significava no máximo uma aposta no branqueamento, esse contexto destaca-se na valorização diversa dada à mistura, sobretudo cultural, que repercute em momentos futuros” (SCHWARCZ, pag. 178, 1998).

No entanto, pinturas como essa de Cândido Portinari, que se denominam ou são lida como crítica social, na medida em que se consideram positivando o negro, tomam o rumo contrário e reafirmam historicamente o racismo, pois atualizam a associação de negros com escravos. É possível verificar então esta afirmação com a apresentação de uma releitura “*Sem título*” da obra “*Lavrador de Café*”, de Ibacache, feita de relevo em placa de metal sobre madeira e exposto no Museu Afro Brasil, em São Paulo, na exposição permanente *“Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão”*.

Fig.31- Releitura "Sem título" da obra "Lavrador de Café", de Ibacache, Acervo Museu Afro Brasil

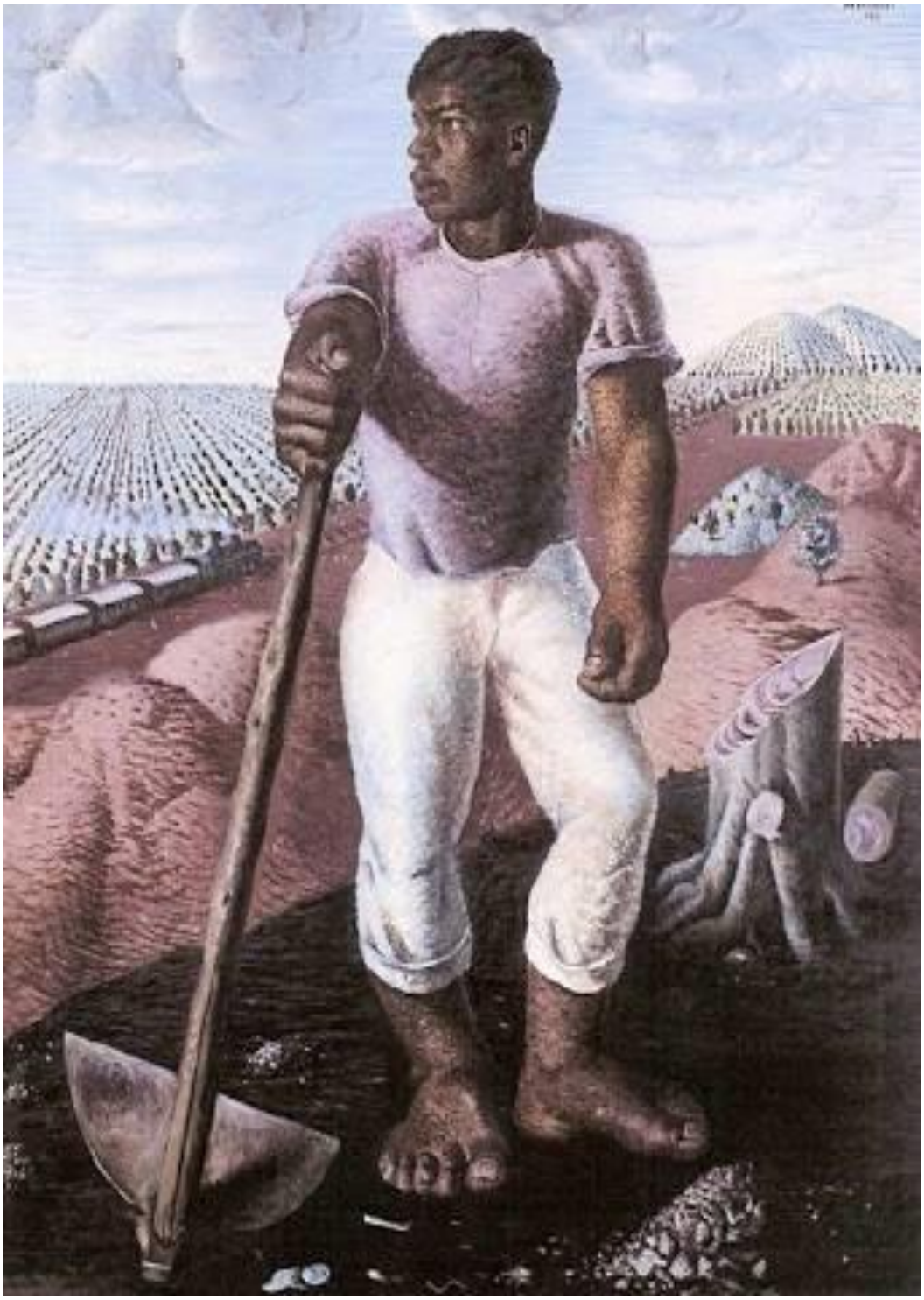

Fig.32- “Cabeço de Negro”, Cândido Portinari, 1934

Abdias Nascimento naquilo quanto o pensamento social brasileiro, incluindo sua produção nas artes plásticas visuais, demonstra de forma bastante peculiar o quanto este intelectual e artista empreendeu entendimento à realidade. Nascimento, através de sua rica obra, não apenas escrita, foi um importante crítico da estrutura da sociedade brasileira, ancorada no racismo escravagista. Transcendendo aquilo que era a propria militância, é muito relevante descobrir e revelar a potência e contribuições de suas pinturas artísticas, produzidas em um contexto duro, de formidável resistência e compreensão das heranças africanas.

Suas habilidades para a pintura se aguçaram nos Estados Unidos, local em que Abdias se dedicou fortemente às artes plásticas. Em declaração ao citado livro Memórias do Exílio (1976), Abdias registra este fato:

> Uma coisa sensacional aconteceu comigo nos Estados Unidos. Bloqueado pelo inglês, desenvolvi uma nova forma de comunicação. Ao invés de aprender a falar bem uma outra língua, descobri que possuía uma outra forma de linguagem dentro de mim: descobri que podia pintar; e pintando eu seria capaz de mostrar o que palavreado nenhum diria (NASCIMENTO, pag. 49, 1976).

Sua pintura buscava representar os orixás, divindades africanas cultuadas nos rituais de candomblé e em outras religiões de matriz africana. Na perspectiva de Abdias:

