



Igor Moraes Simões¹

Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira²

Where are the blacks? Deletion, Racialization and Nonconformity in Brazilian Art

Resumo

A presença de sujeitos negros na arte brasileira e seus apagamentos constituem paralelo direto aos mesmos processos de localização desses sujeitos na vida do país. Estamos imersos em uma história da arte branca e a empreitada passa por rever as palavras, imagens, displays e reservas técnicas que ecoam um profundo desconhecimento quando projetam perguntas como: Onde estão os negros? Cabe ainda a tarefa de pensar as modernidades e suas reafirmações baseadas em princípios que ecoam mestiçagens, mitos e fantasmas que ainda assombram a possibilidade de histórias que correspondam à definitiva e numericamente maioria de sujeitos negros na sociedade brasileira.

Palavras-chave

Histórias da Arte Brasileira. Negros. Racialização.

Abstract

The presence of blacks in Brazilian art and the intentional deletion of their presence can be directly related to the processes that have determined their role in society. We are still immersed in a white-oriented art history; thus, our endeavor is to reconsider the words, images, displays and collection storage spaces that reverberate widespread ignorance when raising questions such as: Where are the blacks? We have to ponder over modernities and their reaffirmations, based on principles echoing mestizaje, myths and ghosts that still haunt possible stories that represent the definitive and vast majority of black people in Brazilian society.

Keywords

Brazilian Art History. Blacks. Racialization

1- Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
ORCID: 0000-0001-7107-7951

2- Texto recebido em: 08/set/2019
Texto publicado em: 24/nov/2019

As Histórias Da Arte E As Histórias Brasileiras

Estamos no ano de 1550. Homens e mulheres são retirados a força dos seus lugares de origem. Há uma árvore chamada “árvore do esquecimento. Homens e mulheres, antes de abandonarem seu lugar de vida, são obrigados a girar no entorno dela. Acreditam, os responsáveis pelo degredo, que dessa forma as memórias, as histórias, os saberes de homens e mulheres negras serão apagados. Corpos coisificados e tentativa orquestrada de apagamento. As histórias, aqueles particulares, são alvo de um trabalho que visa ao esquecimento. Oceano e morte. Oceanos e resistências, sobrevivências. Não apenas os corpos sobrevivem, mas a memória, aquela que fala do que não é mais aceito, segue vibrando e produzindo o mundo que chamam de novo. Falar de sobrevivência da memória na terra de chegada tem, para quem toma a história da arte como material de trabalho, outros sentidos.

Estamos no ano de 1550. Itália, Florença. Um homem escreve um livro. Um homem e um livro. O livro fala de outros homens, próximos todos da mesma cidade. Florença é a vista na folha de rosto. Uma vista da cidade onde estão o homem, o livro e os outros homens que agora renascem para a memória contínua daquele tempo. A vida desses homens, chamados artistas. A vida dos artistas (1550), Vasari, Corte dos Médici. O homem beija o anel na mão do príncipe em palavras, em agradecimento. Uma das vidas e invenções da história da arte estava feita. Ao longo dos séculos, o livro do homem e da cidade seria referido como o ato inaugural por excelência. A história da arte, bem particular. Aquela do homem, dos homens no livro e do príncipe, se tornaria simultaneamente marca do humanismo europeu e marco de uma pretendida história da arte universal.

1550 e uma máquina de desumanizar aparece como contemporânea do humanismo. Falar de história desse lado dos trópicos sempre foi, ou deveria ter sido, não esquecer do navio e do nascimento simultâneo da disciplina.

Há ainda aqueles homens e memórias que, ao chegar, perdem seus nomes e herdam aquele que é dado pelo outro branco com pretensões de europeu puro. Perdem o nome, perdem aquilo que os nomeia mas sobrevive na memória.

Esse me parece um prólogo indispensável quando se pensa ou se escreve sobre história da arte, desde o Brasil. No entanto, os dados, as histórias, as historiografias, as mostras, os acervos, as instituições, durante séculos optaram por esquecer. De alguma forma, a história da arte brasileira parece ter esquecido a memória dos homens na árvore e, ainda hoje, se debate sem saber exatamente o que fazer diante da assunção de outras histórias, aquelas que são da ordem do insubmisso.

