



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL  
MUSEU NACIONAL

**Entre o Kalunga Grande e o Kalunga pequeno: territórios invisíveis, imagens  
arquetípicas e artes da escuridão**

Lucinea dos Santos Ferreira

Rio de Janeiro

2019

**Entre o Kalunga Grande e o Kalunga pequeno:**  
territórios invisíveis, imagens arquetípicas e artes da escuridão

Autora: Lucinea dos Santos Ferreira

Orientadora: Luisa Elvira Belaunde Olschewski

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS-MN/UFRJ), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Aprovada em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

**Profa. Dra. Luisa Elvira Belaunde Olschewski**  
(PPGAS-MN/UFRJ – Presidente)

---

**Prof. Dr. Marcio Goldman**  
(PPGAS-MN/UFRJ)

---

**Profa. Dra. Maria da Consolação Lucinda**  
(PPGCS-PA/UEMA)

---

**Profa. Dra. Clara Mariani Flaksman**  
(PPGAS-MN/UFRJ)

---

**Prof. Dr. Luzimar Paulo Pereira**  
(PPGCSO/UFJF)

Rio de Janeiro-RJ

2019

dM357c

e

Ferreira, Lucinea Entre o Kalunga Grande e o Kalunga Pequeno: territórios invisíveis, imagens arquetípicas e artes da escuridão / Lucinea dos Santos Ferreira. -- Rio de Janeiro, 2019. 161 f.

Orientadora: Luisa Elvira Luisa Elvira Belaunde Olschewski. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2019.

1. Arte. 2. Kalunga. 3. Afroindígena. 4. Autodeterminação. I. Luisa Elvira Belaunde Olschewski, Luisa Elvira, orient. II. Título

*À minha amada mãe, Irinea dos Santos Ferreira, presente no Kalunga Grande, e presente no kalunga pequeno.*

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação não seria possível sem a disponibilidade e paciência dos artistas Josafá Neves, Dalton Paula, Rosana Paulino e Miguel dos Santos. Por isso, agradeço a todos pela gentileza e pela seriedade como fui recebida.

À minha orientadora Luisa Elvira Belaunde Olschewski, pela paciência e empenho em compreensão das dificuldades do campo, como algo novo para mim. Dando-me, por isso, espaço para erros e acertos. Fato de onde vem todo meu respeito e admiração.

Do mesmo modo, agradeço aos professores que aceitaram compor a banca examinadora: Márcio Goldman (também por seus comentários que abriram meu modo de olhar o campo de pesquisa), Clara Flacksman Mariani, Maria da Consolação Lucinda e Luzimar Pereira.

À Conceição e Rosilene (esposas de Dalton Paula e Miguel dos Santos), por me receberem de modo muito especial em seus lares, e pelas conversas que contribuíram muito para minha pesquisa.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que contribuiu em parte para minha permanência no curso de Mestrado.

Ao Nansi, por proporcionar possibilidades de compreendermos melhor em que ponto devemos ou deveríamos chegar com o material do campo. Ao Gabriel Holliver e à Luana Braga por contribuírem através de muitas conversas esclarecedoras, trocas de experiências e muita paciência.

E agradeço à minha família que sempre me dá respaldo para tudo o que faço em minha vida: através de palavras e ações, estando perto, mesmo quando estou longe.

## RESUMO

O presente trabalho busca compreender o cenário das artes plásticas e artes visuais afro e afroindígena contemporânea, a partir do estudo dos trabalhos artísticos de Josafá Neves (Brasília/DF), Miguel dos Santos (João Pessoa/PB), Dalton Paula (Goiânia/GO) e Rosana Paulino (São Paulo/SP). Para isso, torna-se necessário observar o deslocamento do aspecto religioso da arte afro-brasileira para questionamentos sobre o cotidiano, suas origens o lugar do negro na sociedade brasileira, e a autodenominação afroindígena. Desta forma, pensar a produção das artes negra e afroindígena como instrumento político, como movimento de resistência, mas também como movimento artístico contemporâneo com sua estética e suas entrelinhas sem deixar de ser mágica, crítica e sensível. A ideia é pensar como Josafá Neves, Dalton Paula Miguel dos Santos e Rosana Paulino, apesar de não se conhecerem e serem oriundos de cidades distintas formam um tripé, em que, o imaginário, a estética e o conhecimento institucional, se fundem à suas experiências de vida como afro ou não, reconstruindo a história diaspórica na cultura brasileira. E não menos importante, compreender a importância da cidade de São Paulo como centro irradiador da arte negra, e tendo, como grande relevância para este acontecimento, Roseane Paulino, ao expor seus objetos e instalações de arte que dão relevo à questões sobre a família negra e o papel da mulher negra na sociedade brasileira: arte kalunga, arte com kalunga.

**Palavras-chave:** Ser/estar Kalunga, afroindígena, autodeterminação

## ABSTRACT

The present work seeks to understand the landscape of the visual arts and Afro-Brazilian and Afroindigenous contemporary art, from the study of the artistic works of Josafá Neves (Brasília/DF), Miguel dos Santos (João Pessoa/PB), Dalton Paula (Goiania/GO) and Rosana Paulino (São Paulo/SP). For this, it is necessary to observe the displacement of the religious aspect of Afro-Brazilian art, for questions about the daily life, its origins and the place of the Negro in Brazilian society, and the Afroindigenous self-denomination. In this way, think of the production of black and Afroindigenous arts, as a political instrument, as a movement of resistance, but also as a contemporary artistic movement, with its aesthetics and its lines while remaining magical, critical and sensitive. The idea is to think like Josafá Neves, Dalton Paula, Miguel dos Santos and Rosana Paulino, although they do not know each other and come from different cities, they form a tripod in which imagery, aesthetics and institutional knowledge merge with their experiences of life as an Afro-descendant or not, reconstructing the diasporic history in Brazilian culture. It is no less important, to understand the importance of the city of São Paulo as an irradiating center of black art, and having great relevance for this event, Roseane Paulino, by exposing her objects and art installations that highlighting issues about the black family and the role of the black woman: art kalunga, art with kalunga.

**Keywords:** To be Kalunga, *Afroindigenous*, self-determination

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Parede de memória (1994). Rosana Paulino. Serigrafia em almofadas, 8x8x3cm
- Figura 2** – Soldado. Terracota, tecidos e materiais diversos, 36x15x9, 5 cm, (2006)
- Figura 3** – Ama de leite, n. 1 (2005), Terracota, plástico e tecido, 32x17, 5x8, 5 cm
- Figura 4** – O FARDO. Monotipia sobre papel, 54x39cm (2010).
- Figura 5** – Proteção extrema contra dor e sofrimento (2011)
- Figura 6** – Assentamento, litografia a cores sobre papel (2012)
- Figura 7** – Assentamento, litografia a cores sobre papel (2012)
- Figura 8** – Mãe e filho. Série tecelãs (2012)
- Figura 9** – Casulo Terracota, algodão, linho (2013)
- Figura 10** – Série Atlântico vermelho, 2017 (tela costurada)
- Figura 11** – Mulher indígena (2014), óleo sobre tela
- Figura 12** – Autorretrato (2014), óleo sobre tela (série diáspora)
- Figura 13** – Teste no atelier para a exposição Orixás na França
- Figura 14** – Oxum (exposição especial Orixás na França, 2018)
- Figura 15** – Ogum (exposição especial Orixás na França, 2018)
- Figura 16** – Xangô (exposição especial Orixás na França, 2018)
- Figura 17** – Exú (exposição especial Orixás na França, 2018)
- Figura 18** – Nanã (exposição especial Orixás na França, 2018)
- Figura 19** – Omolú (exposição especial Orixás na França, 2018)
- Figura 20** – Rota do tabaco, Leo Eloy
- Figura 21** – Conjunto de imagens de referências de Dalton Paula, 2016
- Figura 22** – Vassoura, 2017
- Figura 23** – Pedrinha miudinha
- Figura 24** – Alusão a rede de Debret, óleo sobre tela
- Figura 25** – A cura B, óleo sobre livro/sete livros.
- Figura 26** – A cura B, óleo sobre livro
- Figura 27** – Barreira de som (2014)
- Figura 28** – Terracota, década de 70 (Século 16, 1576), 16x36cm
- Figura 29** – Cerâmica (1982), Índio Xavante
- Figura 30** – Argila (1973), Século 20

# Sumário

## LISTA DE FIGURAS

<b>UMA PEQUENA NOTA .....</b>	<b>1</b>
<b>PRÓLOGO – ATRAVESSANDO A PORTA .....</b>	<b>5</b>
Metodologia .....	17
<b>APÍTULO 1 .....</b>	<b>20</b>
<b>ARTE, ARTE AFRO-BRASILEIRA E ARTE AFROINDÍGENA.....</b>	<b>20</b>
1.1. Arte afro-brasileira e arte afroindígena: arestas.....	20
1.2. “Estética” diáspórica.....	23
1.3. Ferida Exposta: Kalunga.....	28
1.4. Conceitos, técnicas e sensibilidade .....	31
1.5. Identidade e Autoria.....	37
<b>CAPÍTULO 2 .....</b>	<b>41</b>
<b>POR QUE SÃO PAULO? .....</b>	<b>41</b>
2.1. Rosane Paulino .....	41
2.2. O Silêncio do Rio.....	44
2.3. Da Memória à Sombras Frias .....	45
2.4. Álbum de Desenho: resquício de Saartjie .....	53
2.5. Moiras Negras.....	54

2.6. “Nada alinhavado se sustenta” .....	60
<b>CAPÍTULO 3 .....</b>	<b>66</b>
<b>TERRITÓRIOS DIASPÓRICO .....</b>	<b>66</b>
3.1. Sobre pele: a arte da escuridão de Josafá Neves .....	66
3.2. A oscilação da obra afro-brasileira .....	70
3.3. “Ponto Riscado” .....	75
3.4. Na gaveta, Regras da Arte .....	77
<b>CAPÍTULO 4 .....</b>	<b>79</b>
<b>TERRITÓRIOS INVISÍVEIS .....</b>	<b>79</b>
4.1. Dalton Paula e as Estórias dos Espaços Invisíveis .....	79
4.2. Espaços físicos e corpos invisíveis .....	81
4.3. O fechar dos olhos .....	84
4.4. Além de três minutos: no tempo de Catarina .....	86
4.5. Objetos e pessoas .....	91
4.6. Os segredos dos objetos .....	94
4.7. A fotografia na arte afro-brasileira .....	96
<b>CAPÍTULO 5 .....</b>	<b>102</b>
<b>ESPAÇOS IMAGINÁRIOS .....</b>	<b>102</b>
5.1. A arte que antecede o artista .....	102
5.2. Imagens das sombras: Arte Arquétipa .....	104
5.4. A fórmula da Arte: Sangue e Luz .....	110

5.5. Novamente São Paulo: 1974 .....	113
5.6. Arte conduzida pelas Memórias da terra.....	116
5.7. O alquimista .....	118
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>120</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>131</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>148</b>

## **Uma Pequena Nota**

A pesquisa de campo para minha dissertação começou em fevereiro de 2017 quando iniciei os primeiros contatos com vários artistas que denominavam suas artes como afrobrasileira ou afroindígena. Até que no final de 2017, estabeleci meu campo em quatro Estados brasileiro: Brasília onde acompanhei os trabalhos Josafá Neves, Goiás acompanhado as artes de Dalton Paula, Rosana Paulino no Estado de São Paulo e Miguel dos Santos na Paraíba. Lugares que permaneci entre idas e vindas até novembro de 2018. Meu primeiro de campo de pesquisa era formado por quatro espaços distantes e específicos no fazer artístico, sendo por isso, cansativo, complexo, mas necessário para o entendimento do que viria ser a arte autodenominada “mestiça”.

Minha relação em campos com os artistas representados nessa dissertação foi muito intensa. Não houve uma metodologia extraordinária, simplesmente vivenciei o campo: não fiz entrevistas, por que não queria conduzir ninguém a respostas pretendidas. Mas sim, ouvi suas narrativas, suas histórias de vida, presenciei seus processos criativos. Deixei que o campo das artes me conduzisse e se mostrasse a mim. A abordagem foi estabelecida nas relações que mantive com os artistas aprendendo, mas também, observando de forma minuciosa e analítica suas categorias flutuantes de histórias, memória e as experiências pessoais de cada artista. Foi um campo muito complexo por sua subjetividade. Artistas que produziam arte e ao mesmo tempo se auto-inscreviam como “mestiços” de modo próprio através da arte, seja pela ancestralidade ou por uma afetividade com o objetivo fundado por interesses semelhantes: falar de si para o outro.

Meu objeto de pesquisa era o objeto de arte, mas por vezes a arte se confundia com o artista, esses momentos de dupla subjetividade era o ponto crucial para mim. Pois, para quem nunca fez campo ler imagens como textos e ver o invisível, foi complexo. Por muitas vezes

fui levada pelas temáticas dos artistas e suas narrativas de mágoas, fato que desde o início dos contatos tentava distanciar-me, mas compreendi que estas falas eram também material fundamental para a criação artística. Não há e tenho a intenção de explicar o que é a arte afroindígena, pois acredito que pelo que vivenciei, arte é como se pensa e se vive o cotidiano. Por isso, falarei apenas de forma superficial como acontece a arte afroindígena dos artistas presentes no meu campo de pesquisa a partir de seus processos criativos.

Josafá Neves tem em sua temática a desconstrução do preconceito de cor, para isso, toma como ponto de partida a escuridão que se inicia na superfície da cor da pele, se aprofundando na escuridão dentro de si. E a partir desta experiência de introspecção cria telas, talha a madeira e desenha em bases pretas personagens, situações e objetos negros que contribuíram e contribuem para a cultura brasileira. Desta forma, narra a seu modo a história do negro e do indígena que para o artista são iguais em condição humana. Ainda partindo do mesmo ponto em que se encontra Josafá, o Corpo negro, Rosana Paulino artista de São Paula busca descolonizar o corpo negro feminino destituído de forma e beleza pelo discurso científico do século XIX que segundo a artista ainda permanece no presente. Desta forma Paulino transita entre fotos, desenhos e esculturas pensando o lugar do corpo negro nos espaços sociais e seus papéis na sociedade brasileira. Dalton Paula artista de Goiânia prefere trabalhar não o corpo negro, mas falta dele. E para isso, cria territórios invisíveis a partir do que mais o assusta: o barro, elemento que segundo ele, mora o homem. Mas também, sabe se servir do corpo branco para extrair o corpo negro. Miguel dos santos foi o único que não tem em sua arte o corpo negro, mas sim imagens arquetípicas e obras conduzidas por espíritos.

Nesse período em campo pude compreender que o modo de se fazer e pensar as artes por Josafa, Rosana e Dalton era de certa forma uma maneira de busca por cotidianos não vividos, histórias desconhecidas que se apresentam entre histórias e memórias, fatos e

imaginação que se desdobram em uma necessidade de um devir, uma forma de autorepresentação no mundo real simbolicamente. Com exceção de Miguel dos Santos que tinha em suas artes memórias do inconsciente.

Em relação à autodenominação das artes como afroindígena, nenhum dos artistas pensam de forma ideológica como o mestiço do mito nacional de fusão das “raças”. Entretanto, não descartam suas descendências indígenas devido à incerteza do processo de miscigenação brasileira. Por isso, tomam o encontro do afro e do indígena por questões culturais e profunda afetividade. Uma relação consentida, tecida por interesses comuns: serem sujeitos de história tecida a partir de suas memórias. Novamente com exceção de Miguel dos Santos que afirma que, em sua arte, a questão do genoma é pretendida. Apesar de pensar o “mestiço” não de acordo com mito nacional que visa à fusão e a transformação em outro. Mas, avisava-me a todo o momento que não se torna artista: “*se nasce artista*”. E como continha em seu DNA, descendência indígena, ioruba, cigana e portuguesa, como artista predestinado poderia acessar todos os territórios em cada DNA que carrega em seu corpo. Não há questões políticas e sociais na arte de Miguel dos Santos, por que segundo o artista a função da arte é se divina para iluminação, e não política.

O que posso dizer sobre as artes de Josafá Neves, Dalton Paula, Rosana Paulino e Miguel dos Santos é que estes artistas incutem em seus objetos de arte memórias que parte de lugares diferentes. Miguel dos Santos, de uma memória coletiva que não traz um porta voz. Entretanto Josafá, Paula, Paulino se utilizam de memórias que partem deles mesmos, como porta voz de uma necessidade da arte para negociarem espaços, tempos e um lugar de discurso. Esse devir, essa falta é uma forma de inscrição que fixa em suas artes através de suas narrativas de mágoas ou talvez, os vários significados de *yearning*: saudade intensa,

anseio, desejo<sup>1</sup>. Que também produz de certa forma um sentimento que denominei kalunga, que atravessa com muita ou pouca intensidade a arte dos artistas. Este sentimento kalunga pode visto nas linhas dos desenhos de Paulina como alusão a dor. Sentido na escuridão de Josafá ou barro mítico ou no tempo das coisas de que fala Dalton Paula.

Na arte de Miguel dos Santos não há este sentimento, pois acredito ser um sentir mestiço. Miguel dos Santos sabe disso, por isso, diz com sorriso larga e jeito de menino, apesar de seus 75 anos, que vê kalunga na figura do caboclo de lança (figura folclórica do mestiço afroindígena de lança), mas também ouve nas batidas das alfaias dos batuques dos grupos de maracatu de Pernambuco um som kalunga.

---

<sup>1</sup> DICIONÁRIO Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford University. Press Oxford. 1990.

## PRÓLOGO – Atravessando a Porta

Essa dissertação levou-me a compreender que a arte afro-brasileira está muito além de imagens ritualísticas e do jogo técnico de luz e sombra. Para compreender este cenário, deixei-me ser levada através de portas que me conduziram a lugares que desconstruíram muitos pensamentos que eu tinha a respeito da arte de matriz africana. Sobre as ruínas do pouco conhecimento que possuía sobre o assunto, deste segmento de arte, foi-se reconstruindo uma imensidão inimaginável de cores, traços e formas, assim como espaços invisíveis, corpos negligenciados e estórias não contadas. Divaguei entre “bosques” imprevisíveis, conduzida pela inexperiência e pela apreensão de fazer tudo certo: manter o distanciamento necessário, envolvida pela pesquisa, esperando a narrativa espontânea, mas também questionando um pouco, e dessa forma deixei-me ser afetada pelo campo. Entre muitas escolhas que fiz, uma delas foi simplesmente ser conduzida pelos personagens do campo das artes.

Diante disso, acredito que tornar conhecido os personagens que me conduziram a este outro lado da porta, a este outro mundo das artes, será muito relevante para compreender o cenário de produção das artes plásticas e visuais de matriz africana no Brasil. Digo porta,<sup>2</sup> por ser, este objeto, ou passagem, uma das primeiras “molduras” arquitetadas pelos batentes que me conduziram aos personagens desta dissertação, e que, de certa maneira, retirou de mim a solidão acadêmica em que me encontrava. Conseqüentemente, a imagem da porta foi, no desenvolver do campo de pesquisa, o caminho, a moldura e a alegoria que me levou de forma diferente e despretensiosa ao processo criativo fundamentado nos ancestrais de uma africanidade diversificada.

