

A (des)figuração de indígenas e negros na arte: notas sobre (de)colonialidade da imagem

Afonso Medeiros 

(Universidade Federal do Pará – UFPA, Belém/PA, Brasil)

RESUMO – A (des)figuração de indígenas e negros na arte: notas sobre (de)colonialidade da imagem – A grande questão da historiografia da arte neste momento de globalidades assimétricas talvez seja a revisão de identidades e representatividades subsumidas na constituição da modernidade/colonialidade – questão esta atualmente desdobrada nos estudos pós-coloniais, anticoloniais e decoloniais. Palmilhando a (des)figuração de ameríndios e africanos na história da imagem, este ensaio propõe discussões sobre a (re)invenção de imaginárias que sustentaram imaginários civilizatórios no bojo da colonialidade moderna a partir dos aportes de Aimé Césaire, Jacques Le Goff, Serge Gruzinski, Ailton Krenak e Susan Buck-Morss, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE

Arte. Imaginário. Modernidade. Globalidade. Decolonialidade.

ABSTRACT – The (dis)figuration of indigenous and black people in art: notes on the (de)coloniality of the image – The big question in art historiography at this moment of asymmetric globalities is perhaps the review of identities and representations subsumed in the constitution of modernity/coloniality – an issue currently unfolding in post-colonial, anti-colonial and decolonial studies. Drawing on the (dis)figuration of Amerindians and Africans in the history of art, this essay proposes discussions on the (re)invention of images that supported civilizational imaginaries in the midst of modern coloniality based on the contributions of Aimé Césaire, Jacques Le Goff, Serge Gruzinski, Ailton Krenak and Susan Buck-Morss, among others.

KEYWORDS

Art. Imaginary. Modernity. Globality. Decoloniality.

RESUMEN – La (des)figuración de indígenas y negros en el arte: apuntes sobre la (des)colonialidad de la imagen – La gran cuestión en la historiografía del arte en este momento de globalidades asimétricas es quizás la revisión de las identidades y representaciones subsumidas en la constitución de la modernidad/colonialidad – una cuestión que actualmente se desarrolla en los estudios poscoloniales, anticoloniales y decoloniales. A partir de la (des)figuración de ameríndios y africanos en la historia del arte, este ensayo propone debates sobre la (re)invencción de imágenes que sustentaron imaginarios civilizacionales en medio de la colonialidad moderna a partir de las contribuciones de Aimé Césaire, Jacques Le Goff, Serge Gruzinski, Ailton Krenak y Susan Buck-Morss, entre otros.

PALABRAS CLAVE

Arte. Imaginario. Modernidad. Globalidad. Descolonialidad.

A crer em importantes publicações que saíram em 2022 (Alessandra Paiva; Márcio Seligmann-Silva), o termo *decolonial* tornou-se um conceito guarda-chuva que arregimenta contribuições de diversos campos de estudos. Dos étnico-raciais aos de gênero, das modernidades às pós-modernidades, das colonialidades às decolonialidades e das histórias às novas histórias, vários estudos no sul e no norte do continente americano vem propondo, direta ou indiretamente, uma revisão crítica das disputas pelas epistemes constituídas pelo colonialismo europeu de alto impacto, que gerou as assimetrias do processo de globalização. Desde já, esclareço que opero na perspectiva de que colonização, modernização e globalização são processos historicamente inextricáveis nos últimos cinco séculos, ou seja, constituem uma tríade histórica na qual cada um de seus vértices não pode ser plenamente entendido senão *em relação* intrínseca e dinâmica com os outros dois.

Sem querer constituir mais uma aporia nessas relações entre colonização, modernização e globalização, prefiro pontuar algumas condições de (in)visibilidade e (i)legibilidade histórica, começando com duas vozes:

Acertado isso, admito que é bom colocar diferentes civilizações em contato; que casarem-se mundos diferentes é excelente; que uma civilização, qualquer que seja seu gênio íntimo, murcha ao dobrar-se sobre si mesma; que a troca aqui é oxigênio, e que a grande sorte da Europa é haver sido uma encruzilhada e que, por ter sido o lugar geométrico de todas as ideias, o receptáculo de todas as filosofias, o lugar de acolhida de todos os sentimentos, tornou-se o melhor redistribuidor de energia. Mas então, apresento a seguinte questão: a colonização realmente *pôs em contato*? (Césaire, 2020, p. 11).

Aparentemente, a pergunta final de Aimé Césaire pode ser respondida nesta outra afirmação de Jacques Le Goff, mais de cinquenta anos depois, ambas no contexto da francofonia:

De fato, os historiadores não devem confundir, como fizeram frequentemente até agora, a ideia de mundialização com a de uniformização. Há duas etapas na mundialização: a primeira consiste na comunicação, na relação de regiões e culturas que se ignoravam; a segunda é um fenômeno de absorção, de fusão. Até agora, a humanidade só conheceu a primeira dessas etapas (Le Goff, 2015, p. 133-34).