As histórias da arte que, como pesquisador, negro e gay em um país da América Latina, em um país como o Brasil, são HISTÓRIAS INSUBMISSAS. História daqueles que foram submetidos, mas não se submeteram. Partes dessas histórias não estão alojadas nas publicações que erguem a historiografia da arte local. No máximo, ocupam o apêndice, a nota de rodapé. Algo que não é tratado ou que, então, será discutido em outro momento, em um tempo que vem e nunca chega.

Quero, desde o início, deixar dito que as palavras que meu texto ergue não são listas de tarefas ou categorias de análises, ou proposição voltada para homens e mulheres negras, somente. São, sem dúvida, a tarefa de qualquer historiador ou historiadora da arte que pense desde a outra praia, aquela em que o barco atracou, onde chegaram os coisificados. Essa tarefa se impõe, e defendo aqui, na medida das minhas possibilidades, como um lugar de pensamento, ponto de partida necessário para quem pensa a arte e suas histórias desde o Brasil.

Daqui de onde produzo, é necessário constantemente lembrar a si e aos seus pares que a história da arte brasileira é escrita desde uma lógica local constituída por um tecido social que segrega, exclui, desumaniza, aparta. A disciplina não é neutra e impassível ao dado de ser escrita desde o Brasil e suas perversidades.

Apontamentos Sobre O Negro E A História E Crítica De Arte Brasileira Do Século XIX

Sabemos todos que a história da arte não é a narrativa de todos os fazeres artísticos e, sim, a seleção de alguns casos. No Brasil, temos de levar em consideração que essa narrativa contada por alguns poucos sobre outros poucos fazeres não é nunca neutra e não pode ser lida como um invento do século XVI. No entanto, mesmo os marcos que atravessam essas escritas trazem cicatrizes que lhes antecedem. Como veremos aqui, é possível localizar em diferentes períodos da historiografia da arte brasileira o contínuo apagamento dos feitos de sujeitos racializados como negros. Mesmo que tomemos os escritos de Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) como ponto de partida e possamos nos espantar com sua menção e o lugar que confere a artífices negros, essa referência não tem uma relação de continuidade. Ao longo dos séculos e até dias recentes, a história da arte brasileira parece fazer ouvidos moucos ao tema. Entre presunções de incapacidade, passando por essencialismos e reforços de chaves de análise pautadas em heranças coloniais, há muito o que fazer em uma disciplina que se entende como filha de mãe europeia, ainda que afirme seu posicionamento como periférica.

Em 1834, sob a égide da influência do francês Jean Baptiste Debret (1768-1848), o futuro diretor da Academia Imperial de Belas Artes, Manoel de Araújo Porto-Alegre viaja à França e acaba por ingressar no Instituto Histórico de Paris. De lá, juntamente com o poeta Domingos José Gonçalves (1811-1882) e Francisco Salles Torres Homem, irá redigir o *Résumé de l'histoire de littérature, des sciences et des arts au Brésil pour trois brésiliens, membres de l'Institut Historique*, publicado no jornal daquele instituto no mesmo ano. Esse texto pode figurar como uma espécie de ponto inicial de uma busca pela história da arte brasileira, juntamente com os escritos posteriores do autor sobre a Escola Fluminense de Pintura.

Há, aqui, uma vontade genuína de buscar historiar a produção artística local. No texto de Porto-Alegre, a figura do negro se levanta como signo de uma matriz

artística local e de uma espécie de compreensão da forma que permitiria estabelecer uma cronologia para a arte brasileira e sua história. A escravização aparece por vezes problematizada, e a relação entre o papel do artífice negro e outras figuras sociais é destacada como apresenta o trecho baixo:

Os conventos também tiveram os seus escravos artistas; e a posteridade livre que se aglomera hoje sob os seus peristilos não imagina sequer que foram erguidos por mãos acorrentadas [...] O artista mais inspirado não passava a seus olhos de uma máquina mais bem organizada que as outras máquinas; usavam-nas com desprezo, enquanto o mais ignóbil traficante recebia todas as homenagens; [...] Era honroso receber o resultado do vil comércio, mas o valor do trabalho mais sublime se colocava abaixo de uma esmola (PORTO-ALEGRE, 1834, s/p).

Há ainda espaço para mencionar em caráter laudatório a produção artística de Mestre Valentim, que na pena de Porto-Alegre é lida como “nada medíocre”, revelando em tudo a mão do artista e sendo manifestação do gênio nacional.

