

**APROXIMAÇÃO ÀS  
REPRESENTAÇÕES NEGRAS  
NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA**



# **APROXIMAÇÃO ÀS REPRESENTAÇÕES NEGRAS NA HISTÓRIA DA ARTE BRASILEIRA**

Victor Henrique da Cruz Bueno Fidelis

Orientadora: Renata Maria de Almeida Martins

Coorientador: Luciano Migliaccio

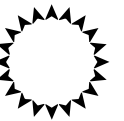
Banca : Profº Drº Guilherme Teixeira Wisnik

Profº Drº Renato Araújo da Silva

FAUUSP

Trabalho Final de Graduação

Julho de 2022





*Dedico este trabalho aos meus pais Berenice e Dorival, referências maiores de amizade e amor que priorizaram eu e meus irmãos em todos os momentos possíveis, à Daniel e Ana por estarem ao meu lado desde que me entendo por gente e à Vitor por ser companhia e alívio.*

*Agradeço aos professores e funcionários da FAUUSP por guiarem e facilitarem meu crescimento intelectual e profissional ao longo desses 7 anos de graduação. À Renata e Luciano, que aceitaram me orientar, me deram base para pesquisar um tema em grande parte invisibilizado e que propõem algo novo e necessário dentro da nossa faculdade.*

*Obrigado meus amigos da T68 e demais anos próximos pelas descobertas, alegrias e dificuldades que compartilhamos, essenciais para meu crescimento pessoal.*

*E finalmente agradeço especialmente aos negros e negras que estiveram em minha trajetória: a familiares e amigos de vida, aos poucos mas importantes professores que tive, aos amigos do Malungo que me formaram e me foram apoio e aos criativos que tanto admiro e me inspiro que tive a sorte de conhecer e trocar através da minha arte.*

# RESUMO

*Aproximação às representações negras na História da Arte Brasileira* é um trabalho de conclusão de graduação que investiga como parte da produção de arte nacional atuou na construção de imagem do afro-brasileiro, analisando como o histórico de simbologias corroborou ou não com questões sociopolíticas e culturais ao longo dos séculos XIX, XX e XXI.

Para tal objetivo, o estudo entra antes nas elaborações teóricas da chamada arte afro-brasileira, captando como questões raciais de exclusão e generalização refletiram as contradições que envolvem sua conceituação, e como adequações e adições foram necessárias com os avanços da discussão ao passar do tempo.

Dentro de um universo com questões e pesquisas variadas, o autor e artista plástico elenca assuntos mais relevantes à pesquisa estética de sua própria produção para se aproximar e se localizar dentro de tal panorama, traçando pontes comparativas com novos e já consolidados nomes que representaram a população negra brasileira, iluminando as possíveis divergências entre o olhar do outro e a autoimagem na formação de noções raciais coletivas e individuais.

**PALAVRAS CHAVE:** arte, pintura, história da arte brasileira, arte popular, arte negra, afro-brasileiros, arte decolonial



ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO/  
JUSTIFICATIVA

11

2. 1. ASCENSÃO

21

2. 2. MATRIARCADOS NEGROS

35

2. 3. AUTORREPRESENTAÇÕES

49

2. 4. PRESSÕES  
E DESCOMPRESSÕES

67

3. CONCLUSÃO

87

4. 1. BIBLIOGRAFIA

93

4. 2. BANCO DE IMAGENS

96

## 1. INTRODUÇÃO/JUSTIFICATIVA

Entrar no campo das artes plásticas carregando o *status* de artista foi um processo avassalador, sobretudo dentro da atmosfera de isolamento social ocasionada pela pandemia da COVID-19, que se estendeu pelos anos de 2020 e 2021. Produzir arte como autodidata, entendendo quem são os agentes que historicamente tiveram lugar nesse campo (do esforço para manutenção de pessoas nele, de procura e valorização dos mesmos sobrenomes, das mesmas Instituições de formação, de compra e exposição pelas mesmas galerias nos mesmos bairros abastados, e o meu lugar de “outro”, daquele que está fora dessa lógica) é um exercício diário de autoconhecimento e de controle de ansiedade. Corpos racializados não são treinados socialmente para se enxergarem nesses lugares de pensamento, de produção de conhecimento, sendo, ainda hoje, exceção à regra aqueles que se consolidam como grandes nomes da área, que colhem os frutos de seus trabalhos em vida - não apenas economicamente, mas também como prestígio e reconhecimento de seu trabalho intelectual.

Quando se trata do ensino de História da Arte nos moldes que conhecemos, acabam-se destacando alguns nomes escolhidos para sintetizar o momento de sua produção, suas correntes de representação e de pensamento. Nessa eleição de relevância fica visível como os recortes sociais se dão em cada momento, bem como essa rede de manutenção de hegemonia de discursos funciona - até os XX mal falamos de mulheres artistas, falamos minimamente sobre homens pretos que conseguiram, por exceção, desenvolver produções relevantes, mas que, em sua maior parte, não tiveram as merecidas validações de seus trabalhos em vida, ainda figurando como histórias da arte secundárias, específicas à estudos sob recorte racial. Quantos nomes perdemos nesse processo? Quantos anônimos, com produções de diversas origens, pesquisas e referências ficaram para trás, apagados pela história tradicional?

É sabido que, quando se trata do grupo negro brasileiro, os apagamentos foram parte da formação nacional, afastando a imagem de tal grupo de todas e quaisquer noções de humanidade, e isso envolve as culturas e intelectualidades dos povos escravizados e de seus descendentes. Em *O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado*, publicado nos anos 1970, Adbias Nascimento (1914-2011), intelectual afro-brasileiro, atuante nas mais diversas áreas (escritor, poeta, dramaturgo, artista plástico, fundador e ator do Teatro Experimental do Negro, político, professor universitário e uma outra gama de ativismos ligados à militância racial), trata dos conflitos entre a população afro-brasileira e branca para além da violência física do racismo, explicitando as sutilezas de uma engrenagem que mina a construção de imagem do grupo, do labirinto obscuro que nos encontramos quando nossa consciência de mundo se dá a partir do outro, do dominador.

Além dos órgãos de poder- o governo, as leis, o capital, as forças armadas, a polícia - as classes dominantes brancas têm à sua disposição poderosos implementos de controle social e cultural: o sistema educativo, as várias formas de comunicação de massas- a imprensa, o rádio, a televisão - a produção literária. Todos esses instrumentos estão a serviço dos interes-



ses das classes no poder e são usados para destruir o negro como pessoa e como criador e condutor de sua própria cultura. O processo de assimilação ou de aculturação não se relaciona apenas à concessão aos negros, individualmente, de pretígio social. Mais grave, restringe sua mobilidade vertical na sociedade como um grupo; invade o negro e o mulato até à intimidade mesma de ser negro e do seu modo de autoavaliar-se, de sua autoestima.

NASCIMENTO, 1978, P. 112

Somos, então, colocados à periferia das discussões principais, apartados dos meios de educação, comunicação e de formação de conhecimento e, mais ainda, somos apartados da noção do coletivo. Encaixando tal cenário no elitismo aristocrata cultivado nas artes plásticas, não é difícil perceber que ser artista plástico negro no Brasil é ser ilha, é estar isolado em um meio que historicamente não te acolhe, seja por seus agentes principais, seja suas pesquisas e produções.

É dentro dessa perspectiva de ser unidade em meio a um universo majoritariamente e historicamente branco, de ser o desvio dentro de uma lógica excludente, do “apesar dos pesares” estar galgando espaço, que acabamos nos colidindo com a exotização, sob o prisma do *outro*. Renato Araújo da Silva (1973), nome referência nessa discussão, historiador de filosofia da Universidade de São Paulo, pesquisador do Museu Afro Brasil, em seu livro *Arte Afro Brasileira: altos e baixos de um conceito*, publicado em 2016, explora desde as ideias bases para a arte afro brasileira até às adversidades por trás desse conceito, passando pelas mudanças de noções teóricas ao longo do tempo, das ondas de valorização e das tensões colocadas nessa tentativa de classificação.

O traço comum de todas essas teorizações sobre o tema é que, formuladas por essa ótica do outro em sua mais pura essência, partem justamente da quebra de expectativa segundo a qual pessoas pretas, com suas realidades socioeconômicas - e os preconceitos amarrados a essas realidades -, produzindo conhecimento refinado a ponto de romper as barreiras estabelecidas, despertam o interesse e apreciação do grupo hegemônico.

Os ditos “primitivos”, são chamados assim para arejar a arte moderna e contemporânea; os *naïf* serviriam para “surpreender” em termos de elaboração provinda de pessoas que em princípio “não deveriam ter elaboração alguma”; são esses os “artistas populares” em geral que, graças ao trabalho do empreendedorismo dos brancos que tiraram alguma oportunidade com os assuntos negrísticos em artes, fizeram os artistas negros populares alçarem voos para um mercado maior de seus objetos e que, conscientemente ou não vem se desconectando um pouco da visão mercadológica ao se ligarem a uma visão museológica. Estes são os que persistiriam ainda mais do que quaisquer outros, mas nenhum deles, a meu ver, jamais conquistaram a Existência Autônoma e o tão sonhado Protagonismo Negro. Todos só existiriam em contraposição ao que se fez ou se faz nas metrópoles. Sendo assim, mesmo ao serem destacados para os museus de arte, eles estariam fadados a serem os “eternamente outros”.

SILVA, 2016, P. 57

Termos como *primitivos* e *naïf* (que em contextos gerais se referiam a produções que intencionalmente ou não buscavam representações *justamente como uma reação aos processos de mecanização, ultra elaboração e busca pela excelência do belo transcendente*<sup>1</sup> ganham no nosso contexto brasileiro carga negativa

quando associados a classe e raça, reafirmando os mecanismos de exclusão de um grupo ao ensino formal), que, somados a outros mais, se agrupam sob o grande guarda-chuva da *Arte Popular*, acabam por elucidar tal incapacidade da ótica do outro de ver quem, em teoria, não deveria estar elaborando arte o fazendo. Classificar um grupo formado por uma gigantesca quantidade de pessoas com suas pluralidades de origem, formação familiar, gênero, classe, orientação sexual, com pesquisas historicamente desenvolvidas de modo autodidata, passando pela subjetividade e pelas mais possíveis interseccionalidades, sob tais termos e outros se mostra, obviamente, insuficiente.

Não por acaso, muitos dos artistas populares são negros e mestiços, muitos iletrados e que vivem em condições socioeconômicas extremamente humildes e encontraram nas Artes Visuais um modo de, em meio à massa populacional desassistida de baixa renda, expressar suas essências, subjetividades e individualidades.

SANTOS, 1978, P. 133

Ver a arte afro-brasileira como sinônimo de arte popular, “primitiva”, folclore ou artesanal é coadunar com os mesmos estereótipos colonialistas e burgueses do século XIX. Não afirmamos que toda a arte é de igual relevância a outra; em cada uma dessas classificações há obras de maior ou menor interesse, no entanto, cremos que é preciso renovar esses termos, a fim de retirar-lhes o conteúdo pejorativo e torná-los mais dinâmicos.

SOUZA, 1984, P.24

A procura por uma categorização é antiga. Nina Rodrigues (1862-1906), médico, por exemplo, disserta de modo pioneiro sobre negros nas artes plásticas brasileiras em *As Bellas-artes nos Colonos Pretos do Brazil*, de 1904. O termo *Arte Negra* é forjado em tal contexto, selecionando e restringindo nossas produções - esses primeiros pesquisadores do início do século XX se referiam especificamente aos artefatos litúrgicos das religiões de matriz africana e, sob uma perspectiva psiquiátrica e antropológica eugenistas, estavam dispostos a classificar tais produções como arte, enquanto os fazeres populares, as obras fora do ensino de Bella Artes ficava de cogitação. Outros mais vocábulos como *arte religiosa negra*, *arte ritual*, *arte negra*, *arte afrodescendente* e *arte afro-brasileira* passarão então a tentar conceituar os objetos artísticos e/ou hieráticos, sendo discussão dos eventos intelectuais negros da metade do século XX até os novos pensadores do final do XX, início do XXI e de suas décadas seguintes. Em comum, empenham-se em agrupar trabalhos diversos com base em uma única experiência coletiva de seus autores: o tráfico e escravização de africanos nas Américas e os desdobramentos socioculturais para seus descendentes.

Por mais que fazer essa distinção entre “arte africana” (enquanto objetos da cultura material da África tradicional), “arte negra” (enquanto objetos de culto afro-religioso das américas com ligação estéticas africanas), “arte afro-brasileira ou afro descendente” (enquanto objetos artísticos para serem expostos em museus de arte convencionais) exclua alguns artistas da concepção técnica do termo “arte afro-brasileira”, essa distinção seria pelo menos útil para percepção distinta que se deve ter em diferentes épocas que essa arte pretendeu se colocar como conceito. Se isso valeu neste passado remoto, valeu logo em seguida nos “Congressos Afro-Brasileiros” e

<sup>1</sup> SILVA, Renato Araújo da. **Primitivismo**. Museu Afro Brasil. Disponível em: [www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentosesteticos/primitivismo/](http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentosesteticos/primitivismo/) . Acesso em 06/09/2022..

continuou valendo no período do centenário da abolição, no qual a questão da inclusão da chamada “cultura negra” estava totalmente em voga e, por fim, também vale hoje, para aqueles que se associam a valores políticos ou religiosos da herança africana e valerá ainda no futuro para a distinção daqueles artistas herdeiros não-negros da África e aos artistas afro-brasileiros não tematistas, não religiosos, pós-racialistas, etc. - aqueles que insistirão em não fundamentar a arte afro-brasileira em suas correspondência histórica com as religiosidades de matriz africana e que farão essa arte de maneira mais despretensiosamente do que foi feita até então.

SILVA, 2016, P. 54

É bom marcar aqui que o incontestável sincretismo cultural não está sendo colocado à prova, ainda que sua exploração tenha sido exacerbada, mãe do mito da Democracia Racial e da hipotética coexistência, trocas amistosas e simétricas em diversos âmbitos entre europeus, nativos americanos e africanos. A questão é como esses câmbios e sobrevivências de saberes foram desproporcionais, imposições culturais e concessões mínimas a favor de um ambiente menos hostil por um lado (dentro do possível na violenta máquina escravocrata que fora o Brasil pré-Republicano) e, pelo outro lado, a manutenção por meio da adaptação de elementos culturais medulares e profundos. O reconhecimento, raro, diminuto, é acompanhado pela ótica da impossibilidade e do exotismo, como se pesquisas fossem mais fruto do acaso, de vontades primais humanas de comunicação a partir das artes, e percepções de mundos próprias que não necessariamente passam pela Academia e o ensino formal de arte.

(...) Tais críticos operam em geral atentos à definição elitista de “belas-artistas” cujo âmbito abrange, singular e exclusivamente, as expressões que o ocidente branco reconhece como arte. Não importa que às vezes esse crítico procure valorizar algum artista afro-brasileiro através do exame e julgamento da sua obra, pois seguramente a real motivação do seu interesse é de outra natureza. O paternalismo costuma estar subjacente na crítica de intenção promocional, e o artista negro deverá recusar esse tipo de tutela e domesticação, mesmo que lhe custe as evasivas chances de penetrar no pequeno grupo dos artistas que têm mercado. Nem deve o artista negro endossar as classificações hipoteticamente elogiosas (comumente para estimular os possíveis compradores) que os rotula de *folclóricos* ou *pitorescos*; este crítico nos *primitiviza*, aquele nos acha interessante é a *curiosidade* e *exotismo* do nosso trabalho.

NASCIMENTO, 1978, P. 143

Kabengele Munanga (1940), antropólogo congolês radicado no Brasil, conhecido estudioso de antropologia afro-brasileira, em seu artigo *Arte afro-brasileira: o que é afinal?*, publicado na Revista Parallaxe da PUC-SP, analisa as origens e evolução do assunto, deixando claro que não se trata apenas de discussões semânticas a compreensão da Arte Afro Brasileira, mas sim de esclarecimentos sobre como as rupturas e continuidades desse choque cultural e dessa violência e apagamentos foram essenciais para as singularidades plurais do caso brasileiro, passando por cada momento e analisando como o termo acabou por se expandir e abraçar as condições políticas, sociais, econômicas e culturais da comunidade preta, e não somente a religiosidade, traço que outrora era primordial para a definição. Sua análise sobre esse primeiro instante dá conta precisamente das estratégias

de incorporação na nova cultura, forçada, para que aspectos básicos se conservassem, evidenciando a capacidade de encontrar novos nortes, superficiais, para manter o que é medular. Os fragmentos aqui colocados dialogam com Kleber Amancio, doutor em História Social pela Universidade de São Paulo, atual coordenador de Bacharelado da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, que em sua tese de mestrado *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa*, defendida em 2016, comenta justamente como atuar nas nuances foram fundamentais para a resistência de artistas pretos e suas produções.

“(...)A continuidade e a recriação de todos os elementos da arte africana no Brasil não foram integrais, porque a totalidade de suas estruturas social, política, econômica e religiosa não foi transportada ao Novo Mundo. No entanto, a continuidade de algumas formas de sua arte só foi recriada parcialmente, em função de suas novas condições de vida. Outras não foram recriadas, pois, tendo em vista que se tratava de uma arte utilitária e funcional, elas não encontraram um quadro funcional suficiente para se manterem apesar de sua presença na memória coletiva.”

MUNANGA, 2019, P. 8

“É dentro dessa correspondência baseada nas semelhanças funcionais entre santos católicos e orixás que devemos historicamente situar a questão da continuidade das formas artísticas plásticas africanas e o surgimento de uma linguagem plástica afro-brasileira. Uma linguagem sem dúvida religiosa praticada por causa da repressão ideológica e política.”