Postos num diálogo aparentemente anacrônico entre intelectuais descendentes da França colonizadora (a continental) e da França colonizada (suas regiões ultramarinas), Le Goff responde assertivamente à questão posta por Césaire: sim, houve contato entre civilizações. Mas observemos que enquanto Césaire coloca esse contato no vértice da colonização, Le Goff o coloca no vértice da globalização, ou seja, trata-se de perspectivas de visibilidade e legibilidade históricas postas em confronto.

Por um lado, Césaire questiona o processo civilizatório reconhecendo, primeiro, o papel da Europa como *locus* (então privilegiado) de trânsitos variados, aqueles mesmos trânsitos que, reelaborados (ou distorcidos, segundo o próprio Césaire), vão constituir o chamado mundo moderno. De outro lado, Le Goff admite que tal contato entre civilizações não chegou, até os albores do século XXI (seu livro é de 2014), ao ponto da absorção ou da fusão. De fato, Le Goff tem razão quando pede que os historiadores não confundam globalização com homogeneização, mas esqueceu de dizer que, sim, o processo de mundialização (como preferem os franceses) foi uma tentativa de uniformização de mundos sob a égide da mentalidade europeia constituída entre o humanismo, o iluminismo e o positivismo, todos atravessados pela ilusão de “soberania” de seu próprio modo civilizatório, salvo exceções.

Mas o próprio Césaire (2020, p. 11), respondendo à questão posta, afirma:

Ou, se preferirem, de todas as formas de estabelecer contato, ela [a colonização] foi a melhor? Eu respondo: *não*. E digo que, da colonização à civilização, a distância é infinita; que, de todas as expedições acumuladas, de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais despachadas, não sobraria um único valor humano.

Antes que acusemos Césaire de “anacronismo” e para permanecer (como exemplo) no espaço da intelectualidade francesa, é bom lembrar que, de alguma maneira, seu discurso reverbera as críticas que Michel de Montaigne fez à suposta supremacia civilizatória europeia ainda em 1580, quando publicou os livros I e II de seus *Ensaïos* – traduzido, circula entre nós desde 1961.

Então, corroborando Césaire e entendendo o estado da arte como aquele em “que el aire promiscuo de la globalización exige abrir ventanas a la alteridad” (Colombres, 2004, p. 7), gostaria de expor algumas imaginárias que alimentaram imaginários civilizatórios. E, levando em consideração a hipótese de Le Goff, tentarei verificar nesse percurso imagético/discursivo se já estamos (ou não) num estágio pós qualquer coisa em que a globalização ultrapassou a etapa de “simples” contato – tudo na perspectiva das artes e das culturas visuais, dado que o tema desta mesa que compartilho com os colegas ibéricos é “imagens: entre ensino e pesquisa”.

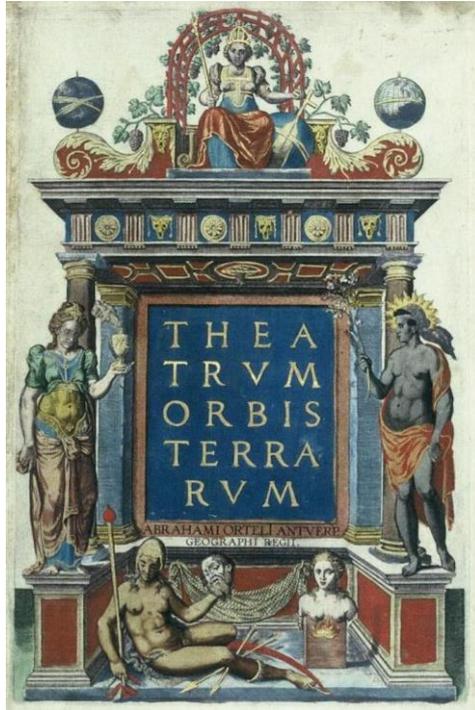
A *Adoração dos Reis Magos* (c.1501-06) de Vasco Fernandes e Francisco Henriques (Figura 1); O *Theatrum Orbis Terrarum* (“Teatro do Mundo”, 1570) de Abraham Ortelius (Figura 2); e a *Alegoria da América* (ou *Vespúcio revela a América*, 1589; Figura 3) de Jan van der Straet, Philip Galle e Hans Collaert, são das primeiras iconografias sobre as gentes das américas num contexto quinhentista em que portugueses e espanhóis exploravam, os italianos financiavam, enquanto alemães e flamengos iconografavam o “novo mundo”.

Figura 1 – Francisco Henriques e Vasco Fernandes. *A Adoração dos reis magos* (c.1501-06). Pintura. Museu Nacional Grão Vasco, Viseu, Portugal



Fonte: disponível em: [<http://www.museunacionalgraovasco.gov.pt/?p=258>]; foto de autoria desconhecida.