No entanto, é no mesmo século de Porto-Alegre, o infundável XIX, que assistiremos ao trabalho daquele que é considerado o principal crítico de arte daquele século no país. Nos escritos de Luiz Gonzaga Duque-Estrada, a busca pela arte brasileira continuaria e o que estava em jogo eram os percalços que impediriam a sua ascensão. No texto do crítico *A arte brasileira* (1888), será o negro e sua posição um dos signos dos problemas históricos de formação da arte nacional. O crítico de arte, ao construir noções perenes do que seria, em sua percepção, as possibilidades e dificuldades de constituição de uma arte brasileira, é categórico ao afirmar que:

sendo as profissões letradas as que maior interesse despertam no brasileiro, é claro que a arte, considerada até há pouco tempo um desprezível ofício de negros e mulatos, medrada em país onde não estão desenvolvidos o luxo e o bom gosto, ficasse destinada às classes pobres, aquelas que não podiam educar convenientemente seus filhos para fazê-los entrar na academia (DUQUE-ESTRADA, 1995, p.26).

O Mesmo Gonzaga Duque-Estrada, em 1929, ao referir-se à produção do artista negro acadêmico Estevão Silva (1845-1891), vai reforçar em sua pintura uma série de características que encontrariam respaldo antes na conformação do artista a uma invenção de raça negra do que as suas elaborações estéticas. Ao situar a produção do artista, o tão citado texto descreve as opções formais em harmonia direta com uma espécie de essência ancestral que habitaria um sujeito que, tendo surgido da África, carrega em si o quente e o intestinal daquele continente. Um continente que prescinde da elaboração racional em nome da pura expressão. Assim, Estevão Silva é “Negro sem leveza e sem transições [...] vê sempre sanguíneo, sempre desesperadamente amarelo” (Duque, 2011 p. 197)

O camaronês Achille Mbembe, em sua Crítica da razão negra, nos ajuda a compreender a manutenção desse tipo de abordagem em sociedades de matriz colonial, ao nos apontar que essas compreensões são recorrentes mesmo em contextos de crítica anticolonial, posto que nesses casos não há distância suficiente da ideia, segundo a qual:

o sangue negro desempenharia um papel central no despertar da imaginação e do gênio artístico. Sob várias formas a temática do esgotamento das civilizações ou da oposição entre o vigor dos selvagens e o sangue exausto dos civilizados atravessa as concepções de arte entre 1890 e 1945. Qualidades nativas estariam inscritas no sangue de cada raça. À raça negra caberia o instinto, as pulsões irracionais, a sensualidade primária. Um poder universal de imaginação estaria vinculado ao princípio melanínico, o que explicaria que estivesse oculta no sangue dos negros a fonte de onde jorraram as artes (MBEMBE, 2018, p. 86).

Esse tipo de associação direta entre o caráter de pertença do negro essencialmente filiado a sua raça também inaugurará a escrita sobre uma arte afro-brasileira, com Nina Rodrigues. Na página da Revista Kosmos, em 1904, o artigo do médico Augusto Nina Rodrigues (1862-1906) – As belas artes dos colonos pretos do Brasil –, toma como elemento de análise um conjunto de objetos formado principalmente por esculturas e objetos de devoção. Dentro de um dos seus paradoxos, o texto abre com a seguinte afirmação: “o natural menosprezo que votam aos escravizados, as classes dominadoras, constitui sempre e por toda parte perene ameaça de falseamento para os propósitos mais decididos de uma estimativa imparcial das qualidades e virtudes dos povos submetidos (RODRIGUES, 1904, p. 7).

A ciência da época, que buscava construir teorias baseadas em princípios raciais, da qual o médico maranhense é herdeiro, aparece com força em suas descrições. Ao analisar peças que são atribuídas por ele ao culto de OChum, afirma que:

[...] em algumas foram bem figurados os caracteres étnicos dos negros. O nariz chato do etíope, os olhos, a flor da cara, os lábios grossos e pendentes [...] a desproporção entre o comprimento dos braços e das pernas, peculiar à raça negra, é levada, pela imperícia do artista, quase ao extremo da caricatura (RODRIGUES, 1904, p. 9).

A citação é praticamente um xeque-mate. Ao mesmo tempo que atribui ao corpo negro a má formação, situa os objetos provindos desse corpo-mente como insuficientemente capazes.