MUNANGA, 2019, P. 11

“Na experiência brasileira, num dado momento histórico (...), esse tipo de postura mais resiliente só encontrou caminho pro meio da dissimulação; o artista que soube engenhosamente provocar uma chama que reverberasse e, quiçá transformou-se em incêndio, teve de fazê-lo discretamente, sem que seus algozes entendessem pois, mais do que as mudanças (e às vezes elas não de ocorrer), o amargo da contenda era o controle por parte das elites da forma como acontecerão e serão lidas a herança de uma sociedade fundada à égide do paternalismo e do privilégio de poucos, contudo, a reação (a resistência) não é uma ciência exata, não há fórmula ou procedimento laboratorial capaz de prever com os sujeitos oprimidos vão fazê-lo.

AMANCIO, 2013, P. 205

Como resultado, soluções plásticas únicas que se apoiam nas hegemônicas já reconhecidas, são propostas. São peças novas, que se moldam e se questionam para resistirem, compreendendo e explorando suas diversas realidades por meio de inúmeras técnicas, trazem consigo desde questões individuais até questões sociais macros, despontando e arejando as artes. Analisar, pois, estéticas que em seu íntimo não carregam os mesmos princípios do que já está consolidado como arte se mostrou insuficiente para a apreensão de fato dessas novas ideias.

Se as análises ainda vigentes - *academicistas*, *conservadoras*, *tradicionais*, *formais*, *universais* e outras expressões que cabem como sinônimo da hegemonia cultural - não passam pelas referências socioculturais necessárias para a apreensão de produções alheias ao seu meio, o exercício contemporâneo é permitir que quem está criando troque em termos de igualdade com quem está analisando, que as referências formais nítidas sejam trazidas à tona em conjunto com as que estão intrínsecas, que a intencionalidade e demais contextualizações das obras



sejam obrigatoriamente decantadas junto com as críticas, seguindo os moldes de sistematização de leitura de obras proposto por Ana Mae Barbosa, educadora, proponente da abordagem triangular no ensino de Artes, que, nas palavras de Renata Aparecida Felinto dos Santos, *é uma sumidade em nosso país no que se refere às possibilidades de ensino da Arte por meio da observação e da apreciação das obras nos museus*. (SANTOS, P. 145)

Felinto (1978), artista multidisciplinar, doutora em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), vencedora do Prêmio PIPA 2020, se faz necessária quando discutimos raça e arte. Em sua tese de doutorado *A construção da Identidade Afrodescendente por meio das Artes Visuais*, apresentada à Instituição citada em 2016, analisa precisamente o trabalho de artistas pretos para além da emblemática temática religiosa, símbolo da Arte Afro Brasileira, a fim de entender como a lacuna de negros na História da Arte Brasileira, tanto de autores, quanto de representações plásticas, influencia a nossa construção de autoimagem, propondo não somente pesquisas mais detalhadas sobre os que estão ocultos pelo apagamento histórico, mas também novas leituras da produção dos que triunfaram sobre esse fenômeno, produzindo no passado ou atualmente.

Sua linha de pesquisa e de raciocínio se alinha em muito com outras pesquisadoras consagradas nessa discussão disruptiva, como a já citada Ana Mae Barbosa, a arquiteta italo-brasileira Lina Bo Bardi - que, em seu trabalho arquitetônico, referência absoluta no restauro, entendeu a arquitetura como meio de valorização das pré existências e suas histórias (o Sesc Pompéia como carro chefe desse pensamento, além outros momentos de ouro de Lina como emoldurar o eixo da Av. 9 de Julho, fundo de vale do Rio Saracura, que tinha vista para a Serra da Cantareira, com o vão livre do MASP, as contenções delicadas na Ladeira da Misericórdia e o Solar do Unhão), além de ser pioneira na pesquisa e incorporação da arte popular no eixo de exposições nacionais -, e Lélia Gontijo Soares, antropóloga, diretora do Instituto Nacional de Folclore da Fundação Nacional de Arte (Funarte) em 1984.

Em *Produção de Artesanato Popular e Identidade Cultural*, tese publicada em 1984 na Revista do IPHAN, Soares reflete sobre o que é classificado como folclórico ou popular e sobre as metodologias de pesquisa e conceituação abordadas quando tratamos de arte vinda de meios marginalizados. Nesses questionamentos, é explicitado como as noções de arte popular passam pelo crivo da elite cultural que, mesmo com a fluidez alcançada na arte contemporânea quanto ao erudito e o autodidata, insiste em designar quem é produtor racional de conhecimento e quem produz instintivamente, o que é arte e o que é artesanato - problema que ainda talvez pudesse estar vigente na história da arte naquele momento. A inserção de narrativas excluídas se mostra, pois, ainda mais indispensável, não somente nas exposições dos trabalhos de artistas populares, mas também nas trocas intelectuais, na perspectiva de poder teorizar sobre si, ser especialista de sua própria produção e similares, fugindo assim dessa historicidade carregada de preceitos.

Sabe-se, na realidade, que é cada vez mais difícil estabelecer os contornos entre as esferas do popular e do culto, que até o século passado eram traçados com diferenciação bem mais nítida.(...)

Hoje a conceituação de uma arte popular, por oposição a uma arte erudita, constitui objeto de inúmeras especulações. Há quem considere a arte popular como uma forma de contracultura em relação à erudita, e há os que a definem, no extremo oposto, como uma imitação rústica dos modelos acadê-

micos. Há os que a julgam um potencial de expressão quantitativa, em que se poderá interferir visando unicamente ao aumento de produção, sem atentar para que a não consideração dos aspectos culturais acarretará fatalmente a descaracterização de sua identidade verdadeira e consequente perda de uma qualidade fundamental exigida até mesmo por seu mercado. E, finalmente, há os que imaginam as artes populares como inalteráveis através dos tempos, testemunho a manter extintas idades áureas, numa visão purista.

Importa, contudo, é perceber como os próprios artesãos definem os seus produtos e a própria noção de “arte”, para que possamos, com as suas categorias, chegar a uma taxonomia que não seja etnocêntrica.

SOARES, 1984, P. 137

Por fim, é importante pontuar que há claras evoluções dentro dessa condição de objeto imposta aos artistas negros dessa cena brasileira. É possível observar aumento de quantidade de artistas pretos não apenas exibindo, como definindo suas próprias narrativas nesse meio, como há mais espaço em exposições, comemorativas, temáticas ou não, e isso se dá justamente por estarmos, a passos lentos mas constantes, conquistando outras cadeiras profissionais nessa pirâmide das Artes Plásticas.

Se, em 1990, temos em Emanuel Araújo a figura central de curadoria preta em grandes instituições, hoje temos ao menos um punhado de curadores independentes racializados como Amanda Carneiro, os irmãos Carollina e Jaime Lauriano, Hélio Menezes, Luciara Ribeiro e Sandra Ara Rete (citando alguns do eixo do Sudeste), infiltrados e sugerindo novas abordagens de acervo e curadoria em instituições tradicionais como MASP, Instituto Tomie Ohtake e Sesc São Paulo. São profissionais que, assim como o primeiro citado, estão dispostos a discutir a construção da arte brasileira iluminando artistas invisibilizados pelo racismo estrutural brasileiro, resignificando e intelectualizando suas produções sob a compreensão de que há pluralidades de experiências e saberes negros, criando diálogos com produções não-negras já consolidadas que corroboraram ou se opuseram, consentemente ou não, aos estereótipos que nos foram destinados. Roberto Conduru, doutor em História da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF), discorre sobre tal postura de Araújo em *Negrume Multicor: Arte, África e Brasil para além da raça e etnia*, de 2009:

Apesar do que possa sugerir seu título, o módulo *Negro de corpo e alma da Mostra do redescobrimento*, de 2000, do qual Emanuel Araújo foi o curador, apresentou mais do que representações de afro-descendentes por afro-descendentes. No catálogo, ele declara pretender considerar “o modo como se deu a construção da apresentação desse universo de convívio entre brancos e negros, procurando extrair daí um perfil que nos permita identificar um Negro de corpo e alma”, defendendo um negro que se assuma enquanto tal e atacando a ideia do “negro de alma branca”. Incluindo objetos artísticos ou não, feito por afrodescendentes ou não, com temática relativa à África e à africanidade no Brasil, a exposição trabalhava com as “formas de representação do negro no Brasil”, pretendendo “desconstruir um imaginário que [...] atuou de maneira poderosa na criação dos estereótipos nos quais se alicerça o discurso do preconceito que até hoje marca a identificação do negro em nosso país.”

CONDURU, 2009, P. 38

Há também pessoas como Igi Lola Ayedun, artista interdisciplinar e empresá-

ria que, em 2021, inaugurou a HOA Galeria, com seu incrível corpo de jovens artistas de diferentes partes do Brasil totalmente racializado e LGBTQIA+, se tornando a primeira fundada e dirigida por uma equipe totalmente negra e que já de início se inseriu nos grandes eventos e exposições de São Paulo, ou José Eduardo Ferreira Santos, professor e pesquisador, que fundou no bairro de Plataforma, subúrbio ferroviário de Salvador, o Acervo da Laje, uma organização política que promove a valorização da arte e do patrimônio em uma área associada a violência e vulnerabilidade, tomando a arte da comunidade - que envolve pinturas, esculturas, cerâmicas, brinquedos entre outros objetos - como acervo, se lançando como agente de formação intelectual a partir da memória local. São dois projetos aptos a representar outros mais que, dentro ou fora dos maiores eixos de geração, consumo e reconhecimento de arte, exercem papel primordial para a inserção de outras narrativas em todas as escalas dessa engrenagem.

No outro extremo dessa estrutura de produção, divulgação, compra e análise, já é possível encontrarmos compradores negros até mesmo em matérias de jornais, como a noticiada pela *Veja São Paulo* a respeito da SP Arte de 2022, fora os pensadores e críticos de arte racializados que desde os Anos 2000 só vem aumentando em número e relevância. Essa pesquisa mesmo utilizou textos em sua maioria de intelectuais negros contemporâneos discutindo arte preta ao longo da história e na atualidade. Apesar dos números não significarem qualidade, a possibilidade de textos com pensamentos novos e inteligentes cresce exponencialmente quando há a chance de novas pesquisas surgirem.

Se o racismo brasileiro é particularmente estrutural, é na reformulação das estruturas que poderemos criar a emancipação tão necessária. Ter a possibilidade de ocupar todos os cargos do sistema de arte é essencial para que mudanças de discurso, de pesquisas, de interesses se concretizem, para que deixemos de ser somente ondas de valorização, que nossos trabalhos não fiquem a mercê do interesse pontual do outro, mas sim alimentem continuamente a roda da História da Arte. As novas *ondas de valorização* que vieram a partir do centenário da Abolição da Escravatura (1988) e dos 500 anos da Descoberta do Brasil (2000) estão perdurando por inúmeras mudanças socioculturais passadas pelo País a partir da Democratização, aceleradas nesse começo de século (o próximo capítulo se debruça sobre os contextos históricos abordados). Fica aqui a esperança de que uma vez dados alguns passos, seja impossível voltarmos atrás e que esse caminho longo que nós, sociedade como um todo, ainda percorreremos seja mais marcado por progresso humano que reverencie o que foi passado.

Dentro da estrutura do sistema da arte, da forma como ele se organiza atualmente, especialmente focando a arte contemporânea, podemos citar, enquanto agentes e eventos que promovem essa produção: o processo de trabalho dos artistas, os financiadores, os ajudantes, os vendedores, os leilões, os comerciantes, os galeristas, as feiras, os compradores, os comentaristas (os jornalistas, os críticos, os investigadores), as escolas, os editores (revistas, catálogos, suportes virtuais) e, por fim, os exibidores (museus, galerias, espaços alternativos).

SANTOS, 2016, P. 20

manece quase impassível em sua fórmula, quer dizer, os artistas populares continuam sendo afrodescendentes, em sua grande maioria, e vez ou outra é realizada uma mostra temporária, lançado um livro acerca da temática, ou alguma outra iniciativa pontual. Arte erudita ainda continua a ser uma que é divergente da arte popular, que é outra.

SANTOS, 2016, P. 146

Os capítulos seguintes são aproximações da minha produção artística aos temas comuns a representação negra na História da Arte Brasileira. Analisando o que criei ao longo dos últimos anos, quatro assuntos se mostraram mais recorrentes, motivos bases que, com a leitura de críticos, historiadores e demais pesquisadores da área, se desenvolveram em outras mais questões. São eles: *Ascensão*, em que parto da imaginação do afro-brasileiro para além da pobreza condicionada; *Matriarcados Negros*, estudo que revela como a sexualização dos corpos negros femininos atinge desde a individualidade da mulher negra à construção dos núcleos afetivos familiares; *Autorrepresentações*, investigação de como as itensionalidades e subjetividades são eternizadas quando pintores se retratam; e por fim *Pressões e Descompressões*, que visa compreender como as tensões sociais dadas pelo regime escravocrata perpetuaram até o Brasil atual e quais eram os espaços de alívio a opressão.

Foram escolhidas majoritariamente pinturas de artistas racializados como exercício de pesquisa, sobretudo pela proximidade de minha própria produção com tal técnica artística e pela busca de trajetórias similares a minha nessa área de trabalho, profissionais que em geral tem suas contribuições intelectuais invisibilizadas ao longo da construção da História da Arte Nacional. O recorte historiográfico aqui estudado se inicia no segundo semestre do século XIX - período em que leis abolicionistas se tornam gradativamente vigentes, acompanhadas por outras mais mudanças sociopolíticas, econômicas, culturais e urbanísticas aceleradas que miravam um Brasil moderno - se estendendo até a contemporaneidade, percurso longo e essencial para a compreensão do negro brasileiro como cidadão, as manutenções e rupturas das condições intrínsecas ao regime de trabalho escravo, o processo de transição para a inserção na sociedade.

Há ainda trabalhos que fogem dessa predominância técnica e étnica, exceções que se mostraram valiosas seja para ilustrar a produção de artistas multidisciplinares indispensáveis para essa aproximação ou que, por seu reconhecimento, são capazes de nos localizar na história da arte tradicional, sinalizando semelhanças e contrapontos a essas outras produções menos observadas.

## 2. 1. ASCENSÃO

A representação das violências e demais chagas sociais causadas pela escravização e pelas suas consequências são elementos temáticos historicamente associados às imagens de pessoas negras na História da Arte nas Américas, assim como na historiografia da arte no Brasil . Tais elementos temáticos intimamente ligados, podem ser vistos percorrendo as produções artísticas pioneiras em representação de negros no Brasil de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e de outros artistas viajantes, retratistas e naturalistas sintetizadores do cotidiano escravista brasileiro colonial sob carácter documental; na produção denunciativa de pintores liberais abolicionistas como Modesto Brocos (1852-1936) e Lucílio de Albuquerque (1877-1939), que, junto a modernistas como Tarsila do Amaral (1886-1973), Lasar Segall (1891-1957) e Cândido Portinari (1903-1962), se concretizaram como expoentes de uma arte de carácter social; chegando até a produções mais recentes como as de Rosana Paulino (1967-), Sidney Amaral (1973-2017), Antonio Obá (1983) e de nomes ainda mais novos que exploram não somente as consequências óbvias do racismo brasileiro, mas também os reflexos de tal violação na construção identitária da pessoa negra, não apenas na esfera pública, mas também no âmbito íntimo e privado.

Essa mudança de imagem do negro, que deixa de ser mero objeto exótico e característico do ambiente local e passa a ser humanizado, iniciada e largamente incentivada no contexto do abolicionismo conforme citado anteriormente, gerou ainda, concomitantemente, uma outra forma de revisão de estereótipos , esta muito menos explorada naquele momento, mas com enorme diálogo com produções atuais.

Enquanto retratar as mazelas reservadas ao grupo social dos afro-descendentes foi objeto da maioria das representações, pintores como Carlos Chambelland (1884-1950) e Rodolpho Bernardelli (1852-1930), progressistas embebidos pelas potenciais mudanças sociais, culturais e tecnológicas do advento do Brasil Republicano, propuseram retratos de negros inseridos nos ciclos sociais intelectualizados, elogiando seus retratados através da intencionalidade de tal representação (como símbolo de tal momento, as reformas urbanas implementadas no Rio de Janeiro no final do séc. XIX aos moldes das reformas parisienses, consolidando a imagem de nossa metrópole como cosmopolita).

Em *Retrato de Arthur Timótheo da Costa* (1909)<sup>[img. 01]</sup>, tela que abre a sequência de quadros desta seção, vemos uma composição horizontal, marcada pelo excesso de cores escuras e terrosas. O retratado posa sentado em uma poltrona vermelha de veludo com franjas em seu barrado, faz pose informal, relaxado, tem sua perna esquerda dobrada sobre a direita, a mão esquerda, vestida com luva, serve de apoio a seu rosto, enquanto sua outra mão, despida, descansa sobre o braço do móvel. Usa um terno completo preto e chapéu na cabeça, ainda que em ambiente interno, contrastantes com os punhos muito brancos da camisa que veste, bem como com o brilho da pega da bengala de alumínio apoiada em seu braço esquerdo e com o reflexo de seu sapato de couro marrom.

A indumentária aqui tem papel fundamental para entendermos sua distinção.

Chambelland retrata seu amigo, também pintor, aos moldes de um Dândi, personalidade emblemática do pós-revolução industrial, indivíduo privilegiado e erudito, entusiasmado com os avanços tecnológicos e mudanças culturais da ascensão burguesa, embora simultaneamente crítico aos valores burgueses. Nas palavras de Renata Bittencourt, (...) *é o homem capaz de inventar a si mesmo, especialmente em tempos de transição, a ponto de tornar-se, ele mesmo, uma obra de arte. Pretende situar-se à margem, ou acima, das convenções sociais, enquanto busca controlar as percepções que outros deitam sobre si*<sup>2</sup>.