Figura 2 – Abraham Ortelius. *Theatrum Orbis Terrarum* (Teatro do Mundo, 1570, Antuérpia). Gravura



Fonte: disponível em [https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/records/item/14441-theatrum-orbis-terrarum]; foto de autoria desconhecida.

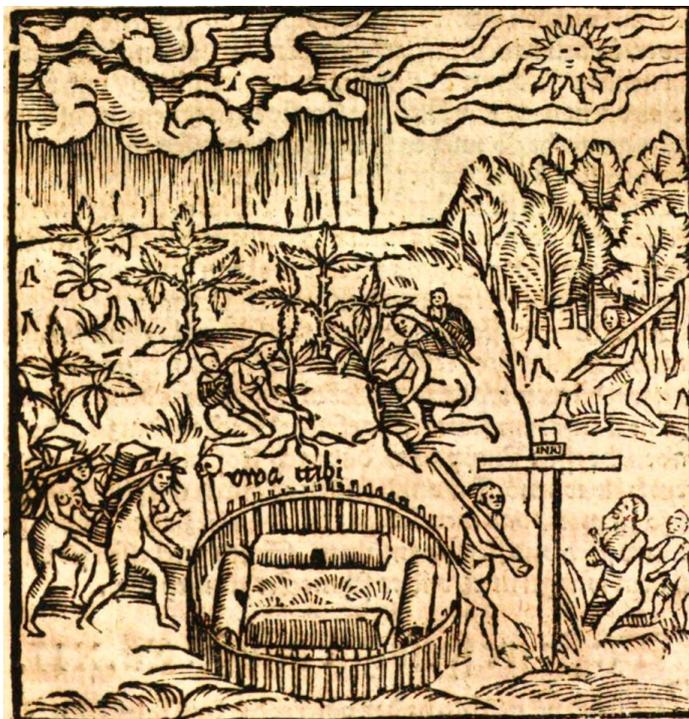
Figura 3 – *Alegoria da América*, em *Novas Invenções dos Tempos Modernos (ou Vespúcio revela a América*, 1589) de Jan van der Straet (desenho), Philip Galle e Hans Collaert (gravura). Metropolitan Museum of Art, New York



Fonte: disponível em [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/659655]; foto de autoria desconhecida.

Reparemos que, na pintura de Fernandes e Henriques, um indígena tupinambá quase travestido de português substitui a tradicional figura de Baltazar (o rei negro), num claro proselitismo da universalidade do cristianismo. Mas, o meio de divulgação mais efetivo dessas ideias se dá (obviamente) através da gravura, sobretudo através das “alegorias dos quatro cantos do mundo” – um tema e uma abordagem que viralizou entre os artistas europeus até o século XIX, catapultado pelo estrondoso sucesso da *Iconologia* (1523) de Cesare Ripa. Nas gravuras de Ortelius (41 edições impressas até 1612) e Der Straet, a idealização dos corpos da tradição greco-romana foi estendida à figuração da gente ameríndia, mas os atributos (não mais que um ou dois no caso da alegoria, segundo a indicação de Ripa) são logo estereotipados pela antropofagia. O canibalismo como traço distintivo das culturas originárias tornar-se-á a mais popular das configurações do novo mundo, se considerarmos, entre outros, o considerável sucesso da publicação canhestamente ilustrada (para os padrões da época) da “epopeia” de Hans Staden entre os tupinambás (39 edições até 1715; Figura 4).

Figura 4 – Gravura da 1ª edição de *Warhaftige Historia und beschreibung eyner landtschafft [...]* de Hans Staden, Marburg, 1557



Fonte: disponível em [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Staden_1557_page114.jpg]; foto de autoria desconhecida.

Traduzido para o português pela primeira vez em 1892, a narrativa de Staden também serviu para alegorizar nossa ancestralidade indígena: primeiro com Monteiro Lobato (1925); logo depois com Oswald de Andrade (1928); e muito depois com Nelson Pereira dos Santos (1971) – entre pastiches, paródias e subversões, todos de algum modo envolvidos com a discussão sobre a identidade brasileira nas artes e na cultura.

Portanto, as primeiras imaginárias dos ameríndios plasmadas na Europa enfatizam tanto o “selvagem” quanto o virtual cristão, isto é, alimentam um imaginário sobre o Outro incivilizado, mas passível de conversão. Não são hereges, nem apostatas: são pagãos e/ou idólatras, num momento em que tanto o paganismo quanto a idolatria são temas candentes na cristandade europeia, mas claramente tolerados (e até incentivados) nas artes dos renascentistas bancados pela elite do catolicismo. Nestes termos, cabe citar Serge Gruzinski sobre o papel da colonização ibérica (ora em revisão) em seu *As quatro partes do mundo – história de uma mundialização*:

Mas essa revalorização da experiência hispano-portuguesa, por indispensável que seja, não oferece ainda senão uma genealogia corrigida da modernidade clássica. Ela não escapa ao enquadramento etnocêntrico de uma história intelectual da Europa. Conservadores, modernos ou pós-modernos, os especialistas do Velho Mundo continuam a enfrentar-se em debates nos quais o resto do globo é apenas um cenário, um objeto exótico, e nunca um ator. [...] É evidente, então, que essa outra modernidade está ligada a seus mediadores e aos espaços intermediários [...] para onde convergem sistemas de símbolos e concepções de mundo, onde nascem sociedades e grupos sem precedentes na história, onde perfilam as misturas e onde instalam-se as barreiras destinadas a contê-las (Gruzinski, 2014, p. 96).