No entanto, esse escrito também apresenta insubmissões, e essas ganham nota ao trazermos para o debate o trabalho de Manoel Raymundo Querino. O negro Querino, nascido da lei do ventre livre, foi colecionador, observador, crítico, etnólogo, historiador e militante das causas populares que envolviam, especialmente, interesses das populações trabalhadoras (LEAL, 2019). Foi nome incontestável do ambiente artístico baiano e brasileiro da virada do século. Ele será responsável, entre outros trabalhos, por publicar um manual de desenho geométrico, fruto de seu trabalho como professor e fortemente alicerçado no cânone europeu do desenho como base para a criação artística.

Em textos como *O colono preto como fator da civilização brasileira*, um giro epistemológico era dado. O negro já não era o selvagem sujeitado e coisificado. Era, antes de tudo, força atuante na consolidação de um autêntico Brasil. Para Querino:

Quem quer que compulse a nossa história certificar-se-á do valor e da contribuição do negro na defesa do território nacional, na agricultura, na mineração, como bandeirante, no movimento da independência, com as armas na mão, como elemento apreciável na família, e como o herói do trabalho em todas as aplicações úteis e proveitosas (QUERINO, 1918, p. 156).

Não é, portanto, de estranhar que ao pensar em historiar a arte baiana, o negro Querino adote perspectivas próprias ao conhecimento estabelecido. História da Arte era, para ele, a inventariação de nomes e de procedimentos adequados para a criação. Dessa forma, as palavras de Querino ajudaram a erguer um inventário de artistas baianos que, provenientes de diferentes classes populares, trazia em seu escopo o negro como criador.

Mas não se esgotariam aí essas abordagens, e chegaríamos à modernidade forjados entre a negociação constante da miscigenação em caráter de cura e mal para uma sociedade recém-saída de séculos de escravização e que se perguntava quem era o Brasil e quem por direito seria brasileiro.

Modernismo, Perversões E Racialização

As palavras de Gilberto Freyre, no clássico *Casa-Grande & Senzala* na abertura do capítulo que trata sobre a presença do “escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro” (FREIRE, 1933 p.367) é, desde o seu título, um convite. Um convite a pensarmos nas formas de invenção que os ventos da modernidade produziram ao representar os negros e negras do Brasil.

Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra ou pelo menos a pinta do indígena ou do negro [...]. Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo, em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera da vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama do vento, a primeira sensação completa de homem. Do moleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo (FREYRE, 1933, p. 367).

Há nas palavras de Freyre, em 1933, uma sobrevivência. Sobrevivem ali o olhar encharcado das experiências que acabariam por conduzir as compreensões modernistas no Brasil. Entre mulatas, sensualidades, religiosidades e sexualização, encontramos a permanência de uma pauta que tentou conformar as formas de presença do negro no país. Das palavras e tintas de nomes como Di Cavalcanti, Jorge Amado, Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, surge um país que pretendia agora realizar uma revisão das suas raízes e que, dessa forma, buscava redefinir o papel de uma entidade difusa a que se nomeou povo. Nos escritos e pinturas que surgem nas primeiras décadas do século XX, há sobretudo o permanente e perverso jogo de invenção e negociação com aquilo que seria então um caráter mestiço brasileiro. Um mestiço que é herdeiro das noções que inundaram o Brasil do final do XIX e negociaram com a constante moeda da

miscigenação. Ora com caráter negativo ora como fonte da grandeza da nação, os corpos e existências de sujeitos negros inventados pelo modernismo brasileiro se tornavam agora o mote para pensar os destinos do país. Justapõem-se às palavras de Gilberto Freyre qualquer uma das telas modernistas que tematizaram o negro e suas práticas de vida e o jogo modernista de reiterar a essencialização baseada na racialização estará dado.

Na eterna negociação entre teorias raciais, miscigenações, projetos de branqueamento e tentativas de raízes nacionais, as elites intelectuais do país não escaparam à lógica vanguardista europeia que não fez mais do que reiterar a essencialidade.