A intencionalidade implícita nessa escolha de perfil para representar Arthur é evidenciada ao compararmos com seus autorretratos. Arthur Timotheo se retratava enfatizando seu lado profissional, apresentando junto a sua imagem pincéis e demais ferramentas de sua função. Chambelland, por outro lado, idealiza sua imagem a altura e polidez de circular pela elite de Paris, exaltando a possibilidade de um corpo negro ser prestigiado, de ascender por seu conhecimento e poder transitar livre e naturalmente entre duas realidades distintas, em oposição ao determinismo racial tardiamente difundidos na intelectualidade brasileira desse final de século.

De modo similar, Rodolpho Bernardelli se coloca alinhado a inserção do negro na sociedade ao retratar André Rebouças, engenheiro, intelectual e figura política de grande notoriedade na luta abolicionista, que construiu sua personalidade e imagem como exemplos da possibilidade de assimilação do negro a partir do estudo e da moralidade, caminho que acreditava ser ideal para o crescimento nacional. O retrato é fiel a tal postura, revelando quão lapidado Rebouças era. A composição em tela ovalada mostra o busto de um homem negro altivo, de olhar sério. É predominante as cores escuras novamente, tanto no fundo da tela quanto em seu cabelo e no paletó que veste. A camisa branca, que apresenta detalhes de plissagem, assim como na obra anterior, é colocada em contraste ao restante do quadro e a gravata borboleta, demonstrando seu garbo, reforçado pelo broche dourado no lado esquerdo do paletó.

Caso ainda mais especial quanto à representação de pessoas pretas em posição de poder é a que encontramos em *Baiana* <sup>[img. 03]</sup>, quadro de autor, data e retratada desconhecidos, estimado da segunda metade do século XIX, na base do estilo e do corte do traje. Diferentemente dos dois primeiros citados, em que os autores tinham claras ligações pessoais e de interesses com os retratados, estamos falando aqui, pela falta de informações, de uma possível encomenda. O retrato, até a invenção e popularização da fotografia, era destinado apenas a pessoas socialmente, culturalmente e/ou politicamente influentes, economicamente privilegiadas, sendo então restrito a poucos. Por essa razão, há uma quantidade ínfima de exemplares de retratos negros, uma ainda menor de negros em situação de poder, e uma minúscula de mulheres negras em mesma posição.

A obra é um retrato também ovalado, de fundo cinza variando entre média e alta iluminação, da esquerda para a direita. No centro, vemos a figura de uma mulher negra sentada, retratada a partir do meio de sua canela para cima, sem mostrar os pés. Veste um vestido azul de veludo, suas mãos, calçadas com luvas brancas, seguram uma pequena bolsa, também branca. Seu corpo é adornado por joias douradas, desde seus braços que possuem uma pulseira cada, seus brincos, as tiaras e presilhas que enfeitam seus cabelos, além do colar agigantado que passa em torno de seu pescoço e ombros, adereço indiscutivelmente crioulo formado por inúmeras esferas texturizadas douradas, os *balangandãs*, que cobrem seu colo por

completo, dando onze voltas ao todo, elemento central da composição.

A retratada usa roupas de senhora e, embora isso fosse comum entre negras escravizadas e libertas, sua pose e seus adereços enfatizam sua influência direta na composição da cena. Ela queria ser representada dignamente, se alinhando ao já legitimado modo de se pintar damas na arte europeia, em oposição às representações históricas de negras nas Américas (como tipos, objetos de caráter sexual), enquanto mantém consigo elementos identitários de sua origem africana, que marcam sua condição não somente de mulher livre, mas também de distinção social. É a dualidade por si só entre a assimilação de preceitos brancos para sua incorporação como cidadã e a manutenção e ressignificação de símbolos pretos na construção de sua individualidade, que já não é baseada na pobreza. Normalmente o retrato da mulher era ligado a eventos importantes da vida como o noivado, o casamento ou o nascimento de um filho. Neste caso, a insistência sobre a riqueza e o valor das joias vestidas pela retratada, poderia indicar o seu status de mulher livre ou liberta dotada de elevada condição na comunidade afrodescendente.

A passagem do Brasil Império para o regime republicano foi uma desilusão quanto ao progresso social desse novo país, que não fez nenhum esforço para transformar a população recém liberta em cidadãos, nem ofereceu indenização ou ações afirmativas que garantissem sua plena inserção na comunidade nacional. O progresso industrial fora acompanhado pela substituição da mão de obra dos escravizados africanos, sobretudo pelos trabalhadores europeus, que receberam incentivos para sua vinda, o eixo do sudeste se consolida como pólo político e econômico nacional e, à população negra, continuaram sendo destinados principalmente os trabalhos braçais, urbanos e rurais. A aceleração do capitalismo é acompanhada pela deterioração das condições de vida das camadas menos abastadas, a favelização e encortiçamento são fenômenos acelerados nos grandes centros urbanos, que não param de crescer e atrair fluxos de migração internos e externos.

Dentro desse contexto, a elite intelectual brasileira, que naquela data se esforçava por construir uma imagem nacional, passa a buscar inspiração temática na questão proletária, na procura da identidade nacional na cultura dos povos indígenas e negros, nas continuações e rupturas da miscigenação e nas questões sociais brasileiras gerais, não havendo grandes desvios. Isso segue como norma na segunda metade do século XX, que, apesar do sucesso dentro de correntes abstratas e construtivistas de personalidades afro-brasileiras como Rubem Valentim (1922-1991), Abdias Nascimento (1914-2011), e Emanuel Araújo (1940), acaba as reproduzindo nas representações das manifestações culturais de origem africana no âmbito das artes plásticas e do fotojornalismo.

Vale citar como contraponto a essa tendência a produção de artistas populares, em especial Heitor dos Prazeres (1898-1966), que, apesar de não retratar necessariamente negros em ascensão, possui uma preocupação especial com o modo de vestir em sua produção, ressaltando a humanidade, riqueza cultural e belezas de uma realidade apartada da noção de civilidade. As camadas pobres estão calçadas, as mulheres negras possuem seus corpos cobertos e adornados, homens exibem seus chapéus e suas roupas, ainda que informais, bem asseadas, como é apresentado em *Mulata* (1959) <sup>[img. 03]</sup>. Cabe ressaltar também o valor das obras de artistas mulheres, como Maria Aparecida e Maria Auxiliadora, ainda que, num primeiro momento, confinadas nos limites da arte popular, mas hoje reconhe-

<sup>2</sup> BITTENCOURT, Renata. **Um Dândi Negro: O Retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2015. P. 12.

cidas pelo potencial inovador de suas poéticas.

Alberto de Veiga Guignard (1896-1962), modernista, que tem seu nome associado aos retratos, em *Os Noivos* (1937) <sup>[img. 07]</sup> apresenta o progresso de vida de um casal de negros via ingresso ao corpo militar, situação associada sobretudo aos negros patenteados após a Guerra do Paraguai (1864-1870). O homem pintado está posto de pé, vestindo seu uniforme militar completo, tem hasteada na varanda à sua direita a Bandeira Nacional revelando seu patriotismo. Descansa sua mão nas costas de sua noiva, que aparece sentada, pose comum à tradição de retratos familiares que tradicionalmente pode ser indício da dimensão patriarcal dos lares brasileiros, associando ao masculino a posição de poder e ao feminino a delicadeza. Sua veste floral, com plumas ou algum tipo de bordado nos ombros e braços, suas joias e seu buquê entregam sua condição especial nupcial, reafirmada pela imagem de Jesus Cristo na parede ao fundo.

Eposiciono tal noção em *Aos que passaram/ Aonde iremos* (2022) <sup>[img. 08]</sup>. O casal tem a mesma estatura, posam de pé com postura ereta, um olhar sereno e sério. A cumplicidade e cuidado são marcados pelas mãos dadas e pelo modo que um corpo levemente se coloca à frente do outro, gestos associados à figura feminina retratada. Ambos vestem paletó estampados e estão adornados por jóias - ela por brincos, colares e anéis prateados, ele por anéis também de prata. Toda a cena é interrompida pelos pés descalços das personagens, agigantados ao modelo modernista, mas que ali no conjunto indicam intimidade e conforto, fugindo da associação à condição do escravo e do trabalhador rural.

Sair dos estereótipos se demonstra então arma importante para a construção de imagem e autoestima de pessoas negras. A possibilidade de estar em lugares que historicamente não foram construídos e reservados para si passa a existir conforme mais exemplos temos. Trazer à luz negros célebres se mostrou exercício para uma série de artistas contemporâneos, seja através do resgate histórico de personagens invisibilizados, imaginados no lugar célebre que não ocuparam em vida, na promoção dos que em nosso tempo contribuíram para mudanças de imagem, figuras públicas de excelência.

São obras como *2 GOATS* (2021) <sup>[img. 02]</sup>, de Zéh Palito (1986), que retratou, em 2021, Jay Z, considerado um dos maiores rappers norte-americanos. *GOAT* é um termo do vocabulário informal americano, uma sigla que traduzida significa "o melhor de todos os tempos" (*Greatest Of All Time*). Nessa série de Palito, iniciada por essa obra, o artista coloca negros notórios em composição com quadros de artistas negros que inspiraram sua trajetória pessoal e profissional. Na cena, retangular, vertical, baseada em uma foto publicada no *The New York Times*, vemos o rapper sentado, suas pernas esticadas. Seu braço esquerdo apoiado e demais linguagem corporal relaxada sugerem um sofá ou poltrona, que ali não estão representados. Há um vaso grande ao lado de seu ombro esquerdo, de textura lisa e polida, que tem em seu topo um arranjo de girassóis amarelos, e um grande quadro à sua direita, reprodução de uma obra que realmente pertence a Jay Z, de autoria de Derrick Adams (1970), pintor de mesma nacionalidade que representa pessoas negras e tem como característica marcante a geometrização de suas figuras. Os tons frios e claros dominam a imagem, seja no fundo azul cobalto, seja na roupa do personagem em tons de lilás e rosa, ou no branco da tela reproduzida, da camiseta e bolsos da jaqueta que Jay Z veste, em seu cabelo. Tal atmosfera é rompida pelos tons quentes da pele do personagem e do retrato de Adams, do relógio dourado em

seu pulso, no vaso e flores amarelas.

Os elementos apresentados, a pose, os contrastes que rompem o quadro e que orientam a intenção do artista tem alusão direta ao quadro de Chambelland. Trata-se de dois negros ilustres, dois homens que saíram de situações precárias e tiveram acessos permitidos justamente por suas produções artísticas, que ao passo que criticam os privilégios e valores da elite, usufruem desse lugar que conquistaram. Se em *Retrato de Arthur Timótheo* <sup>[img. 01]</sup> há a idealização e o desejo de ascensão para alguém que, apesar do reconhecimento em vida esteve longe de ser plenamente integrado nos círculos intelectuais e profissionalisa que almejava, *2 Goats* retrata o negro que de fato chegou lá, que colheu os frutos de seu trabalho em vida, que manteve aspectos e exaltou essenciais de sua negritude (Jay Z é apresentado vestindo roupas esportivas, de relógio de ouro e com seu cabelo crespo moldado, elementos do imaginário negro contemporâneo) e mais, agente direto para a ascensão de outros a partir de seu lugar de poder - quadro ao fundo como elemento de posse e de difusão de trabalhos negros, diferente em sentido da composição de Arthur, indicativo de sua profissão.

Outras obras contemporâneas com temática semelhante compõem esse capítulo. São elas *Dama* (2021) <sup>[img. 06]</sup>, da capixaba Kika Carvalho (1992) e *Ruth de Souza* (2021) <sup>[img. 04]</sup> de Elian Almeida, trabalhos que retratam as damas negras da cena teatral nacional Zé Motta e Ruth de Souza, respectivamente. Ambos utilizam da restrição histórica do retrato apenas aos mais renomados para imaginar negros recebendo seu devido mérito por suas contribuições, subvertendo preconceito em relação à imagem negra - em Elian isso fica ainda mais evidente no idealizar capas de revistas popularmente associadas ao sucesso ocupadas por esses corpos invisibilizados.





01

**CARLOS CHAMBERLLAND**

Rio de Janeiro (RJ), 1884 - Rio de Janeiro (RJ), 1950

01. *Retrato de Arthur Timotheo da Costa*, 1909

Óleo sobre tela, 74 x 102 cm

Museu Nacional de Belas Artes,

Rio de Janeiro

**ZÉH PALITO**

Limeira (SP), 1986

02. *2 GOAT*, 2021

Acrílica sobre tela, 160 x 120 cm

Coleção privada



02





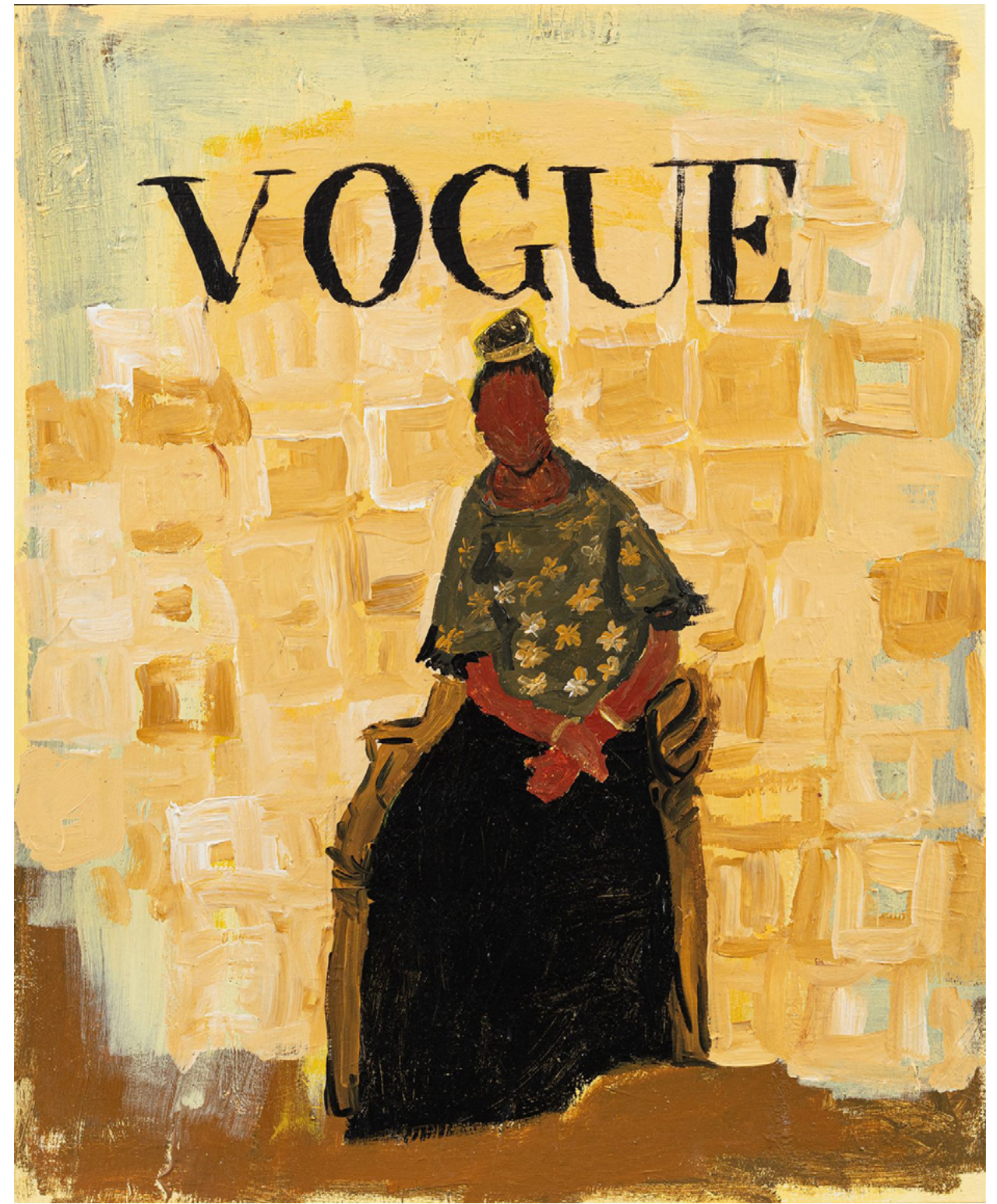
03

**AUTORIA DESCONHECIDA**

03. *Baiana*, sem data

Óleo sobre tela, 96 x 77,5 cm

Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo



04

**ELIAN ALMEIDA**

Duque de Caxias (RJ), 1994

04. *Ruth de Souza (Vogue Brasil)*, 2021

Acrílico sobre tela, 95 x 78 cm

Galeria Nara Roesler Rio de Janeiro, Rio de Janeiro





05



06

**HEITOR DOS PRAZERES**

Rio de Janeiro (RJ), 1898 -  
Rio de Janeiro (RJ), 1966  
05. *Mulata*, 1959  
Óleo sobre madeira, 36 x 47,5 cm  
Coleção Gilberto Chateaubriand (MAM RJ),  
Rio de Janeiro

**KIKA CARVALHO**

Vitória (ES), 1992  
06. *Dama*, 2021  
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm  
Coleção privada





07

**ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD**

Nova Friburgo (RJ), 1896 -  
Belo Horizonte (MG), 1962  
07. *Os noivos*, 1927  
Óleo sobre madeira, 58 x 48 cm  
Acervo Museu Castro Maya (IBRAM/ MinC),  
Rio de Janeiro



**VICTOR HENRIQUE FIDELIS**

São Paulo (SP), 1994  
08. *Aos que passaram/ aonde iremos*, 2022  
Acrílico sobre tela, 50 x 100 cm  
Coleção privada



## 2. 2. MATRIARCADOS NEGROS

As representações de mulheres negras na história da arte brasileira giraram em torno de dois grandes arquétipos, que depois se desenvolveriam em outros mais: sua exploração trabalhista, associada aos fazeres rurais, urbanos e domésticos em suas mais diversas formas, e a sua sensualidade e sexualidade. A noção de maternidade, como veremos a seguir, só passa a ser questionada quando se mostra uma das muitas cicatrizes deixadas pela escravização. *Matriarcados Negros* ressignifica o termo sociólogo *matriarcado*, que exprime o domínio e autoridade política feminina, trazendo-o ao contexto domiciliar em que a mulher negra é figura central e em grande parte única.