Foram muitas horas viajando de ônibus e avião, e acredito que este foi um dos motivos de meu campo parecer ser tão solitário. No início, algumas leituras bibliográficas que nada me deram em suporte, um tema que não provocava muito interesse na academia, o que tem um enorme peso no sucesso do trabalho. Mas, eu tinha um caderno, uma caneta, uma longa viagem e dentro de mim, claro, um pensamento de que é assim que qualquer pesquisa nasce,

---

<sup>2</sup> “(...) a porta é um dos elementos essenciais do cerimonial, e como a beleza precíval da madeira esculpida ou a beleza mais permanente da pedra talhada, do mármore colorido, acrescenta grandeza e nobreza ao gesto do homem que caminha que transpõe o umbral de todo um mundo” (Batiste, [1951]2006:130).

do nada. As artes afro-brasileiras e os artistas – Josafá Neves, Dalton Paula, Rosana Paulino e Miguel dos Santos – aqui mencionados, têm em seus trabalhos uma abordagem ampla, indo desde o encontro da arte como objeto divino, como obra de arte que conta histórias e histórias, como fato praticamente quase indissociável, não pela africanidade, mas pelo teor da arte como ciência/disciplina. Busquei a arte negra, e também o artista sem cor, era o que tinha em mente. Encontrei o sentimento negro incutidos nos objetos e na estética da arte afro-brasileira. Personagens que vão além da arte religiosa como qualquer outro artista eurocêntrico, mas dentro de uma especificidade fundada na sua ancestralidade que vai além das energias que constituem nossas cabeças<sup>3</sup>: envolvendo o corpo, a mente e as histórias.

Busquei refletir sobre uma arte de matriz africana que trouxesse uma importância, não do africano e nem do europeu, pois seria muito vago: a África é um continente muito grande e a Europa também. Os negros da diáspora vieram de vários países africanos e, por isso, são diferentes. Eu não sei de onde venho. Nós brasileiros não temos uma só origem, só sabemos que viemos de lá, do outro lado. Isso reflete em nossa cultura artística do mundo contemporâneo, em uma sociedade mestiça e, conseqüentemente, diversificada. Assim os artistas mencionados neste trabalho, são muito diferentes em modos de pensar e fazer arte. O que os unem é a temática de seus trabalhos que falam como negros e/ou sobre os negros, de um modo que transbordam de suas obras vários cenários, formando uma imagem com de um mosaico, algo meio abstrato e complexo, mas ao mesmo tempo claro. Neste paradoxo artístico, joguei-me na escuridão de uma arte desinteressada com o interesse em buscar o modo como esses artistas fazem arte, porém descobri que a arte nasce.

Através de alguns contatos que obtive antes mesmo de ingressar no mestrado, conheci Josafá Neves, artista autodidata, residente em Brasília, que concordou em falar de sua arte. Deste modo, no dia quatro de janeiro de 2017, parti rumo a Brasília para conhecê-lo pessoalmente e termos uma conversa sobre seu trabalho. Assim, cheguei ao bloco 990 da referida cidade, e conversamos.

Uma das coisas que mais marcou-me, quando estava em campo para esta dissertação, foi o modo como os meus encontros com os personagens ocorreram. Sempre diante de uma porta, todas imensas e diferentes em cores. E cores inusitadas, vermelha, amarela/coral e terrosa. Mas, o que importa é que elas estavam lá: imponentes, chamativas como se fossem

---

<sup>3</sup> Orixás

portais mágicos, que me levariam de um mundo a outro<sup>4</sup>, ao mundo das artes. Mais que uma abertura em uma parede, mas como uma metáfora que nos leva ao visível e invisível, à deuses e mortais, em espaços inatigíveis, à uma arte do desconhecido: a arte sensível, a arte profética e a arte das rotas invisíveis.

Como me senti, em certos momentos, em meio ao alto mar, precisei agarrar-me em algo que proporcionasse segurança quando estava com os artistas. Nesse sentido, queria expôr uma alegoria que nos conduzirá a seguir uma trilha para entendermos as imagens dos comportamentos dos três artistas mencionados nesta dissertação, com exceção de Rosana Paulino. Seguindo a alegoria de Bachelard (1989:208-211), de uma casa que se estrutura do sótão ao porão, que descreve da seguinte maneira: uma casa<sup>5</sup> com um telhado, no nosso caso, não muito reto, mas sim inclinado, em que debaixo dele há o sótão. Logo depois, de forma vertical, para sustentar o sótão, estão as paredes da casa em forma de torre. Como as paredes que apoiam o sótão precisam ser apoiadas em algo, caso contrário elas não existiriam, abaixo delas há, no chão, uma estrutura bem sólida, e abaixo dessa estrutura que sustenta as paredes há o porão. Abaixo do porão ainda há o subterrâneo que, dependendo de quem, pode ter acesso. É um lugar mais úmido, há água, é escuro e frio, mas tem muitas portas.<sup>6</sup>

Inspirada na metáfora da casa de Bachelard, organizei os artistas de acordo com a estrutura apresenta da, e, nesse caso, teríamos o seguinte cenário: o sótão seria uma metáfora de Paula, as paredes que estão abaixo do sótão seria Neves, e o porão seria a representação de Santos. Cada uma dessas estruturas dá acesso a determinadas dimensões de espaço/tempo, que cada artista consegue alcançar. Lembramos que o sótão equivale a intelectualidade racional segundo Bachelard, o porão a imaginação do inconsciente humano e as paredes um meio termo entre os dois polos da estrutura, que não pode ser desequilibrada. Entretanto, isto não quer dizer que quem se localiza no sótão não possa ter acesso ao porão e a outros pontos da estrutura, o que muda é como esse acesso pode ocorrer e se o indivíduo quer ou é impedido por forças maiores de acessá-lo. De agora em diante observaremos os artistas e sua arte sempre observando a estrutura da casa –“do sótão ao porão”.

---

<sup>4</sup>Mas a porta não apenas abre como também fecha, impede a passagem, protege. É a tampa do cofre que guarda um segredo (Batiste, [1951]2006:131).

<sup>5</sup> A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade (Bachelard, 1989:208).

<sup>6</sup> Quem virá bater à porta? Numa porta aberta se entra. Numa porta fechada um antro. O mundo bate do outro lado de minha porta (Bachelard, 1989:199; apud Albert-Birot217).

Quando cheguei ao meu primeiro encontro, vi um imenso portão vermelho e logo depois uma segunda porta, pequena, com tons em amarelo e com batente vermelho. Diante da porta com um sorriso largo e convidativo quem me recebe com as mãos estendidas, era Josafa Neves. Ele estava parado em frente ao portão à minha espera, quando disse-me: “*pode me chamar de zafá ou professor*”, naquele momento a minha solidão acabou.

Na frente da porta, no chão, dois papéis com rabiscos, denominado por Josafá como arte rupestre de seus afilhados, ainda crianças. Mostrou-me seu ateliê e, em um movimento rápido, levou-me a conhecer o bairro. Apresentou-me a seus amigos, conversamos sobre várias assuntos, menos de arte. Ao falar de sua infância, contou que praticava arte desde seus quatro anos de idade, sua tela era o asfalto e todos gostavam. Mas, por causa da violência do pai, saiu de casa aos doze anos. Morou em casa de amigos, ficou nas ruas, até ter seu corpo resgatado pela velha conhecida amiga dos negros antigos, a capoeira<sup>7</sup>. Se antes a mesma usava o corpo como instrumento de resistência e construção de identidade, anos depois, com Josafá, não fez diferente: cena que o levou para as telas. Mas, apesar de não ser mais um menino, e sim um artista convicto, tem uma referência, uma inspiração: Ana Maria Pacheco<sup>8</sup>. Esta, de certa modo, o influenciou na arte de esculpir. O artista contou-me, como uma narrativa de criança (encantado), como ficou entusiasmado quando viu as obras de Ana Pacheco. Deste aquele momento, arriscou tentar e deu certo. Por isso, não parou mais. Um observador atento consegue ver, nas formas arredondadas de suas esculturas de madeira, a influência da artista plástica, uma especificidade rústica do artista.

Josafá tem alma de artista. Em meio a conversas, pede alguns minutos para dormir e deixa-me em companhia de livros de arte e telas: o adereço<sup>9</sup> de oxum em óleo sobre tela pendurado em uma das paredes à minha frente, que faria parte de sua próxima exposição na França. Em outro canto, mais de 120 telas enroladas à espera de serem exibidas, e do lado esquerdo, em outra parede, uma tela com aproximadamente dois metros de altura intitulada: Deus. Se passaram 40 minutos com Josafá dormindo e eu em contemplação.

Ao voltar ao espaço do ateliê, Josafá, com movimentos do sofá à rede, falou de sua primeira grande exposição que lhe deu grande visibilidade, intitulada de “Diàspora: além da

---

<sup>8</sup>Pacheco. M, A. Artista plástica e escultora (Goiás, 1943).

<sup>9</sup>Abebe.

luz e da sombra”, realizada na Galeria Athos Bulcão, em Brasília. O artista afirmou que ainda não tinha noção de sua importância para a arte brasileira. Ainda estava administrando todo o movimento que estava ocorrendo em sua vida, mas que estava feliz. E que ocorreria novamente, no segundo semestre de 2018, no espaço da Caixa Econômica, em São Paulo, outra exposição da Diáspora – que já tive o privilégio de apreciar. Mas, naquele momento, ele estava muito ocupado com a nova série intitulada “Orixas: linhas, formas e cores” que seria apresentada na França em breve data. Eram telas que acomodavam imagens dos mitos dos orixas, cada uma com suas específicas cores e suas formas, mas um pouco diferente do habitual, pois Josafá tem um traço indígena em suas formas.

A Diáspora é uma exposição composta da seguinte forma: trabalha a questão pejorativa da cor preta/escuro construída no decorrer dos séculos como a cor do mal, do asco e do sombrio. Em consequência, trabalha-se também estereótipos. Em gravuras e telas sobre óleo, sobre fundo negro, mais de vinte telas com retratos de personalidades negras da música, política, academia, literatura, teatro, da mídia, entre outros, que contribuíram para a cultura e referência do povo negro na sociedade brasileira. Mas que, no entanto, foram e ainda são poucos lembrados<sup>10</sup>. Para o artista, esses nomes não são muito lembrados em retrato, e agora resgata a autoestima do negro. Em tamanho gigantesco, uma tela do cerimonial de Oxalá. Logo na entrada, uma escultura em madeira de Xango, senhor da justiça, recebia os visitantes da exposição e fazendo jus a tanta beleza dos traços em sua madeira, seguido de outra escultura de Oxóssi montado em seu animal e com seu arco, ambas esculturas com quase dois metros de altura.

Em uma parede com mais de dois metros, um painel afroindígena construído com alunos de quatro escolas públicas de Brasília, do seu projeto “Arte e Cultura Negra nas Escolas”. Minha estadia com Josafá foi intensa, e lembro-me de antes de nos despedirmos disse-me que sua arte era sua vida. Cada quadro representava aquilo que ele acreditava, sua ideologia. No entanto, sua arte era aberta, porque era um ser aberto. Foram longas horas de conversa que terminaram com outro aperto de mãos e muitas coisas ditas. Assim, despeço-me e saio pela *porta*. Porta esta que me levou a um conhecimento guardado na escuridão, sem as velas do mundo objetivo. Comecei a aprender em minha primeira experiência de campo a ver

---

<sup>10</sup>“O que gostaríamos de ressaltar é que muitos desses bravos personagens da nossa história são lembrados e estudados, mas, nem sempre, os homens e mulheres negras que também se destacaram na luta contra a opressão e a dominação recebem o mesmo tratamento. (...) anônimos que ajudaram a construir esta nação com a sua capacidade de organização e de luta” (Munanga & Lino, 2006:115).

sem os olhos, e fiquei feliz, acreditava que só os poetas podiam fazer isto. Josafá mostrou-me como olhar as imagens no escuro<sup>11</sup>, aprendi a não reificar meus sentidos ( Ingold, 2008).

A segunda porta em que entrei foi em Goiânia: bem discreta, toda em tom terroso e silenciosa. Em frente as pedras de seixos me observavam. Esta porta levou-me a lugares sutis, onde não havia mais escuridão. Entretanto, eu ainda não sabia olhar o invisível das coisas. Este estava no próprio objeto e nas histórias deslocadas em estórias. Neste espaço, tive o prazer de encontra-me com Dalton Paula e Conceição, sua esposa. Ambos com semblantes e falas calmas. Paula é um profissional das artes visuais, formado pela UFG. Foi ganhador do prêmio PIPA 2017 e finalista da 32ª Bienal de arte de São Paulo, em 2016. Seus trabalhos descritos nesta dissertação são várias séries que irei descrevendo com o desenrolar da narrativa, mas entre eles há: *A cura*, *A arte de amansar senhor* e *A rota do tabaco*, entre outros.

Um copo de água do filtro de barro, uma mesa farta e sua história: quando menino muito frágil sua mãe fez promessa para Cosme e Damião, na adolescência se interessa por desenhar estórias em quadrinhos, em seguida entra para o Corpo de Bombeiros, trabalhando com a objetividade no mundo, onde a questão da vida e da morte se interseceiam. Mas, segundo o artista, não tinha a qualidade de homem viril e insensível que pediam as situações do ofício de componente do Corpo de Bombeiros. Por isso, por questão de destino, volta ao espaço das artes, do mundo sensível, e neste mundo descobre o interesse pela artes e ingressa na escola de artes visuais. Passa de um mundo ao outro.

Posso dizer que a porta que me levou a Dalto Paula deixou-me muito à vontade. Era uma roda de conversas que se alternava entre Paula, Conceição e eu. Entre cafés e docinhos e muitos objetos em nossa volta que nos assistiam, a narrativa fluía. Dalton disse-me que, até pouco tempo, tinha uma curiosidade por questões de *segredo*, tudo o que fosse segredo lhe aguçava os pensamentos. Mas agora estava mais calmo, pois começou a entender que a vida é como a água do rio que corre em sentido certo, e quando necessário fazer seus desvio de curso. No entanto, apesar de estar ouvindo com atenção suas palavras, eu observava nas paredes da casa/ateliê bases de telas em branco, ou seja, a reunião de todas as cores que um

---

<sup>11</sup> Segundo Ingold, quando os antropólogos começam a olhar para como diferentes experiências sensoriais fundam diferentes culturas. Segundo ele essa antropologia dos sentidos apenas reproduz os dilemas de um relativismo cultural, no qual, ao invés de se falar em “modelos culturais”, passa a se falar em “modelos sensoriais”, e de novo os contrastes entre visão e audição são reificados (Ingold, 2008).

raio de luz pode emitir, o contrário da primeira porta. A porta vermelha de Josafá, na qual as bases de telas eram todas pretas, era sem ausência de luz.

Apesar da diferença, para mim foi como um ponto de contato entre suas artes. O que poderia está por trás das cores daquelas telas? Talvez fosse um segredo? Ou nada, simplesmente uma tela? A curiosidade que Dalton Paula havia controlado em sua mente vagava em meus pensamentos. Mas tudo bem, alguma coisa haveria de ser.

Paula é um artista muito silencioso, trabalha através de metáforas. Em sua arte, trabalha o corpo e os espaços mortos socialmente e por isso tenta encaixar tempo que está aprisionado nos corpos e nos espaços. É um artista construtor ou reconstrutor de coisas, pessoas e situações. Situa-se como artista entre o mundo acadêmico que visa o fato como acontecimento, a técnica, o discurso e o visto a olho nu<sup>12</sup>, entretanto, busca o que os olhos não podem ver, mas sim sentir. E desta forma, transgride territórios através de uma leitura interdisciplinar, expondo um descentramento através de conceitos eurocêntricos, os direcionando a problemática da autoria dos corpos negros na arte afro-brasileira pela presença da diferença. É praticamente um diálogo sobre uma escrita da história que oculta diferenças e discursos em “*um lugar entre*” (Derrida, 1976:11-16).

A narrativa de Paula foi muito calma e oscilante, pois como artista é um homem que vive entre mundos. No entanto, nada contraditório: muito sucinto e observador, com discurso muito objetivo, mas avisa: “*Oxóssi é rigoroso e sistemático, silencioso, não é com todos que tem uma longa conversa. Oxóssi senti*”. Despeço-me com um aperto de mãos e muitas falas aprisionadas em meu gravador. Fiquei estonteante: agora além de aprender a olhar no escuro, sei ver o invisível. Tudo estava fácil demais. Comecei a ficar preocupada. Tudo muito bonito demais ou o suficiente para um bom texto. Saio novamente pela Porta. Mas ao mesmo tempo tinha medo de estar sendo afetada pelo campo. Pois, até então, tudo que tinha lido para dar-me respaldo e equilíbrio, havido sido desconstruído por questões insólitas e inobserváveis, abrindo-me a necessidade de resgatar meus sentidos, foi uma luta entre o discurso acadêmico que estava em meus pensamentos e que deveria levar de volta a academia e a utilização de meus sentidos que tinha eu guardado tão profundamente por achar velho e primitivo, luta entre o saber e o conhecer (Favret-Saada, 2005:156).

---

<sup>12</sup>O pensamento ocidental valorize a visão como conhecimento racional, analítico e objetivo, porque a relação entre olho e luz não estaria mediada por uma experiência subjetiva. O contrário do que aconteceria com o som, que ao chegar aos ouvidos, entraria em contato com o mais íntimo, essencial do ser humano (Ingold, 2008).

Confesso que a preocupação aumentou ainda mais e a confusão com estes lugares e o modo de se fazer artes deu-me a sensação de andar em solo de areia movediça. Não queria ser afetada. Acreditava que se eu tivesse lido muito textos teria em mente uma armadura em minha cabeça que não me deixaria ser levada pelo campo. Era meu primeiro trabalho de campo e eu queria ser boa no que fazia de modo “acadêmico”. Entretanto, confesso que tudo que li sobre arte afro-brasileira não se encaixava no que estava encontrando. Mas o acadêmico naverdade acabou foi me confundindo. Nunca tinha visto aquele *modus operandi* de arte. Deixando-me insegura do que seria bom ou ruim. Por isso, em certo momento, larguei tudo pra trás e simplesmente adentrei nesses espaços invisíveis com terrenos arenosos. Lógico que fiquei com algumas questões na cabeça. Deixei-me levar, ser condizida por uma narrativa de mitos, figuras extraordinárias e lugares imaginários, e era até interessante. Entretanto, precisava deixar claro em todo momento que eu deveria voltar desses lugares. Qual seria o caminho? Deixei para pensar nisso depois, pois ainda havia mais uma porta.