> Os orixás (divindades) descem de suas moradas celestes para ganhar corpo humano: eles dançam, comem, bebem. Pura vitalidade, o candomblé não é o ópio do povo. Seus deuses são dinâmicos, incorporam um profundo sentido de libertação. São divindades históricas, envolvidas na dinâmica libertadora do negro (NASCIMENTO, pag. 49, 2004).

Até retornar ao Brasil, em 1981, Abdias realizou nos Estados Unidos um total de 17 exposições individuais. Dentre elas: 1) The Harlem Art Gallery, Nova York, 1969; 2) Crypt Gallery, Universidade Columbia, Nova York, 1969; 3) Escola de Arte e Arquitetura, Universidade Yale, New Haven, CN, 1969; 4) Malcom X House, Wesleyan University, Middletown, CN, 1969.[17]

---

[17] As demais exposições realizadas são: Gallery of African Art, Washington, 1970, Gallery Without Walls, Buffalo, NY, 1970, Centro de Estudos e Pesquisas Portorriquenhos, Universidade do Estado de Nova York em Buffalo, 1970, Departamento de Estudos Afro Americanos, Universidade Harvard, Cambridge, 1972, Museu da Associação Nacional de Artistas Afro Americanos, Dorchester, 1971, Studio Museum in Harlem, Nova York, 1973, Lagston Hughes Center, Buffalo, 1973, Fine Arts Museum, Syracuse, 1974, Galeria da Universidade Howard, Washington, 1975, Inner City Cultural Center, Los Angeles, 1975, Ile Ife Museum of Afro American Culture, Philadelphia, 1975, Museu de Artes e Antiguidades Africanas e Afro

Em 1981, de volta ao Brasil, em parceria com Elisa Larkin Nascimento, funda o IPEAFRO (Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros), em São Paulo, atualmente coordenado por Elisa Larkin no Rio de Janeiro, com objetivo de compilar toda a obra e acervo de Abdias do Nascimento:

> Por iniciativa de Abdias do Nascimento, o IPEAFRO nasceu na PUC-SP em 1981, com o objetivo de aprofundar o conhecimento das matrizes africanas da cultura brasileira numa perspectiva interdisciplinar e desde o ponto de vista próprio da comunidade negra. Atualmente, o principal projeto do IPEAFRO é a organização do acervo de Abdias do Nascimento, com objetivo de colocar à disposição do público, em forma digital, documentos e obras de arte que registram uma parte importante da história e cultura do Brasil (Elisa Larkin Nascimento) [18].