Renata Bittencourt observa em *Modos de Negra e Modos de Branca: O retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*, dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 2005, a construção de imagem da negra brasileira. Procurando entender as diferenças entre a obra Baiana, de autoria desconhecida, de data estimada em 1860, e os demais retratos de mulheres afro-brasileiras, a pesquisadora imerge no histórico de figuração do grupo, encontrando em Debret, Rugendas, Bauch, Martius, Steinmann e o de Highcliff, artistas viajantes da primeira metade do século XIX de grande valor para a compreensão das construções sociais do Brasil escravista. É evidente em tais obras como a representação se limitava à identificação de tipos e à identificação de atividades, tendo assim um carácter documental prioritário. Em Debret, é inegável o esforço para uma impessoalidade e uma observação empírica que fomenta as noções de trabalho na colônia portuguesa, postura apontada como fruto de seu status neoclassicista, enquanto em Rugendas, por exemplo, já notamos traços da idealização sexual descrita no início, com composições que, mesmo não retratando atmosferas de luxúria, apresentam escravas posando sensualmente.

Quando a miscigenação ganha corpo no país e se nota uma massa crescente de população mestiça, há uma separação dentro da população feminina negra entre quem ocuparia os arquétipos: à mulher retinta ficou reservada a imagem do trabalho, enquanto à mulher miscigenada, *mulata*, a imagem do erótico. Às senhoras, mulheres brancas escravocratas, a produção de imagem se manteve próxima ao que já era tradicional na Europa, ressaltando sua posição de respeito a partir de princípios que envolvem a pureza e a castidade, como joias do lar cuidadas por seus maridos prestigiados.

Tal divisão aponta o racismo de rejeição às mulheres de pele escura, tratadas como animais de cria, de sexo voltado principalmente para exploração, que ia da escravização de seus descendentes até a restrição de sua lactação para amamentação dos filhos de senhores, que a condicionava ao afastamento de seu próprio recém-nascido. A negra de pele clara, por sua vez, tendo seu corpo associado ao prazer do homem branco, era segregada da possibilidade de gerar vida (o termo *mulata* por si só carrega a esterilidade implícita ao fenótipo, um ser que é híbrido de duas espécies, incapaz de ter descendentes)<sup>3</sup>. Em ambos os casos seus corpos não as pertencem, não há perspectiva de criação de núcleos familiares afetivos

<sup>3</sup> SILVA, Fabiana Carneiro da. ***Maternidade Negra em Um feito de cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias***. Tese de Doutorado, Departamento de Teoria Literária e Literatura da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH USP). São Paulo, 2017. P. 131-133.

a partir de suas próprias escolhas. A imagem de mulheres negras está, portanto, associada à solidão, ao abandono, ao exílio e às trocas apáticas.

Na segunda metade do XIX, conforme nos aproximamos do fim da escravidão em 1888, começaram a surgir retratos que objetivavam ilustrar como as atrocidades do regime se manifestavam na maternidade negra, envoltos pelo pensamento abolicionista de seus proponentes. Os anos de virada de século foram marcados pelo uso exacerbado das temáticas sociais nas obras dos que representavam negros, que, além da brutalidade do sistema mencionada, abordavam também a sua capacidade de se integrar na sociedade dominante e seu potencial para subir além de seu estado *selvagem* e alcançar o nível de esclarecimento *espiritual*. A tela que abre essa série é reflexo de seu tempo.

Em *Mãe Preta* (1912) <sup>[img. 09]</sup>, Lucílio de Albuquerque (1877-1939), pintor piauiense com formação na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, vemos uma cena formada por três personagens: à direita da tela, a mulher negra sentada que amamenta e envolve em seus braços uma criança branca enquanto observa a criança negra, de idade próxima ao outro recém-nascido, deitada no chão sobre um tecido. O conforto e alimentação de seu colo, vestido em cores mais frias e claras que contrastam com a predominância de tons quentes e escuros - marcando o mormaço tropical brasileiro - reforçam a dicotomia entre duas realidades. O afeto dado a um é a negação ao outro, a comodidade do toque dos tecidos em um é o desconforto do que está ao léu. O grande ponto dessa obra está na diagonal que vai do olhar que a adulta lança para aquele que deve ser seu próprio filho. *Mãe Preta* é a ilustração da culpa e tristeza de uma mãe que é obrigada a colocar sua cria em segundo lugar, é o abandono e solidão do corpo negro em todos os sentidos, gêneros, faixas etárias, é a violência da escravidão agindo no âmago do negro.

Fabiana Carneiro se destaca nessa discussão. A partir de *Maternidade Negra em Um Defeito de Cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias*, tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2017, numa análise do clássico livro de Ana Maria Gonçalves, a autora disserta como tais signos e violências corroboraram para essa vulnerabilidade materna, estudando imagem da mulher negra na literatura brasileira.

Assim como Bittencourt, Carneiro nota a pequena presença e limitação de tipos destinados ao grupo, além da predominância de uns sobre os outros. Esse cenário está ligado a escolhas de certas linguagens e temáticas como reforços para discursos políticos, sociais e econômicos - o controle sobre a produção intelectual pela hegemonia branca que é observado por Abdias Nascimento, citado e discutido no capítulo *Introdução/Justificativa* deste catálogo.

É notável que, conforme avançamos nos primeiros anos do Brasil Republicano, a figura da Mãe Negra, dentro da procura da essência nacional, ganha também uma nova roupagem: a positivista. Textos como *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre (1900-1987), que dedica um capítulo inteiro para discorrer sobre a função sexual do escravo dentro do Regime, ou as telas emblemáticas *A Redenção de Cam* (1895) <sup>[img. 14]</sup> de Modesto Brocos e *A Negra* (1923) <sup>[img. 10]</sup> de Tarsila do Amaral (1886-1973) portam idealizações quanto à escravidão, apoiadas em nostalgias, falsas ingenuidades e progressivismos, apartadas das banalidades já conhecidas. Em comum, as negras retratadas são responsáveis pela miscigenação, seja pelos filhos mestiços que carregaram em seus úteros ou pela afetividade com os *sinhozinhos*, que acabaram por receber nesse contato os valores culturais

de suas próprias amas <sup>4</sup>.

Em Brocos, os estupros e demais violações sexuais aos corpos negros, responsáveis maiores pela mistura de raças, são ocultados por uma miscigenação optada. Vemos na tela três gerações de uma mesma família: a idosa retinta de pés descalços na terra, a negra mestiça no centro da composição que carrega uma criança branca, terceiro elo, em seu colo. A construção da tela reforça seu título, colocando a mistura de raças como meio de embranquecimento populacional possível e desejado tanto pela avó que agradece pelo neto de pele clara quanto pelo orgulho estampado no rosto do pai, última figura a compor a obra <sup>5</sup>.

Já em Tarsila, há o reconhecimento - esvaziado de humanidade - da mulher que a amamentou e serviu sua casa. *A Negra* explora as noções estéticas absorvidas no contato com os modernistas quando esteve em Paris, procurando através da simplificação e geometrização de formas um primitivismo à Picasso e da representação de um personagem racializado e popular no contexto afro-americano a antropofagia necessária para tornar o retrato algo nacional. Vemos a celebração da ama de leite, sua pele é de um tom ocre alaranjado, que junto aos tons de azul, branco, verde e marrom do fundo e do ocre do chão compõem uma atmosfera tropical e brasileira. A personagem tem seus traços negróides exagerados, extremidades do corpo compridas e agigantadas, está despida de seu cabelo e roupas. Seu seio direito, aparente, se estende, apoiando-se em seu braços e pernas cruzadas.

A descrição da obra mostra como a desfiguração foi base para tudo. A monstrosidade é associada à mulher que lhe servira e que diz possuir apreço. O seio, ponto focal, indica sua função de amamentar, é o elo da afetividade entre a pintora e sua escrava, uma relação que, por um lado, é dada pela fartura e desfrutar até o limite e, por outro lado, pelo desgaste. Renata Felinto (1978), multiartista e pesquisadora, em seu artigo *A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?*, questiona tal decisão estética de representação feminina negra, comparando-a às de Maria Auxiliadora<sup>6</sup>, enquanto Lília Schwarcz, historiadora, compara a obra ao autorretrato de Tarsila, de mesma data do analisado, ambas pesquisas evidenciando a intencionalidade por trás da tela.

Desassociar essas concepções sobre a materialidade negra se mostrou exercício comum aos artistas contemporâneos. Rosana Paulino (1957), essencial para compreensão do negro nas artes atuais, tem sua pesquisa voltada a entender as chagas, físicas, emocionais, psicológicas, das violências aos corpos negros, em especial à mulher negra. Sua obra *Ama de Leite Nº 1* (2005) <sup>[img. 11]</sup> é um exemplo de sua visão incisiva. Paulino esculpe um busto negro de 32 cm de altura em terracota escura, seu dorso apresenta 3 partes de seios e, amarrado a cada um, duas fitas de cetim ligam a bonecas brancas de plástico. O contraste da terracota queimada e esmaltada com os bonecos industrializados sugere a elevada subjetividade da mulher negra a assunto principal, além de marcar sua individualidade e reforçar a impessoalidade em relação aos objetos de plástico da composição. A animalidade da amamentação forçada é aqui marcada pela quantidade de mamas, referindo-se a mamíferos como a cadela, enquanto as fitas de cetim explicitam as inúmeras vezes em que estiveram submetidas a tal situação, bem como os possíveis laços com essas crianças.

Pintores negros acabaram por retratar núcleos familiares formados por mulheres negras que, dentro da rejeição social a que são dirigidas, acabaram se fazendo figuras fortes. Wilson Tibério (1920-2005), um dos pioneiros nas artes plás-

<sup>4</sup> SILVA, Fabiana Carneiro da. **Maternidade Negra em Um defeito de cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias**. Tese de Doutorado, Departamento de Teoria Literária e Literatura da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH USP). São Paulo, 2017. P. 135-136.

<sup>5</sup> BITTENCOURT, Renata. **Modos de Negra e modos de Branca: O Retrato “Baiana” e a imagem da Mulher Negra na Arte do Século XIX**. Dissertação de Mestrado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2005. P. 88.

<sup>6</sup> SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?** Revista GEARTE, Porto Alegre, V. 6, N. 2, P. 341-368, 2019. P. 364.

ticas com temática afro-brasileira, conhecido sobretudo por suas cenas de rituais religiosos, em *Bahia* (1946) <sup>[img. 12]</sup> apresenta a afetividade entre corpos negros como possibilidade. O quarto retratado, simples, é ocupado por uma grande cama em que uma mulher nina uma criança, enquanto uma menina de vestido laranja e laço no cabelo assiste sentada em um tapete, no chão. O que reina ali é o conforto e afeição.

Em composição parecida, Pegge (1997) propõe uma cena que é marcada por afeto e sobretudo autoridade. Em *Divino Cotidiano* (2019) <sup>[img. 13]</sup>, o artista registra seu núcleo familiar, formado por sua irmã e mãe que, pela morte do marido, se tornara solo. Suas roupas indicam sua profissão de sacoleira ao mesmo tempo que as frutas sobre a cama e próximas a seus pés fortalecem sua posição de provedora. Sua irmã possui uma aura amarela em torno de seu corpo todo, o que é apontado como uma homenagem pelo alívio que sentia pela sua mãe ao ajudar na criação de Pegge. Essa configuração de matriarcados sem presenças masculinas e com rede de apoio entre mulheres é uma imagem comum à população negra periférica, e o modo que Pegge constrói essa narrativa é uma revisão de uma mazela com um olhar de orgulho.

A mãe provedora também é tema em *Pássara* (2020) <sup>[img. 17]</sup> de minha autoria. A figura feminina carrega consigo o alimento de sua *ninhada*, se colocando à frente dos três como proteção. Seus pés descalços sobre o piso pavimentado sugerem conforto e prosperidade, que é reforçado pelo seu vestido reto e solto de estampa ovalada, pelas roupas das crianças, pela pelúcia do *Mickey*, mascote da Disney, e estampa dos *Looney Tunes*, símbolos norte americanos de poder aquisitivo e inserção para a classe média brasileira nas décadas de 1990 e 2000, e ainda, pelas plantas. É a oposição de *Porta da Policlínica* (1937) <sup>[img. 16]</sup> de Benedito José Tobias (1894-1963), obra que retrata uma mãe em situação de vulnerabilidade. A tristeza em seu olhar, a criança que se apoia em suas costas para dormir e a criança de colo coberta em um cobertor velho reafirmam um ambiente pesado, marcado pela falta de comodidade e pelo cansaço da espera.

Larissa de Souza (1995) finaliza essa seleção de obras com *A Simpatia* (2021) <sup>[img. 15]</sup>. Vemos três personagens da mesma família, duas adultas e um recém nascido. Os tons pastéis claros que preenchem grande parte da pintura são cortados pelas peles retintas das figuras. Toda essa atmosfera sóbria é, por sua vez, interrompida por um fio de lã vermelho carmim bordado sobre a testa da criança, fazendo analogia a um ritual comum no Brasil que promete o fim do soluço em bebês. Souza evoca a ancestralidade, comemora as tradições culturais populares passadas de geração para geração, em uma oposição necessária à absolvição proposta por Brocos.





09



10

### LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE

Barras (PI), 1877 - Rio de Janeiro (RJ), 1939

09. *Mãe Preta*, 1912

Óleo sobre tela, 150 x 112 cm

Museu de Arte da Bahia, Salvador

### TARSILO DO AMARAL

Capivari (SP), 1886 - São Paulo (SP), 1973

10. *A negra*, 1923

Óleo sobre tela, 80 x 100 cm

Coleção Museu de Arte Contemporânea da

Universidade de São Paulo, São Paulo

### ROSANA PAULINO

São Paulo (SP), 1967

11. *Ama de leite Nº 1*, 2005

Terracota, plástico e fitas de cetim,

32 x 17,5 x 8 cm

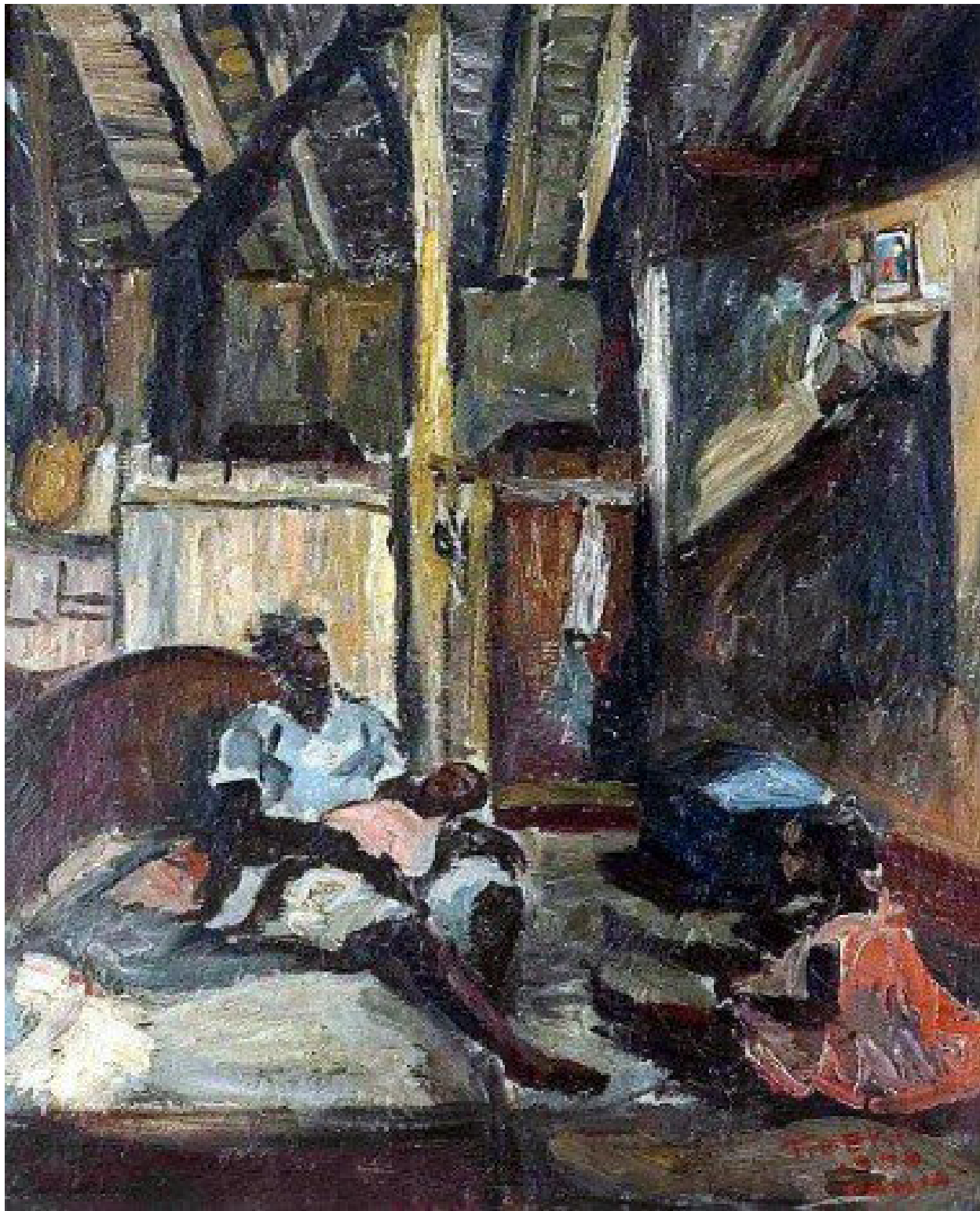
Coleção da Artista



41

11





12



13

**WILSON TIBÉRIO**

Porto Alegre (RS), 1916 - Manza (FRA), 2005  
 12. *Bahia*, 1946  
 Óleo sobre tela, 66,5 x 46,5 cm  
 Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre

**PEGGE**

São Paulo (SP), 1997  
 13. *Divino cotidiano*, 2019  
 Acrílica sobre tela, s.i.  
 S.i.