Sempre fui uma pessoa afortunada e, neste trabalho, o universo conspirava a meu favor. Notei que os dois artistas com os quais já havia conversado falavam em uma artista chamada Rosane Paulino. Comecei a pesquisar sobre a mesma, e observei que a pessoa era de suma importância para muitos artistas negros que vieram depois dela. Era como uma mentora que guiava os chegados mais novos e ensinava como atravessar o rio. Não como musa inspiradora, mas alguém que deveria ser seguido por mostrar os caminhos da arte afro-brasileira, alguém de muito respeito. Enviei um e-mail, peguei no site dela mesma e lancei a sorte, pedindo uma conversa em seu ateliê. Fiquei encantada com a resposta, que veio logo no dia seguinte: senti a necessidade de encontrá-la, por isso, fui a São Paulo em seu ateliê, com a preocupação de compreender melhor esse meio artístico com ideias sem contornos.

Aprendi muito mais do que esperava. O que me rendera um capítulo nesta dissertação. Esta não tinha porta. Em seu modo de pensar e fazer arte havia uma encruzilhada entre o traço e a fotografia, entre fotografia e estrutura, entre a imagem e a palavra, entre a ciência e arte. Seu modo de fazer arte parte dos espaços do aqui para o mundo. Tudo muito lógico, “racional”, mas sensível.

A terceira e última porta, foi a passagem que, de certo modo, interligavam as outras portas anteriores. Enorme e na cor amarelo/coral, abria-se para os lados, esquerdo e direito. Esta levou-me a um mundo artístico dionisíaco, mas também mágico e feiticeiro. O cenário era impactante e muito simbólico. Ao contrário do que havia ocorrido anteriormente, diante das

outras, ninguém veio atender-me na porta. Bato a sineta do portão, uma voz diz para eu entrar e esperar que já viria atender-me. Dentro do espaço, por trás da porta, vários totens esculpidos em tamanhos gigantescos, em barro, pedras, mármore e materiais variados. Todos repousados à beira d'água (uma grande piscina), de modo a refletirem no espelho d'água. Suas disposições nos mostravam uma cronologia de aproximadamente mais de cinco mil anos atrás. Uma segunda porta, dentro do próprio espaço, levou-me a uma outra sala onde ocorria uma explosão de cores sobre telas de infinita beleza. As obras eram maiores que eu, em tamanho e intimidação. Por que maior que o humano? Fiquei sem resposta.

Com um sorriso solto e com as duas mãos estendidas, Miguel dos Santos deu-me as boas vindas. E, a primeira coisa que me perguntou, foi se eu não fazia trabalhos de artistas mortos, e eu disse que não. Eu não podia acreditar: eu estava na Paraíba, falando pessoalmente com alguém que me comunicava por mídia digital há meses. O mesmo possuía artes que foram analisadas por Bardi e Padro Valladares. Suas obras estavam em várias galerias pelo mundo inteiro. Sua musa inspiradora não era uma mulher, mas mestre Vitalino, que tirava do barro imagens de animais e cenas do cotidiano, como se fosse uma fotografia<sup>13</sup>. Ao mesmo tempo, observei que o artista de arte afro-brasileira não era negro, mas, deixei meu questionamento apenas em pensamentos. Não me importei, pois *“a identidade é estabelecida como sujeitos históricos e culturais e não como sujeitos biológicos ou raciais (Munanga, 2003:15).* Alguma situação poderia ser revelada por debaixo de sua pele não escura.

Direcionamo-nos a mesa farta, um almoço tipicamente nordestino. Ali, Miguel dos Santos, sua esposa Rosilene e sua sogra, iniciaram uma história sobre a arte. Mas até chegar a sua arte não foi tão fácil. Primeiro, o artista falou um pouco da arte cabocla, aquela que, segundo Miguel, transitava entre o negro e o índio, da arte de Nhô Caboclo. Sobre essa arte, narrava com entusiasmo, não dos barcos dos mortos, mas sobre o material de lã que o compunha. Era sobre as figuras da obra Racha de Nhô, figuras que, segundo o artista, ainda permanecem nos batuques do carnaval de Pernambuco.

Muito simpático Miguel dos Santos começou a falar de sua vida nas artes, sua trajetória. Percebia o quão diferente era o artista. Tudo era muito intenso, sua arte vinha de dentro de si. Ao mesmo tempo, era algo divino, quase uma alquimia era o seu processo

---

<sup>13</sup>Vitalino Pereira dos Santos, conhecido como Mestre Vitalino, foi um artesão brasileiro.

criativo. Talvez, por isto a grafia atelier, e não ateliê como usam outros artistas<sup>14</sup>. Como já salientei, por trás da pele clara que vi, mas não me importei, aprendi com Josafá e Paula que há imagens no obscuro e histórias invisíveis. Então, sem que perguntasse, Santos logo proferiu: *“o eixo de minha arte é africana, morei por mais de dez anos em Palmares e também tenho em meu DNA minha origem africana, vindo do ioruba por parte de minha mãe”*. Mesmo que ele não tivesse nenhuma descendência africana,<sup>15</sup> isto não importaria, pois, a história pertence a todos os negros e brancos<sup>16</sup>. Outrossim, a questão de cor não é assunto central na dissertação, apesar de atravessar questões colocadas sobre a pele.

Miguel começou sua narrativa com a afirmação de que ele veio programado geneticamente para ser artista, por meio de uma família de artista. Não tinha como escapar. Aos quatro anos de idade, na feira de Caruaru, aonde ia duas vezes por semana com o pai, teve seu primeiro contato que o despertasse. Nos tabuleiros do seu Grande inspirador, mestre Vitalino, em que bois, carroças e cenas do cotidiano moldadas em barro e ainda sem pintura, aguçavam sua imaginação. Nesses tabuleiros, criava, com sua imaginação, movimentos aos objetos ali parados, por horas, e aprendendo deste então a moldar o barro com “perfeição”.

Dos três artistas masculinos desta dissertação, Miguel foi o que teve contato mais cedo com o barro. Josafá, apesar de fazer cerâmicas por dois anos, seu contato inicial foi com o asfalto, e Dalton teve sua relação com o material artístico de forma específica já como homem adulto. Talvez esses encontros diferenciados possam ter influenciado o modo como se relacionam com suas obras. Mas de qualquer forma, todos tiveram encontro com o barro.

Não satisfeito, Miguel dos santos estudou profundamente as obras de Alejadinho, se tornando grande conhecedor das técnicas do artista e também, de artistas clássicos, eruditos<sup>17</sup>. Por isso, afirma que sua arte passa por três características artísticas: popular, erudita e

---

<sup>14</sup> O termo ateliê remete-se ao lugar de trabalho de pessoas que criam um ou mais tipos de arte, já o termo atelier, além de designar um estúdio artístico, é também conhecido pela conotação de casa de um alquimista ou feiticeiro.

<sup>15</sup>“Por outro lado, a arte afro-brasileira não tem sido identificada exclusivamente pela temática afro-descendente. Pois também há quem a caracterize sem circunscrevê-la a temas africanos e afro-descendentes no Brasil, embora os tenha como os núcleos principais de sua definição” (Canduru, 2009:32).

<sup>16</sup>“O resgate da memória coletiva e da história da comunidade negra não interessa apenas aos alunos de ascendência negra. Interessa também aos alunos de outras ascendências étnicas, principalmente branca, pois ao receber uma educação envenenada pelos preconceitos, eles também tiveram suas estruturas psíquicas afetadas. Além disso, essa memória não pertence somente aos negros. Ela pertence a todos, tendo em vista que a cultura da qual nos alimentamos quotidianamente é fruto de todos os segmentos étnicos que, apesar das condições desiguais nas quais se desenvolvem, contribuíram cada um de seu modo na formação da riqueza econômica e social e da identidade nacional” (Munanga, 2005:16).

<sup>17</sup> Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, foi um importante escultor, entalhador e arquiteto do Brasil colonial.

tradicional. Sendo seu eixo central a arte africana. Expôs em vários países, além do Brasil. Entretanto, há algum tempo, não se interessa mais em expor, mas sim, em criar um grande acervo. Vender não lhe importa muito, pois sua arte não tem preço. A arte, diz ele: *“é que nem a água, as pessoas põem preço em algo que não tem preço”*.

O almoço termina à noite. E, no dia seguinte, passeamos pela cidade de João Pessoa, capital da Paraíba, Rosilene, Miguel dos Santos e eu. Observamos algumas de suas obras em vários prédios da cidade. Em João Pessoa existe a lei 5.738 que estabelece a obrigatoriedade, em prédios com mais de mil metros quadrados, de obras de arte nas edificações<sup>18</sup>. Depois de caminharmos, chegamos a Lagoa do Parque de Lucena, onde se encontra o monumento “A pedra do Reino”, em homenagem a Ariano Suassuna. Monumento este que reproduz a carruagem da cena do livro, A pedra do Reino. Escultura vertical com várias faces e três estrelas cravadas em um arco. Algo impressionante, que mudou todo o espaço da Praça. Em um momento muito agradável, fizemos algumas fotos da obra e conversamos sobre como foi o processo artístico, ali mesmo na praça. Foi quando um casal de transeuntes, que pararam para admirar o monumento, foi convidado por Miguel, que estava parado olhando com carinho sua obra, para uma conversa. Isto porque eu disse a ele que as pessoas que fotografavam o monumento nem podiam imaginar que o artista estava bem ali. Após se apresentarem, Miguel se ofereceu para tirar algumas fotos com o casal, e conversaram bastante.

Depois que saímos da Praça Lucena, nos dirigimos ao atelier. No carro, Rosilene, sua esposa, falou baixinho que era muito difícil o senhor Miguel levar alguém em seu atelier. E isso me causou muito entusiasmo. Enfim, em seu atelier foi um momento mágico, obras espalhadas pelo chão, penduradas e encostadas nas paredes. Um grande forno de alta temperatura. Os materiais pareciam diversificados. No gramado externo, totens e outras obras arquetípicas. Ali pude compreender a força da arte. Antes, no dia anterior, Miguel dos Santos me descrevia uma obra para o MASP (Museu de Arte Moderna de São Paulo). Algo dramático, não quis fotografar, pois ainda estava em processo. Era encantador e muito forte. A perfeição era incrível.

---

<sup>18</sup> Lei 5738. Obras de arte em Edifícios. Ver mais em: [http://www.joaopessoa.pb.gov.br/portal/wp-content/uploads/2012/03/lei\\_5738\\_88\\_edif.pdf](http://www.joaopessoa.pb.gov.br/portal/wp-content/uploads/2012/03/lei_5738_88_edif.pdf)

Sua arte é mágica. Origina-se de um lugar não identificado, a partir de um estado dionisíaco e de excitação. Uma arte arquetípica que vem do fundo de sua alma de artista, sendo incompreensível e inexplicável. Por isso, segundo o artista, sua função não é ser bela ou sublime e sim enfeitiçar ou iluminar os lugares com uma luz divina que possui. Diante disso, o situei, na estrutura da casa, no porão. Ele é o único artista dos três que acessa este espaço do desconhecido, do oculto. Espaço este que demonstra seu lado obscuro, onde suas sombras se localizam e materializam em arte, em belo. Suas obras são de estética comovente e ao mesmo tempo nos apresenta um mundo extraordinário. Não codificado, só se posiciona em um lugar dentro de nós. Foi difícil eu entender isto, não houve base teórica que desse jeito. Mas minha alegria era sentir que eu estava fazendo antropologia.

Para conhecer as obras de arte deste artista, vi que teria que me conhecer primeiramente, pois os espaços imaginários de onde vinham estas obras estavam dentro de nós. Bastava saber e querer acessá-los. Mas como? No fundo eu queria acessá-los, por isso, não tinha mais desculpas já estava em campo. Eu havia criado as possibilidades. Estas possibilidades era o que eu havia encontrado atrás das portas dos outros dois artistas. O mecanismo eu saberia agora com Miguel dos Santos.

As esculturas e pinturas em materiais diversos trabalhados por Miguel dos Santos são imagens arquetípicas, que eram esculpidas pelo artista por intermédio de uma força maior, que ora deixava-se aparecer na narrativa por espíritos e por vezes uma força maior vital momentânea. Era a fusão de dois mundos, externo e interno, que, para mim, era de difícil apreensão. Sussurros no ouvido vão, segundo o artista, condicionando a finalização da obra. Sonhos e visões de um devir da obra. Uma questão oculta cercava as obras de mistérios e sedução. Era algo tão distante, mas ao mesmo tempo próximo dos outros artistas. Entretanto, as imagens mentais de Josafá, os territórios possíveis de Paula e a profundidade dos sentimentos de que fala Paulino, vinham à tona através das imagens mentais, ou não. Imagens expostas em um mundo exterior, no entanto, originárias de um mundo interior, pedindo que fossem compreendidas, descritas e transgredidas ao máximo do que pode ser visto a olho nu.

Este foi meu campo sobre arte afroindígena. Parecia um espaço mágico por tantas coisas que se via, ao mesmo tempo não visível. Muita história, memórias e estórias cruzadas, que se encontram no que temos em comum: as diferenças, ou o desejo de ser diferente sem ser importunado, magoado. Arte afro-brasileira ou afroindígena que contam estórias de vida e estórias atlânticas. Mas também, um impor-se ao mundo cerceador. Por isso, acredito,

parafrazeando Geertz, que a arte que vi pareceu-me *tão maior, e tão mais importante*, que faz parecer minhas *palavras vazias, cheias de ar* (Geertz, 2008:143), mas não falsas. Porque a arte seja, afro ou indígena, não fala sobre verdade, mas sim sobre possibilidades de modos de se fazer, dizer e existir.

## **Metodologia**

A pesquisa para esta dissertação começou ainda no ano de 2017, quando iniciei o mestrado. Entrei em contato, por e-mail, Skype e telefonemas, com vários artistas das artes visuais e artes plásticas que autodefiniam suas artes como arte afro-brasileira/afroindígenas, em vários Estados do Brasil. Foram muitas conversas com muitos artistas conhecidos, e outros nem tanto. Até chegar aos artistas que aqui estão representados. Todas as narrativas dos personagens sobre seus processos de criação e suas obras de artes foram gravadas, por vezes fotografadas e/ou filmadas em seus ateliês/ateliers e residências. Assim como também em exposições, como no caso de Josafá Neves. Foram muitas idas e vindas. A pesquisa de campo seguiu o fluxo das experiências e das circunstâncias, não me ensinaram a fazer campo. Segundo Mariza Peirano (1995:22), “*não há como ensinar a fazer pesquisa de campo*”. Então, a abordagem baseou-se em deixar que as coisas e as situações se apresentassem.

Segundo Casagrande (1960: 13-15), o resultado da pesquisa de campo depende não apenas das habilidades do especialista, ou daqueles que nos ensinaram os caminhos. Qualquer especialista para descrever e entender uma história, lugar ou situação, além de métodos de pesquisa, necessita de olhar o comportamento humano como um todo: arquivos são importantes, mas também, as palavras das pessoas. O campo é fonte do conhecimento, laboratório e biblioteca. A pesquisa é feita na companhia do homem. E foi a partir deste pensamento que ouvi atentamente os personagens de minha pesquisa. Estes, por serem artistas, fizeram de seus processos de criação, o meu campo de pesquisa, não uniforme e nem fixo. Quando a obra vinha ou fizesse necessária, eu precisaria estar presente.

Por isso, Brasília, Goiânia, São Paulo e João Pessoa, fizeram parte de meu campo de trabalho. O que para mim foi muito cansativo. Sendo assim, segui uma metodologia através de uma abordagem descritiva analítica, acompanhadas de base teóricas variadas, em que as observações acompanhadas de narrativas davam estruturas aos meus textos. Sinceramente, nunca acreditei em um manual de etnografia (cf. Mauss, 1963).

Malinowski (1984:7) já nos deixou claro que o estar com o outro é de grande valor científico quando se quer descrever de forma minuciosa um espaço desconhecido, não que o método deste autor seja o ideal, pois ninguém se torna o outro. Porém, nos serve como contrapeso a certos sentimentos sobre o outro. No meu caso, sobre a arte e seus artistas. Pessoas que através de imagens construíam seus textos, e eu na margem contrária, ler esses textos em forma de imagens. Dois mundos de vivências diferentes se comunicando para o entendimento do *modus operandi* da arte afro-brasileira/afroindígena. Além de suas histórias de vida, que de certa maneira influencia na história da arte de cada artista. Não houve um método específico como uma receita de bolo, mas sim, um trabalho de campo estabelecido em relações, categorias flutuantes, informações e experiência pessoal (Geertz, 2008:4-10).

Deste modo, em janeiro de 2018, viajei para Brasília, onde passei todo o mês de janeiro atravessando a cidade, da Asa Norte ao Núcleo Bandeirante, local situa o ateliê de Josafá Neves, aonde acompanhei as narrativas do artista, fotografei, andei pelo bairro, almocei e conheci amigos e conhecidos seus. No mês de abril de 2018, viajei para a cidade de Goiânia, em Goiás. Naquela cidade, encontrei-me com Dalton Paula e sua esposa Conceição pela primeira vez. Neste primeiro encontro, obtive mais materiais em áudio e fotografia. Retornando no início de junho, período que nos encontramos por dois dias, em sua casa. Em 11 de julho, volto a São Paulo para encontrar-me com Rosana Paulino, para uma longa conversa, já que estava partindo para Europa e EUA para montar suas exposições de 25 anos de carreira. Fato que me deixou muito agradecida, pois presenciei seu intenso trabalho, para montar suas exposições fora do Brasil, e mesmo assim, me recebeu. Oferecendo-me, boas informações e documentos antigos de sua carreira.

Ao fim do mesmo mês de julho de 2018, parto com destino a Paraíba para estabelecer um primeiro contato com o artista Miguel dos Santos. Passando antes por uma exposição em São Paulo, de Josafá, no Espaço Caixa Cultural. Minha última estadia com Miguel dos Santos foi no mês de setembro do mesmo ano, no qual permaneci por alguns dias, período em que nos reuníamos em sua casa para mais algumas narrativas e passeios na cidade de João Pessoa, cidade onde se localizam muitas de suas obras em espaços públicos e privados.

Mesmo depois de voltar do campo mantive contato com esses artistas até o fim da escrita da dissertação. Os mesmos me enviavam materiais ou se lembravam de algo que achavam importante eu saber. São das narrativas, dos modos de operar, o fazer do objeto de arte, suas histórias de vidas e outras estórias que ocuparão quatro dos capítulos desta

dissertação. O descrever de forma analítica, o fazer, o pensar as artes denominadas afro-brasileira, e por vezes, afroindígena em suas formas mais diversificadas. O primeiro capítulo é um panorama sobre o que pode vir a ser, e como se organizamos questionamentos sobre arte de matriz africana, e, em alguns momentos, afroindígena, nos espaços aqui citados do Brasil. Os quatro capítulos seguintes destinam-se aos processos artísticos e pensamentos de cada um artista no Brasil contemporâneo. Deixo claro que foram os artistas que denominaram suas artes como afroindígena/mestiça<sup>19</sup>. Seja por questões de linhagens, relações sociais, culturais, históricas ou pessoais. Relações que perpetuaram e perpetuam em seus cotidianos, e em suas ancestralidades. Por fim, não chego a conclusões, mas a considerações, que acredito serem importantes para o entendimento de uma arte autodenominada “mestiça”.

---

<sup>19</sup> Termo que usarei sem hífen.