Para que se possa compreender a contribuição nas pinturas de Nascimento, é importante explicar que não se trata apenas de um discurso estético, crítico a estrutura social, como também um discurso que ressignifica a realidade brasileira sobre parte dos brasileiros, aquilo que contesta uma outra realidade que evoca e narra a história daquele Brasil modernista. Seu pensamento a partir de uma organização racial, na qual as matrizes originárias devem ser acessadas para um projeto de cidadania, Abdias traça um reconhecimento do negro brasileiro na constituição da identidade nacional

> A história do Brasil é uma versão concebida por brancos, para os brancos e pelos brancos, exatamente como sua estrutura econômica, sócio cultural, política e militar, tem sido usurpada da maioria da população para o benefício exclusivo de uma elite branca-brancóide, supostamente de uma origem ário-europeia. (NASCIMENTO, 1980).

Uma das grandes preocupações de Nascimento, percorre a contribuição cultural negro-africana para construção da identidade brasileira, ainda que diante de uma história de anulação e fabricações de outras realidades utilizados para apagamento de uma ideia de povo, resistência e manutenção de um status de cultura de matriz africana, em detrimento daquilo que já discutimos como ideário de uma nação mitificado na mestiçagem.

Assim como discutimos ao longo do trabalho, outros projetos de sociedade brasileira, como bem podemos apontar o próprio modernismo, reduziu o negro como

---

Americanas, Centro de Pensamento Positivo, Buffalo, 1977, El Taller Boricua e Caribbean Cultural Center, Nova York, 1980.

[18] Material de divulgação do IPEAFRO, elaborado para a Exposição Abdias do Nascimento 90 Anos Memória Viva, de 15 de novembro de 2004 a 01 de maio de 2005.

um participante menor e coadjuvante, enquanto Nascimento o coloca em um lugar de "co-colonizador" do Brasil, desmontando justamente a condição de escravo, e trazendo à cena outros aspectos culturais elementares na formação da sociedade, além disso sua crítica ao luso-tropicalismo de Freyre e sua perspectiva de "encontro de raças", miscigenação e democracia racial na concepção de identidade nacional são eixos centrais na denúncia em que elabora todo seu contraponto: *A meterraça significaria o além raça, suposta base da consciência brasileira. Atingiríamos nesse ponto do nosso desenvolvimento demográfico uma síntese suprema: uma morenidade metarracial, oposta aos conceitos de arianismo e negritude* (NASCIMENTO, 1978).

As culturas africanas trazidas para o Brasil, possuíam aspectos diversos, características e atributos variados, e ao mesmo tempo possuíam um fundamento padrão que as ligavam e as tornavam semelhantes, sendo a religiosidade um elo central dessa dinâmica. Como nos diz Nascimento:

> Nem todos os africanos condutores dessas culturas e seus descendentes estavam em condições de manter vivas e desenvolver suas respectivas contribuições à cultura do novo país, na medida que eles próprios se achavam em terríveis condições. Vítimas permanentes de violência, suas instituições culturais se desintegraram no estado de choque a que foram submetidas. As línguas africanas, expressão fundamental da visão de mundo de suas respectivas culturas, com raras exceções para fins rituais. O racismo, exatamente como classifica as raças em "superior" e "inferior", emprega idêntico critério para rotular as línguas em "superior" e "inferior" (NASCIMENTO, pag 102, 1978).