Isto posto, a aposta dos colonizadores ibéricos será a da conversão, tendo as artes e os ofícios como veículo privilegiado de proselitismo civilizatório, ainda que os nossos primeiros artistas europeizados impregnassem esse imaginário medievo-colonial de princípios estéticos francamente indígenas e africanos.

Enquanto na Europa Ocidental quinhentista e seiscentista se aprofundava a diferenciação entre artistas/intelectuais e artistas/artífices, entre o naturalismo

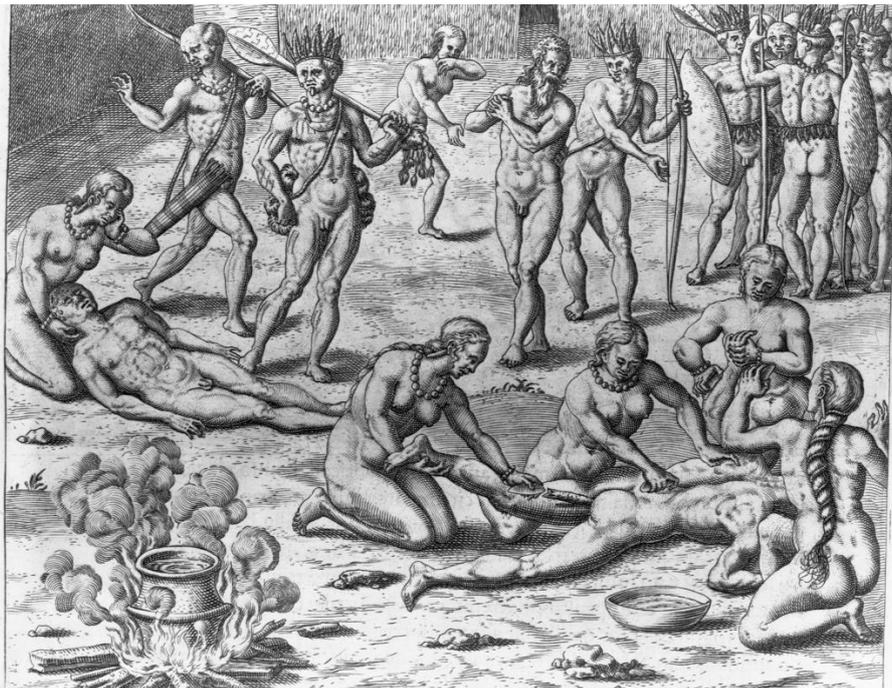
idealista dos antigos (evado de paganismo) e a sobrevivência do simbolismo fantasioso dos medievais (evado de cristianismo), a primeira colonização dos saberes e fazeres artístico-estéticos nas américas se dará conforme uma estrutura social e ideológica própria do regime feudal.

Sem que o ensino/aprendizado artístico passasse pelo escrutínio das corporações de ofícios (as guildas), ela se dará nas américas ibéricas, primeiro, pelas missões religiosas e, assim, tal sistema de ensino/aprendizagem acaba nas mãos das irmandades religiosas organizadas sobretudo por escravizados no Brasil – segundo Vicente Salles, um dos modos de adquirir a alforria –, e dos “grêmios” de pintores de maioria indígena no Peru. Apesar da suposta “planetarização da antiguidade” propugnada por alguns portugueses e espanhóis como Francisco de Holanda, Bartolomé de las Casas, Garcia da Orta, Gaspar da Cruz e González de Mendoza (citados por Gruzinski 2014, p. 53), que “testemunharam” a excelência da arte produzida pelas culturas originárias dos não europeus, os fazeres estéticos de indígenas e africanos foram pilhados, coletados e higienizados de seus saberes e contextos simbólicos. Na prática, um novo regime artístico-estético foi imposto: enquanto toda uma iconografia que testemunhava uma cosmovisão identitária foi reprimida, se impunha uma outra iconografia “civilizatória”, ela mesma em busca de uma identidade greco-romana. Portanto, se aquela segunda característica da mundialização (da absorção, da fusão) prevista por Le Goff ainda não é visível no contexto europeu, ela já é explícita nas américas, às custas da exploração e da racialização – ou, ao menos, deveríamos alterar o esquema do medievalista francês, incluindo uma fase intermediária entre o contato e a fusão: a da substituição.