## CAPÍTULO 1

### ARTE, ARTE AFRO-BRASILEIRA E ARTE AFROINDÍGENA

#### 1.1. Arte afro-brasileira e arte afroindígena: arestas

Durante a pesquisa sobre o que viria a ser arte, compreendi que arte e vida estão intercalados: se não há vida, não há arte e vice-versa. A vida humana constituída de vontade e liberdade de escolha, é uma obra de arte, em que tais características, suprimidas ou não, interferem no objeto da arte da vida: no indivíduo, e por consequência em seu destino (Bauman, 2009). As analogias entre arte e vida existem no pensamento filosófico ocidental há muito tempo. Talvez pela possibilidade de leveza e bem estar que a arte proporciona aos homens: possibilita o ser transcender a um lugar ou estado além. Por isso, só existe no mundo sensível. A arte põe a “verdade” do para fora, para ser complementada (cf. Aristóteles, 1982; cf. Nietzsche, 1988). Realmente, a arte tem vários conceitos. Mas o que parece é que nenhum deles descrevem o que a arte realmente é, mas sim, se reinventam.

Raimundo Nonato Silva (2012), em “*Arte Afro-brasileira: Uma questão em aberto*” e Nelma Mattos (2014), em “*Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito*”, fazem importantes estudos de possíveis interpretações para a arte afro-brasileira. Reflexões que nos permite pensar que a arte, em termos gerais, se apresenta como algo escorregadio, é objeto, mas também é humano. É como o visível que encobre o invisível. Uma das possibilidades é pensar a arte e não ver<sup>20</sup>. Este modo de olhar a arte, entre o produzido e o que produz ou proporciona, talvez seja o eixo, o caminho essencial para que entendamos a arte como manifestação, e também, como fenômeno humano. As leituras dos objetos de arte nunca foram consenso. Mais complexo ainda se torna o entendimento do que vem a ser a arte afro-brasileira: arte “mestiça” ou de matriz africana, ou arte afroindígena (o que complica ainda mais). Seja qual for a definição, a grande questão é a arte que intercepta o objeto e o artista. Penso que o mais proveitoso seria entendermos o que se esconde ou se faz visível, no fazer das obras de arte de matriz africana e afroindígena, nas experiências do artista em sentido

---

<sup>20</sup>Derrida, J. Escritos sobre o invisível (2004).

amplo. Levando em consideração a arte negra, ou afro-brasileira, e a arte afroindígena de forma aberta e sem contornos.

Em relação à arte de matriz africana, não é só a questão de cor da pele ou “raça”, mas sim da condição humana hoje impregnada de um passado que constitui o presente do povo feito “mestiço” e brasileiro. E neste caso, entra as questões sobre as influências indígenas: em que a figura do caboclo de lança mostra o que tem a mostrar. Portanto, podemos pensar essas denominações de arte sobre o aspecto de uma conjuntura que condiciona o modo de se fazer a arte afro-brasileira e/ou afroindígena, e quem as fazem. É *uma conjuntura composta por um negrume multicolor* (Canduru, 2009:30) e questões irreduzíveis nas possibilidades das relações como resultado de um encontro. Todo artista tem um particular (estética/estilo) que se debruça para poder falar de si ou do outro. Talvez este negrume multicolor de que menciona Roberto Canduru, funcione para a arte que fala do outro. Mas, quando a tal arte fala de si, é o momento em que o *kalunga*<sup>21</sup> *pequeno* traz memórias inconscientes da história do *Kalunga grande*, distinguindo com especificidades a arte afro-brasileira e a afroindígena dos artistas aqui estudados. Entretanto, ambas semelhantes em condição. Que pode ser observada por estas trazerem em suas artes um ocultamento, algo muito sensível:

*“a memória como um elemento constituinte do sentimento de identidade, individual, como coletiva, um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1989:05).*

Reconstrução de si mergulhado em esquecimento e silêncio. São artes que me fez repetir nos textos muitas conjunções adversativas, mas também, conjunções aditivas. Neste encontro do afro com o indígena, nada é pego a laço, mas negociado. Essa categoria afroindígena, deslocada de difícil apreensão<sup>22</sup> nos transmite uma sensação de uma arte com um contorno insólito ou até mesmo incontornável. Talvez seja por isso, que a arte de matriz africana e por vezes afroindígena, aqui estudada, seguirá eixos históricos diaspóricos experienciados de formas diferentes por cada um dos artistas pesquisados nesta dissertação. Entretanto, todos os artistas, cada um à sua maneira, chamam a atenção para a importância da utilização da arte como instrumento interlocutor com o mundo, sob pontos de vista e lugares diferentes em relação à mesma questão: a ancestralidade africana. Impregnada não só de

---

<sup>21</sup>Kalunga com k minúsculos sentimentos, Kalunga com K maiúsculo lugar.

<sup>22</sup> A identidade social preenche o espaço interior e exterior, o mundo pessoal e o mundo, (Hall, 1992:11).

técnica, mas sim, no modo de fazer diversificado, na experiência de vida, do encontro cultural indígena e no corpo de cada artista, que acomoda o modo de fazer arte de formas diversas. Arte materializada por processos de criação sob percepções que ultrapassam além da dimensão humana do visível, ao deixarem ser influenciados por todos os sentidos<sup>23</sup>. Nada de máscaras rituais as quais já estamos acostumados. Mas, a arte dos artistas que descendem de um Brasil sem fisionomia definida. Artistas que se utilizam de conceitos ou criam conceitos com extrema sensibilidade alicerçados em muitas raízes.

Arte “mestiça” não no sentido colonizador, como fusão de “raças” em coisa homogênea, mas na relação, como diz Strathern:

*“as relações aparecem em tempos diferentes e em localidades distintas; eis onde a perspectiva se torna importante. Há uma constante diversificação das formas como as pessoas e as relações aparecem. De fato, é possível transformar-se em outro”* (Strathern, 2002:249).

A arte afroindígena não transforma um negro em índio e vice-versa, mas enriquece em técnicas e subjetividades que demonstram nossas culturas e narram nossas histórias de maneira peculiar. Deste modo, transforma a figura triangular do “mito das três raças”, em que Marcio Goldman (2015:646) descreve cuidadosamente o vértice que inferioriza (o homem branco), em aresta: encontro de duas faces formando uma linha. Elemento básico presente em nossa vida e em tudo ao nosso redor, forma de expressão mais simples e pura, mas também dinâmica e variada (cf. Kandinsky, 1970). Neste momento é que vemos nesta linha “possibilidades de agenciamentos” (Deleuze & Guattari, 2000a: 16). Diante disso, uso a palavra mestiçagem isenta de ideologias. Mas, como encontro e a apropriação dos semelhantes em diferenças.

Há a possibilidade dos artistas estudados nesta dissertação terem pontos de contatos em comum em suas artes, apesar de habitarem em espaços diferentes, vivenciarem a arte de formas diferentes e sendo diferentes em vários aspectos sociais de suas vidas. Fato que os leva a pensar que existe na arte afro-brasileira um “espectro” que norteia a arte de matriz africana em comum, baseado em uma desconstrução dos limites fronteiraços entre os planos da realidade e do mágico. Uma interseção em que a escuridão vem da luz (Derrida, 2012). Onde a arte se posiciona além da luz e da sombra como diz Josafá Neves, e dos jogos de espelhos

---

<sup>23</sup> Segundo (Ingold, 2008: 3-4) a percepção é uma operação de dentro para fora como circuito que perpassam as fronteiras entre cérebro, corpo e mundo.

dos conceitos eruditos. A arte de matriz africana nos conduz para além da superfície da cor da pele<sup>24</sup>, apenas melanina. Como também, na insólita representação inscrita em uma ancestralidade diversificada.

Artes que saem da terra, nascem do barro, serve-se do corpo como travessia para contar suas histórias de um mundo (res)sentido, de um mundo vivido de outras histórias. E de certo modo, sombras de homens dos não-lugares, que criam um solo fértil pela mistura heterogênea de pessoas que tentam através da arte “mestiça” falar de si, para si e para o outro. Mas também, homens com histórias que reivindicam para si a história do outro. Atravessando mundos imaginários em busca de mitos e ritos que lhe proporcione criar outras realidades artísticas.

## **1.2. “Estética” diáspórica**

Muito se discute o conceito de estética, a mesma viria a ser uma característica do belo presente somente no mundo das ideias ou algo que estaria incutido no homem, algo que não poderia ser separado (cf. Platao, 1983; cf. Aristóteles, 1982). Mas todos estes conceitos são criados a partir do ponto de vista eurocêntrico do belo e se referem a obras de artes em seu tempo e espaço social. Conceituar o que é o belo na contemporaneidade e, acima de tudo, em um terreno fértil em que se apresenta a arte diáspórica, acredito ser muito complexo. Entretanto, como toda arte tem uma estética, a arte afro-brasileira tem de ter a sua. Se “o artista é a origem da arte, e a obra de arte a origem do artista” (Heidegger, 1977:11), a estética como modo característico de fazer arte no objeto, não deveria estar na arte? Sobre este ponto de vista, Josafá Neves salienta que todo mundo nasce artista. Entretanto, esta condição nos é tirado com o tempo, pois não nos é incentivado a desenvolver esta característica humana. Nossos sentidos, com o decorrer da vida, vão sendo abstraídos e aprendemos a só olhar.

---

<sup>24</sup> “ Os conceitos de negro, branco e mestiço não significam a mesma coisa nos Estados Unidos, no Brasil, na África do Sul, na Inglaterra, etc. Por isso que o conteúdo dessas palavras é etno-semântico, político-ideológico e não biológico. Se na cabeça de um geneticista contemporâneo ou de um biólogo molecular a raça não existe, no imaginário e na representação coletivos de diversas populações contemporâneas existem ainda raças fictícias e outras construídas a partir das diferenças fenotípicas como a cor da pele e outros critérios morfológicos. É a partir dessas raças fictícias ou “raças sociais” que se reproduzem e se mantêm os racismos populares”(Munanga, 2002:6).

O ouvir e sentir o mundo são abstraídos do nosso vocabulário, desta forma vivemos em um mundo do ver sobre o perceber. A concepção da superioridade da visão em relação aos outros sentidos no pensamento ocidental determina os fatos, como verdades a serem observados, entretanto, cega os homens em sua própria individualidade, trancados em um mundo exterior racional. Ao mesmo tempo, esse tipo de conhecimento empírico e independente, onde a subjetividade da luz não interfere na relação do mundo interior, nos leva a uma escuridão que incorporamos (cf. Ingold, 2008). Acredito que é nestas circunstâncias que se posiciona o discurso de Miguel dos Santos, quando ele argumenta que o indivíduo necessita dominar as técnicas para dar revelo a estética que está dentro de seu modo de ser e viver, com o intuito de codificá-la para o mundo concreto.

Apesar de Josafá Neves desenhar desde os cinco anos, só quando adulto é que teve um incentivo artístico, trabalhando com um artista mais experiente, modelando cerâmica de barro. Chegou a amassar dois mil quilos de barro por mês, e foi deste modo que teve suas primeiras orientações com a arte. Segundo o mesmo, apesar de já rabiscar o asfalto com seus desenhos, demonstrando seu dom, foi necessário muito tempo para que eles o reconhecesse como artista. Mas quando isso aconteceu, Neves nunca mais se separou da arte, dorme e acorda pensando em arte, a mesma faz parte de sua respiração: vida. Mesmo assim, buscou aprender técnicas, para complementar sua estética, segundo o artista, ajuda a incutir e direcionar sua intencionalidade, a intenção no fazer arte (Bergson, 2008:107).

A questão estética em Dalton Paula não foi diferente, apesar de um discurso menos apaixonado (por ser mais direcionado), o artista deixa claro o que tem como base/beleza em sua arte: é o desvelamento de histórias mal contadas, implícitas nos não-lugares, dos negros e de seus corpos impossíveis. Esses lugares esquecidos são descobertos através do deslocamento dos conceitos eurocêntricos. Dalton Paula afirma que pensar a arte é muito importante, e a todo momento, mesmo quando não está no atelier, ele está com os pensamentos na arte. Ele não disse ter nascido artista ou que a arte estava dentro dele, mas que foi despertado pela arte e foi tomando gosto, então seguiu uma arte com características específicas, a arte de matriz africana (atravessada pela indígena), de um modo griôt<sup>25</sup>: uma arte que conta histórias. Paula se afastou dos conceitos eurocêntricos distanciando-se dos seus enredos originais de uma forma particular, não negando uma história, mas a reescrevendo em

---

<sup>25</sup> Modo de contar histórias/estórias, ensinar, descrever ou transmitir conhecimento de forma gestual.

mais detalhes o que nunca fora contado. Em termos artísticos, um modo maneirista<sup>26</sup> de ser contar/fazer algo. Modo este provocativo.

Deste modo, esses artistas questionam sobre o pertencimento do “mestiço”/afro-brasileiro. Entretanto, não renunciando a objetividade da acadêmica, mas insere nela a questão do privilégio do sujeito cognoscente, que a visão genética da história ocidental utilizou para determinar os indivíduos a impossibilidade de serem sujeitos na história e com estórias (Schwarcz, 1993:17; Munanga, 1999:90). A estética se funda em *construir possibilidades sociais* (Bourdieu, 2004: 236). Bem diferente faz Paulino, ao trazer em sua estética artística o que há dentro de si, sua experiência de vida. Suas imagens de mulher negra, urbana com um inconformismo de um alinhavo do povo negro a sociedade brasileira como cidadãos de segunda, de última classe. O que a faz deslizar de um tema a outro a partir de um traço, uma linha que a conduz a costurar histórias e estórias.

Ao mesmo tempo, estes artistas afirmam que mesmo tendo a arte dentro ou perto de si, é necessário o estudo constante da arte, a apropriação de conceitos ou imagens que lhes dão a possibilidade de mover o eixo eurocêntrico para contar uma história esquecida: dos negros descendentes de partes de África que foram apagadas das memórias, mas persistem como estigmas que perpetuam no corpo e na alma: parte da estética. Talvez esta seria um dos aspectos do belo na arte de matriz africana que distancia e se aproxima do conceito de estética européia formando uma alegoria “mestiça”, uma imagem de incertezas por detrás do sujeito da obra.

Deste modo, deixo claro que uso a palavra “mestiça” como categoria de significado positivo, já que coexistem vários discursos sobre a mesma como algo negativo por tender a unificar a identidade por fusão. E positiva por multiplicar identidades em suas diversidades (Munanga, 2003; Morin, 2000). Nos casos da arte, uso a categoria *mestiça* como uma misturas de todos ou pelo menos de vários povos ou etnias presentes na história dos espaços negros e indígenas, através do encontro onde o verbo agenciar se reverbera de forma direta e indireta na convivência de modo consciente como experiência possível. Ou, como afirma Goldman (2015:647), *encontro, não traços e grupos, mas os princípios a eles imanentes*. Portanto, ressalto que a estética da arte afro-brasileira com ou sem melanina ou fenótipos indígenas, neste trabalho, não importam, pensamos apenas no enigma não mimético, mas sim,

---

<sup>26</sup> Estilo de um movimento artístico que se desenvolveu na Europa entre 1515 e 1600 que revia os valores sociais através do refazer das artes.

um aposematismo<sup>27</sup> que se instala na arte como arte afro-brasileira, e que oscila com a arte indígena transformando em uma “conversa” bem sucedida.

Não podemos falar da estética da arte afro-brasileira sem falar em diversidade “identitária” e política, já que a arte também não se abstém do artista, e este do mundo ao seu redor. Segundo Munanga (2000:98), a arte de matriz africana ou afro-brasileira, expõe-se de várias formas, uma delas é pela criação de limites de cor, criando questões políticas de inclusão de grupos marginalizados. Mas também não deixa de ser um modo de fazer arte, com uma estética própria. Logo, um conceito que ampare a estética que chamo aqui diaspórica, oscila entre questões identitárias, sociais, sobre pertencimento com fundo histórico e também no belo. Que neste caso, se destitui do belo filosófico ocidental, como enfrentamento circunstancial diante do mundo. Fato muito incisivo na fala de Josafá Neves, quando o mesmo diz que a sua arte é o que ele acredita, que em sua arte ele põe sua ideologia e finaliza: é identidade e resistência, é educação.

Rosana Paulino, em *Caderno de Desenho* de 1997, que veremos com mais detalhes no capítulo dois, põe em cada traço a observação, a criação e, ao mesmo tempo, questionamentos do belo no negro. Assim como Paula, à procura de um lugar invisível. E por último, mas não menos intrigante, Miguel dos santos, que não abre mão da genética. Entretanto, este desarticula a fusão da identidade mestiça criada como ideologia nacional.

Diante do exposto, entendemos que a estética afro-brasileira desses artistas incluiu muitas questões diversificadas, e não a harmonia do belo ocidental, mas, o dissenso de assuntos do passado que perpetuam na contemporaneidade. São artistas que acessam os “cantos” do Kalunga Grande para extrair material para as suas artes, lugar onde encontram ou tomam como seu matiz. Segundo Valladares (1968:108), até a década de sessenta esta posição não ocorria<sup>28</sup>. Porquanto, os pretos artistas deste período deixavam-se assimilar ao gosto do consenso artístico.

Pode parecer estranho que um lugar tão sórdido, como o Navio Negreiro, pode ser visto como instrumento que semeou pessoas para fora de suas terras, de seu espaço social, venha ter alguma relação com a arte. Mas, lembramos que, em páginas anteriores deste texto, cito a estrutura, “do sotão ao porão”, onde situei Josafá Neves no espaço entre as paredes da

---

<sup>27</sup> Forma de adaptação de espécies que advertem seus predadores de forma marcante por suas diferenças, que os reconhecem pela cor, sabor ou veneno. Resultado de forças antagônicas (Vasconcellos & Gonzaga, 2000:357).

<sup>28</sup> Raros são os artistas pretos e mestiços que se afirmam sob critério crítico mais exigente pois se conformam as regras do jogo, sobre sua produção, que deverá ser ao gosto do consumidor. (Valladares, 1968:98).

casa, onde o mesmo pode ter acesso a qualquer espaço acima ou abaixo da estrutura. Logo, o mesmo opta por acessar uma escuridão produzindo questionamentos identitários, não se estabelecendo na escuridão de forma passiva. Outrossim, usando o passado obscuro de nossa história, escondida na intelectualidade do sótão<sup>29</sup>(na história), como objeto inspirador do artista (cf. Bachelard, 1989).

Nelma Mattos (2017:92), aponta que existe uma complexidade interdisciplinar na arte de matriz africana que ultrapassa a noção de identidade. Esta complexidade está incutida na experiência do vivido. É diante deste aspecto que devemos olhar para a arte afro-brasileira de Miguel dos Santos, que reivindica para si a experiência dos espaços negros de convivência, e uma mestiçagem não fundida, mas cravada em seu DNA como memória ancestral, que, de certa forma, lhe dá autoridade. Seu discurso vai muito além, quando diz que a arte está incutida nele, dentro dele. Neste caso ocorre a fusão entre homem e arte, não das raças. O que seria a estética negra ou afroindígena afinal? Uma estética mestiça de difícil definição. No entanto, acredito que todas válidas e diferenciadas entre si, mantendo uma semelhança em comum: a diferença que se instala nas obras pelo modo de pensar a categoria negritude interferindo nos modos de fazer arte: a estética. Criação livre e irremediavelmente implicada na vida das pessoas e espécies (Jimenez, 1999:192).