É neste panorama que Abdias nos coloca diante dos elementos das religiões de matriz africana em suas obras, como principal referencial de resistência a todo esse processo de aniquilação *Constituindo a fonte e a principal trincheira do africano e o ventre gerador da arte afro brasileira, o Candomblé teve que procurar refúgio em lugares ocultos, de difícil acesso, a fim de suavizar sua longa historia de sofrimento nas mãos da polícia (*NASCIMENTO, 1978).

As religiões de matriz africana, cumprem uma importância elementar na criação e desenvolvimento das artes negras no Brasil. Segundo Abdias Nascimento, tanto as religiões como outras manifestações culturais legitimamente africanas não passam de folclore e interesse etnográfico para as culturas elitistas do país.

Ao relegar as artes e cultura negra a essa estereotipação folclórica, o sistema elitista cria produz um mecanismo de aniquilamento daquilo que como civilização foi e

é produzida por descendentes de africanos *Para essa cultura de identificação branca o homem folclórico reproduz o homem natural, aquele que não tem história, nem projetos: ele possui de seu apenas alienação de sua identidade* (NASCIMENTO 1976).

Para contestação deste panorama da realidade brasileira, é que Abdias exerce sua arte, com objetivos básicos de resgatar valores da cultura africana, marginalizados e inferiorizados. Além disso, a superação das figurações estereotipadas pode ser observada, pois ainda que o elemento negro tenha sido utilizado de forma considerada positiva e contribuído para a formação de uma ideia de identidade nacional, a forma como a ideologia é arquitetada na intelectualidade elitista, impede que os negros sejam protagonistas e produtores de conhecimento, bem como lhes é negado o reconhecimento como produtores da estrutura social.

Nesse sentido que nos deparamos com questões que nos cabem tratar aqui. A questão de Representação e auto representação. A questão racial e a problemática da miscigenação e a etnicidade do povo brasileiro, a de conceitos e de mitos fundacionais que interpretam a formação da nação Brasil e descrevem a identidade brasileira enquanto povo, "cordialidade brasileira" e a "democracia racial", a desmistificação da condição utópica da nação aliás, imaginada apenas por sua elite intelectual, política e econômica e essas transformações contestadoras.

> Os orixás resultam das minhas próprias reflexões e aventuras do espírito no rastro de um problema que, para mim, mais do que uma questão artística ou acadêmica, é uma exigência vital. Por isto, não me preocupam somente as formas estéticas, a distribuição de volumes no espaço ou o teor das cores. De primeiríssima importância é a peripécia espiritual e cultural do afro-brasileiro: a história e os deuses da religião exilada com meus antepassados. Nessa volta às fontes originárias da arte africana, não tenciono cometer o suicídio de um regresso histórico. Não advogo a reprodução de uma forma existencial pretérita. Meus orixás estão longe de se configurarem deuses arcaicos, petrificados no tempo e no espaço do folclore ou perdidos nas estratosferas da especulação teórica de cunho acadêmico. São presenças vivas e viventes. Habitam tanto a África como o Brasil e todas as Américas, no presente, e não nos séculos mortos. Surgem na vida cotidiana e nos assuntos seculares, legados pela história e pelos ancestrais. Por isso, os orixás recebem nomes de pessoas vivas, empenham-se na defesa dos nossos heróis e mártires e engajam-se no processo de resgate da identidade, da liberdade e da dignidade de nosso povo.(NASCIMENTO, 2007).

A importância do legado na obra de Abdias Nascimento, que é rica, densa e extensa, consiste em um conjunto de produções nos quais Abdias imprimiu sua consciência e visão de mundo, construindo um conhecimento indispensável para a compreensão do Brasil. O principal legado de todo pensamento e obra de Abdias do Nascimento ressalta a importância de resistência de toda e qualquer forma de racismo e de preservação da história, memória e tradições africanas e afro-brasileiras. Sobre esse prisma, o afrocentrismo tornou conhecimento que pode oferecer todo um diferencial epistemológico no tratamento dado as questões e relações raciais no Brasil e na América Latina. Segundo Túlio Augusto Samuel Custódio, em sua dissertação "Construindo o auto exílio, trajetórias de Abdias Nascimento nos Estados Unidos , 1968 – 1981:

> "A noção de "cultura negra" é um dos pontos chaves da ideologia de Nascimento desde o final dos anos 60. É via cultura que o autor rompe com os ideais da democracia racial, e reconstrói uma noção de identidade negra que mobiliza tanto como pauta política, na questão do resgaste das raízes africanas, quanto como inspiração de suas expressões artísticas." (NASCIMENTO, pag.107, 2011).