Como bem observou Gustavo Piqueira (2020), toda uma iconografia delirante (sobre os “bárbaros canibais”), nascida de um imaginário sobre o Brasil e que se estendeu como imaginária geral das gentes do novo mundo, já grassava pela Europa desde o século XVI, sobretudo como simbologia medieval requeitada e que Chicangana-Bayona (2017) definiu pertinentemente como uma iconografia que vai do “maravilhoso medieval ao exótico colonial” – as *Grandes Viagens* dos

De Bry (pai, filhos e genro), uma espécie de compilação de narrativas (fartamente ilustradas) até então dispersas e publicadas entre 1590 e 1630 em Frankfurt (Figura 5), talvez tenha sido a mais notável das imaginárias sobre os nativos das américas a circular pela Europa seiscentista.

Figura 5 – Gravura de Theodore De Bry em *America Tertia Pars*, 1592. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo



Fonte: disponível em [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Theodore_de_Bry_-_America_tertia_pars_1.jpg]; foto de autoria desconhecida.

Essa figuração iconográfica só começaria a ser alterada entre os séculos XVII e XIX. Nesse entremeio, enquanto o “bezerro de ouro da Coroa” (segundo D. João V) era sacrificado nos altares da exploração colonial, e em meio ao elogio à habilidade da mão brasileira configurada essencialmente por indígenas, africanos e suas proles miscigenadas, foi-se constituindo a fama de Aleijadinho e Mestre Valentim no Brasil e de Luis de Riaño e Puma Callao no Peru, cujos méritos autorais contrasta com o anonimato dos muitos artistas/artífices que fizeram a diferença e a glória do barroco latino-americano, sem paralelos nas américas protestantes.

Expressando visualmente o imaginário do “velho” sobre o “novo” mundo, os chamados “artistas viajantes” deram testemunho (nem sempre de primeira mão) sobre as paisagens e as gentes dos brasis, constituindo o que poderia se chamar de crônica visual moderna, ainda que seguindo convenções e simbolismos pictóricos em roupagens, gestualidades e cenografias. É o caso de Frans Post e Albert Eckhout (Figura 6); de Jean-Baptiste Debret (Figura 7) e Johann Moritz Rugendas; e de Johann Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp Martius (Figura 8).

Figura 6 – *Homem africano* (1641) de Albert Eckhout. Pintura, Museu Nacional da Dinamarca



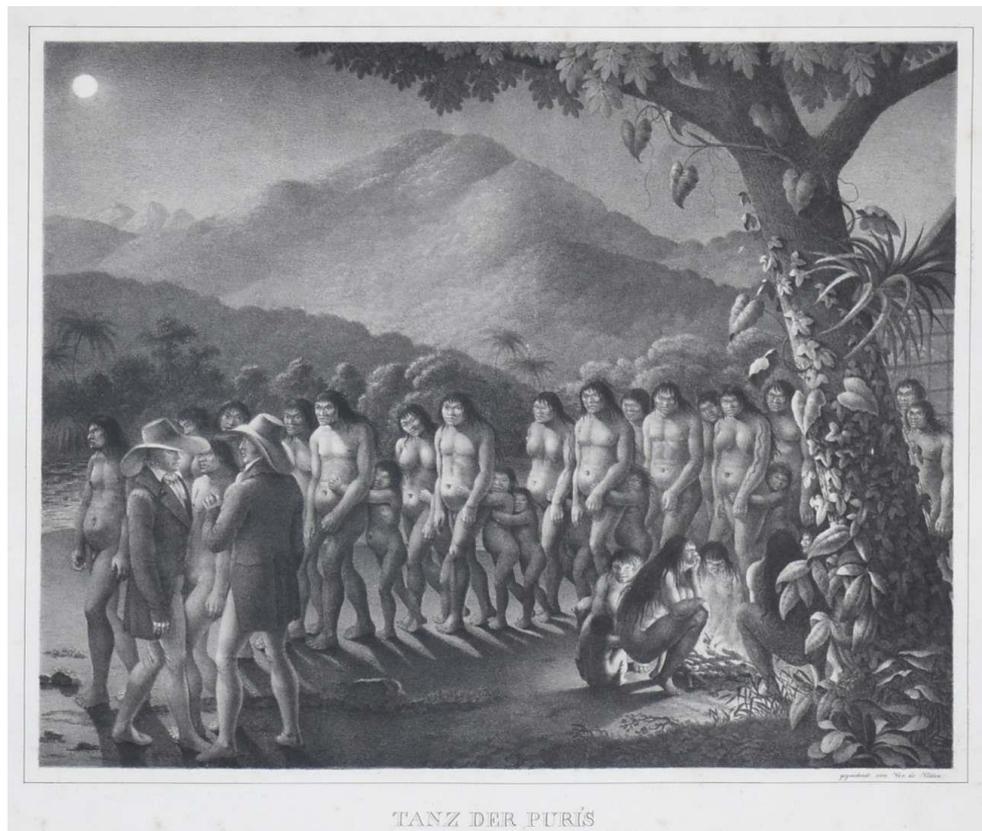
Fonte: disponível em [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Albert_Eckhout_painting.jpg].