*A "arte" mudou de sentido e evoca tudo aquilo que concerne o domínio da estética, da criatividade livre e desinteressada. Trata-se de uma atividade tipicamente cultural. A arte é múltipla, em suas formas, produtoras de profundas emoções e de beleza (Munanga, 2000:98).*

Sendo assim, concordamos que a estética afro-brasileira é baseada na tecitura diversificada das identidades e experiências de cada artista negro ou não negro. É que tem em sua arte características das discursões dos espaços diaspóricos. Diante disto, a estética no caso da arte afro-brasileira pode ser dotada de um belo diferente do ocidental que cultua a simetria e o consonante. O belo afro-brasileiro pode vir a ser uma desarmonia de formas diversas, fundada em várias verdades existentes no mundo das ideias e no corpo do homem como simulacro: como zona de encontro de diferenças e histórias (cf. Hampâté Bâ, 1981).

A estética do homem despersonalizado no sentido puramente ocidental, que busca um chão, uma terra como material que lhe molde e o sustente, como híbrido em falta, mas

---

<sup>29</sup>[...] os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indelévels. Espaços da sua solidão são constitutivos, espaços riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão (Bachelard, 1989).

também em abundância do que é. Produz com isto, uma arte livre, aberta que flui a todo o momento. Josafá Neves, disse-me que a arte para ele é coisa séria, espontânea, por isso, não pode forçar a arte em nada. Acredita que sua arte fere a alma<sup>30</sup> das pessoas que as vê. Alma não no sentido esperitual, mas como um sentimento moldável pela experiência do sujeito que vê a obra de arte, e com isso um pouco dele. Segundo Miguel dos Santos, não há como dizer qual é sua estética, sabe que seu eixo artístico é africano, pois as obras que confeciona não são dele, mas manifestações da alma. O artista disse-me que as pessoas pedem para ele explicar a estética/estilo de sua obra, mas ele não, sabe dizer, somente as várias técnicas que utiliza, pois a obra não lhe pertence. Ao contrário do que pensa Panofsky,<sup>31</sup> sobre ler formas, não significa estética. Paulino, Neves, Santos e Paula, correlacionam a estética à intenção.

*A estética é antes de tudo o universo da sensibilidade, das emoções, da intuição, da sensualidade, das paixões, ambivalência irredutível a símbolos e a um sistema de notação. Interpretações, nuançados, às vezes contraditórios e instáveis solicitados por ela (Jimenez, 1999:370).*

### **1.3. Ferida Exposta: Kalunga**

Clyde W. Ford, em *O Herói com Rosto Africano* (1999:50-57), narra algumas histórias míticas dos povos zulus, achanti e bantu, em que os personagens em momentos difíceis de suas vidas tentam atravessar para outros mundos. Esses mundos são denominados como Mundo Debaixo, Mundo Subterrâneo, ou Terra das Almas. Todos esses espaços agregam energias espirituais, são os mundos sagrados dos mortos. São descritos como um portal no meio da floresta, na beira de um rio, perto de uma grande pedreira, entre outras lugares. Sempre tendo perto do mesmo um guardião que fica acomodado próximo ao portal para dar instrução e permitir ou não a entrada de quem ali deseja entrar. Mitos que, segundo Ford (1999), ajudam as pessoas irem além da dor, das mágoas e do sofrimento da vida humana. E

---

<sup>30</sup>[Alma] "... alma como substância. Nesse significado fundamental, a Alma é o mais das vezes considerada como "substância": entendendo-se por esse termo precisamente uma realidade em si, isto é, que existe independentemente das outras." (Abbagnano, 2007:27).

<sup>31</sup> Uma interpretação realmente exaustiva do significado intrínseco ou conteúdo poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista, por exemplo, a preferência de Michelangelo pela escultura em pedra, em vez de em bronze, ou o uso peculiar das sombras e em seus desenhos, são sintomáticos de uma mesma atitude básica que é discernível em todas as outras qualidades específicas de seu estilo. Mas não a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico, (Panofsky, 1986).

com isso, encontra soluções para seus problemas no mundo real. Talvez, um método de “fuga e a contra-fuga” da qual Levi-Strauss (1979:195) nos fala.

Não para por aí, os “povos Bântu, Kongo e Luba acreditam que existe uma energia superior e mais completa dentro, e em volta de cada coisa no interior do universo chamada Kalûnga” (Fu-Kiau, 1991:01). O que no Brasil os descendentes da escravidão dentre vários significados, acreditam que kalunga pode ser grande ou pequeno. Mas também pode ser um sentimento de falta, ou um pesar que se resume no mesmo. O Kalunga pequeno é o espaço vazio do peito, é o cemitério, e também a falta dos que já se foram. O Kalunga Grande é o mar, o Atlântico que enterrou em suas águas vários povos arrancados de África (Ndombele, 2018)<sup>32</sup>. Entretanto, Kalunga pode ser divindade (cf. Cascudo, 1972:), como também território, *testemunhos vivos da história*, moradores de quilombos, planta, bonecas do maracatu, ou festa. O kalunga como território, existe em vários lugares, Mari Nazaré Baiocchi (1995:108-111).

Apesar do silêncio da História oficial, a antropóloga, Baiocchi (1995), através de seu longo período de estudos entre os anos de 1967 a 1995, nos proporcionou vasto material sobre a cultura tradicional dos Kalungas no Estado de Goiás. Suas histórias e a miscigenação dos mesmos com os indígenas a beira do rio Paranã. Ambos os povos fugidos da escravidão e da exploração nas minas de ouro. Encontro, muito diferente do narrado no mito nacional. Deste modo, kalunga é povo da terra organizado em *clãs e linhagens*. kalunga pode se visível ou invisível, pode ser exterior ou interior aos homens e as criaturas. Pode estar no som, na dança e no gesto (cf. Baiocchi, 1995). Todd Ramón Ochoa (2007) em “Versões dos mortos: kalunga materialidade cubano-congo e etnografia” nos fornece uma visão ampla da categoria kalunga e sua relação íntima com os mortos.

Acredito pelo que vi, ouvi e sentir, durante minha pesquisa de campo, que um dos materiais utilizados na produção das artes dos artistas nesta dissertação foi o que atrevo-me a chamar de sentimento Kalunga, em todos os sentidos: material invisível e dolorido. O tocar, ou o ferir a alma do observador da arte, de que tanto os artistas falaram. Muitas vezes, me fez pensar as narrativas de mágoa do ser negro, que talvez nem se perceba. É algo instintivamente sentido. Especificamente em Neves, Paula e Paulino, que, de certo modo, fazem evidenciar em suas narrativas e em seus silêncios, uma grandeza kalunga. Em um desses momentos,

---

<sup>32</sup>Eduardo D. Ndombele. Linguísta da universidade de São Lourenço (Angola). Definição enviada a mim, por email, por onde nos comunicamos sobre o tema.

Neves afirmou: “*no meu trabalho dou setenta por cento de minha alma e o restante os outros completam, no entanto, sempre deixo um sentimento exterior para dizer algo, sobre a importância do negro como algo bom para a sociedade*”. Ou nas linhas dos desenhos de Paulino, assim como, no sentimento pelo barro em Dalton Paula.

A estética na arte de matriz africana está na técnica, mas também é história, é memória, e está no corpo e na experiência do observador e do artista. Contudo, em Miguel dos Santos o impacto de sua arte é enunciada na perfeição, e no sentido emocional ao ver a arte como divino. Além do mais, a valorização da “identidade” através da arte afro-brasileira se manifesta no objeto de arte, através da história do sujeito negro que só Hegel<sup>33</sup> não percebeu que existia, e serve como base referencial para o criar da arte.

Na história de muitas sociedades, “*a mulher, o negro, os povos indígenas, entre outros, são descritos pela cor da pele ou pelo gênero, para registrar sua existência*” (Munanga, 2005:21). É neste cenário social em que a categoria ser negro se insere de forma diversificada. Cenário este que Josafá, quando estávamos juntos em um restaurante questionou-me dizendo: “*as pessoas não se reconhecem como negro, por que elas tem medo. Qual é sua cor? O que você acha que voce é?* Respondendo a própria pergunta: *é mulata, parda, é negra! Tudo é a mesma coisa*”. Logo, a obra de Josafá se impõe em uma paisagem de mestiçagem que estabelece definições no mundo social<sup>34</sup> baseada na cor que habita a pele. O artista utiliza o contexto histórico do passado como terreno fértil para sua expressão artística: o belo está na arte, e este no sentimento que denomino kalunga, experienciado pelo artista, que influencia, também, na reação do espectador pela recepção (cf. Jauss, 1990).

Nas obras de Miguel dos Santos esse sentimento é outro. Um inconsciente mítico que lhe traz formas e forças poderosas (Ford, 1999:46), resultando em uma arte em tal perfeição que nos comove em formas e cores exuberantes. Segundo o artista se sente frustrado, por não saber explicar a estética, por não lhe pertencer a obra e ser algo maior que ele. Uma força maior que o toma e só termina quando a obra é materializada. Por isto, sempre no dia seguinte pensa que produzirá uma obra de sua autoria, pois as obras vem do seu inconsciente. Força vital, imagem da memória das diferenças que o atravessam: sendo a africana o eixo central que conduz a sua arte. Segundo Miguel dos Santos, a estética é a predestinação que, em via de regra, estabelece cultivar a humildade e a dor. Pois o processo de criação e materialização de

---

<sup>33</sup>(Cf. Hegel, 2004).

<sup>34</sup> (Hall, 1992:7).

um obra, segundo o mesmo, é de solidão profunda. Sendo assim, cada artista tem a sua autonomia estética<sup>35</sup>, de acordo com suas experiências pessoais. Estes sentimentos causadores de uma ferida que não cicatriza, são característicos da estética do sentir kalunga. Esse sentimento que não se fixa na forma pela técnica: “ *as emoções não podem ser estimuladas só pela forma*” (Boas, 1974:18), mas se fixa de várias maneiras por ser experienciado de formas diferentes.

Deste modo, compreendemos que a estética diaspórica se fundamenta não em um julgamneto, mas no sentimento e da necessidade de resgate e reunião de milhares de mulheres e homens negros, corpos e objetos, costumes e crenças através de suas histórias escondidas em histórias de um tempo linear não vivido. Uma reinvenção do cotidiano escondidos nas superfícies das coisas e dos lugares. Estética estigmatizada na cor da pele, no formato do corpo e na supressão das “almas” dos negros, que como consequência desencadeou uma desumanização, a horizontalidade dos corpos e sua submissão cultural. Estética da coerção, da submissão de suas categorias, crenças, ideias, dizer e fazer. Mas também resistência: o que pode ser Kalunga também.

A arte da mordança, do silêncio em razão da cor da pele, do corpo negro. Mas também, uma estética que vem contar uma história não reificada em um tempo e espaço deslocado. A contribuição sócio-político e cultural desses povos Atlânticos na cultura do Brasil, *em que o Atlântico foi-se tornando o epicentro de uma nova concatenação de mundos, o lugar de onde emergiu uma nova consciência* (Mbembe, 2014: 31), outro modo de pensar. É uma estética singular onde *se desenvolve independentemente do que define* a palavra estética (Jimenez, 1999:114), o que a torna insólita e comovente: kalunga

#### **1.4. Conceitos, técnicas e sensibilidade**

*Todo artefato é produzido por meio da ação de dar forma à matéria seguindo uma atenção* (Flusser, 2007:15) e conceitos. Entretanto, Neves e Santos pensam que quando damos

---

<sup>35</sup> A constituição da estética como disciplina autônoma supõe que um conjunto de teorias e de conceitos possa aplicar-se igualmente a todas as artes, quer se trate de pintura, de escultura, de música ou de poesia. Evidentemente, isto não significa que tais artes devam ser assimiladas umas às outras; isto seria um contra-senso, visto que sabemos perfeitamente que cada uma delas solicita os sentidos de uma forma particular (Jimenez, 1999: 94).

forma a qualquer matéria a atenção é de suma importância. Mas, não gostam de trabalhar com conceitos em seus processos criativos. Não por desconhecimento sobre os mesmos, este não é o caso. Mas sim, por opção em não usá-los na feitura dos objetos de arte para não seguir regras. As discussões sobre os conceitos são debates antigos, não há consenso. O conceito pode ser uma realidade em si mesma ou algo necessário a realidade, não podendo ser diferente do que é<sup>36</sup>, o mundo é construído sobre conceitos. Mas, Josafá é enfático e afirma: “*vivo da arte há vinte anos, minha arte é tradicional e não conceitual. Conceito é história. A arte tem que ser por conta própria, cada um vê de um jeito. Mas quando tem que explicar, neste caso sim, usamos o conceito. Arte se olha com carinho, pois cada pessoa tem uma referência.*” O objeto de arte muda de significado conforme o contexto e vice-versa (Lagrou, 2003:103).

Assim como o homem, a arte é objeto aberto. Os objetos de arte são preenchidos com sentimentos do artista que transfere desta forma uma autenticidade, que mesmo quando não é reconhecida por quem observa, prende sua atenção. O processo do fazer artístico não cabe ser de forma mecânica, pois pode distorcer o que se pretende dizer. Uma obra de arte pode dizer várias coisas diferentes ao mesmo tempo, e por isso, não há conceito cristalizado e nem técnica que a segure ou a expresse adequadamente. Geertz (2003:149) nos deixa claro a relação da técnica ao falar dos propósitos das linhas do desenho dos iorubas: “*linhas que estão além da técnica, mas sim no significado das coisas que são as linhas*”. Diante disso, compreendemos que a arte é sensibilidade. O objeto de arte tem em si uma história que lhe proporciona a autoridade do objeto como coisa (Benjamin, 1987:156).

Segundo Heidegger (1977), na obra de arte existe algo outro, que vai além da característica de coisa. Este outro está na arte, é o artístico que leva o público a conhecer outra coisa como alegoria, como símbolo. Sendo a arte um enigma. Deste modo, podemos perceber como as incoerências dos conceitos, de certa forma, prendem os significados do objeto de arte como uma rede<sup>37</sup>, esconde algo que Paulino, Neves, Paula e Santos querem pôr em evidência: a contribuição cultural dos negros arrastados da África para a Brasil. Neste sentido, as obras trabalham o contexto, que no caso, são vários: Josafá Neves, principalmente na série

---

<sup>36</sup> (Abbagnano, 2007:168) - Dicionário de Filosofia.

<sup>37</sup> “Ao traduzirmos uma imagem em conceito decomparamos a imagem e analisamos. Lançamos [...] uma rede conceitual de pontos sobre a imagem e captamos somente aquele significado que não escapou por entre os intervalos daquela rede” (Flusser, 2007:115).

“Diáspora”, que está inserida na questão de cor, de que Munanga<sup>38</sup> menciona ser uma visão política, uma busca da importância do negro no social, um “resgate” de algo invisibilizado, esquecido, não valorizado pelo “estigma” da cor. Enquanto Dalton Paula trabalha os não-lugares, os “não-corpos” trazendo-os a superfície do eixo tempo-espaço<sup>39</sup>. Já Paulino muda nas curvaturas e quebradas das linhas de seus desenhos o antigo e resistente poder da Linha reta (Bachelard, 1989: 228). A estética ora afro, ora indígena, é formulada por conceitos, técnicas e pela desconstrução de conceitos ocidentais de uma arte dominante branca, que esconde corpos negros, destituídos de beleza, histórias e memória.

“A arte como materialização do como se pensa” (Lagrou; 2003:108), desses artistas está alicerçada por extrema sensibilidade estética interiorizada, ou seja, que vem de dentro, não dando muito lugar para conceitos de arte, mas sim pelo seu teor extraordinário, mágico (bem evidenciado por Miguel dos Santos). A técnica para Neves é de suma importância para a feitura da obra, algo que para o artista só se alcança pela prática constante. Pode ser observado pela busca da perfeição técnica e de materiais novos em Santos, pela diversidade de técnicas em Paulino e Dalton Paula. É necessária para esculpir na madeira os mitos africanos e retratar rostos negros. Entretanto, todos os artistas concordam que entre a distância de um ponto ao outro, nos traços feitos pelo lápis, ou pelo pincel molhado de tinta, há uma imensidão de significados dinâmicos. Por isso, técnica é muito importante, mas precisa do entendimento/conhecimento intuitivo para ter efeito. Os artistas demonstram uma junção de difícil apreensão do conhecimento nato e adquirido: a técnica. Interseção de conhecimentos, pois na técnica se concentra a atenção do artista (Bergson, 2008:107).

A técnica também serve para ligar o fosso entre África e Brasil, criado pela história, mas ligado iconograficamente através da arte. É com a técnica que se perpetuam características artísticas diversificadas, unindo duas histórias que se encontram. Criam-se outras histórias, que preenchem um hiato entre o passado e o presente. Onde pessoas possuem histórias múltiplas, mas também fragmentadas. Talvez nesta interseção esteja não a técnica que sirva como cimento para criar uma arte identitária tão costurada por vários pedaços, mas a

---

<sup>38</sup> O que é arte afro-brasileira afinal? (Munanga, 2000).

<sup>39</sup> “A irredutibilidade do corpo humano significa que somente desse local de poder, pode a resistência ser mobilizada na luta de libertação do desejo humano” (Harvey, 2008: 197).

fórmula que cria aspectos em comum nesse tipo de arte. As habilidades técnicas de Josafá e Miguel dos Santos e o conhecimento acadêmico/intuitivo de Dalton Paula e Rosana Paulino proporcionam incutir nos materiais artísticos traços característicos a artes de vários países do continente africano. Mas são suas histórias que estarão em suas artes.

Em algumas esculturas de Santos, por exemplo, há identificação, segundo Valladares (1984), de aspectos iconográficos tribais africanos do século XV/XVI. Artes oriundas de países do norte africano e até mesmo Egito antigo, apesar do artista não ter buscado nenhuma orientação técnica nesses lugares. Segundo o artista é resultado de seu arquétipo. O que as fazem genuínas, únicas. Essa é aura da arte (Benjamin, 1981:14), no entanto, diferente do conceito de aura de que Benjamin descreve, sua unicidade está no aspecto por trás de sua história, em seu modo de se fazer e por quem as fazem.

Josafá disse que gosta de trabalhar com os aspectos diaspórico, por isso, o estudo de técnicas é importante, mas, o conceito, segundo o artista, pode desencadear uma arte acadêmica, “racional”. Arte, segundo o artista, é técnica acrescida de intuição, por isso, afirma definindo sua arte: *“minha busca é constante. Arte tem de ser espontânea e não feita. É como a água do mar, que parece que estar parada, mas, estar em eterno movimento. Cada tela minha tem uma história: Esse é o processo da arte”*, e assim, o artista tenta não aderir a um sistema pronto, no sentido do conceito pré-definido e uma técnica adquirida. Precisa-se desviar do objeto e escutá-lo abstratamente, sentirmos o objeto para que ele se torne arte (cf. Heidegger, 1977).