Durante curso na disciplina de Tópicos Especiais em História da Arte, levei o artista plástico Abdias Nascimento para apresentação em seminário. O processo de pesquisa foi de imensa dificuldade. Abdias faz parte do legado de negação da produção de conhecimento construída por povos afrodescendentes. E assim percebemos o quanto o processo colonizador se deu em relação ao extermínio, a marginalização e ao silenciamento de outras formas de saberes e de conhecimento, mais especificamente àqueles ligados a uma matriz que remete à África e fundamentam a base para a comunidade negra diásporica. Quase nada existia de conhecimento e informação sobre suas obras, a não ser no site do Ipeafro, responsável por reunir um acervo sobre Nascimento. Quase nenhum trabalho no campo das artes, nas áreas da crítica, da história da arte ou outras áreas especializadas na produção artística de artistas brasileiros reconheceram ou reconhecem em Abdias Nascimento sua arte. Muito comumente a produção de conhecimento tecida por negros e negras são lançadas aos epistemicídios arraigados de nossa cultura. Na justificação de subjetivista, militante e altamente posicionada, os saberes produzidos por estes grupos são aniquiliados em detrimento de um conhecimento dito "universal". O conhecimento eurocêntrico, partindo de uma neutralidade forjada, sempre se cunhou enquanto conhecimento universalizante, feito em nome de todos e para todos. Na verdade, o conhecimento eurocêntrico, que também

partia de seus pontos de vistas e posicionamento muito bem demarcados, ao dissimular seus interesses, fabrica essa superioridade de encurralar as outras tantas formas de leituras e percepções de mundo e sobre o mundo. Com a implementação da lei 10.639 que já já informamos aqui, e nesta dimensão e possibilidade de um novo patamar de aprendizagem, viabilizando o trabalho com elementos que valorizem a identidade e o pertencimento dos negros na história nacional, como também desmontando toda a estrutura vigente é que este trabalho se referendou, o de saber como tais representações visuais estão relacionadas com a conjuntura atual na qual as políticas públicas para valorizar o legado da diáspora africana constituem uma estratégia contra hegemônica face às persistentes e anacrônicas ideias coloniais.

Fig.33- “Padê de Exu”, Abdias Nascimento, 1988

Fig.34- “Onipotente e Imortal: Adinkra Asante”, Abdias Nascimento, 1992

CONCLUSÃO

Alguns aspectos da arte, da cultura, da identidade nacional presentes no Brasil foram destacados neste trabalho. Aspectos também referentes ao negro brasileiro, suas produções no campo artístico e sua participação na formação da identidade nacional foram analisados a partir de nosso enfoque em Abdias Nascimento e do Museu Afro Brasil. Elegemos, neste trabalho, a manipulação através da arte, para exemplificar as dimensões de um projeto de sociedade e sua forte presença entre nós. São aspectos que, a princípio, parecem não manter nenhuma relação com a educação por exemplo, o que também não parecia ser nosso principal objetivo investigar, mas, se retomarmos alguns pontos no início deste trabalho, veremos que o educativo é eminentemente cultural e que a relação ensino/aprendizagem se constrói no campo dos valores, das representações e de diferentes lógicas. Dessa forma, a pesquisa educacional sempre será enriquecida pelo diálogo com outras áreas. No caso do estudo sobre a questão racial, é importante que esse diálogo se dê com as áreas do conhecimento que, pela sua história, possuem um acúmulo na discussão sobre raça. Como já sinalizamos também, ao se discutir sobre a cultura negra não podemos nos esquecer de denunciar a lamentável existência do racismo entre nós e apontar suas bases ideológicas em nossa sociedade. A ausência dessa discussão, pude constatar, pode nos conduzir a um debate despolitizado sobre o tema e inviabilizar as pesquisas educacionais que se propõem a investigar as relações raciais e a formação cultural negra na história brasileira. Perceber as lógicas por meio das quais os negros e negras expressam seus conhecimentos enquanto sujeitos e atribuem sentido ao mundo, destacar aspectos pouco explorados da cultura negra, resgatar a história da África e da sua cultura e as semelhanças existentes entre esse continente e a sociedade brasileira é também uma tarefa necessária que se evidenciou com esta pesquisa. Para isso, posso concluir que a Arte com suas amplas possibilidades enquanto transmissora de conhecimento pode contribuir imensamente em todas as áreas dos saberes.