Figura 7 – Caboclos ou índios incivilizados de Jean-Baptiste Debret, 1835. Gravura, Col. Brasiliana Itaú



Fonte: disponível em [<http://www.conteudopublicacoes.com.br/olavo/passos.html>]; foto de Edouard Fraipont.

Figura 8 – Dança dos [índios] Puris (desenho de Van de Viden), 1823, do álbum *Reis em Brasília* de Spix & Martius; gravura, New York Public Library



Fonte: [<https://pt.m.wikibooks.org/wiki/Ficheiro:Puri-Indians-Brazil-dancing.jpg>].

Todavia, essa nova imaginária (menos “bárbara” e mais “pitoresca”) impulsionada pela pintura, mas sobretudo veiculada pelas gravuras, segue a prática da imprensa europeia desde o século XV, qual seja, a do plágio puro e simples; é o caso de J. Honegger sobre Rugendas; de Ferdinand Denis sobre Debret; de Thomas Kelly sobre Carlos Julião; e do próprio Debret sobre Spix e Martius – esse *modus operandi* europeu de edição e circulação de imagens gravadas foi o primeiro ChatGPT da história.

Nesse percurso até o quarto século da colonização, importa assinalar que: 1) os artefatos estético-simbólicos dos não europeus passam a ser avidamente “colecionados” e confinados nos “gabinetes de curiosidades” das elites europeias, configurando paulatinamente um gosto pelo “exótico” e pelo “primitivo”; 2) imaginários e imaginárias “exóticas” e/ou “primitivas” vão inflacionar as alegorias dos quatro ou cinco continentes também no circuito erudito da arte europeia (em Rubens e Tiepolo, por exemplo) até, pelo menos, a Exposição Universal de Paris de 1878; 3) esses mesmos imaginários e imaginárias de (in)submissão cultural indígena e afrodiáspórica, às vezes com um toque romântico ou simbolista, foram introjetados pelos artistas brasileiros pós-missão francesa.

Nas viragens entre os séculos XIX e XX, depois que todos os países das américas adquiriram suas independências políticas, a voragem colonialista europeia voltou-se para as áfrias e para as árias. Mas importa assinalar que nesse mesmo entre séculos, o próprio circuito europeu das artes foi esteticamente revirado pela retumbante influência dos “exóticos” ou dos “primitivos”: primeiro pela gravura *ukiyo*e japonesa, depois pela escultura africana e ameríndia – influências estas, geralmente mal digeridas pelos historiadores euro-estadunidenses da arte até bem recentemente.

A figuração do indígena na arte brasileira só começou a mudar com Theodoro Braga (que propôs um ensino/aprendizagem de arte que incluísse a cultura visual amazônica originária) e Vicente do Rêgo Monteiro (que incluiu temas e visualidades indígenas em sua obra; Figura 9) – mote este apropriado e ressignificado alegoricamente pelos modernistas paulistas.

Figura 9 – *Sem título* de Vicente do Rego Monteiro, pintura, s/d. Coleção particular



Fonte: [<https://www.tntarte.com.br/leiloes/65/lote/35?offset=9&spotlight=Destaques>].

Entretanto, em todos estes casos, o extrativismo visual ainda segue a batuta geral da arte europeia, mantendo-se, inclusive e ainda que subliminarmente, a diferenciação entre o artista/intelectual e o artista/artífice, formados em sistemas paralelos: as academias de belas-artes e os liceus de artes e ofícios. Mesmo os artistas formados às margens desses sistemas, reverberam tal diferenciação.

Em síntese, essa *vibe* de ressignificação do contributo de indígenas e afrodescendentes para a cultura brasileira não significou, com raras exceções, a inserção dos mesmos no circuito intelectualizado das artes, embora os artefatos produzidos por comunidades indígenas e afrodescendentes começassem a ser colecionados, mais com um interesse etnográfico do que propriamente estético – de fato, por aqui também se pratica um extrativismo cultural tão típico da colonialidade entranhada na modernidade.

Esse cenário só começa a mudar a partir dos anos 1930 e alguns sintomas podem ser assinalados: a “missão francesa” constituída por Claude Lévy-Strauss, Pierre Verger e Roger Batisde; a valorização da arte negra num arco que vai de

Nina Rodrigues a Emanuel Araújo, passando por Clarival do Prado Valadares, Mariano Carneiro da Cunha e Abdias do Nascimento; a criação do Museu do Índio (1950) e a atuação de Darcy e Berta Ribeiro. Esses sintomas tornar-se-ão mais eloquentes no circuito da arte com a exposição *A mão do povo brasileiro* no MASP (1969) e, depois, com *A mão afro-brasileira* (1988) – ambas foram motivo de remontagens e revisões mais recentemente. Se relacionarmos *A mão do povo brasileiro* com a proposta de criação do “museu das origens” feita por Mário Pedrosa em 1978 (depois do incêndio que consumiu quase todos os picassos do acervo do MAM/RJ), pode-se afirmar que a assunção dos artefatos das culturas tradicionais indígenas e negras ao status de arte galvanizou a crítica especializada nas américas e redundou, entre outras, na exposição *"Primitivism" in the 20th century art – affinity of the Tribal and the Modern* no MoMA (1984-85; Figura 10).