Acervos, Instituições E Representatividade

Não à toa, a frase que titula este escrito é a faixa do coletivo Frente Três de Fevereiro sobre a fachada do Museu de Arte de São Paulo-MASP. Se em 2018, se ergue sobre uma das principais instituições da América Latina, uma enorme bandeira que pergunta categoricamente “Onde Estão os Negros?”, é porque essa é uma dívida ainda em aberto do sistema de arte local e suas instituições. As artes visuais no Brasil parecem fazer questão de manter seus domínios brancos em mostras, displays e acervos infinitamente brancos. Essa afirmação se confirma quando miramos alguns acervos de importante projeção no Sudeste e Sul do Brasil.

Um ponto indispensável para pensarmos “onde estão os negros na arte e na história da arte brasileira” não pode prescindir de um olhar sobre acervos e coleções. Os acervos são por excelência o lugar de onde podemos ensejar um pensamento sobre a presença de negros como autores no Brasil. Se levamos em consideração a importância que as reservas técnicas tem na elaboração de mostras, que são compreendidas como ilhas de edição para a história da arte brasileira, o vazio desses acervos no que tange a representatividade da autoria negra é incontornável. Assim como a história da arte brasileira parece aludir a uma autoimagem infinitamente branca, o mesmo pode ser dito quando se tomam as instituições e suas coleções. Trata-se de compreender que, tomados sobre a chave que erguemos aqui para pensar, veremos que no Brasil tratou-se sempre de colecionar e conseqüentemente de expor artistas brancos e em sua maioria homens. A busca por cruzar categorias de forma interseccional nos expõe a dados ainda mais alarmantes, posto que a presença de mulheres negras, por exemplo, parece ínfima.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo, durante o processo de construção da mostra “Territórios: Artistas Afrodescendentes no acervo da Pinacoteca”, realizada entre 2016 e 2017, pretendeu revisar as suas reservas até então. A proposta tinha como escopo uma homenagem ao seu antigo diretor Emanuel Araújo, agente negro e presença incontornável no cenário artístico brasileiro, quando se trata da relação entre negros e artes visuais, que dirigiu a instituição entre os anos de 1992 e

2002. Ao leitor desavisado, é importante salientar que ao tomarmos a trajetória de Araújo, como em outros casos, estamos diante não de um espaço de oportunidade e reconhecimento de profissionais negros na área e sim diante de uma exceção que apenas confirma essa regra. O catálogo da mostra nos traz outro número que nos permite afirmar a branquura dos acervos brasileiros. Até a gestão de Araújo, iniciada em 1992, o acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, contava com apenas dois trabalhos de um único artista negro brasileiro. Tratam-se das telas Autorretrato (1908) e Cigana (1910), de autoria do artista negro e expoente da pintura de matriz acadêmica Arthur Timótheo da Costa (1882-1922), as duas resultantes de doação à instituição no ano de 1956. A Pinacoteca, criada em 1905 pelo governo do Estado de São Paulo, passou assim mais de meio século sem nenhum artista negro em seu acervo e até a década de 90 do século XX, contando com apenas um representado em suas coleções. Não é exagero afirmar que durante quase um século esse foi um acervo inteiramente branco, e esse tipo de constatação só aparece quando tomamos o marcador da raça. Esse marcador parece continuamente escasso em nossas abordagens da arte brasileira.

À época de "Territórios [...]", no ano de 2016, e diante das aquisições recentes e daquelas encabeçadas pela gestão de Araújo, o acervo possuía então pouco mais de 100 peças de autoria negra. Em consulta feita ao setor de acervo da instituição para escrita deste artigo, o total de peças chegava a 11.544 obras e os dados sobre artistas negros ainda era impreciso diante de um trabalho que ainda estava sendo realizado. Cabe salientar que a Pinacoteca do Estado de São Paulo é hoje o acervo paulista com o maior número de artistas negros.

Diante de dados como esses, é incontornável a afirmação de que nossos acervos ainda desconhecem a presença negra em termos quantitativos, sendo indiscutível afirmar sua ínfima participação. Casos como o da Pinacoteca não são uma raridade, chegando a ser uma exceção em termos de instituições brasileiras. Ora, diante de tal cenário, como não nos perguntarmos como esses dados refletem o racismo estrutural do país e sua insistente reiteração na arte que nomeamos brasileira? A mesma consulta foi feita a outra instituição central nos sistemas brasileiros de Artes Visuais que tem em São Paulo, uma espécie de metrópole, com todas as relações de sujeição que essa palavra evoca. Consultando o setor de acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand-MASP, um dos mais importantes da América Latina, fomos informados que, atualmente, o Museu conta com mais de 11.200 obras e que, embora exista nas equipes uma vontade de investigar a presença de artistas negros, essa indexação ainda não foi realizada. Essas afirmações apontam para a necessidade de que perguntas sobre a presença de negros em acervos no país se consolidem como uma urgência. Tanto MASP como a Pinacoteca realizaram, a partir de 2016, exposições de fôlego sobre a presença de artistas negros, incluindo aí mostras individuais e coletivas, como citamos neste texto. No entanto, apenas as exposições sem uma política organizada de aquisições fazem dessas ações pequenos intervalos negros em agendas e pautas completamente brancas. Algo se inicia sutilmente,