Naquilo que é possível considerar sobre o campo, vimos que o que se concretiza no cotidiano escolar através das falas dos alunos e professores, não pode ser analisado apenas como algo construído dentro dos muros do espaço escolar. A escola também não pode ser compreendida como mera reprodutora da sociedade em que se insere. A escola, como ambiente do cotidiano, é uma arena onde permeiam conceitos,

teorizações, pensamentos e imagens que representam a nossa sociedade. Por ser uma sociedade racista, o Brasil encontra na escola meios que, através de engenho ideológicos de conservação do racismo, revogam e reproduzem, além de difundir o preconceito e a discriminação. A imagem do negro brasileiro por exemplo foi construída através de décadas e refletem não somente a relação colonial e escravista como também a necessidade de limpeza da nação brasileira no período pós-abolição, mesmo que nos parâmetros da democracia racial.

As observações e os dados que levantei na escola demonstram a existência do mito da democracia racial e confirmam que ele disfarça as contradições existentes. Desse modo, converge naquilo que concluímos sobre a importância em se conhecer as contradições sociais sobre o negro brasileiro ser fundamental para se reconhecer a existência do racismo em nossa sociedade.

Procurei demonstrar, ao longo do que discutimos sobre o modernismo enquanto projeto de sociedade, que existiu muito mais continuidade que ruptura no Movimento Modernista paulista. Tal continuidade foi garantida pela sua incorporação de ideologia elitista, herdadas de um Brasil colonial e escravocrata, que mantinha a supremacia branca intelectual na sociedade brasileira, enquanto caricaturarizavam a figura do negro e nativos brasileiros, e ficcionavam suas existências em uma perspectiva de apagamento de suas heranças originais de civilização. Meu argumento principal, todavia, é de que se houve ruptura nas artes no Brasil, esta eu apontei no que se refere à Abdias Nascimento e ao Museu Afro Brasil, naquilo que marca realmente um ponto de contestação, denuncia e resistência quando se narra a história do negro brasileiro como uma história de resistência cultural, de revoltas políticas, de protagonismo e genuíno formador da identidade nacional. Meu argumento, portanto, revalida a posição do próprio Abdias, que denunciou aquilo que a mentalidade que estruturou a democracia racial no Brasil e suas bases ancoradas na mestiçagem, e povo brasileiro tal qual concebeu os modernistas, favoreceu e ainda favorece a existência de uma sociedade desigual e racista no Brasil.

O Retrato do Brasil de Paulo Prado, principal agente da Moderna Semana de 22, se inseriu em um contexto de debate intelectual que trazia do século XIX os conteúdos e intenções de projeto de nação como procurei apresentar acima. O repertório ao qual recorreram esses agentes, movimentou ideias e as articulou com os debates e edificações sobre nacionalismo e modernismo. Na tentativa de rever e reconstruir a memória do Império os homens de arte e cultura dos anos 20 do século XX forjaram

uma maneira política, estética e intelectual que, no Brasil, foi tipificada na Semana de Arte Moderna de São Paulo. É neste sentido que Paulo Prado e o Modernismo brasileiro, podem, dialeticamente, articular as mesmas fontes e sugerir caminhos diferentes acerca do projeto que idealizaram.

Dessa forma, tendo como pano de fundo as relações raciais, analisamos Tarsila do Amaral e Cândido Portinari, em algumas obras importantes dos artistas, refletindo sobre o continuísmo de uma visão desumanizada, "subalternizada" das pessoas negras. Sendo assim, foi apresentado um breve panorama das produções artísticas mencionadas, tendo como foco a representação do negro em intersecção com as ideologias raciais desde do século XIX. A partir deste quadro foi feita algumas reflexões que possibilitou algumas conclusões.