14



15

**MODESTO BROCOS**

Santiago de Compostela (ESP), 1852 -  
Rio de Janeiro (RJ), 1936  
14. *A Redenção de Cam*, 1895  
Óleo sobre tela, 199 x 166 cm  
Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro

**LARISSA DE SOUZA**

São Paulo (SP), 1995  
15. *A Simpatia*, 2021  
Acrílica e linha de costura sobre tela,  
50 x 60 cm  
Coleção privada





16

**BENEDITO JOSÉ TOBIAS**

São Paulo (SP), 1894 - São Paulo (SP), 1963  
 16. *Porta da Policlínica*, 1937  
 Óleo sobre tela, s.i.  
 Acervo Museu Afro Brasil,  
 São Paulo



17

**VICTOR HENRIQUE FIDELIS**

São Paulo (SP), 1994  
 17. *Pássara*, 2021  
 Acrílico sobre papel algodão, 56 x 76 cm  
 Coleção privada



## 2.3. AUTORREPRESENTAÇÃO

A humanização da população negra brasileira só era possível por sua inserção na sociedade, não somente de modo jurídico como fora realizado a partir das diversas leis abolicionistas do século XIX - a Lei Áurea como ponto final no processo de escravização -, mas principalmente pela possibilidade de acesso à moradia, alimentação/saúde, educação, lazer, emprego e demais condições que outrora foram negadas.

A produção de imagem nas pinturas pré-abolição e dos primeiros anos do Brasil Republicano exploraram justamente como seria esse cidadão negro brasileiro, sonhando com sua absorção, com sua eliminação a partir da miscigenação e, acima de tudo, denunciando as continuidades das vulnerabilidades destinadas ao grupo. São obras majoritariamente realizadas por mãos brancas masculinas, artistas que, como quaisquer outros, depositavam em suas composições intencionalidades, preconceitos, alinhamentos e desacordos políticos e culturais, projeções e imaginações do outro quanto o que é ser afrobrasileiro, quais temáticas eram relevantes e até mesmo quais eram os limites dos assuntos a serem tratados.

Estudar as obras de artistas racializados é, portanto, de grande valia para entendermos como esse recorte social se enxerga no contexto, quais anseios estavam postos, quais continuidades e rupturas haveria nesse novo momento. Assim, tendo em vista que controle da produção de imagem e dos meios de sua difusão e validação sejam talvez as maiores armas do sistema opressor organizado a partir da exploração racial, essa posição de afro-brasileiros enquanto criadores se mostra ainda mais privilegiada.

Os autorretratos acabam sendo uma das janelas que mais podem nos apontar tais visões. Para além da imaginação do coletivo, as intencionalidades postas nas telas nesse caso entregam subjetividades de seus autores sendo, nas palavras de Kleber Amancio, (...) *uma possibilidade para alcançar como aquele que leva o pincel a mão se via, ou ainda, como gostaria de ser percebido*<sup>7</sup>. A seleção de obras a seguir é parte das autorrepresentações de artistas afro-brasileiros dentro do contexto pré-abolicionista até os tempos atuais, onde localizaremos a partir de suas análises e comparações quais questões estavam em debate para seus idealizadores.

Os primeiros exemplares do conjunto são os de Arthur Timótheo da Costa (1908)<sup>[img.18]</sup> e de Wilson Tibério (1941)<sup>[img.19]</sup>. O do primeiro artista listado (1882-1922), é uma composição retangular vertical, apresenta o busto do artista, à direita da tela, como principal destaque, que olha para o espectador em penumbra marcada pela predominância dos tons escuros e neutros, rompida por uma luz que o atinge do canto superior direito para o inferior esquerdo. Sua vestimenta - paletó preto, camisa branca e uma grande gravata borboleta azul -, entrega a imagem de Arthur dentro do dandismo, questão detalhada por Renata Bittencourt em *Um Dandi Negro: O retrato de Arthur Timotheo da Costa por Carlos Chambelland*. Os pincéis ao canto esquerdo são símbolos de sua profissão, objetos que possuem, para Sérgio Miceli (1945), historiador e sociólogo brasileiro, sentido atribuído e perpetrado pelo artista ao expressar uma definição compacta aliando uma fisionomia, aquela modelada na tela, a uma significação simbólica, que tanto pode ser uma pretensão política, uma

<sup>7</sup> AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **O autorretrato de Wilson Tibério**. Artigo Científico. Santa Catarina: 6º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2013. P. 5.

qualificação institucional, uma afirmação de prestígio, uma filiação doutrinária ou confessional, uma habilitação erótica ou mundana, ou quaisquer misturas desses investimentos sociais <sup>8</sup>.

As comparações de tal obra com os demais autorretratos de Timotheo da Costa, bem como com seu retrato por Chambelland (1909) e fotografias, mostram um artista preocupado com sua imagem enquanto produtor de conhecimento intelectual, responsável por seu prestígio social. As composições fazem referências formais a outros grandes mestres como Rembrandt van Rijn, Edgar Degas e James McNeill Whistler, reafirmando seu lugar de valor, além de evidenciarem um envelhecimento proposital de sua imagem e um clareamento de sua cor (registros fotográficos da época são capazes de ilustrar tal contraste de imagens), indicando o desejo de pertencimento à alta sociedade

se comparada às fotos suas de mesma época, mostram Os quase trinta anos que separam a obra e a de Wilson Tibério (1923-2005) estão marcados nas diferenças das representações. Em seu trabalho, Tibério, que se põe sentado à direita da tela, com a mão esquerda apoiada em seu joelho também esquerdo e mão direita sobre o antebraço esquerdo, olha para o observador. Sua falta de naturalidade é indício de uma pose, gestos propositais que, como é apontado por Amancio em *O Autorretrato de Wilson Tibério*, comprovam se tratar menos da documentação de um momento de criação e mais de uma encenação de algo que já ocorrera <sup>9</sup>. Para além de sua linguagem corporal, o pincel, que aparece *num estranho malabarismo* <sup>10</sup>, sem apoio visível, de cerdas limpas apesar de gastas, é a comprovação de que se trata de um símbolo essencial do ofício, indispensável para o retrato.

A iluminação proposta ali torna inquestionável os tons escuros de sua pele. Tibério, que estudou na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, terminou sua formação e fez carreira em Paris, e assim como Timotheo da Costa, faz parte de uma segunda ou terceira geração de artistas negros acadêmicos. A assimilação de pessoas como ele nas artes plásticas já era mais comum em 1940, justamente pela presença pioneira de Arthur e outros como Emmanuel Zamor, Estevão Silva, João Timotheo da Costa, Firmino Monteiro, Horácio Hora e Rafael Pinto Bandeira. Se, para esses primeiros pintores, desbravadores de uma área que, ao se tornar intelectualizada a partir do século XIX, se fez restritiva às classes mais altas, suas incorporações exigiram em grande parte a negação de suas heranças culturais, o contexto modernista de Tibério era inclusivo para alguém que não somente possuía formação como explorava temáticas relevantes à pesquisa de seus demais pares, em especial as ligadas às religiões afro-brasileiras, nas quais fora referência.

O estabelecimento das correntes modernistas permitiram um primeiro reconhecimento de artistas com trabalhos esteticamente próximos aos do movimento, mas que não possuíam letramento quanto às suas diretrizes formais. Os ditos *artistas populares*, autodidatas, na maioria das vezes fora das elites e racializados, passam a ter pequeno reconhecimento quanto a suas criações, ainda que classificados com adjetivos como *ingênuos* ou *primitivos*, entâficos na falta de validação de suas racionalidades.

Heitor dos Prazeres (1898-1966) se consolidou como nome emblemático dentro da Arte Popular. O multiartista, que já era referência como compositor de samba no cenário musical, em sua produção de pinturas, tardia, humanizou as classes populares negras adicionando aos estereótipos de violência e pobreza da imagem dos marginalizados a riqueza cultural e o orgulho às heranças africanas. Em *O Artista*

(1959) <sup>[img. 20]</sup>, apontado como um autorretrato pelo nome da tela, há a sincretização de sua própria imagem à do Preto Velho, entidade religiosa de matriz afro-brasileira, símbolo da adoração e respeito à ancestralidade, que é caracterizada sobretudo pelo cachimbo que porta. A figura do ancião aqui é fator de notoriedade e retratar-se dessa maneira, para Prazeres, significa assumir lugar de autoridade e estima. O cuidado com as vestimentas, marcante em suas obras como traço de civilidade, está marcado pela camisa branca toda abotoada e pela boina na cabeça.

Outro nome gigante dentro do grupo de artistas ditos populares, Maria Auxiliadora (1935-1974) também reafirma a esfera espiritual ao se representar. *Autorretrato com anjos* (1972) <sup>[img. 21]</sup> é uma tela produzida dois anos antes de sua morte precoce aos 39 anos, em decorrência de um câncer que se generalizara. Seus últimos anos de vida são retratados por reflexões quanto à vida, profissão e enfermidade, marcados principalmente por uma melancolia inerente ao seu estágio final. Nessa autorrepresentação, uma tela retangular verticalizada vemos a artista no seu afazer, com paleta e pincel em mãos, pintando uma tela sobre um cavalete de madeira onde descansam bisnagas de tinta. Na cabeça, exibe o turbante característico do modo de se vestir. Usa um conjunto de calça e bata brancas com bordados brancos em suas extensões, além de bordado bordô nas barras e mangas que, junto do fundo azulado, rompido por pinceladas de azul claro e cinza e dos quatro querubins, criam uma atmosfera celestial. Esses personagens alados voam e trazem consigo telas, pincéis e tintas, além de segurarem uma corrente de flores que circula a figura central. Sua profissão é celebrada, é uma dádiva a ser comemorada e agradecida, é o que a eleva e a faz digna.

As duas obras do começo da segunda metade do século XX já sinalizam como as questões sociais dos afro-brasileiros ganhariam gradativamente um desenvolvimento mais intimista. A alvorada do Movimento Negro Unificado, em 1978, é signo de um momento em que negros passam a teorizar sobre raça em diversos âmbitos. Teóricas feministas negras como Lélia Gonzalez (1935-1994), Neusa Santos Souza (1948), Sueli Carneiro (1950), o ator, poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico, político Abdias Nascimento (1914-2011) e o geógrafo Milton Santos (1926-2001) são exemplos de negras e negros que conceitauram as discussões do negro no Brasil, enxergando as consequências diretas e indiretas do racismo gerado na escravização, interseccionando gênero, classe, sexualidade, psique e outros mais temas com recorte racial. Por consequência, as representações figurativas, que ao longo dessa segunda metade de século são enfraquecidas pela ascensão do concretismo de Lygia Clark (1920-1988) e Rubem Valentim (1922-1991), ganham a partir de 1990 caráter político e íntimo.

Sidney Amaral (1973-2017) foi um dos grandes expoentes dessa nova leva de pensadores negros nas artes. Em *O trono do rei ou a história do sanitarismo no Brasil* (2014) <sup>[img. 22]</sup>, aquarela e lápis sobre papel, questiona as continuidades da situação do negro da abolição da escravatura até a atualidade. Se retratando apenas usando uma bermuda e carregando sobre sua cabeça um vaso sanitário, Amaral relembra os tigres, escravizados que assumiam a função de descartar barris de ureia e amônia da urina e fezes de seus senhores. As marcas que tais substâncias deixavam em suas peles ao acidentalmente caírem são uma das possíveis origens desse apelido e, ao desfilarem pelas ruas carregando tais dejetos para lançar em rios ou mares próximos, geravam o nojo da população. É precisamente essa associação do corpo negro ao impuro, ao sujo, ao desprezível que o autor explora, colocando sua indivi-

<sup>8</sup> MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. P.64

<sup>9</sup> AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *O autorretrato de Wilson Tibério*. Artigo Científico. Santa Catarina: 6º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2013. P. 7.

<sup>10</sup> Ibidem. P. 5.



dualidade - o autorretrato - como signo de algo que não é particular, alertando sobre como negros estão suscetíveis a imagem negativa histórica.

Sidney parece repetir o mesmo processo de generalização a partir de suas próprias imagens como mostra da vulnerabilidade de nossos corpos Panmela Castro (1981) e No Martins (1987). Em *Autorretrato com Clara dos Anjos* (2022) [img. 23], a artista e ativista carioca se apresenta como a personagem principal do romance póstumo *Clara dos Anjos* de Lima Barreto (1888-1922), publicado em 1948. Na história, a personagem título do livro, é uma negra mestiça (*mulata*) tímida, asseada e educada que vê sua vida se complicar ao se relacionar com Cassi, homem branco, malandro, boêmio, de má índole, que vê na menina a oportunidade de sedução. Os racismos esmiuçados por Barreto são variados, vão desde a sexualização da negra, do preconceito sobre relações interracialis tanto em âmbito público quanto doméstico, até o abandono parental e a solidão comum ao grupo. Castro se coloca no mesmo lugar que Clara dos Anjos, demonstrando como as mesmas violências continuam vigentes para as afrodescendentes.

No Martins questiona como a violência policial atua sobre corpos negros em *Senhora Injustiça* (2017) [img. 24]. A obra é uma mistura de técnicas, está dividida em três partes, possui no centro uma colagem da cabeça do artista, vendada por suas próprias tranças, algo que remete a *Tiradentes Esquartejado* (1893) de Pedro Américo (1843-1905). Os números gravados abaixo do busto e códigos de barras reforçam a ideia de impessoalidade e desumanização, ilustrando como tal recorte racial está mais sujeito ao abuso policial, explicitado no percentual de afro-brasileiros em cadeias e presídios e no percentual entre os mortos em atividades policiais. Nas partes laterais, pinturas exemplificam tais ações e a banalização de tais violências cotidianas brasileiro.

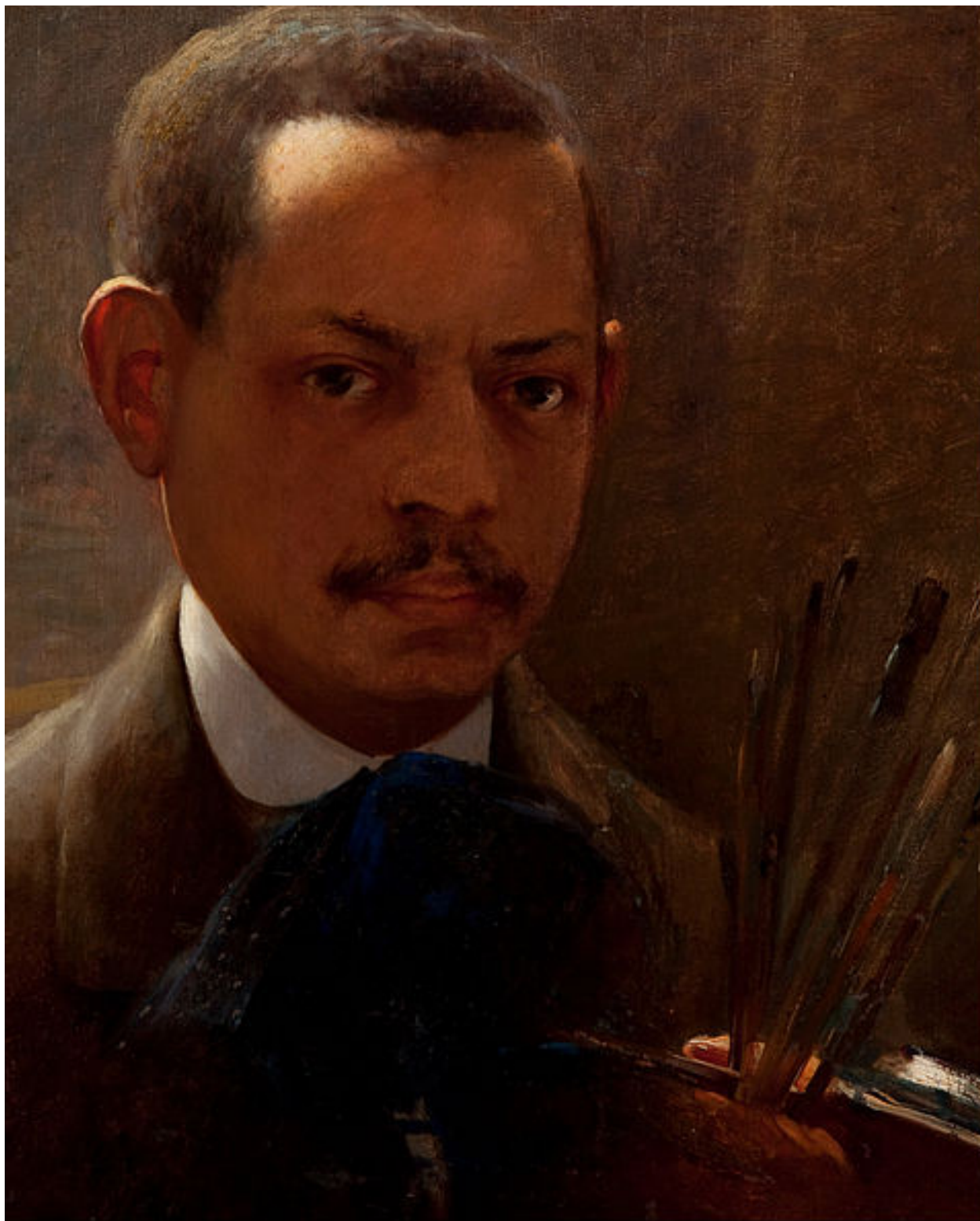
Por fim, a inversão de estereótipos se mostra uma forma de combate ao racismo. bell hooks (1952-2021), pensadora feminista negra norte americana, em *Olhares Negros: Raça e Representação* (1992), escreve sobre a falta de modelos positivos para a construção da singularidade de negros em diáspora, fazendo recorte à realidade dos Estados Unidos, mas que em certa medida funciona para outros contextos diaspóricos. Em um dos capítulos deste livro, é explicado como as noções de masculinidades negras foram moldadas a partir da impossibilidade de ser um homem branco, construídas então sobre o fracasso, problemas psicológicos, homens perigosos, violentos, maníacos sexuais cuja insanidade é influenciada pela incapacidade de realizar seu destino masculino falocêntrico em um contexto racista. Os questionamentos aos males do patriarcado e às alternativas do masculino, nisso incluso as possíveis noções distintas que as culturas escravizadas poderiam ter e como isso se corrompeu, são relativamente recentes e estão dentro desses novos pensamentos raciais propostos por negras e negros <sup>11</sup>.