mas a situação não nos permite nos retirarmos de um constante estado de alerta para os acervos do país com 56% de sujeitos autodeclarados negros.

Cabe aqui ressaltar ainda em São Paulo, a posição que o Museu Afro-Brasil, fundado em 2004 por Emanuel Araújo, ocupa nesse debate. A instituição é hoje uma das únicas no Brasil que se dedicam a pesquisar, preservar e expor a produção artística e o legado de negros na cultura nacional. Assolado por uma situação precária, o Museu no Parque do Ibirapuera é um dos poucos oásis para compreender algumas permanências, dinâmicas e recorrências nessa produção. A coleção da instituição – formada por aquisições, em grande parte, particulares de Araújo – possui hoje um conjunto inestimável de peças divididas em uma curadoria de forte entonação subjetiva, que expressa os posicionamentos teóricos e políticos do seu diretor.

No extremo sul do país, um grupo de mulheres pesquisadoras tem realizado investigações nos acervos que compõem as coleções da capital do estado do Rio Grande do Sul. Ali, a chave principal para a busca tem sido a presença de mulheres nos acervos da cidade de Porto Alegre, e os dados também nos auxiliam a pensar nas questões que propomos aqui. As formulações elaboradas pelas pesquisadoras Cristina Barros, Marina Roncato, Mélo Ferrari e Nina Sanmartin, na pesquisa “Mulheres nos Acervos: A presença da produção artística feminina nos acervos públicos de Porto Alegre” (2018-2019) também tem tocado no cruzamento dos dados de forma interseccional. No Museu de Arte do Rio Grande do Sul-MARGS, do total de 644 artistas homens, apenas 23 são negros. Entre as mulheres, o número cai para 384 artistas brancas contra apenas duas mulheres negras. Na Pinacoteca Barão de Santo Inácio, ligada ao Instituto de Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o número de artistas homens e brancos são de 297 contra apenas cinco artistas negros, e ainda de 210 mulheres brancas contra apenas duas artistas negras representadas. Mesmo a coleção contemporânea do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul-MAC não escapa à perversidade institucional desses números. São 603 artistas brancos no acervo contra cinco artistas negros.

Para além dos números, cabe se dedicar àquilo que eles representam. Instituições de arte que desconsideraram, ao longo da formação de suas coleções, a existência de artistas negros. Tais dados incidem não apenas naquilo que os museus possuem, mas também naquilo que expõem. Como a representatividade e a visibilidade da produção de artistas negros pode ser viável nas mostras que se erguem nessas instituições, se a matéria-prima dessas mesmas mostras é composta inegavelmente por artistas brancos? Tomadas dessa forma, essas questões passam a ser dados relevantes nas investigações não apenas de pesquisadores e curadores negros, mas como elementos fundantes das pesquisas que erguem as histórias que contamos por aqui.

Uma nota que não aprofundaremos aqui, mas que deve ser citada, é a presença de sujeitos negros nos quadros de gestão e curadoria. O Museu de Arte de São Paulo, durante a realização da mostra “Histórias Afro-Atlânticas”, em

2018, trouxe entre as assinaturas da curadoria os nomes do pesquisador, antropólogo e curador negro Hélio Menezes e do artista negro Ayrson Heraclito. No entanto, após a exposição, o quadro de curadores da instituição, em um time com mais de 15 nomes, conta apenas com a presença da curadora Amanda Carneiro, que, entre outros trabalhos, é uma das coordenadoras do Núcleo que tem discutido as questões decoloniais e sua relação na instituição, além de ter cursado a impactante individual da artista negra Sonia Gomes, também em 2018. Na assistência de curadoria deve se citar a presença de Horrana Santoza. Duas mulheres negras entre um grupo formado majoritariamente por pessoas brancas. Um olhar sobre os quadros das equipes dos museus aciona assim um outro alarme, a ínfima participação de sujeitos negros nos espaços que pensam e decidem as ações nos museus brasileiros. No caso local, a atuação da historiadora da arte, pesquisadora e curadora Izis Abreu tem dado início a uma série de levantamentos acerca da representação e da representatividade de sujeitos negros no acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, dando materialidade a uma urgência diante do especial tipo de apagamento promovido no extremo sul do país sobre os termos da racialização.