O importante na arte para Paulino e Neves não é um conceito a ser seguido, mas sim, algo vivo, com sensações que precisam se moldadas pela a técnica e pela a prática. Estas sim são regras importantes. Josafá afirma que: *“se um artista se afasta da arte por um dia, a arte se afastará dois dias do artista atrapalhando a relação entre os dois no processo criativo, gerando um ciclo vicioso, um desinteresse entre ambos”*. Podemos dizer que para Neves e Paulino, o processo da criação que leva o objeto como coisa a objeto de arte, e o torna-se da arte em arte afro-brasileira, engloba o prático e o simbólico. Sendo assim, a arte é constituída por contextos e estilos (Heinich & Shapiro, 2013).

Josafá Neves disse que chegou a frequentar aulas na Universidade de Brasília (UnB) como ouvinte, mas foi por pouco tempo. Pois, segundo ele, deixou de frequentar as aulas no momento em que ouviu de um professor que não havia mais nada nas artes para ser criado: só imitado. E naquele momento pensou no fato de que há várias maneiras das pessoas criarem

coisas como arte e nem sempre estas seguem um modelo. A partir daquele momento começou a falar de sua intenção em pôr arte nas latas de lixo de seu bairro (Núcleo Bandeirante), através de alguns desenhos feitos para as lixeiras. Para ele não existem conceitos ou paradigmas para fazer arte. Além do mais, esses tipos de pensamentos, como o do professor da academia, de certo modo, são como aparas para a criatividade. Segundo o artista, a arte vem do interior e do exterior, e está em tudo e em todos os lugares: “*cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as oriente a experiência externa coisificante*” (Adorno, 1970).

Miguel dos Santos, com seu modo mágico de pensar a arte, concorda que o conceito exista como parte da história da arte e tem sua importância, mas acredita que está muito aquém do fazer artístico. A arte segundo o artista é feiticeira, não precisa de conceitos. O conceito é de fora para dentro, e por isso, segundo Santos, é controverso para a utilização no processo de criação da arte. Técnica é trabalho, criação. É pensar sempre em algo novo, conceito é escola padrão. E diz de forma enérgica: “*A arte vem de dentro, nasce. É intuitiva, profética não é necessário seguir definições ou conceito*”, mas sim concepção<sup>40</sup>. E continua: “*a mesma arte de ontem, não é a mesma arte hoje, ela vai se moldando na matéria por certo tempo*”.

Uma obra de arte é uma construção em aberto, que se transforma por um período e vai se mostrando e também, mostra várias verdades (Heidegger, 2005; Lagrou, 2003:103). Santos vê a obra de arte como um signo para quem as veem. Logo não há lugar para o conceito, mas sim, para o dom de fazer a arte que está na capacidade de imaginação, que segundo o mesmo é divino. Segundo Flusser (2007:115-163), de certo modo o entendimento conceitual, apesar de ser mais claro, é mais pobre do que o conceito imagético livre. O uso de conceitos requer um movimento contrário à abstração, uma concretização do mundo e o recuo do homem de si, criando um abismo entre homem e mundo objetivo: os homens não alcançam esses objetos extremamente visíveis: imagens fixadas.

Segundo Paulino (2011:09-11), a técnica é também um procedimento mental que envolve conhecimento e a parte emocional. A arte não é construída mecanicamente, tem um

---

<sup>40</sup>Esse termo designa (assim como as correspondentes percepções e imaginações) tanto o ato do conceber quanto o objeto concebido, mas, preferivelmente, o ato de conceber e não o objeto, para o qual deve ser reservado o termo conceito. [...] às vezes é repetida na filosofia contemporânea: "Tão logo um conceito é simbolizado para nós, nossa imaginação reveste-o de uma concepção. Privada e pessoal, que só podemos distinguir por um processo de abstração do conceito público e comunicável (Abbagnano, 2000:894).

modo de ser. Uma obra de arte equivale a um texto. Acredito que semelhante a um texto muito denso, pois o trabalho de Paulino reproduz imagens fortes, o que nos orienta a fazer certas leituras, que são como “costuras” que vão mostrando ao observador o caminho para as questões colocadas. Paula, como artista que frequentou a academia, também utiliza várias técnicas em seus trabalhos, mas, não é o que chama a atenção.

Miguel dos Santos é autodidata e conhecedor profundo da arte e estética de Alejandrinho. Domina várias técnicas: o moldar do barro que vem do nada, o esculpir da madeira, o cravar formas na pedra e no mármore. Assim como domar sobre as telas os pincéis encharcados de tinta que vão se acomodando de forma divina em seus lugares ordenadamente, mesmo que as imagens que aparecem não estejam na ordem do discurso ocidental. Sendo assim, o artista acredita que a busca por uma identidade técnica inserida na arte é muito importante. E esta especificidade não se encontra no conceito, mas sim, na arte ao sair do artista para a obra se tornando arte específica: arte é sentimento. O artista argumenta dizendo que a arte está dentro dele em seu DNA. E que um artista “genuíno” ou não, sabe que a obra vem de dentro do homem, como ser incompleto que é:

*“o ser humano é um ser racional e irracional, capaz de medida e desmedida; sujeito de afetividade intensa e instável. Sorri, ri, chora, mas sabe também conhecer com objetividade; é sério e calculista, mas também ansioso, angustiado, gozador, ébrio, extático; é um ser de violência e de ternura, de amor e de ódio; é um ser invadido pelo imaginário e pode reconhecer o real, que é consciente da morte, mas que não pode crer nela; que secreta o mito e a magia, mas também, a ciência e a filosofia; que é possuído pelos deuses e pelas Ideias, mas que duvida dos deuses e critica as Ideias; nutre-se dos conhecimentos comprovados, mas também de ilusões e de quimeras” (Morin, 2000:59).*

Dalton Paula é um bom exemplo do homem aberto e em contínua transformação, faz parte da academia, pensa que os conceitos eurocêtricos podem ser trabalhados de forma a reconstruir uma nova história para a história dos negros brasileiros. E argumenta que, sobre os conceitos, traz do passado rotas escravocratas, corpos deformados e doentios. Essa apropriação do europeu que ao mesmo tempo faz parte do artista como sujeito é motivo de inspiração para desenhar um contexto diaspórico contemporâneo silenciado. Mas, ao mesmo tempo, o artista quer usar os conceitos de forma que completem a arte com clareza para os outros. Por isso, o sair da narrativa de si e fazer algumas abstrações se faz necessária para alcançar o público. Sua técnica e modo de fazer se distancia em alguns aspectos de Santos e Neves, não por ser tradicional e autodidata, mas, por oscilar entre dimensões do conceito, da

tecnologia e do mito: a fotografia que fixa a imagem em um tempo e espaço, mas também, mostra o som e o sagrado.

A foto que dá movimento e as instalações que transportam e criam territórios, através da leitura do inscrito, na superfície das coisas e dos lugares, criando imagens<sup>41</sup> e não as traduzindo (Benjamin, 1981). Talvez não haja essa possibilidade. Sua arte registra a interioridade incorporada das coisas, desconstruindo o já feito. “*Desconstruir é trabalhar com os próprios conceitos filosóficos questionando os preconceitos eurocêtricos*” (Derrida, 1976:15). Quanto mais se possui o controle da técnica, mais precisa e diversificada é a manipulação dos objetos de arte. Entretanto, o sentimento incutido do artista é indissociável de sua arte. É seu modo de pensar, sendo este conceito inato ou prescrito por instituições dentro das regras das artes. Segundo Sahlins (1979:178), o homem ao dar forma a um objeto ele sedimenta um pensamento como um conceito humano, onde as coisas são meios de comunicação e informação. Tendo este objeto dentro de seu contexto de onde surgiram significados diversos como pensa Geertz, em arte como cultura (2003:181). Contexto decodificado do plano homogêneo adquirindo autoria e propriedade.

### **1.5. Identidade e Autoria**

Sobre o tema Identidade, “étnico-racial negra”, não seria um bom termo a ser usado, mas sim, identidade cultural no qual ocorre um pluralismo, não só entre negros, mas entre todos como “*sujeitos históricos e culturais e não como sujeitos biológicos ou raciais*” (Munanga, 2003:15). Na arte afro-brasileira não seria diferente tais múltiplas reivindicações. Entretanto, o que fazer diante das narrativas de Miguel dos Santos, Rosana Paulino, Josafá Neves e Dalton Paula artistas que tomam para si discursos e experiências com tantas especificidades?

As narrativas dos artistas Neves e Santos dialogam de forma semelhante. Não por serem autodidatas, mas por terem grande analogia em seus modos de fazer arte, pela forma de exteriorizar a arte. Contudo, quando as suas artes se esbarram em questões identitárias e de autoria a situação muda. Neste caso, Neves, Paula e Rosana Paulino se aproximam na busca

---

<sup>41</sup>“ao traduzir uma imagem em conceito, decompomos a imagem e a analisamos. Lançamos, uma rede conceitual de pontos sobre a imagem e captamos somente aquele significado que não escapou por entre os intervalos daquela rede” (Flusser, 2007: 115).

de uma ancestralidade africana, apesar de modos diferentes de inscrição nas características de suas artes. Como descrever artistas muitos parecidos em estética (em sentido de características em suas obras) em especial a esculturas (Santos e Neves). Mas distanciados por um abismo no modo de confecção da obra: um esculpe o outro materializa. E desta forma questionam uma identidade afro para si ou para as suas artes, por caminhos diferentes (Laclau, 2004; Hall, 1992).

Paula, ao reescrever rotas imaginárias, como a Rota do Tabaco, e trazer à tona corpos silenciados, dá relevo à importância da memória do povo negro que estar incutida nesses espaços e nos corpos: enfermos, inferiorizados e esquecidos. Ao mesmo tempo, inclui esses espaços e pessoas a uma paisagem redesenhada com um valor simbólico em termos político-social, e historicamente por outro ponto de vista. Deste modo, cria territórios com suas histórias. Esses territórios poderiam parecer controversos se os pensarmos como fronteiras/limites para se pensar identidade ou pertencimento. Pois de acordo com os pensamentos de Mbembe<sup>42</sup>, criar territórios seria criar limites e retomar as questões raciais dentro de um espaço definido: *Com base nestas fronteiras, pode-se, assim, distinguir entre o “autêntico” e o “não-autêntico”* (Mbembe, 2001:07). Entretanto, Paula em sua arte não fala só de identidade, mas também, de pertencimento a espaços através de inscrição das heranças africana e indígena que completam os corpos: estes seriam o afro-brasileiro ou o indígena. Aquele que transita entre territórios. Trazendo deste modo os “indivíduos como agentes com o propósito de aparecerem no tempo e no espaço” que um dia os absorveram (Harvey, 2008:195).

Nesses espaços invisíveis cria-se, desta forma, histórias das histórias diaspóricas de alguns lugares do Brasil, através de pensamentos eurocêntricos. No entanto, deslocando-os em significados: como os conceitos de arte, como o belo no retrato do homem negro comum, e nos corpos negros que no passado foram embrutecidos. Paula busca um lugar de pertencimento na história. As rotas são imaginárias, porém, revelam outras verdades como acontecimentos fixados nos espaços que ali permanecem com pouca importância. Paula transporta para a arte essa fixação que se torna metáfora artística que muda a cada olhar do

---

<sup>42</sup> “... os ex-colonizados atribuem uma série de características pseudo-históricas a uma entidade geográfica que está, (...) subsumida a um nome racial. Estas características e este nome são, então, utilizados para identificar ou tornar possível o reconhecimento daqueles que, por possuírem tais características ou ostentarem tal nome, são considerados como pertencentes à coletividade racial e à entidade geográfica, definidas. À guisa de “falar com a própria voz”, a figurado “nativo” é Fronteiras entre o “nativo” e o Outro, “não-nativo”, são demarcadas. fronteiras, pode-se, assim, distinguir entre o “autêntico” e o “não-autêntico.” (Mbembe:0 7).

observador. Ultrapassa limites de dois mundos através da apropriação artística e questionamentos sobre pertencimento a lugares na conjuntura social. Traz na representação do cotidiano, sujeitos deslocados, descentralizado do mundo cultural, social e em si mesmo, e de certa forma demonstra não uma crise identitária, mas sim, uma das várias essências da arte brasileira de matriz africana. “*Reivindicando o pertencimento definido historicamente e não biologicamente*” (Hall, 1992:09). Um reencaixe social evidenciando autoria cultural e identitária, de forma sutil, onde:

*“operam-se, ao mesmo tempo, uma desconstrução por renversement e uma desconstrução por deslocamento positivo, por transgressão. Mas não se trata de um gesto semelhante ao do “virar a página da filosofia”, ou ao de uma ruptura decisiva. As marcas se reinscrevem sempre num tecido antigo que é preciso continuar a desfazer sempre. Nesse sentido, desconstruir é também descoser.” (Derrida, 1976:17).*

Dalton Paula, não questiona uma identidade puramente africana, assim como a indígena, pois africano sabes que não és e não rejeita seu lado ocidental. Entretanto, busca através de seu conhecimento, o negro vestido de branco e o branco vestido de negro. Onde os conhecimentos objetivos e subjetivos se intercalam nos lugares por onde passou sua ancestralidade. Parcelas culturais que nos tornam mestiço, e ao mesmo tempo nos diferencia de ambos. Mas também nos intercede, criando um espaço fértil que foi deixado de lado pela história: espaço-tempo desabitado. *A separação de tempo e espaço envolveu acima de tudo o desenvolvimento de uma dimensão “vazia” de tempo, a alavanca principal que também separou o espaço do lugar (Giddens, 2002:22).* Mas Paula em seus trabalhos de obra de arte os adere através de um cimento social feito de barro dando liga ao hiato tempo/lugar: a memória do cotidiano e a fragilidade da sensibilidade dos que foram violentados através de seus corpos<sup>43</sup>, hoje esquecidos pela fragmentação do tempo e do espaço, e com eles o sentimento de pertença e autoria. Segundo Lagrou (2003:108), a construção da pessoa do artista é tão específica quanto à estética que produz.

De inverso modo, Miguel Santos dialoga com a arte afro-brasileira, não só como experiência e identificação com a arte de matriz africana, mas de forma biológica<sup>44</sup>, visceral. Sua identidade é o que o compõe geneticamente como brasileiro: espanhóis, portugueses,

---

<sup>43</sup> O corpo, que já era um forte símbolo de identidade para os diferentes povos africanos, expresso por meio dos penteados, das escarificações e perfurações que os nossos ancestrais traziam nas suas peles, passa por um processo de resignificação no contexto da escravidão e da pós-abolição. (Munanga& Gomes: 47).

<sup>44</sup> A identidade única e coerente não existe. É fantasia (Hall, 1992:13).

ciganos e yorubá. Deste modo, sua arte afro-brasileira é inspirada por sua ancestralidade arquetípica africana que contesta para si. Segundo Santos, está dentro de seu arquetipo de filho da terra. Afirmando que “*minha arte representa as três raças que meu corpo, mas o eixo de minha arte é africana: por minha experiência, meu DNA e predestinação*”. Discurso que me levou a pensar a noção de identidade e pessoa por (Hampaté Bâ, 1981:183): como um complexo de tudo que há no mundo de vivo<sup>45</sup>.

Segundo (Mbembe, 2001:03), definir identidade é muito falho, pois remete a uma concepção dentro de um tempo e um espaço que delimita. Mas, por que voltar no tempo? Por que o tempo está dentro do espaço. Isto não quer dizer que aquela identidade é melhor que a atual, mas é fragmento que completa a identidade do aqui e agora. Por isso, Paula, Paulino e Neves resgatam esses pedaços identitários e costuram criando de forma insólita a identidade afro-brasileira/afroindígena e seus encontros. Esta identidade que como qualquer outra deveria sofrer metamorfoses de tempos em tempos, caso não fosse escondida, suprimida, e muito menos, se representada na história como cultura relevante. Mas, esta cultura resiste como expressão artística e sentimento de vida, fatos inseparáveis (Geertz, 2003:148).

Não encontrei nas literaturas africanas um conceito de identidade que não estivesse atrelada ao cosmo: sempre o corpo material estava analogicamente anexo ao corpo imaterial (Hampaté Bâ, 1981; Gyekye, 2002; Adoefe, 2004), e nos conceitos ocidentais estas identidades estão fragmentadas, híbridas ou múltiplas (Hall, 2006; Morin, 1995), o que causa um discurso polifônico a respeito do que viria a ser uma identidade ou identidade afro-brasileira e/ou mestiça, o que influencia na indefinição e no modo de fazer e pensar as artes dessa categoria. Produzindo estes artistas um entendimento da diversidade de pensamentos da questão mestiça, seja na arte ou na contemporaneidade que ainda persiste.

---

<sup>45</sup> Se a constituição do corpo humano é uma obra-prima de arquitetura e de mecanismo, seu psiquismo é um conjunto complexo, de uma magnitude tal que o que é conhecido não é nada comparado ao que resta conhecer. (...) Vimos que Maa-nala havia reunido nele um fragmento de cada um dos vinte primeiros seres que já existiam e que simbolizavam o conhecimento e as forças totais. (HAMPÂTÉ BÂ, 1981:5)

## CAPÍTULO 2

### POR QUE SÃO PAULO?

#### 2.1. Rosana Paulino

Não tinha a intenção de inserir a artista Rosana Paulino em meu trabalho. Por isso, começo falando de mim para chegar a ela. Primeiramente porque, como várias outras pessoas, e até mesmo dentro da academia, eu não a conhecia. Isso não quer dizer que não tenha o costume de ir a exposições de arte. Eu vou sempre desde menina. Mas quando menina, nunca vi exposições de arte afrobrasileira em minha vida. E já adulta até vi algumas bem comerciais, mas nunca uma exposição com artistas afro-brasileiros, e muito menos afroindígenas, que fizessem uma auto-representação que me envolvesse, ou talvez, me encontrasse nelas e me fizesse refletir o meu lugar, o eu de mim. Cresci vendo as apresentadoras de programas infantis Xuxa e Angélica, brancas, e outros programas de TV, que não me reconhecia. E nos Jornais, ali sim, via-me representada pelos corpos negros estendidos no chão pela violência social, que perpetua até hoje. Por isso, preferia ver TV. Resultado da ideologia de mestiçagem que apagou os negros e os índios de nossa história (Zito, 2008:981-983).

A primeira artista negra que lembro ter visto na TV foi Zezé Motta<sup>46</sup>. Eu não sei se tinham outras por ser criança, e nem assisti seus trabalhos. Mas essa atriz foi a primeira pessoa negra que conheci por intermédio de minha mãe que a adorava. E na minha adolescência tive como referência a intérprete<sup>47</sup> de Xica da Silva<sup>48</sup>: como escrava, claro. Artistas negros aparecem mais nas telenovelas atualmente, mais ainda, em sua maioria, como domésticas, juntos aos nordestinos. São quase sempre artistas órfãos, sem núcleo familiar. O segundo motivo de não ter a ambição de Paulino em minha dissertação, foi após pesquisar bastante sobre seus trabalhos, o que me levou a pensar inviabilidade do acesso, pois não

---

<sup>46</sup>Maria José Motta de Oliveira, conhecida como **Zezé Motta** (Nascida em Campos dos Goytacazes, 27 de junho de 1944) é uma atriz e cantora brasileira.