Há uma fuga desses moldes históricos associados aos afro-diaspóricos em *Solstício* (2020) [img. 25-30], série de autorrepresentações de Pegge (1997), e *As Pazes* (2021) [img. 31] de minha autoria. Em seus autorretratos, Pegge se coloca ofuscado, hipersensibilizado por uma luz que banha seu corpo todo, tentando proteger seus olhos com a mão esquerda. Essa fonte de iluminação e calor vai se expandindo ao longo a série, saindo de seu peito, cegando sua visão, ocupando sua cabeça. Somente com o mergulho, o olhar para si próprio, o autor encontra paz, seus olhos inexistentes passam a significar o pensamento voltado a si, a reflexão. Trata-se de uma auto análise, em que causa e consequência de um ciclo

que se repete constantemente estão no mesmo agente. A dualidade coexistente entre ser fogo, fonte de calor, luz e agressividade, e ser água, calma, introspecção está expressa no contraste entre o azul e os tons quentes, reafirmando a complexidade da personalidade humana.

Já em meu autorretrato, vemos uma dupla autorrepresentação. As figuras gêmeas possuem a mesma roupa, a camiseta amarela clara, o short preto de mesmas marcas, indicativo de que trata-se do mesmo sujeito. Os cabelos e poses são os pontos de distinção entre um e outro: enquanto o de cabelo curto se põe de pé, em alerta, com rosto inclinado para a lateral e queixo sutilmente levantado, o outro, de cabelo maior, armado, está relaxado, sentado em uma cadeira de plástico, carregando em seu colo uma Espada de São Jorge, planta associada a proteção. O elo entre as figuras é a interação de suas mãos entrelaçadas no centro da tela. Proponho a resignificação dos diferentes momentos de nossas vidas, entendendo que mesmo as circunstâncias ruins são responsáveis pela nossa singularidade, explorando a partir dos cabelos, símbolo clássico do racismo e da emancipação, a simultaneidade de nossas experiências.

<sup>11</sup> HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019. P. 157-168.



18



19

**ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA**

Rio de Janeiro (RJ), 1882 -

Rio de Janeiro (RJ), 1922

18. *Autorretrato*, 1908

Óleo sobre tela, 41 x 33 cm

Pinacoteca do Estado de São Paulo,  
São Paulo

**WILSON TIBÉRIO**

Porto Alegre (RS), 1916 - Manza (FRA), 2005

19. *Autorretrato*, 1941

Óleo sobre tela, 100 x 80 cm

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo  
do Instituto de Artes da UFRGS,  
Porto Alegre





20

# **HEITOR DOS PRAZERES**

Rio de Janeiro (RJ), 1898 - Rio de Janeiro (RJ), 1966

20. *O Artista*, 1959

Óleo sobre tela, 45,5 x 38,6 cm

Coleção Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo

# **MARIA AUXILIADORA**

Campo Belo (MG), 1935 - São Paulo (SP), 1974

21. *Autorretrato com anjos*, 1959

Óleo sobre tela, 45,5 x 38,6 cm

Coleção Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo



57

21





**SIDNEY AMARAL**

São Paulo (SP), 1973 - São Paulo (SP), 2017  
 22. *O trono do rei ou a história do sanitarismo no Brasil (estudo)*, 2014  
 Aquarela e lápis sobre papel, 38 x 28 cm  
 Acervo Banco Itaú

**PANMELA CASTRO**

Rio de Janeiro (RJ), 1981  
 23. *Autorretrato como Clara dos Anjos*, 2022  
 Óleo sobre linho, 120 x 90 cm  
 Coleção da Artista





**NO MARTINS**

São Paulo (SP), 1987

24. *Senhora Injustiça*, 2022

Tinta acrílica, spray, colagem e fotografia sobre painel,  
120 x 210 cm

Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo





25



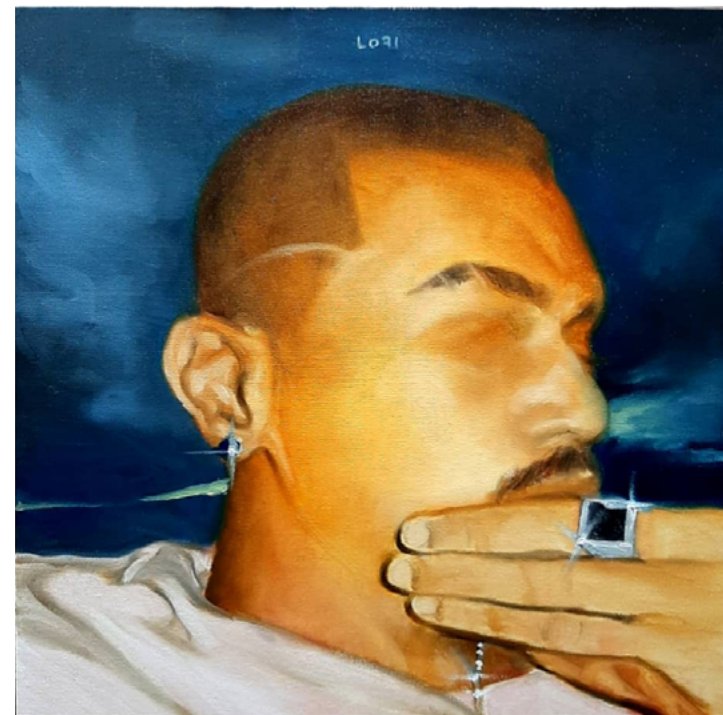
26



27



28



29



30

## PEGGE

São Paulo (SP), 1997

25. *Solstício I*, 2020

Óleo sobre tela, 120 x 80 cm

S.i.

26. *Solstício II*, 2020

Óleo sobre tela, 120 x 80 cm

S.i.

27. *Solstício III*, 2020

Óleo sobre tela, 120 x 100 cm

S.i.

28. *Solstício V*, 2020

Óleo sobre tela, 100 x 80 cm

S.i.

29. *Solstício VI*, 2020

Óleo sobre tela, 40 x 40 cm

S.i.

30. *Solstício VIII*, 2020

Óleo sobre tela, 120 x 80 cm

S.i.





**VICTOR HENRIQUE FIDELIS**  
 São Paulo(SP), 1994  
 31. *As Pazes*, 2021  
 Acrílica sobre papel, 66 x 96 cm  
 Coleção do Artista

## 2. 4. PRESSÕES E DESCOMPRESSÕES

A primeira noção a respeito dos negros enquanto uma coletividade se restringiu historicamente à condição de escravos, situação a qual foram submetidos nas Américas. A experiência comunitária da escravidão de africanos é, portanto, o que torna o descendentes destes um grupo. A pluralidade de hábitos, linguas, religiosidades e culturas é diminuída pela obrigatoriedade de seu trabalho, pela violência para a estabilidade do Regime e é simplificada por um único fenótipo comum: a pele escura. Essa última seleção de pinturas tem o objetivo de apresentar a ideia de que a dor possa ter sido o elo primordial na construção imagética da negritude brasileira e como gradativamente os espaços de sociabilidade negros se mostraram sobrevivência dentro da repressão e passaram a imagem alegórica do País.

Objetivando conhecer os aspectos sociais, culturais e naturais brasileiros, artistas europeus viajantes se instalaram no país na primeira metade do século XIX, data próxima à Independência Nacional. O cotidiano escravista foi documentado por mestres como Jean-Baptiste Debret (1768-1848), integrante da Missão Artística Francesa e membro fundador da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), alemão que ao longo de duas décadas percorreu o Brasil e países vizinhos ilustrando o que encontrava. Ambas investigações acabaram dando rosto à realidade doméstica, urbana e rural do período, detalhando dos costumes e vestimentas às formas de castigos mais comuns.

Entretanto, não se descartam algumas idealizações desses trabalhos. A atmosfera tropical particular que encontraram aqui e a densidade das construções sociais dada pelo regime de servidão compulsiva se mostravam tão apartadas das realidades europeias que permitiram a exotização, suavização e normalização da banalidade em prol do fantástico. Em *Navio Negreiro* <sup>[img. 32]</sup>, de data aproximada a 1830, Rugendas imagina o interior dos cargueiros que atravessavam o Atlântico traficando africanos. Negros acorrentados entre si pelos calcanhares se espalham por toda litografia, ocupando o chão e as arquibancadas. Notamos o desespero do ambiente pelo rosto entristecido e cansado do idoso que se aconchega em seu companheiro ao lado esquerdo do mastro do navio, próximo à parte central da composição, expressão que se repete no homem que se deita na rede no canto superior esquerdo e nos três personagens que ocupam o canto interior direito da tela. O corpo sendo retirado pelos homens brancos é o único indício da mortalidade que era comum na circunstância e, para além das expressões que são apontadas, a insalubridade e superlotação dos porões deixam de ser representadas, dando lugar a crianças que descansam minimamente confortáveis e até mesmo negras que quase posam para seus traficantes, distensionando a hostilidade <sup>12</sup>.

Outro de mesma autoria, *Punições públicas: Praça Santa Ana* <sup>[img. 33]</sup>, de data também incerta entre 1827 e 1835, banaliza as violências dos castigos aos que não seguiam as normas dos senhores. O pelourinho, coluna de madeira ou pedra em que se acorrentava os castigados para tortura, está em destaque no centro do desenho, onde um homem negro de mãos atadas está preso recebendo chicoteadas de outro homem negro. A discrepância das expressões faciais e corporais entre negros e brancos retratados é o ponto chave desta análise. O corpo escla-

<sup>12</sup> BITTENCOURT, Renata. ***Modos de Negra e modos de Branca: O Retrato “Baiana” e a imagem da Mulher Negra na Arte do Século XIX.*** Dissertação de Mestrado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2005. P. 104.

vizado não somente é agente ativo da situação como também é passivo da violência. O horror está nas proximidades do torturado, indo da escrava de peruca que se abraça estarecida e de seu par que observa com boca semiaberta, no canto da tela, à negra a esquerda que retira o recém torturado do local, passando pelas mulheres e homens de mesma etnia que, com olhares caídos e arregalados, se assustam ao ver mais um desobediente a caminho do martírio. Excluindo os soldados, que exibem em seus rostos o esforço de suas funções, a pacificidade dos corpos brancos ao momento é evidente, as posturas e expressões aqui reforçam o quão corriqueiro é aquilo, além da certeza de que jamais estariam em situação parecida.

Debret reafirma a servidão como conjunção à negros em *Um jantar brasileiro* <sup>[img. 35]</sup>, do mesmo período dos de Rugendas. O senhor e a senhora de escravos estão à mesa, revestida com toalha branca de barra bordada, onde descansam travessas com frango assado e frutas, uma jarra de água, uma garrafa de bebida e taças de vidro. O vestido, xale, jóias e demais adornos da mulher sentada são indicativos de sua posição hierárquica em comunhão com a de seu marido. Ao redor da fatura, uma escravizada negra se põe próxima à senhora, carregando em mãos o espanador que usa para limpar o ambiente. Outros dois adultos negros observam o jantar atentos às possíveis ordens de seus donos. Por fim, duas crianças negras nuas cercam o casal, uma sentada no chão comendo parte da refeição, enquanto a outra é alimentada pela dama, exercendo função decorativa e de entretenimento próxima a de animais de estimação. As diferenças sociais entre a posição de brancos e negros é suavizada por uma composição equilibrada, pela serenidade das expressões, pelas delicadezas das louças usadas e da ponta de pé que a escrava doméstica faz para alcançar as sujeiras altas <sup>13</sup>.

A busca pela documentação do exótico criou também os primeiros registros de espaços negros, de ocasiões em que suas expressões culturais eram permitidas. A temática, contudo, não tinha intuito de humanizar os cativos, mas sim de enfatizar o quão pitoresco seus costumes e rituais eram aos olhos europeus <sup>14</sup>. Tanto Rugendas quanto Debret registraram a socialização a partir do ritmo. *Jogar capoeira* (1835) <sup>[img. 37]</sup> e *Marimba - O passeio de domingo a tarde* (1826) <sup>[img. 38]</sup>, dos dois pintores, respectivamente, apresentam, por meio da musicalidade das palmas e instrumentos e dos olhares e conversas trocadas, a descompressão pelo entretenimento, a ruptura aliviante do dia a dia amargo.

O trabalho, as vulnerabilidades e as singularidades culturais são enraizadas na imagem do africano e perpetuadas na imagem do afro-brasileiro. Se a imagem de negras e negros foi individualizada no contexto abolicionista para humanizá-los, gerar empatia pela denúncia de como o tormento comunitário se refletia em seus âmagos, as pesquisas modernistas por princípios da nação brasileira inevitavelmente voltaram a esbarrar na coletivização. As continuidades da exploração e das lacunas que separavam os afro-brasileiros da cidadania plena são eternizadas com maestria por Cândido Portinari (1903-1962) em *Café* (1935) <sup>[img. 40]</sup>, obra que junto a outras do artista criam um panorama da precariedade do trabalho rural em um país que almejava a industrialização. Madalena Santos Reinbolt (1919-1977) <sup>[img. 41]</sup> observa os encontros e simplicidade da vida rural de modo nostálgico em *Personagens e Paisagens*, tapeçaria bordada à mão em técnica desenvolvida de modo autônomo<sup>15</sup>.

Sob outra perspectiva, Sérgio Vidal (1945-), cujo a obra se dedica ao retrato

do cotidiano e dos costumes, oferece uma nova dimensão do trabalho coletivo em *Mutirão do campinho* <sup>[img. 42]</sup>. A paisagem retratada é de uma urbanização recente. Automóveis circulam sobre o leito das ruas não-asfaltadas. O ônibus carregando passageiros reafirma a pendularidade entre centro urbano e periferia. As ferramentas que lavram a terra - pás, enxadas, serras, carrinhos de mão, etc. -se espalham pela composição, um paralelo à tela de Portinari. Como tema central, onze homens dão sua força e tempo para a construção do espaço público, o *campinho*, símbolo emblemático das periferias brasileiras. O esforço do indivíduo para algo maior é indispensável nesse contexto. São os moradores que dignificam esse espaço de expansão voluntária, historicamente sem a intervenção estatal.

Wilson Tibério (1923-2005) se concretizou como grande expoente quando falamos da temática religiosa afro-brasileira. Sua pesquisa retrata terreiros de candomblé <sup>[img. 43]</sup>, vestimentas típicas, organizações espaciais das cerimônias, enaltecendo o espaço de segurança para exercício da fé pela exaltação dos ancestrais, traço primordial dessa religiosidade. Autores apontam que sua ida à França foi essencial para saudar e se orgulhar de suas origens. Sua pesquisa iconográfica, que já possuía tal interesse, ganha com a distância da terra natal um novo significado e se soma a novos temas diaspóricos.

Paulo Pedro Leal (1898-1968), *pai-de-santo pintor* como se definia, colocava com naturalidade possessões e demais espiritualidades ligadas aos terreiros em seus quadros, como podemos notar em *Candomblé* (1965) <sup>[img. 45]</sup> pela mulher que se curva para trás no centro da tela, o homem que se joga aos pés do pai espiritual, pelas guias nos pescoços dos dois negros vestidos de branco, pelo Saci no canto inferior. Carybé (1911-1997), argentino radicado no Brasil, segue a mesma espontaneidade na sua iconografia de deuses africanos na Bahia em quadro de nome igual ao de Leal <sup>[img. 44]</sup>.