A escrita de uma história insubmissa da arte brasileira passa necessariamente pela tomada de decisão do campo de trazer para si esses debates como lugar privilegiado de pensamento das nossas histórias, sob o risco de continuarmos incidindo em uma perversa sombra que dissimula a presença de um constante racismo estrutural que se mantém inalterado. Terreno fértil para essas análises são convocados nos displays das exposições, que pensadas a partir de uma lógica de montagem como aquela que pesquisamos (SIMÕES, 2019), têm tentado dar conta daquilo que os contemporâneos livros de história da arte brasileira apenas timidamente começam a esboçar.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Cristina; RONCATO, Marina; FERRARI, Mélodi; SAN MARTIN, Nina. *Mulheres nos acervos: a presença da produção artística feminina nas coleções públicas de arte de Porto Alegre*. Disponível em: <https://mulheresnosacervos.wordpress.com/>. Acesso em: set. 2019.
- CHIARELLI, Tadeu. Sobre a mostra Territórios: artistas afrodescendentes na Pinacoteca. In: *Catálogo Territórios: artistas afrodescendentes na Pinacoteca*. São Paulo. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2016.
- DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.
- DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. Estevão Silva. *Contemporâneos: Pintores e Escultores*. Rio de Janeiro: Benedicto de Souza, 1929.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Pernambuco: Global, 2003 (or.1933).
- LEAL, Maria das Graças de Andrade. *Manuel Querino: narração e identidade de um intelectual afro-baiano no pós-abolição*. Projeto História, nº 57, São Paulo, 2016, p. 139-170.

- LEAL, Maria das Graças de Andrade. Manuel Raymundo Querino: o primeiro historiador da arte baiana. in *Revista Ohun*. ano 3, n. 3, Salvador, set. 2007, p. 237-261.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Résumé de l'histoire de littérature, des sciences et des arts au Brésil pour trois brésiliens, membres de l'Institut Historique*. IHP, PArS, França. 1834
- QUERINO, Manuel. *O colono preto como fator da colonização brasileira*. Afro-Ásia. n. 13, Salvador, 1980 (or. 1918), pp. 143-158.
- RODRIGUES, Augusto Nina. As bellas artes dos colonos pretos no Brazil. in *Revista Kosmos*. São Paulo, 1904. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/kosmos/146420>. Acesso em: jul. 2018.
- SANTOS, Marcos Florence Martins. Manuel de Araújo Porto-Alegre e as origens as Institucionais da crítica de arte no Brasil. *19&20*, n. 2, v. X, Rio de Janeiro, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/uah2/mfms.htm>. Acesso em: ago.2019.
- SIMÕES, Igor Moraes. *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira*. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.
- VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 24 n.42

nov/dez 2019

e-ISSN:2179-8001.

Igor Moraes Simões

DOSSIÊ

Doutor em Artes Visuais- História, Teoria e crítica da Arte- (PPGAV-UFRGS). Professor Adjunto de História, Teoria e Crítica da Arte e Metodologia e Prática do ensino da Arte (UERGS) Curador educativo da Bienal 12 (Bienal do Mercosul); Membro do comitê de curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas-ANPAP, Membro do Nucleo Educativo UERGS-MARGS. Membro do comitê de acervo do Museu de Arte do RS-MARGS. Trabalha com as articulações entre exposição, montagem fílmica, historias da arte e racialização na arte brasileira e visibilidade de sujeitos negros nas artes visuais. Autor da Tese Montagem Fílmica e exposição: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. Membro do Flume-Grupo de Pesquisa em Educação e Artes Visuais.

Como citar: SIMÕES, Igor Moraes. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, nov-dez, 2019; V 24; N.42 e-98263 e-ISSN 2179-8001.
DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98263>