<sup>47</sup>Thaís Araújo.

<sup>48</sup>**Xica da Silva** é uma telenovela brasileira produzida e exibida pela Rede Manchete entre 17 de setembro de 1996 a 11 de agosto de 1997, em 231 capítulos.

acreditava que a artista teria disponibilidade para me receberem uma entrevista ou conversa. Poderia estar ocupada demais ou talvez estivesse fazendo um ato importante para ter um tempo para mim: a artista estava a inserir histórias do negro nas artes. Entretanto, eu estava equivocada, a artista me recebeu em seu ateliê em 11 de julho de 2018. No primeiro encontro, não fiz nenhuma pergunta, estava tão feliz com a aceitação do convite feito à Rosana Paulino, que só queria ouvir sua longa narrativa de seus trabalhos. As primeiras frases que ouvi de extrema relevância da artista, mulher, negra e originária da periferia, e que de alguma forma me afetaram em campo, foram:

*“O meu início nas artes foi com o convite para expor meu trabalho Parede da Memória, em 1994 por um professor da USP. Mas, minha produção tem a ver em eu ingressar para a Universidade e não me reconhecer naquela arte e de estar vivendo no mundo, e saber qual é meu lugar no mundo.”*

Quando ouvi essas palavras saírem da artista, lembrei de Du Bois (1998:38), quando fala como descobriu seu lugar no mundo ao ser rejeitado por outra criança em uma pracinha, por ser diferente. Apesar de ser um respeitável pensador negro, naquele momento, ainda criança, foi afetado emocionalmente. Segundo ele, *cobriu com um véu seu coração e com ele sua vida*. Colocando-o em mundo envolto de silêncio hostil. Na situação de Paulino, a artista já sabia qual era o seu. Assim como em Du Bois, para Paulina essas situações serviram de trampolim para produzir cada vez mais seus trabalhos e a influenciar uma nova geração de artistas afro-brasileiros. Quando decidi procurar por Rosana Paulino, minha intenção era apenas compreender sua estética artística que servia de base para artistas mais novos, como Dalton Paula, entre outros. Entretanto, o encontro tomou dimensões mais amplas a partir de sua narrativa. Sobretudo, porque São Paulo aparece como o grande centro irradiador da arte negra brasileira, sem ser arte de terreiro, mas sim, de forma diversificada. Uma arte de matriz africana contemporânea que faz um deslocamento dos temas religiosos e do modo de se fazer arte dos artistas baianos<sup>49</sup>.

Segundo Rosana Paulino, os motivos para São Paulo ter um terreno fértil para a arte afro-brasileira diferenciada, está relacionada à várias questões do contexto social da cidade. Para a artista, a primeira questão é que o Brasil é muito grande com Estados e cidades com

---

<sup>49</sup>Em verdade, ainda agora, é nas peças de escultura feitas em madeira, pedra sabão ou bloco, que a força do artista negro brasileiro, do baiano em particular, demonstra a pujança e expressividade da sua arte religiosa (Silva, 1983:177)

seus costumes diferenciados. E um bom ponto para pensar essa questão seria entender de onde vêm as etnias que somaram a composição do país. Já respondendo à questão, a artista argumenta que as etnias que constituem São Paulo vêm do interior da África, então a religiosidade é diferente. Apesar, de pontos de contato, a arte paulista se agarrou em outros temas, até mesmo por começar se inserir no meio de forma diferente: Nas salas de arte e não nos terreiros. Segundo Joel Rufino dos Santos (1984:82), as riquezas deixadas pelos os negros e os índios estão “*além do candomblé e cauim*”. Há uma história da vida cotidiana, há uma cultura.

Uma segunda questão é pensar como é ser negro em uma cidade urbana como São Paulo, que não tem uma influência religiosa forte. Ou até mesmo como jovem negro, velho negro e simplesmente mulher e negra na sociedade brasileira. A artista ainda lembra que as possibilidades são múltiplas, e que vários artistas trabalharam a arte afro-brasileira quando religiosa de formas diferentes. Eustáquio Neves, artista de Minas Gerais, trabalhou a fotografia com uma característica religiosa. Mário Cravo, baiano, branco, no entanto, tem uma arte de terreiro. Nem toda arte negra vem de negros, e nem todo negro faz arte negra. Isto ocorre desde a da década de 60 (Valladares, 1968:108).

A produção artística negra, segundo Paulina, até que existe, mas não chega. Para a artista um bom exemplo é No Martins: artista jovem, negro, da periferia e não trabalha questões afro-religiosas, mas sim, dá ênfase ao grafite a partir de questões sobre violência urbana e hip hop. Arte afro-brasileira é posição política não partidária, mas sim, posicionar-se diante do mundo. Da mesma forma, Roseane acredita que devemos pensar São Paulo e suas periferias com os movimentos hip hop, saraus, o grafite, tudo isso influenciou e influencia no fazer da arte dos artistas paulistas e completa: *As questões da Bahia influenciaram os baianos. “A mim fui influenciada pelos racionais”*.

“Os racionais” mudaram a periferia de São Paulo<sup>50</sup>. Assim, a arte em São Paulo saiu junto com os Racionais para o mundo. Paulino conta que sua primeira entrevista para uma revista estrangeira foi junto com a entrevista dos Racionais MC’s. Emanuel Araujo, também impulsionou com a criação do Museu Afro em São Paulo. A documentação que este museu trouxe de fora foi muito importante, esta catalogada. “*Isto tudo faz São Paulo puxar a fila*

---

<sup>50</sup>Racionais MC's é um grupo brasileiro de rap, fundado em 1988, e formado pelos mcs Mano Brown, Edi Rock e Ice Blue e o DJ KL Jay. É o maior grupo de Rap do Brasil e está entre as bandas mais influentes do país.

*devido o debate sobre estas questões*". Segundo Paulino, Minas Gerais está produzindo, Bahia sempre produziu mais tradicionalmente, e agora sai um pouco dessa religiosidade artística. Para o artista, o ambiente forma e informa a produção artística. Outra questão é entender por que o Rio de Janeiro ainda não tem ação artista que chega nele. *"O Rio Janeiro eu realmente, não entender o que acontece com o Rio Janeiro"*, finaliza a artista.

## **2.2. O Silêncio do Rio**

Durante todo o campo, todos os artistas questionaram o comportamento do Rio de Janeiro em relação à atividade artística negra. Segundo Paulino, os dois mais importantes espaços de arte de São Paulo, MASP e a Sala Tomie Ohtake, estão no momento com exposições de artistas negros, e em dezembro de 2018, duas mulheres negras irão expor novamente, argumenta. E enfatiza: *"Eu e Sônia Gomes. Este é um momento histórico"*. Outra questão é saber qual é a dinâmica desses Estados, como o Rio de Janeiro, por que nada chega a estes lugares, ouse recusam ou não querem discutir essas questões sobre a arte negra. Os cursos de arte e discussões sobre a situação dos negros ocorrem em São Paulo nos SESC, nas oficinas culturais e saraus soam comuns no Estado de São Paulo, paralelo as Universidades habitualmente. A universidade, para a artista, está atrasada nesse sentido. E afirma que *"a USP, até tentou, mas a crise não deixou"*. Diante do descrito por Paulino compreendemos que há vários fatores que faz São Paulo está à frente em exposições de arte afro-brasileira e principalmente nos ciclos de debates.

Durante a entrevista, confesso que fiquei envergonhada pelo fato do Rio de Janeiro não estar muito focada em arte negra. Pois, causou-me um desconforto. Entretanto, me alegrou quando a artista disse: *"eu vou em setembro estar uma palestra no MAM no Rio de Janeiro"*. Iria ser na universidade a pedido de uma professora, mas para chamar mais gente, o Museu de arte do Rio de Janeiro (MAM) era o ideal. Logo depois também irá para Recife, dando prosseguimento, e após dezembro destina-se a Europa e EUA. Quando retornei de São Paulo para o Rio de Janeiro, expus para algumas pessoas a necessidade do Rio de Janeiro se impor diante da questão das artes plástica e visuais de matriz africana, por meio de salas de exposições. Através da auto-representação artística para que possa ocorrer uma conversa ou negociação. As mesmas pessoas citaram o Memorial dos pretos Novos. Mostraram-se

surpresas pelo cenário Paulista em relação à arte afroindígena. Neste momento, compreendi os questionamentos que Rosana tinha descrito: o desconhecimento de modos de produção da arte de matriz africana que ocorrem fora dos terreiros de candomblé. O desinteresse por parte da academia e de iniciativas como ocorrem em São Paulo, Brasília, Goiânia e Paraíba. Mas também relacionei como resultado do contexto histórico do processo de embranquecimento do Rio de Janeiro e São Paulo que afetou a configuração urbana em zonas de segregação<sup>51</sup> (Rolink, 2000), este pode ser um dos motivos do silenciamento do Rio de Janeiro.

Rosane Paulino, com sua experiência artística, acredita que o essencial é saber qual é o mecanismo para fazer chegar arte afro-brasileira em todo Brasil. Segundo a artista, “*São Paulo quebrou a resistência da arte negra. Para chegar nos museus, houve o interesse de alguns professores da Academia*”. Artista pensa que o interesse pode até existir, mas o novo incomoda. Para ela os museus do Rio de Janeiro possuem um conservadorismo, se mantendo como depósitos de artefatos. As salas de arte do Rio de Janeiro estão, segundo a artista, interessadas na arte de mercado. Por isso, espaços de exposições de arte como o CCBB, o MAM, entre outros, optem por não inovar ou por artistas do circuito comercial de arte. Podemos fazer várias exposições de arte que não diga nenhuma questão ou que não representam a ninguém. Ao reiterar o silêncio do Rio de Janeiro de forma enérgica, Paulino diz que naquele momento estariam sendo expostas em São Paulo 450 obras de artistas negros. E segundo a mesma, a arte brasileira está pautada em uma política branca europeia e masculina. E esta não vai olhar para o que ocorre no Brasil. Paulino termina dizendo que:

*“o Rio de Janeiro, ele está atrasado. Não que eu seja bairrista, mas em relação à arte afro-brasileira, o Rio precisa ser chamado a atenção para esta questão. Neste momento o centro irradiador é São Paulo seguido de Bahia, Minas Gerais, Goiânia e Recife”.*

### **2.3. Da Memória à Sombras Frias**

---

<sup>51</sup> Rio de Janeiro, não só porque a cidade era maior e mais importante, mas sobretudo porque, na virada do século, era ainda uma cidade muito negra. Em São Paulo, desde logo se configurou um padrão de segregação urbana marcado por uma espécie de zoneamento social: os ricos abandonaram a contigüidade dos sobrados do Centro da cidade para desenhar um espaço de privacidade e exclusividade burguesas (Rolink, 2000:06).

Rosana Paulino divide seus trabalhos em três momentos. Em um primeiro momento, trabalha memórias a partir de uma caixa de fotografias de sua família. De onde nasce sua primeira série ainda na graduação, em 1994. A artista disse-me: “*eu gosto de gravuras, é um momento em que eu estava trabalhando gravuras e gostei das possibilidades que a gravura dava ao meu trabalho com fotografia*”. No início, Rosana Paulino só pretendia formular uma grande parede com as fotografias de sua família, resgatando imagens de memórias de sua ancestralidade bem costurada. Entretanto, outras questões foram aparecendo, a partir de seu universo fotográfico, assim sai de seu microcosmo familiar para tentar entender os lugares sociais. A partir desses retratos começa a pensar a submissão de homens, mas especificamente as mulheres negras e seus lugares na sociedade brasileira. As fotografias passam de documentação à arte no momento em que sai da caixa de sapatos e torna-se parede de memórias mostrando subjetividades (Cf. Rouillé, 2009).

Segundo Bourdieu (2013:135), saber a diferenciação dos espaços físicos, dos espaços sociais e dos espaços apropriados<sup>52</sup> nos leva a questionar a localização dos agentes, e o que afeta a representação e a prática desses espaços. Não foi diferente do que pensou Paulina ao Juntar as fotografias com seu caderno de desenho, para pensar as situações do povo negro no espaço social. Tanto do aspecto político-social, como também o lado sensível: como os modelos de beleza que foram impostos como padrão para a mulher negra. Assim, cria a artista sua primeira obra, *Parede de Memória*, e muitas inquietações. Essas fotografias familiares discutem não só memória, mas também um racismo estrutural saindo do locus genético. Assim como, a violência doméstica, mas, acima de tudo, a violência simbólica com as mulheres negras que formavam e ainda formam a base última da pirâmide social. O que a fez pensar entre outras questões, como foi construída a História e o local social do negro no Brasil.<sup>53</sup>

Segundo Sontag (1977:08), as fotografias modificam e “*ampliam* nossas ideias, e o *mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça — como uma antologia de imagens*”. Se observarmos bem,

---

<sup>52</sup> Comunicação apresentada no Colóquio “Poverty, Immigration and Urban Marginality in Advanced Societies”, realizado na Maison Suger, da Maison des Sciences de l’Homme em 10-11 de maio de 1991, e complementada por anotações manuscritas do próprio Bourdieu e visíveis no original. A autoria das anotações foi atestada à Organizadora do dossiê “O espaço na vida social” por Marie-Christine Rivière, que foi assistente de Bourdieu e é atualmente responsável por seus arquivos, via e-mail de 10.4.2013.

<sup>53</sup> Uma beleza dos quadros, onde a “harmonia das partes, unida a certa suavidade da cor” (Agostinho, 334-430).

veremos que as fotos estão costuradas em formas de patuás. Podemos pensar que já guardavam estas fotos algum segredo: memória, história e o esquecimento (Mbembe, 2010:179), algo inseparável dos registros dos rostos que logo, para Paulino se tornam arte.



**Figura 1.** Parede de Memória (1994). Rosana Paulino. Serigrafia em almofadas, 8 x 8 x 3 cm. Acervo Particular. Disponível no site <http://cean2d.blogspot.com/2012/08/parede-de-memoria-1994-rosana-paulino.html>. Acesso em 14.08.2018.

Entretanto, a artista não se contém em compreender o lugar imposto ao negro e por isso, continua sua narrativa questionante: “*mas, aí sai das memórias familiares aos bastidores do lugar social da mulher negra*”. Deste modo, entra em um segundo momento, em que pensa a questão da estrutura social: a mulher, negra e subalterna. Quais espaços sociais ocuparam aqueles familiares e não familiares, e o porquê, de certa forma, permanecem os negros até hoje em lugares pré-determinados? Rosana Paulino encontra nas funções destinadas aos negros e as negras na sociedade brasileira analogias escravocratas que perpetuam na contemporaneidade por outra nomenclatura: ama de leite/babá, escrava da casa grande, mucama/doméstica. Consequência da ideia de raça:

*“[...] um complexo perverso, gerador de medos e de tormentos, de problemas do pensamento e de terror, mas, sobretudo de infinitos sofrimentos e de catástrofes. Na sua dimensão fantasmagórica, é uma figura da neurose fóbica, obsessiva e, porventura, histérica” (Mbembe, 2014:25).*

A história do passado negro tece e dirige as histórias dessas mulheres e homens no social. É assim que chega o terceiro momento dos trabalhos de Rosana Paulino, impulsionada pelo encontro com o livro de Augusto Stall, sobre um estudo da população mestiça por Louis Agassiz (evolucionista e criacionista), no Brasil em que colocava o negro de forma degenerada e por isso, na base da pirâmide social da sociedade brasileira através de seu pensamento racista sobre o negro.

*“Não se podem contemplar esses corpos robustos, nus pela metade, essas fisionomias desinteligentes, sem se formular uma pergunta, a mesma que inevitavelmente se faz toda vez que a gente se encontra em presença da raça negra: “Que farão essas criaturas do dom precioso da liberdade? O único meio de pôr um termo às dúvidas que nos invadem então é de pensar nas consequências do contato dos negros com os brancos. Pense-se o que se quiser dos negros e da escravidão, sua perniciosa influência sobre os senhores não pode deixar dúvidas em ninguém” (Agassiz, 2000:66-67).*

Se pudéssemos responder à pergunta a Agassiz sobre o que fariam os negros com a liberdade, diríamos fazer Arte. Esse pensamento de inferioridade em relação ao negro, com respaldo científico marca o terceiro momento dos trabalhos de Rosana Paulino. Tive muitas dificuldades em fazer campo com as artes devido a imagens. Pois, para Paulino, uma imagem equivale a um texto. E para mim, era o contrário, eu partia do texto para a imagem: aí residia minha dificuldade. As séries *Assentamento*, *Atlântico vermelho*, começam a relacionar arte com ciência. A artista diz: *“primeiro eu vejo a imagem depois a ciência”*. E usa as imagens de Agassiz como seu ponto de partida. Mas as fotografias continuam contribuindo para os seus trabalhos sobre o racismo científico. Desta forma, pensa como o racismo científico vai impactar e impacta até hoje os negros na sociedade contemporânea. Entretanto, no tema ciência, várias questões, além do racismo, são sentidas e levantadas, como a continuidade da submissão, a beleza, a feminilidade, o corpo, o lugar e a imagem do negro.

Com suas próprias palavras, Paulino sintetiza: *“Então, resumo assim: em primeiro momento começo com um álbum de fotografia pessoal, em segundo me expando para entender o Brasil em fotografias de escravos e em um terceiro momento, o racismo científico”*. Segundo a artista, não é difícil relacionar ciência com arte. Ela sempre gostou, e ingressou na academia para cursar biologia, mas fez artes visuais. No começo ela não sabia como organizar essas disciplinas, mas a partir de 2011 a 2012 começou a entender. Quando perguntei a ela se a ciência não seria algo dura para influenciar a arte, Paulino respondeu-me que os mecanismos criativos das ciências e das artes são em termos cerebrais parecidos.

Quem dá corpo às ideias é a imagem, em visualidade é a arte. O mesmo ocorre com a ciência: quem dá cara a essas teorias é a arte. Ideia de primitivismo, por exemplo. “*A imagem sempre deve vir primeiro por que sou artista. Eu sei lidar com imagem*”.<sup>54</sup> Segundo Silveira (1986:4), a imagem é um mecanismo que nos leva para o outro lado do muro, quando não podemos ou não quisermos utilizar a comunicação verbal.

Abaixo, segue a obra “Soldado” que fez parte da exposição Colônia: onde criaturas têm anexadas em seus corpos tecidos, linhas e pequenos objetos que fazem parte da história de seus corpos. Nesta imagem, o ser cumpre seu papel de proteger. Muitas não possuem olhos para não se distraírem em suas funções. Os objetos presos ao corpo representam resquícios da história como extensões de seu ser. Nesta fase observamos em sua arte a utilização do tecido que mais à frente veremos sua importância simbólica.

---

<sup>54</sup> Paulino em entrevista a mim.



**Figura 2.** Soldado. Terracota, tecidos e materiais diversos 36 x15x9. 5 cm (2006).  
(Foto. Divulgação). Disponível em <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em 10.08.2018.