Heitor dos Prazeres talvez seja o grande nome do retrato do cotidiano afro-brasileiro. Sua ligação com o samba e seu entendimento da indissociabilidade entre religião e musicalidade, heranças de África ao Brasil, nos deu obras que exaltam a humanidade e inteligência do negro por sua produção cultural. Em *Samba no Terreiro* (1957) <sup>[img. 39]</sup>, como o nome sugere, nos deparamos com a ancestralidade das comemorações afro brasileiras, com a construção de espaços que não são nem o rural nem o urbano (a ocupação dos morros e periferias urbanas pela população mais pobre cria espaços híbridos - o nome favela, referente a vegetação que outrora crescia nesses lugares, é a prova desse processo longe do Estado), com a civilidade dos retratados reforça pelas roupas e sapatos que vestem, em contraste com o piso de terra crua.

A urbanidade negra passa, desse modo, a ser tema mais recorrente conforme avançamos no século XX. Carybé revelou uma Salvador, principal capital negra do País, que crescia aceleradamente e empurrava sua população para as margens da Cidade, negros e negras que ganhavam suas emancipações por seus lados comerciais, tudo sob uma aura que respirava os traços culturais já citados. Em *O ovo da ema* (1976) <sup>[img. 46]</sup> notamos tipos negros tão variados quanto os produtos que oferecem, de peixes, galinhas vidas e passarinhos a brinquedos e demais objetos manuais. As casas ao fundo, de formas e cores variadas, ratificam a urbanização, enquanto a palmeira e a roda de samba simbolizam abundância natural e social.

A abundância ostentada por Maria Auxiliadora (1935-1974) em *Refeição*

<sup>13</sup> PEDROSA, Adriano; HERÁCLIO, Ayrson; MENEZES, Hélio; SCHWARCZ, Lilia Moritz; TOLEDO, Tomás. *Histórias Afro-Atlânticas: Vol. 1 Catálogo*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2018. P. 102-103.

<sup>14</sup> LUSSAC, Ricardo Martins Porto. *A cultura material da capoeira no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX: uma análise a partir da litografia Jogar capoeira ou danse de la guerre, de Rugendas*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 141-167, mai. 2013.

<sup>15</sup> FROTA, Lélia Coelho. *Criação liminar na arte do povo: a presença do negro*. In: ARAÚJO, Emanuel. A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988, P. 232-234.

(1970) <sup>[img. 47]</sup>. Somos convidados a presenciar um espaço negro de comodidade, onde fartura de elementos sobre a mesa se soma a fartura de texturas, traço principal da Artista, permitindo uma socialização confortável dos personagens em cena. Afro-brasileiros em espaços prósperos se mostrou uma maneira de revisão dos estereótipos negativos enraizados. A mesa cheia torna-se, pois, símbolo de plenitude, de uma ascensão social que nos faz indivíduos, nos torna complexos.

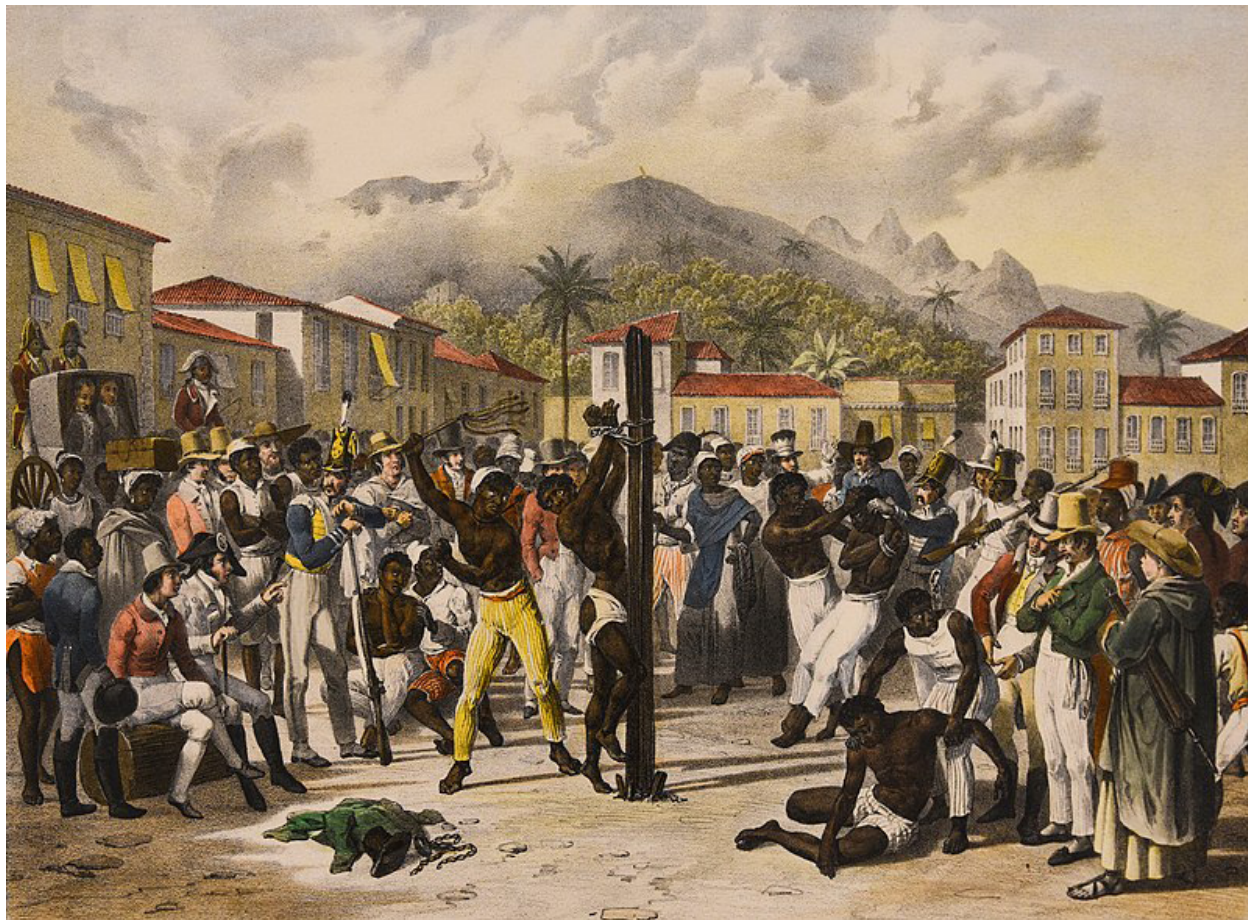
Produções recentes como a de No Martins (1987) e a minha própria investigam como o convívio entre pessoas com experiências sociais próximas aliviam as tensões do racismo estrutural e como ocupar coletivamente locais e posições que historicamente foram restritivas se revelam de importante potencial político. Em *Aos nossos sucessos* (2020) <sup>[img. 48]</sup>, elogio a convivência habitual, usando a mesa de bar como imagem de um ambiente seguro para demonstrações de subjetividades. Os personagens possuem gêneros e fenótipos diferentes entre si, suas roupas entregam a vida nas cidades contemporâneas, pontos que insinuam variedade de experiências. Martins, por sua vez, investe na fartura, tal qual Auxiliadora, em *O jantar* (2022) <sup>[img. 36]</sup>. A condição do negro aqui é resignificada pelas comidas, louças, taças, baldes com espumantes e poltronas confortáveis, tendo paralelo direto em título e assunto com *Um jantar brasileiro* <sup>[img. 35]</sup> de Debret, sendo sua antítese.

Por fim, novas roupagens para a violência cotidiana coletiva são propostas atualmente. Marlon Amaro (1987), pintor fluminense, explora a opressão policial em *Díaspóra* (2020) <sup>[img. 34]</sup>, ilustrando o abuso de poder estatal comum aos países que receberam escravos africanos na figura de agentes do cotidiano: a polícia. Uma massa de negros ajoelhados e de cabeça abaixada se mostram vulneráveis na presença do policial loiro, brutalidade comum e normalizada em nosso imaginário, reforçada pelos carros que passam ao fundo sem desvio de rota. *Pequenas violências cotidianas* é o nome que designo para algumas feições do racismo. Em *Particular* (2020) <sup>[img. 48]</sup>, ilustro como mesmo experiências pequenas podem despertar traumas e como não se enxergar em sua rede de convívio acaba sendo prejudicial para a sua percepção como indivíduo. A solidão de representar um grupo inteiro de pessoas ao ser unidade em espaços hegemônicos leva à generalização de sua própria experiência, que é substituída por noções comunitárias, que geralmente estão ligadas a estereótipos.





32



33



34

**JOHANN MORITZ RUGENDAS**

Augsburgo (GER), 1802 -

Weilheim an der Teck (GER), 1858

32. *Navio Negreiro*, s.i.

Litografia, 35,5 x 51,3 cm

Itaú Cultural

33. *Punições Públicas na Praça de Santa Ana*, s.i.

Litografia, 31,1 x 22,7 cm

Museu Castro Maya - IPHAN/MinC, Rio de Janeiro

**MARLON AMARO**

Niterói (RJ), 1987

34. *Diáspora*, 2020

Óleo e spray sobre tela, 170 x 300 cm

Coleção privada





35

**JEAN-BAPTISTE DEBRET**  
Paris (FRA), 1768 - Paris (FRA), 1848  
35. *Um jantar brasileiro*, s.i.  
Aquarela, 16 x 13 cm  
Itaú Cultural

**NO MARTINS**  
São Paulo (1987)  
36. *O jantar (Série: Encontros Políticos)*, 2022  
Acrílica sobre tela, s.i.  
S.i.



36





37



38



39

**JOHANN MORITZ RUGENDAS**

Augsburgo (GER), 1802 -  
Weilheim an der Teck (GER), 1858  
37. *Jogar capoeira*, s.i.  
Litografia, s.i.  
S.i.

**HEITOR DOS PRAZERES**

Rio de Janeiro (RJ), 1898 - Rio de Janeiro  
(RJ), 1966  
39. *Samba no terreiro*, 1957  
Óleo sobre tela, 65 x 55 cm  
S.i.

**JEAN-BAPTISTE DEBRET**

Paris (FRA), 1768 - Paris (FRA), 1848  
38. *Marimba (Passeio de domingo à tarde)*,  
1826  
Aquarela, 17,5 x 22,6 cm  
Museu Castro Maya - IPHAN/MinC,  
Rio de Janeiro





40

**CANDIDO PORTINARI**

Brodowisk (SP), 1903 -  
Rio de Janeiro (RJ), 1962  
40. *Café*, 1935  
Óleo sobre tela, 130 x 195 cm  
Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro



41

**MADALENA SANTOS REINBOLD**

Vitória da Conquista (BA), 1919 -  
Petrópolis (RJ), 1977  
41. *Personagens e Paisagem*, s.i.  
Tapeçaria, 92 x 90 cm  
Galeria Estação, São Paulo





**SÉRGIO VIDAL DA ROCHA**  
 Rio de Janeiro(RJ), 1945 -  
 42. *Multirão do campinho*, 1982  
 Acrílica sobre tela, 65 x 120 cm  
 Galeria Brasileira, São Paulo





43



44



45

**WILSON TIBÉRIO**

Porto Alegre (RS), 1916 - Manza (FRA), 2005  
43. *Cena de candomblé*, s.i.  
Aquarela e Grafite, s.i.  
Museu Afro Brasil, São Paulo

**PAULO PEDRO LEAL**

Rio de Janeiro (RJ), 1894 -  
Rio de Janeiro (RJ), 1968  
45. *Candomblé*, 1965  
Óleo sobre cartão, 91,5 x 72,5 cm  
S.i.

**CARYBÉ**

Lanús (ARG), 1911 - Salvador (BA), 1997  
44. *Candomblé*, 1968  
Óleo sobre hardboard, 130 x 75 cm  
S.i.





46



47



48

#### CARYL PHILLIPS

Lanús (ARG), 1911 - Salvador (BA), 1997  
46. *O ovo da ema*, 1976  
Óleo sobre tela, s.i.  
S.i.

#### MARIA AUXILIADORA

Campo Belo (MG), 1935 - São Paulo (SP), 1974  
47. *Refeição*, 1970  
Pintura relevo, s.i.  
S.i.

#### VICTOR HENRIQUE FIDELIS

São Paulo (SP), 1994  
48. *Aos nossos sucessos*, 2021  
Acrílico sobre papel, 29 x 28,3 cm  
Coleção privada





49

**VICTOR HENRIQUE FIDELIS**  
 São Paulo(SP), 1994  
 49. *Particular*, 2021  
 Acrílica sobre papel, 76 x 56 cm  
 Coleção privada



### 3. CONCLUSÃO

Há uma lacuna nas representações de pessoas negras na história da arte brasileira. A animalização que sofremos ao longo dos quase 300 anos em que o regime escravocrata operou no Brasil fez com que houvesse pouco interesse em retratar africanos e afro-brasileiros e, quando retratados, fossemos reduzidos a alguns manequins, estereótipos que generalizaram nossas existências, esvaziando a humanidade, a subjetividade, a inteligência dos povos arrastados para cá.

Ainda hoje, as noções que correm o imaginário popular quanto o quê significa ser cidadão negro é limitada, não abrange as pluralidades que a interseccionalidade entre raça, gênero, orientação sexual, classe social, entre outras, é capaz de gerar. Condiçãoados a uma existência coletiva forjada pelo olhar do outro, a construção de espaços em que nossas singularidades resinifiquem a negritude é de grande importância.

Esse estudo mergulhou na historiografia da representação a fim de encontrar narrativas que fossem táteis para meu próprio desenvolvimento pessoal como homem negro e profissional como pintor brasileiro. Encontrei teóricos e práticos que não estão nas bibliografias obrigatórias dos ensinamentos tradicionais de arte, de abordagens acadêmicas e/ou autodidatas que reposicionaram o que antes era fato, mostrando os diversos lados e intencionalidades que não nos incluía como fonte de conhecimento intelectual, mas bebia de nossas culturas e ancestralidades.

Os textos de Abdias Nascimento se mostraram armas políticas capazes de ilustrar como as estratégias de genocídio da população negra brasileira são tanto físicas, eternizadas na violência que nossos antepassados foram submetidos ao serem trazidos forçadamente para as Américas, no regime escravista que, para sustentar a enorme quantidade numérica de cativos, se mantinha em uma tortura constante ou na consequente violência que, nesses 300 anos de escravização, foram associadas aos corpos negros, quanto são psicológicas, marcadas por mecanismos que minam nossas percepções próprias através do controle de conhecimento, em suas diversas áreas. É o racismo sistemático que cria uma cortina de fumaça que invisibiliza quaisquer noções de negritude para além da vulnerabilidade, que nos impede de nos vermos para além de estereótipos, sem desenvolvimento intelectual, cultural, sem subjetividade.

O esforço de autores em conceituar a arte afro-brasileira, desde os primeiros estudos de cunho psiquiátrico e antropológico eugenistas até as mais recentes discussões decolônias, entregam, ainda que sob diferentes vieses, a procura por humanidade em corpos negros. A animalização submetida fora incapaz de eliminar os aspectos culturais mais intrínsecos dos antepassados escravizados, as adaptações e sincretismos culturais, que tem na religião sua imagem principal, apontados por pesquisadores como Kabengele Munanga, Renato Araújo e Roberto Conduru, exemplificam como a resiliência é característica elementar diaspórica.

É privilégio encontrar negros em mesma função que eu, que, como Emanuel Araújo diz, não somente são mãos negras mas também almas negras, com discursos que se moldavam a hegemonia branca sem deixar de exaltar as questões



que lhe eram interessantes e que importavam para o macro. Nomes obtidos a em pesquisas como as de Kleber Amancio e Renata Bittencourt, que partem de obras específicas para discutirem questões gerais, criando perfis de artistas negros e os localizam em seus contextos sociais e culturais, ou Hélio Menezes, Lélia Coelho Frota, Marta Leuba Salum, Renata Felinto e Renato Araújo, que de modo panorâmico propuseram novas visões conceituais sobre o tema, encontrando conversas internas na pluralidade, soluções distintas para experiências próximas, soluções próximas para experiências distintas.

Particularmente, até escrever esse trabalho final eu não havia tido contato com metade dos nomes que agora conheço. A aproximação aqui feita criou um panorama do que poderão ser meus próximos passos nas artes plásticas, dos porquês do sucesso ou fracasso das experiências próximas a minha, sugere temas que ainda não explorei, estabelece novos princípios de inteligências e sobretudo dá nome aos que, até então, estavam invisíveis.

Mesmo com a quantidade diminuta de artistas racializados de contribuição conhecida e pesquisada, a quantidade de obras dentro desse recorte temporal que passa por quase um século e meio de produção é enorme. Estudar pinturas, técnica que me inseriu dentro do círculo das artes, se mostrou uma ferramenta metodológica eficaz, competente em explicitar os diferentes períodos históricos que acompanharam o fim do Brasil Império até o Brasil Democrático, situando o afro-brasileiro em cada um desses momentos. Como o exercício aqui colocado era montar um panorama tendo a produção negra como centro, os paralelos com as representações propostas por artistas brancos e consagrados foi ferramenta interessante, uma vez que, possuindo maior quantidade de estudos, foram elementos de comparação, seja quanto a alinhamentos ou discordâncias.

Outra estratégia importante foi analisar minha própria produção para encontrar alguns dos vários temas possíveis de ligar aos trabalhos encontrados. Dentro das infinitas comparações, a temática e a composição se mostraram mais interessantes para meu crescimento profissional, e foi gratificante encontrar soluções que se assemelhavam e se distinguiam ao mesmo tempo, confirmando experiências socioculturais próximas, marcando experiências que se separavam ao longo do tempo e demais características de seus proponentes - raça, local de produção, gênero, sexualidade, etc.

Esta conclusão pode soar ingênua ou otimista demais, mas é de suma relevância que os acessos aos lugares de produção de conhecimento não sejam ilhas para apenas um punhado de afrodescendentes que, por sorte ou esforço, conseguiram romper com o que nos foi condicionado. O esforço de inserção e de ressignificação desses espaços deve ser motivação de todos, como nos é mostrado pelos diversos artistas brancos que, conscientemente ou não, por interesses pessoais ou gerais, contribuíram para que novas concepções e novas realidades tivessem seu merecido reconhecimento.