Figura 10 – Exposição “Primitivism” in the 20th century art: affinity of the Tribal and the Modern. Museu de Arte Moderna de Nova York, 27/09/1984-15/01/1985



Fonte: [<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907>].

Nesse íterim, as reiteradas negativas de museus e governos europeus em repatriar o butim estético colonial (Bénédicte Savoy, 2022), também serviu para a percepção de que os artefatos “primitivos” eram, enfim, institucionalizados como obras de artes.

Se houve, nas viragens do século XX para o XXI, uma “virada decolonial” na história e na arte, pode-se afirmar o mesmo sobre a narrativa historiográfica da arte?

Ainda que a intelegibilidade sobre a perspectiva colonial/decolonial seja um fenômeno recente, é possível indicar seus preâmbulos na historiografia da arte em duas publicações dos anos 1980: a *História geral da arte no Brasil* e *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*.

Em *Apolo y la máscara* (1985), Estela Ocampo escrutina o hábito ocidental (de colonizadores e colonizados) de usar um paradigma artístico-conceitual nascido num contexto e numa cosmovisão específica (a renascentista) como medida estética universal, num processo de “naturalização” do sistema da arte eurocentrado que perdurou, apesar de suas variabilidades intrínsecas, por cinco séculos. Nessa vereda explorada por Ocampo, Adolfo Colombres (2004) vai destrinchar o imaginário estético eurocêntrico vinte anos depois, propondo uma teoria transcultural da arte inclusiva e calcada nas estéticas subsumidas pela colonialidade nas américas e nas áfricas.

Já *História Geral da Arte no Brasil* (1983), organizado por Walter Zanini, acabou se configurando como a primeira síntese da história da arte brasileira a quebrar certos paradigmas da colonialidade do saber em vários sentidos: reuniu profissionais não só da história, como também da antropologia, da sociologia, do design, da comunicação visual e da arte-educação que abordaram temas pouco (ou nada) visíveis nas sínteses disponíveis até então, num exercício historiográfico da arte reconhecidamente em seu campo ampliado (ou expandido). Esse recorte se deu, segundo Zanini, para registrar “as características do sistema sócio-cultural

da [...] atividade artística criadora no diversificado meio brasileiro” (Zanini, 1983, p. 501), ou seja, partiu-se de uma perspectiva ampliada, inclusiva e atualizada da produção artística nacional e não de uma grade historiográfica (estilística e periodista) hegemônica. *História Geral* não nos oferece uma pegada decolonial explícita, mas tal atitude é suficientemente clara em vários capítulos: em *Artesanato*, no qual Vicente Salles enfatiza a ação disciplinadora do Estado nas artes e nos ofícios desenvolvidos desde o período colonial; em *Arte afro-brasileira*, com Mariano Carneiro da Cunha nos oferecendo uma síntese crítica da conceituação de arte afro; em *Arte Índia*, com Darcy Ribeiro defendendo a excelência estética da produção indígena, ainda que utilitária; em *A arte no período pré-colonial*, no qual Ulpiano Bezerra de Menezes tenta esboçar “uma ‘gramática das formas’ produzidas pelo aborígene em terras brasileiras, anteriormente ao contato com o mundo ocidental” – esboço pertinente na medida em que (hoje sabemos) certos traços da cultura visual pré-colombiana configuram uma espécie de pictografia; e em *Arte educação*, no qual Ana Mae Barbosa discute a aculturação e a interculturação do ensino/aprendizagem de arte no Brasil – a educação artística, àquela época, ainda não era considerada um tema “digno” da historiografia empolada da arte brasileira.

Fruto de um trabalho que durou cinco anos, *História geral da arte no Brasil* se constituiu num dos pontos de inflexão – junto com *Apolo y la máscara* de Ocampo – de um outro exercício historiográfico então em processamento na América Latina, gerando inúmeros trabalhos monográficos que hoje podemos perceber como preâmbulos daquela “virada decolonial” que tem marcado as primeiras décadas deste nosso século.

A crer em recentes trabalhos de Éric Michaud (2017), de Philippe Dagen (2019) e de Anne Lafont (2023) – e para ficarmos no mundo francófono –, pelo menos uma reescritura pós-colonial e antirracista da história da arte parece, enfim, impregnar parte da crítica e da historiografia europeia, ainda que com um *delay* de décadas e ainda que suas fontes nas américas se restrinjam aos Estados Unidos e ao Caribe.