Na análise do quadro *A Negra* (Figura 14) examinamos que detalhes na representação da mulher que habita aquela moldura, confirmou a relação dela com a escravidão, dado as memórias saudosas da artista. Foi verificado também que mesmo diante da história cruel vivida pela mulher, Tarsila não estava preocupada em dar cena a estas questões. Nas telas *O Mestiço e o Café* de Portinari por exemplo, foi conferido que o ambiente e o modo como estavam aquelas pessoas, pessoas negras descalças, com unhas sujas, de membros volumosos, vivendo em um ambiente precário e numa atmosfera rural, de trabalho braçal, acionam o imaginário do espectador ao discurso que aquele cenário traz. Assim, foi possível identificar e concluir que aqueles que vislumbram a obra, de maneira geral, não conhecendo ou não refletindo sobre as questões raciais tais como o racismo, estas pinturas de Portinari, assim como as de Debret que também falamos aqui, não altera a realidade social vivida por ele, mesmo que ligada a ideia de "visibilização positiva" do negro, o que efetivamente essa visibilização não necessariamente leva a sua valorização como sujeito. Certamente, a questão da representação assume um dilema ainda mais profundo, pois na impossibilidade de pensar uma história da imagem do negro, inicialmente limitada ao registro de colonizadores ou como se os negros só existissem quando os brancos falassem de sua existência, emerge, então, numa tendência brilhante de intuição que se desvia de ambos os caminhos, uma arte explorando as formas que contestavam os cânones estabelecidos pela cultura modernista. É importante sinalizar fundamentalmente para esse paradigma, e o que ele representa em termos de confrontação de uma perspectiva anterior, ao que se pode chamar de "consciência negra", como posicionamento ao narrar a história nacional. Assim, "a superação da

hegemonia (no sentido gramsciano) de uma cultura brasileira baseada na ausência da tensão e do conflito entre os distintos segmentos que constituem a nação" (SILVA, 2013), é o caminho para o reconhecimento e a valorização das expressões culturais e das memórias do povo negro, na efetivação de um campo de disputa, como também na efetivação de uma "autoria negra", o que oferece a percepção dos negros como agentes, sujeitos históricos, o que contrapõe aos referenciais colocados na memória configurada pelo racismo moderno e em dissonância com os fundamentos hegemônicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. **O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20.** Revista USP, n. 94, São Paulo, 2012.

ARAÚJO, Emanoel (org). A Mão Afro Brasileira, Significado da Contribuição Artística e Histórica. São Paulo, Tenenge, 1988.

BAZIN, Germain. **História da história da arte**. São Paulo : Martins Fontes, 1989.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. **África em Artes**. Museu Afro Brasil, São Paulo, 2015.

BERRIEL, Carlos Eduardo **Tietê, Tejo e Sena:** a obra de Paulo Prado, Campinas, Papirus, 2000.

_____ **Dimensões de Macunaíma:** filosofia, gênero e época. Tese de Mestrado, Departamento de Teoria Literária/IEL/UNICAMP, 1987.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** ED. UFMG, Belo Horizonte, 1998.

BOAS, Franz. **A Arte Primitiva**. Lisboa : Fenda, [1927] 1996.

CASTELLO, José. **Jorge Amado e o Brasil.** Cadernos de Leituras, São Paulo, 2009.

CUSTÓDIO, A. S Túlio. Construindo o (auto) exílio, Trajetórias de Abdias Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981. São Paulo, 2011.

DIAWARA, Manthia. **Conferência proferida no "Third Festival of African and African-Diasporic Literature Intertextuality**: Dialogues in Motion". Promovida pelo Bayreuth University's African Cultural Center, Iwalewa-Haus, em Bayreuth naAlemanha em junho de 2013. Tradução Osmundo Pinho, Austin, Corpo e Política 2013.

FABRIS, Annateresa**. Portinari, pintor social**. Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

_____**Cândido Portinari**.: Edusp, São Paulo, 1996.

_____**Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro**. In. FABRIS, A. (org.) Modernidade e Modernismo no Brasil. Zouk, Porto Alegre, 2010.