## 4. 1. BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Nelson (Org.). **Mostra do Redescobrimento**. Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timótheo da Costa**. Tese de Doutorado, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH USP). São Paulo, 2016.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **O autorretrato de Wilson Tibério**. Artigo Científico. Santa Catarina: 6º Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2013.

ARAÚJO, Emanuel. **Negro de Corpo e Alma**. Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de Negra e modos de Branca: O Retrato “Baiana” e a imagem da Mulher Negra na Arte do Século XIX**. Dissertação de Mestrado, Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2005.

BITTENCOURT, Renata. **Um Dândi Negro: O Retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Campinas, 2015.

CLEVELAND, Kimberly L. **Black art in Brazil**. Florida: University Press of Florida, 2013.

CONDURU, Roberto. **Negrume Multicor: Arte, África e Brasil para além da raça e etnia**. Revista Acervo do Arquivo Nacional, V. 22, N. 2, P. 29, 2009.

D'AMBRÓSIO, Oscar. **Maria Auxiliadora - Um cometa das artes**. Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/maria-auxiliadora-da-silva/>

FROTA, Lélia Coelho. **Criação liminar na arte do povo: a presença do negro**. In: ARAÚJO, Emanuel. A mão afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988, P. 217-315.

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

LUSSAC, Ricardo Martins Porto. **A cultura material da capoeira no Rio de Janeiro no primeiro quartel do século XIX: uma análise a partir da litografia Jogar capoeira ou danse de la guerre, de Rugendas**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.10, n.1, p. 141-167, mai. 2013.

MARINO, Nara Petean. **O ‘Retrato do Intrépido Marinheiro Simão’ e as possibilidades de representação do Negro na Arte do Século XIX.** Artigo Científico, Revista IX Encontro de História da Arte da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2013, P. 287.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. **Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito.**

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito da arte afro-brasileira.** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH USP). São Paulo, 2018.

MICELI, Sergio. **Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira (1920-40).** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIGLIACCIO, Luciano. **Arte do Século XIX.** Mostra do Redescobrimento, Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 2000.

MUNANGA, Kabengele. **Arte afro-brasileira: o que é afinal?** Artigo Acadêmico, Revista Parallaxe, v.6, n.1. São Paulo, 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias do. **(1976) Arte afro-brasileira: um espírito libertador.** In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.) **Histórias Afro-Atlânticas: Antologia.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2022, P. 44.

NEGROS INDÍCIOS: PERFORMANCE VIDEO FOTOGRAFIA. **Negros Índícios.** Curadoria Roberto Conduru, São Paulo: Espaço Donas Marcianas, 2017.

PEDROSA, Adriano; HERÁCLICO, Ayrson; MENEZES, Hélio; SCHWARCZ, Lília Moritz; TOLEDO, Tomás. **Histórias Afro-Atlânticas: Vol. 1 Catálogo.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP)

PORTO, Gabriella. **Democracia Racial.** Infoescola. Disponível em: [www.infoescola.com/sociologia/democracia-racial/](http://www.infoescola.com/sociologia/democracia-racial/). Acesso em: 15 jan. 2021.

RIBEIRO, Duanne. **Autorretrato de em Brasil opressivo: o tigre de Sidney Amaral.** Acervo Itaú Cultural, 2021. Disponível em: [www.itaucultural.org.br/secoes/acervos/sidney-amaral\\_autorretrato-de-um-brasil-opressivo](http://www.itaucultural.org.br/secoes/acervos/sidney-amaral_autorretrato-de-um-brasil-opressivo). Acesso em 05 jul. 2022.

RONCADOR, Sônia. **O mito da mãe preta no imaginário literário de raça e mestiçagem cultural.** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 31. Brasília, 2008, P. 129.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. **Cem anos de arte afro-brasileira.** In: AGUIAR, Nelson (Org.) **Mostra do Redescobrimento: Arte Afrobrasileira.** São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, P. 113.

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

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?** Revista GEARTE, Porto Alegre, V. 6, N. 2, P. 341-368, 2019.

SILVA, Fabiana Carneiro da. **Maternidade Negra em Um defeito de cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias.** Tese de Doutorado, Departamento de Teoria Literária e Literatura da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH USP). São Paulo, 2017.

SILVA, Francilene Brito da; PASSOS, Mailsa Carla Pinto. **Imagem e escritos produzindo sentidos: uma “leitura desobediente” da obra “Porta da Policlínica” de Benedito José Tobias e dos escritos de Esperança Garcia.** Artigo Científico da Universidade do Estado do Rio de Janeiro apresentado no I Seminário Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual. Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Renato Araújo da. **Arte Afro Brasileira: altos e baixos de um conceito.** São Paulo: Ferreavox, 2016.

SILVA, Renato Araújo da. **Primitivismo.** Museu Afro Brasil. Disponível em: [www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentoseseticos/primitivismo/](http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/movimentoseseticos/primitivismo/). Acesso em 06/09/2022.

SOARES, Lélia Gontijo. **Produção de artesanato popular e identidade cultural.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, N. 19, 1984.

VALADARES, Clarival do Prado. **(1968) O negro brasileiros nas artes plásticas.** In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (Org.) **Histórias Afro-Atlânticas: Antologia.** São Paulo: Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2022. P. 27.



4. 2. BANCO DE IMAGENS

CARLOS CHAMBERLLAND

Rio de Janeiro (RJ), 1884 - Rio de Janeiro (RJ), 1950  
01. *Retrato de Arthur Timotheo da Costa*, 1909  
Óleo sobre tela, 74 x 102 cm  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro  
Imagem: [Google Arts & Culture](#)

ZÉH PALITO

Limeira (SP), 1986  
02. *2 GOAT*, 2021  
Acrílica sobre tela, 160 x 120 cm  
Coleção privada  
Imagem: Reprodução/instagram @zehpalito

AUTORIA DESCONHECIDA

03. *Baiana*, sem data  
Óleo sobre tela, 96 x 77,5 cm  
Acervo Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo  
Imagem: Helio Nobre

ELIAN ALMEIDA

Duque de Caxias (RJ), 1994  
04. *Ruth de Souza (Vogue Brasil)*, 2021  
Acrílica sobre tela, 95 x 78 cm  
Galeria Nara Roesler Rio de Janeiro, Rio de Janeiro  
IMAGEM: Pat Kilgore/ Galeria Nara Roesler

HEITOR DOS PRAZERES

Rio de Janeiro (RJ), 1898 - Rio de Janeiro (RJ), 1966  
05. *Mulata*, 1959  
Óleo sobre madeira, 36 x 47,5 cm  
Coleção Gilberto Chateaubriand (MAM RJ), Rio de Janeiro  
Imagem: Fábio Ghivelder/ MAM RJ

KIKA CARVALHO

Vitória (ES), 1992  
06. *Dama*, 2021  
Óleo sobre tela, 100 x 100 cm  
Coleção privada  
Imagem: Reprodução/instagram @kikacarvalho

ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD

Nova Friburgo (RJ), 1896 - Belo Horizonte (MG), 1962  
07. *Os noivos*, 1927  
Óleo sobre madeira, 58 x 48 cm  
Museus Castro Maya (IBRAM/ MinC), Rio de Janeiro  
Imagem: [Google Arts & Culture](#)

VICTOR HENRIQUE FIDELIS

São Paulo (SP), 1994  
08. *Aos que passaram/ aonde iremos*, 2022  
Acrílica sobre tela, 50 x 100 cm  
Coleção privada  
Imagem concedida pelo artista

LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE

Barras (PI), 1877 - Rio de Janeiro (RJ), 1939  
09. *Mãe Preta*, 1912  
Óleo sobre tela, 150 x 112 cm  
Museu de Arte da Bahia, Salvador  
Imagem: Museu de Arte da Bahia

TARSILA DO AMARAL

Capivari (SP), 1886 - São Paulo (SP), 1973  
10. *A negra*, 1923  
Óleo sobre tela, 80 x 100 cm  
Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo  
Imagem: Romulo Fialdini

ROSANA PAULINO

São Paulo (SP), 1967  
11. *Ama de leite Nº 1*, 2005  
Terracota, plástico e fitas de cetim, 32 x 17,5 x 8 cm  
Coleção da Artista  
Imagem: Rosana Paulino

WILSON TIBÉRIO

Porto Alegre (RS), 1916 - Manza (FRA), 2005  
12. *Bahia*, 1946  
Óleo sobre tela, 66,5 x 46,5 cm  
Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre  
Imagem: Reprodução/Pinacoteca Aldo Locatelli

PEGGE

São Paulo (SP), 1997  
13. *Divino cotidiano*, 2019  
Acrílica sobre tela, s.i.  
S.i.  
Imagem: Reprodução/instagram @pegge\_

MODESTO BROCOS

Santiago de Compostela (ESP), 1852 - Rio de Janeiro (RJ), 1936  
14. *A Redenção de Cam*, 1895  
Óleo sobre tela, 199 x 166 cm  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro  
Imagem: Museu Nacional de Belas Artes

LARISSA DE SOUZA

São Paulo (SP), 1995  
15. *A Simpatia*, 2021  
Acrílica e linha de costura sobre tela, 50 x 60 cm  
Coleção privada  
Imagem: Wallace Domingues/ HOA Galeria

BENEDITO JOSÉ TOBIAS

São Paulo (SP), 1894 - São Paulo (SP), 1963  
16. *Porta da Policlínica*, 1937  
Óleo sobre tela, s.i.  
Acervo Museu Afro Brasil, São Paulo  
Imagem: [Google Art & Culture](#)

VICTOR HENRIQUE FIDELIS

São Paulo (SP), 1994  
17. *Pássara*, 2021  
Acrílica sobre papel algodão, 56 x 76 cm  
Coleção privada  
Imagem concedida pelo artista

ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA

Rio de Janeiro (RJ), 1882 - Rio de Janeiro (RJ), 1922  
18. *Autorretrato*, 1908  
Óleo sobre tela, 41 x 33 cm  
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo  
Imagem: [Google Arts & Culture](#)

WILSON TIBÉRIO

Porto Alegre (RS), 1916 - Manza (FRA), 2005  
19. *Autorretrato*, 1941  
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm  
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre  
Imagem: Reprodução/site UFRGS

HEITOR DOS PRAZERES

Rio de Janeiro (RJ), 1898 - Rio de Janeiro (RJ), 1966  
20. *O Artista*, 1959  
Óleo sobre tela, 45,5 x 38,6 cm  
Coleção Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo  
Imagem: Reprodução/MASP

MARIA AUXILIADORA

Campo Belo (MG), 1935 - São Paulo (SP), 1974  
21. *Autorretrato com anjos*, 1959  
Óleo sobre tela, 45,5 x 38,6 cm  
Coleção Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo  
Imagem: Jorge Bastos

SIDNEY AMARAL

São Paulo (SP), 1973 - São Paulo (SP), 2017  
22. *O trono do rei ou a história do sanitarismo no Brasil (estudo)*, 2014  
Aquarela e lápis sobre papel, 38 x 28 cm  
Acervo Banco Itaú  
Imagem: Iara Venanzi/Itaú Cultural

PANMELA CASTRO

Rio de Janeiro (RJ), 1981  
23. *Autorretrato como Clara dos Anjos*, 2022  
Óleo sobre linho, 120 x 90 cm  
Coleção da Artista  
Imagem: Reprodução/ instagram @panmelacastro

NO MARTINS

São Paulo (SP), 1987  
24. *Senhora Injustiça*, 2022  
Tinta acrílica, spray, colagem e fotografia sobre painel, 120 x 210 cm  
Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo  
Imagem: Eduardo Ortega/MASP

**PEGGE**

São Paulo (SP), 1997  
25. *Solstício I*, 2020  
Óleo sobre tela, 120 x 80 cm  
S.i.  
26. *Soltício II*, 2020  
Óleo sobre tela, 120 x 80 cm  
S.i.  
27. *Solstício III*, 2020  
Óleo sobre tela, 120 x 100 cm  
S.i.  
28. *Solstício V*, 2020  
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm  
S.i.  
29. *Solstício VI*, 2020  
Óleo sobre tela, 40 x 40 cm  
S.i.  
30. *Solstício VIII*, 2020  
Óleo sobre tela, 120 x 80 cm  
S.i.  
Imagens: Reprodução/ instagram  
@pegge\_

**VICTOR HENRIQUE FIDELIS**

São Paulo(SP), 1994  
31. *As Pazes*, 2021  
Acrílica sobre papel, 66 x 96 cm  
Coleção da Artista  
Imagem concedida pelo artista

**JOHANN MORITZ RUGENDAS**

Augsburgo (GER), 1802 -  
Weilheim an der Teck (GER), 1858  
32. *Navio Negreiro*, s.i.  
Litografia, 35,5 x 51,3 cm  
Itaú Cultural  
33. *Punições Públicas na Praça de Santa Ana*, s.i.  
Litografia, 31,1 x 22,7 cm  
Museus Castro Maya (IPHAN/MinC),  
Rio de Janeiro  
Imagem: Wilfredor

**MARLON AMARO**

Niterói (RJ), 1987  
34. *Diáspora*, 2020  
Óleo e spray sobre tela, 170 x 300 cm  
Coleção privada  
Imagem: Reprodução/ instagram  
@\_marlonamaro

**JEAN-BAPTISTE DEBRET**

Paris (FRA), 1768 - Paris (FRA), 1848  
35. *Um jantar brasileiro*, s.i.  
Aquarela, 16 x 13 cm  
Itaú Cultural  
Imagem: Wilfredor

**NO MARTINS**

São Paulo (1987)  
36. *O jantar (Série: Encontros Políticos)*,  
2022  
Acrílica sobre tela, s.i.  
S.i.  
Imagem: Reprodução/ instagram  
@nomartins\_

**JOHANN MORITZ RUGENDAS**

Augsburgo (GER), 1802 -  
Weilheim an der Teck (GER), 1858  
37. *Jogar capoeira*, s.i.  
Litografia, s.i.  
S.i.  
Imagem: autoria desconhecida,  
obtida em [Wikipedia](#)

**JEAN-BAPTISTE DEBRET**

Paris (FRA), 1768 - Paris (FRA), 1848  
38. *Marimba (Passeio de domingo à tarde)*,  
1826  
Aquarela, 17,5 x 22,6 cm  
Museus Castro Maya (IPHAN/MinC),  
Rio de Janeiro  
Imagem: autoria desconhecida,  
obtida no [Site Palácio Tiradentes](#)

**HEITOR DOS PRAZERES**

Rio de Janeiro (RJ), 1898 - Rio de Janeiro  
(RJ), 1966  
39. *Samba no terreiro*, 1957  
Óleo sobre tela, 65 x 55 cm  
S.i.  
Imagem: Pedro Oswaldo Cruz

**CANDIDO PORTINARI**

Brodowisk (SP), 1903 -  
Rio de Janeiro (RJ), 1962  
40. *Café*, 1935  
Óleo sobre tela, 130 x 195 cm  
Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro  
Imagem: [Google Arts & Culture](#)

**MADALENA SANTOS REINBOLD**

Vitória da Conquista (BA), 1919 -  
Petrópolis (RJ), 1977  
41. *Personagens e Paisagem*, s.i.  
Tapeçaria, 92 x 90 cm  
Galeria Estação, São Paulo  
Imagem: Galeria Estação

**SÉRGIO VIDAL DA ROCHA**

Rio de Janeiro(RJ), 1945 -  
42. *Multirão do campinho*, 1982  
Acrílica sobre tela, 65 x 120 cm  
Galeria Brasileira, São Paulo  
Imagem: Galeria Brasileira

**WILSON TIBÉRIO**

Porto Alegre (RS), 1916 - Manza (FRA), 2005  
43. *Cena de candomblé*, s.i.  
Aquarela e Grafite , s.i.  
Museu Afro Brasil, São Paulo  
Imagem: desconhecida, obtida em  
[Projeto Afro](#)

**CARYBÉ**

Lanús (ARG), 1911 - Salvador (BA), 1997  
44. *Candomblé*, 1968  
Óleo sobre hardboard, 130 x 75 cm  
S.i.  
Imagem: autoria desconhecida, obtida em  
[Enciclopédia Itaú Cultural](#)

**PAULO PEDRO LEAL**

Rio de Janeiro (RJ), 1894 -  
Rio de Janeiro (RJ), 1968  
45. *Candomblé*, 1965  
Óleo sobre cartão , 91,5 x 72,5 cm  
S.i.  
Imagem: autoria desconhecida,  
obtida em [Catálogo das Artes](#)

**CARYBÉ**

Lanús (ARG), 1911 - Salvador (BA), 1997  
46. *O ovo da ema*, 1976  
Óleo sobre tela, s.i.  
S.i.  
Imagem: autoria desconhecida,  
obtida em [Arte e Artistas](#)

**MARIA AUXILIADORA**

Campo Belo (MG), 1935 - São Paulo (SP),  
1974  
47. *Refeição*, 1970  
Pintura relevo, s.i.  
S.i.  
Imagem: [Google Arts & Culture](#)

**VICTOR HENRIQUE FIDELIS**

São Paulo(SP), 1994  
48. *Aos nossos sucessos*, 2021  
Acrílica sobre papel, 29 x 28,3 cm  
Coleção privada  
Imagem concedida pelo artista

**VICTOR HENRIQUE FIDELIS**

São Paulo(SP), 1994  
49. *Particular*, 2021  
Acrílica sobre papel, 76 x 56 cm  
Coleção privada  
Imagem concedida pelo artista







**FAUUSP**  
Julho de 2022