Assim, talvez Jacques Le Goff não tenha tido a chance de perceber que a segunda fase da globalização já está em curso há, pelo menos, cinco décadas, mesmo que a assimetria própria das visões universalistas inauguradas pela modernidade sigam seu curso. Quanto à hipótese de Césaire, ela pode ser complementada por esta afirmação de Ailton Krenak: “Ou seja, na cosmovisão dos brancos também já houve um fim de mundo, eles olham pra nós com estranhamento quando falamos disso porque não têm memória” (2020, p. 98). Para reiterar a assertiva de Krenak, basta observarmos a obra *Missão, Missões (como construir catedrais)* (1987; Figura 11) do artista brasileiro Cildo Meireles, que recentemente ganhou o prêmio Roswitha Haftmann.

Figura 11 – *Missão/Missões (Como Construir Catedrais)*, 1987/2019, instalação de Cildo Meireles



Fonte: [http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/attachment/img_4576/]; foto de Trudo Engels.

Se um novo (ou renovado) esforço de universalização da condição humana está em jogo neste nosso início de século, é necessário rever os imaginários que engendraram as imaginárias da nossa memória em comum, já que vimos cumprindo um papel essencial nesses repertórios e registros que constituíram (e

constituem) tanto a modernidade quanto a globalidade e a colonialidade. Pois, como diz Susan Buck-Morss (2018, p. 28):

O passado ricocheteia no presente e se espalha em território inimigo. Os fragmentos históricos são os restos de uma explosão. Liberados pela explosão da memória oficial, os fragmentos da história são preservados em imagens. Eles retêm a proximidade da experiência original e, com ela, a ambiguidade. Seu significado é liberado *somente* em uma constelação com o presente.

É nos escombros da explosão – eu chamaria de implosão – da memória oficial que a nossa memória visual comum instala, no mínimo, a ambiguidade. Mas tal ambiguidade pressupõe a escuta atenta de testemunhos visuais negligenciados e, conseqüentemente, sua remontagem passa pela sobrevivência algo fantasmagórica da imagem. Nesse sentido, gostaria de finalizar dizendo que a pegada decolonial, pois, não é só uma tarefa exclusiva dos historiadores descendentes de colonizados – que há muito se debruçam sobre a assimilação e a fusão entre culturas –, mas também uma postura ética que se impõe inclusive aos historiadores descendentes dos colonizadores – que, grosso modo, parecem ainda permanecer no simples estágio da “comunicação” e do “contato”.

Referências

- BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2018.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.
- CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. *Imagens de canibais e selvagens do Novo Mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII)*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2017.
- COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Del Sol, 2004.
- COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo (orgs.). *Spix e Martius: relatórios ao rei*. Rio de Janeiro: Capivara, 2018.
- DAGEN, Philippe. *Primitivismes: une invention moderne*. Paris: Galimard, 2019.
- GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo: história de uma mundialização*. Belo Horizonte, Ed. UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2020.
- LAFONT, Anne. *A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.
- LE GOFF, Jacques. *A história deve ser dividida em pedaços?* São Paulo: Ed. Unesp, 2015.

MICHAUD, Éric. *Las invasiones bárbaras: una genealogía de la historia del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.

OCAMPO, Estela. *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria, 1985.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru, SP: Mireveja, 2022.

PIQUEIRA, Gustavo. *Primeiras impressões: o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem do Brasil*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2020.

RIPA, Cesare. *Iconologia* (tomos I e II). Madrid: Akal, 2002.

SAVOY, Bénédicte. *A luta da África por sua arte*. Campinas: Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Ed. Unicamp, 2022.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles; Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Afonso Medeiros

Paraense de Belém, José Afonso Medeiros Souza é professor titular, crítico e historiador da arte atuante na FAV e no PPGARTES da UFPA, pesquisador do CNPq e líder do GP em *Histórias, Artes e Saberes Estéticos*. Graduado em Educação Artística: Artes Plásticas (UFPA, 1985), é especialista em Belas Artes: História da Arte pela Shizuoka University (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação: Arte-Educação pela Shizuoka University (Japão, 1996) e doutor em Comunicação e Semiótica: Intersemiose na Literatura e nas Artes pela PUC-SP (2001), com estágio no *Japanese-Language Institute* de Kansai (2000). Foi *Postdoctoral Visiting Scholar* na University of Kassel (2003) e fez estágio pós-doutoral no PPGDTSA da UNIFESSPA (2017-18). Foi presidente da ANPAP (2013-14) e Vice-Presidente da FAEB (1990-92).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2588-9948>

E-mail: saburo@uol.com.br

Currículo: <http://lattes.cnpq.br/6045766440369156>

Recebido em 3 de agosto de 2024

Aceito em 15 de setembro de 2024