FAUSTO, Boris. **Expansão do café e política cafeeira**. In: Fausto, Boris (org.). III. O Brasil Republicano. 1. Estrutura de poder e economia (1889-1930). Bertrand Brasil, Rio de Janeiro 1996.

FERNANDES, Florestan**. A integração do negro na sociedade de classes: ("o legado da raça branca")**, volume 1, 5ª ed. Globo, São Paulo 2008a.

_____. **A integração do negro na sociedade de classes: ("no limiar da nova era"),** volume 2, 5ª ed. Globo, São Paulo 2008b.

FREYRE, Gilberto**. Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** Tradução de Cid Knipel Moreira. - São Paulo: Ed. 34; Rio de janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. 432p.

_____**The end of antiracism**. In: DONALD, J.; RATTANSI, A. (Ed.). 'Race', culture and difference. Open University Press, Londres, 1992.

GILLBORN, David. **Racism and antiracism in real schools: theory, policy, practice**. Buckingham: Open University Press, 1995.

Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** DP&A, Rio de Janeiro, 2006.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados**: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, 1995.

JOBIM, José Luis. **O Movimento Modernista como memórias de Mário de Andrade.** Revista IEB (55), São Paulo, 2012.

JAMESON, Fredric. **O Inconsciente Político.** Ed. Ática, São Paulo, 1992.

KOSSOY, Boris. **O paradigma da fotografia**

MELLO, Chistianne. **Vídeo no Brasil 1950-1980**: novos circuitos para a arte. Arte·y·políticas·de·identidad 2009, vol.1.

MUNANGA, Kabengele. **A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional.** USP, 1988.

MUSEU AFRO BRASIL. **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão.** Curador Emanoel Araújo, Museu Afro Brasil, São Paulo 2013.

NASCIMENTO, Abdias. Quilombismo. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1980.

NEIVA, Eduardo. **Imagem, história e semiótica**. Anais do Museu Paulista (nova série), n.° 1, 1993.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. Brasiliense, São Paulo 2006.

PINHO, Osmundo**. A Integração Subordinada:** Raça e Gênero, Corpo e Consumo na Periferia do Rio de Janeiro. Fazendo Gênero 2006 – Florianópolis – SC.

_____. **O Efeito do Sexo.** Cadernos Pagu (23), 2004.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. Companhia das Letras, São Paulo 1997.

PRICE, Sally. **Primitive art in civilized places**. Chicago Univ. Press : Chicago, 1989.

RETAMAR, Roberto Fernandez, «Caliban, Revolucion, Letras, Arte Editorial, 1980. Letras Cubanas, Havana.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

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

_____. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade.** In. SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea. Companhia das Letras, São Paulo 1998,

_____. **População e sociedade. In: História do Brasil Nação: 1808-2010 – A abertura para o mundo: 1889-1930**. Fundación Mapfre e Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2012.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. In: Cultura e política. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SILVA, Nelson Fernando Inocêncio. Museu Afro Brasil no Contexto da Diáspora: dimensões contra hegemônicas das artes e culturas negras. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós Graduação em Artes, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2010.

TELES, Gilberto. **Vanguarda europeia e modernismo**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 à 1972 . 19. ed. – Revisada e ampliada. Petrópolis, RJ, Vozes, 2009.

TELLES, Edward. **Racismo à brasileira:** uma nova perspectiva sociológica. Rio de Janeiro, Relume Dumará, Fundação Ford, 2003.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba.** Zahar, Rio de Janeiro 2012.

ZANINI, Walter. Org.**História Geral da Arte no Brasil.** Instituto Walther Moreira Salles, São Paulo, 1983.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945**. Funarte, Rio de Janeiro 1982.

http://www.museuafrobrasil.org.br/o-mab/emanoel-araujo

http://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/exposicoes/historias-mesticas/
http://www.viomundo.com.br/denuncias/carlos-berriel-a-origem-da-superioridade-racial-dos-paulistas-e-da-decadencia-alheia.html