A figura 3, que segue abaixo, pertence a série ama-de-leite, onde observamos um corpo sem cabeça e membros, mas com vários seios, é uma metáfora da condição da ama-de-leite do período escravista. Onde ocorre paradoxalmente o encontro violento do uso do corpo e o ato de amamentar. A figura 4 faz parte da mesma serie ama-de-leite, como analogias do passado que perpetua no presente através das relações de apropriações do corpo, supressão do passado e da relação de trabalhos domésticos. Segundo a artista podemos ver nestas imagens um passado que persiste em um presente: o cuidar do filho do outro, se disponibilizando de seu tempo e de seus próprios filhos como as babás e trabalhos domésticos, até nos dias de hoje, em sua maioria trabalhos feitos por mulheres negras.



**Figura 3.** Ama de Leite, n. 1 (2005), terracota, plástico e tecido, 32×17,5×8,2 cm. (Foto: divulgação). Disponível em <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em 10.08.2018.



**Figura 4.** O FARDO. Monotipia sobre papel, 54x39 cm (2010). Foto: divulgação. Disponível em <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em 10.08.2018.

Apesar de ter procurado por Rosana Paulino, pelo fato de ser ela a musa inspiradora de Dalton Paula, em termos de inspirar-se em alguém como referência, Paulino não teve a mesma oportunidade que Dalton Paula. Não por que não quisesse, mas porque não tinha em quem se inspirar. Quando perguntei a Paulino de onde vinha sua inspiração, ela respondeu: “em ninguém e nem em texto. *Não tenho texto de arte que dê conta da história, da ciência*”. A arte afro-brasileira, segundo a artista, é como a política em que expõe questões que tem de serem discutidas. E afirmou que “*aqui no Brasil não se coloca como nos EUA pela cor de pele, mas sim como uma questão política*”. Entretanto, ressalta que a opção política não é uma militância explícita, e argumentou que: “*a arte tem uma gramática que deve ser seguida. Pois eu escolhi as artes visuais, mas é diferente de fazer um texto de militância, isto tira a força do trabalho*”. Há um equilíbrio na arte de Paulino no sentido do uso político e também na sensibilidade, não ocorre exageros ou vitimismo. A emocionalidade em demasia tira a credibilidade da arte e de qualquer outra coisa (Valladares, 1968:103). Apesar das obras da artista serem visualmente fortes, não tem um tom apelativo. Mas sim, um equilíbrio entre história, ciência, memória e extrema delicadeza alicerçada pela ciência.

Rosana transita entre disciplinas acadêmicas e faz questão de mostrar que a arte afro-brasileira contemporânea é como qualquer arte. Entretanto, suas inquietações partem de um lugar de memórias sombrias, da História. Se a arte medieval mostrava Deus como centro do mundo, e a arte renascentista retratava o homem como centro do mundo, a arte afro-brasileira representa e auto-representa o negro em suas diversidades de formas: o corpo negro e sua “alma” negra, através do mesmo instrumento que os separou, a ciência. Paulino diz:

*“eduquei-me para a biologia e fui para as artes. E como a ciência estuda o corpo e a arte a alma, apesar de hoje alma e corpo não soarem separados. Pois a psicologia reverbera no corpo, e o corpo na psicologia. Então está tudo junto. Eu não separo. Eu não consigo separar”.*

Segundo a artista, os grandes cientistas também possuem interesse em arte. Estes cientistas eram e ainda são artistas de final de semana. E continua dizendo que o cérebro funciona de maneira semelhante na arte, como na ciência. A hierarquia ou diferenciação entre esses saberes, para Paulino é política, por que conhecimento é conhecimento, resume ela. Talvez seja esta a razão pela qual a artista faz seus trabalhos com um movimento analógico passando de um tema a outro, deixando dentro de cada trabalho um rastro do trabalho anterior de forma escorregadia. Da memória à sombra, onde há o encontro da ancestralidade. Da sombra a história, descortinando as mazelas herdadas da escravidão (sombra). Da história as

disposições sociais do corpo Negro (estrutura social). Das estruturas, sutura as estórias dos negros que ajudaram o Brasil culturalmente os incorporando ao tecido social. Costuras estas que reavaliam e os mantém conectados aos seus corpos antes sem êmí.<sup>55</sup>

#### 2.4. Álbum de Desenho: resquício de Saartjie<sup>56</sup>

Se Platão dividiu o universo em dois mundos, o Mundo das Ruínas, onde se encontra a feiúra, a morte e da decadência, e o Mundo em Formas, onde a beleza e o bem imperam como verdade (Platão, 2005:509d-511e). A ciência biológica não fez diferente com o corpo negro. Em seu trabalho álbum de desenho de 1997, Rosana Paulino desloca-se das fotografias para as linhas do desenho para levantar questões da beleza negada aos negros. A ciência institui o racismo científico estarrecedor, legitimando com isto, o lugar do negro a partir da degeneração de sua imagem, corpo e a alma. Ao dar fundamento aos pressupostos de inferioridade humana ao negro, em sua parte mais semelhante aos humanos: a diferença. Cria-se a *fábula da raça*, que por mais que fosse desconstruída, não conseguiu ainda apagá-la do inconsciente coletivo (cf. Mbembe, 2014). O que ainda causa muita dor, sentimento de raiva e medos. Medo de ser diferente no desenho do corpo e na pele o “fardo” da cor, que não se adequaram ao padrão de aparência do passado e ainda do presente. Por isso, Paulino procura não se livrar do corpo negro, mas confrontá-lo no traço.

*“Desenhar como exercício de criação. Entrar na história e procurar um outro corpo. Pensar em Corpo que não seja tão árido, que respire e pulse forte pelo simples fato de existir, redondo, gordo, sensual, preguiçoso, lascivo, forte, sem medo. procurar um corpo mítico, gerador, farto” (Paulino, 1997).*

A artista procura, nesse corpo farto, uma beleza enclausurada em medo e vergonha. Instituído por um discurso que fincou raízes. E está presente nas mídias, nas agências de emprego e em um dos piores lugares para existir: nas salas de aulas. É através dos desenhos

---

<sup>55</sup>Alma em yoruba.

<sup>56</sup> Sarah Saartjie baartman denominada como “Vênus Hotentote”. viveu entre 1789 a 1815 e teve seu corpo violado como coisa pela ciência e pela sociedade europeia da época. Sendo devolvida ao seu país de origem somente em 2002 através de um acordo judicial entre França e África do Sul. Sua história pode ser lida em : CITELI, Maria Teresa. As Desmedidas da Vênus Negra: gênero e raça na história da ciência. Novos Estudos CEBRAP: São Paulo, 2001.

de corpos em linhas curvas e quebradas, em uma demonstração de dramaticidade (Kandinsky, 1970:95), que Rosana Paulino demonstra a decomposição de corpos impossíveis dentro de um padrão de beleza ocidentalizada onde não se encaixam. O corpo bruto, o cabelo duro, a boca grande, as costas largas, os seios fartos e os quadris avantajados: só tomando relevância nas festas populares, de forma hipersexualizado. Algo velho, mas também atual, e presente no pensamento de muitos como marca negativa. Que determinou e determina espaço infértil e a figura do ser degenerado, criação de teorias racistas. As palavras no presente e no passado deste parágrafo, não são dúbias, mas reiteram um passado no presente, nas entrelinhas da história.

## 2.5. Moiras Negras

Segundo Mbembe (2014:12), a história do negro se faz em três momentos: o Atlântico, a reificação e cárcere das aparências. Assim, pertenceu o negro a outros, inominável e sem língua própria. É a partir destas questões que Rosana Paulino trabalha em sua série, *Álbum de desenho* (1997). A cada folha que se passa os desenhos dos corpos vão se decompondo em pedaços cada vez menores. Produzindo uma imagem do que deveria ser um corpo como assentamento do sagrado: a vida. Mas, que em tempos passados enclausurou os espíritos dos negros em seus próprios corpos (Mbembe, 2004). E por mais que o século XX os libertasse, os resquícios dessa sombra fria os aquecem com sentimentos, a autoestima e as vidas das pessoas. A história é como as mitológicas Moiras, que tecem os destinos dos homens do princípio ao fim. Este é o tipo de arte que Rosane Paulino faz com muita subjetividade, mas também, uma razão negra de ser em seus trabalhos na ponta do lápis. Deste modo, Paulino põe em discussão, de forma sutil, nas linhas de seus desenhos, o que Du Bois (1998:47) chama de problema do século XX, a linha da cor. Abaixo, dois momentos da artista: *Álbum de desenho* (2011), expondo a condição do corpo negro e *Assentamento* (2012), o corpo negro como deveria ser reconhecido e respeitado: um assentamento não no sentido religioso, mas um assentamento/averbação/registro da vida. Um vir a ser.

Se observarmos as figuras 5 e 6 abaixo, que os dois corpos estão assentados, porém diferentes em forma e condição. É importante entendermos que palavra assentamento nas religiões de matriz africana é usada para definir um lugar consagrado ritualisticamente para a

ancoragem de uma força maior. Embora, nas obras de Rosana Paulino, essa palavra toma sentido diferente sem conotação religiosa. Na obra de figura 5, o corpo disforme não em forma, mas em gesto e situação, está envolto em linhas curvas. Segundo Kandinsky (1970:12), a linha curva é resultado de duas forças contrárias onde uma domina e a outra se opõe a essa dominação. Estas linhas resultam em uma expressão dramática de negação da dor e do sofrimento, por uma resistência. A partir das linhas que saem como lágrimas dos olhos e imobiliza um “corpo” em assentamento de confinamento em uma cadeira, é como Paulina tece estórias. Confesso que em primeiro momento não compreendia a dramacidade da história na obra. Pois o enredo da obra está nas linhas do desenho, e não no desenho como imagem.

O corpo que não alcança o ideal de beleza ocidental é enclausurado em si mesmo através das linhas como se fosse uma teia. Estão nas linhas curvas das “lágrimas”, do desenho dos cabelos, e na linha quebrada do entorno do corpo da obra. É neste local imprevisível que a mensagem se faz presente pela artista. Arte afro-brasileira com técnica e conceito. Mas, acima de tudo, com muita sensibilidade e ao mesmo tempo crítica ao retratar o corpo da mulher negra que não cabe na sociedade brasileira: Corpo utópico como aquele de que narra Michel Foucault<sup>57</sup> (1966): irremediavelmente como lugar que se está condenado.

---

<sup>57</sup> O texto refere-se à conferência “O corpo utópico”, realizada em 1966 que integra o livro *El cuerpo utópico. Las heterotopías*.



**Figura 5.** Proteção Extrema contra a dor e o Sofrimento, Rosana Paulino, 2011. Grafite e aquarela sobre papel 42,5x 32,5 cm. # Disponível em <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em 10.08.2018.

A figura 6, na página seguinte, apresenta o corpo como um assentamento conectado à terra e à ancestralidade. O Kalunga Grande se faz presente na foto pelo azulado ao entorno do corpo. Para compreendermos o processo artístico ocorrido na imagem, é necessário sabermos que, esta imagem é uma das fotografias feitas para Louis Agassiz por Augusto Stahl, em seus estudos racistas no Brasil entre os anos de 1865 a 1886<sup>58</sup>. Resultando na obra *Viagem ao Brasil*, em que o negro foi denominado nas palavras de Agassiz por “*preto azeviche*”, como *asqueroso* (2000:64-69). É a partir dessas fotos como documentos de negros, visto como coisa, que a artista transforma a imagem em expressão artística, através de intervenções mostrando

---

<sup>58</sup>Theóphile Auguste Stahl, também conhecido como Augusto Stahl, foi um fotógrafo teuto-brasileiro com atuação no Brasil durante o século XIX, e Jean Louis Rodolphe Agassiz foi um zoólogo, geólogo suíço, notório por sua Expedição Thayer. Agassiz foi um dos promotores e principais defensores do racismo científico e do criacionismo no século XIX.

os aspectos subjetivos rejeitados. A fotografia é modificada com linhas que restabelece o corpo antes tomado como degenerativo e feio pela mestiçagem. O corpo antes ancorado no fenótipo é reintegrando à terra e ao plano do humano. O atlântico/mar, segundo a artista, é representado pelo azulado ao redor do corpo. O sentido e a imagem da foto mudam de artefato histórico para objeto artístico a partir de uma rotação de seu significado de acordo com a mudança social do corpo e da imagem como objeto de arte. “A eficácia da arte reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos” (Lagrou, 2010:13). É a partir desta especificidade da arte que Paulina traz à imagem um visual imaginário diferente do imaginário proposto por Agassiz, onde:

*“o Negro e a raça têm significado, para os imaginários das sociedades européias, [...]. Designações primárias, pesadas, perturbadoras e desequilibradas, símbolos de intensidade crua e de repulsa, a sua aparição no saber e no discurso moderno sobre o homem” (Mbembe, 2014:10).*

Para isso, Paulino, na série *Assentamento*, faz uma revalorização do corpo como humano e como pessoa, o retirando do anonimato. A partir deste momento, o corpo não está assentado. Mas é o próprio assentamento do sagrado de algo vivo. Corpo como contributo para a fundamentação da cultura brasileira. Através da categoria assentamento, Paulina traz a terra não divindade através do corpo do homem negro, mas o homem negro como sujeitos antes despidos de identidade e origem. Essa mesma imagem foi reconstituída pela artista de outras formas, em outras exposições<sup>59</sup>. Em todas existia um sentimento que não digeriria totalmente na imagem, como algo que não conseguia sair da imagem, apesar de inserida de forma e expressão. A partir de um contexto histórico diaspórico da escravidão a artista reterritorializa o corpo pela arte.

Quando eu perguntei Paulina como escolheu esta imagem da mulher em assentamento, a artista disse-me que a mulher da imagem poderia ter um parentesco com ela ou com qualquer negro no Brasil. E também, parecia solitária. Desta forma, Paulina pensa o corpo transitando entre a fotografia e o desenho, partindo de si para o outro. Diferente da situação do corpo da figura 5, em que o corpo se fecha. Em Assentamento o corpo se refaz, se “corporiza”.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup>Recortado e costurado, como fosse reconstituído. Ou enxertados com útero e coração de forma exposta. E também com dois feixes de lenhas em um dos seus lados como alusão ao fardo do corpo negro.

<sup>60</sup> Foucault, 1966:1.



**Figura 6.** Assentamento, litografia a cores sobre papel, Rosana Paulino 2012. Disponível em: <http://tamarind.unm.edu/suites/view/15-afro-black-identity-in-america-and-brazil>. Acesso em: 15 nov. 2018.



**Figura 7.** Assentamento, litografia a cores sobre papel, Rosana Paulino (2012). Disponível em: <http://tamarind.unm.edu/suites/view/15-afro-black-identity-in-america-and-brazil>. Acesso em: 15. nov. 2018.

Tive a oportunidade de ver estas imagens no arquivo do Museu Afro de São Paulo (MASP), sem as intervenções de Paulino, produzida pela máquina fotográfica de Stahl para Agassiz. Ao redor do corpo havia uma sombra escura, provavelmente imperfeições da tecnologia da época. A escuridão ao redor da imagem foi substituída pela cor azulada, que remete, segundo a artista, ao mar (Kalunga). Seus pés tornaram-se raízes e sua coluna ancorada por ramificações que transpassam sua cabeça. Posso dizer que a sensação é muito

diferente da qual senti ao vera imagem original. Toda a perspectiva em torno da fotografia mudou. Antes parecia um fragmento, um ser em ruínas, fundado na estética do julgamento para desconstrução do homem diferente. Paulina (1997:15) transforma o *corpo árido em corpo fértil*. Através de linhas onduladas e ramificadas, a artista planta o negro na terra. O resgata através de linhas como expressão de conflito (Kandinsky, 1970:12-95), mas também lirismo. Resistência às forças que resistem a diferenças externas que esvazia o corpo negro e feminino.

## 2.6. “Nada alinhavado se sustenta”<sup>61</sup>

Uma das características no trabalho de Dalton Paula, que me fez lembrar os trabalhos de Paulino, é a questão do tecer, as rendas, as cortinas e os objetos ao redor dos espaços, como pertencente ao universo das pessoas. Apesar desses objetos não estarem sustentados por fios visíveis em Paula, estão interligados. É um ponto de contato entre a arte dos dois artistas que me chamou muito a atenção. Entretanto, de formas diferentes, mas que esconde algo profundo. Paula remete a algo escondido, velado. Paulina trabalha o velado, mas também resgata memória e história de forma íntima no cotidiano:

*“minha mãe, que foi bordadeira durante boa parte da minha infância e a quem eu via bordar por horas a fio, seja por ter tido uma educação “à antiga”, na qual tomei contato – e gosto – pelas costuras e panos ou simplesmente por ter facilidade no uso deste tipo de material, além de outras questões conceituais já comentadas. Tecidos, linhas e fitas tem representado, [...] Este tecer, que mais do que simbolicamente representa uma maneira real de se colocar no mundo, procura também trazer à tona vestígios de momentos passados, como as aulas de costura e artesanato tidas na infância e que, neste momento, passam a ter um sentido totalmente diverso desvelando um universo escondido no mais profundo de mim” (Paulino: 2011:25).*

As histórias saem de dentro da memória da artista, passa pelo imaginário e lança-se para fora em uma realidade que repercute em um plano social simbólico duplo<sup>62</sup>. Se materializando em profundidade em sua arte. Profundidade que pude perceber nas artes da

---

<sup>61</sup>Esta frase foi dita por Rosilene, esposa do artista Miguel dos Santos quando andávamos pela Praça Lucena em João Pessoa, Paraíba, 2018.

<sup>62</sup> Duas almas, dois pensamentos, duas ideias conflitantes, num corpo negro, impedido de bipartir-se. (Du Bois, 1986:39)

exposição *Histórias Afro-Atlânticas* no MASP, em São Paulo, e na sala *Tomie Ohtake*, não só de Paulina, mas arte de vários artistas negros. Obras que nos remetem histórias e memórias de modo diversificado: negros diferentes e mestiços autodeclarados. Demonstra-nos fatos históricos, mas também estórias, ancestralidade e uma sensação de pesar inexplicável, sensação que me remetia às narrativas de Dalton Paula, Rosana Paulino e com mais ênfase em Josafá. Uma posição política e/ou artística que nos transmite uma dramaticidade interna, comovente. E essa costura de questões e situações que são tecidas com linhas e nas entrelinhas das artes de Rosana Paulino: questões antropológicas, mas também um peso, um fardo que ainda dificulta o vir a ser, do negro.

As linhas dos desenhos de Rosana Paulino vão se materializando em seu trabalho, em linhas de algodão. Misturadas ao barro, tomam outro sentido, a linha que costura, mas também prende as pessoas. A linha de algodão que produz o tecido, mas também prende como teia o destino de grupos. A linha invisível que demarca, na ciência do século XIX, o que é negro. Fio de algodão que corta os sonhos dos homens de cor, dificultando a movimentação social, a prática no social. Essa é a arte de Paulino. Em Dalton Paula o barro tem a força que dá liga aos homens “mestiços”. Nos trabalhos de Paulina, é a linha de algodão, o elemento que cerceia vidas. Mas, também, serve para saturar feridas expostas.

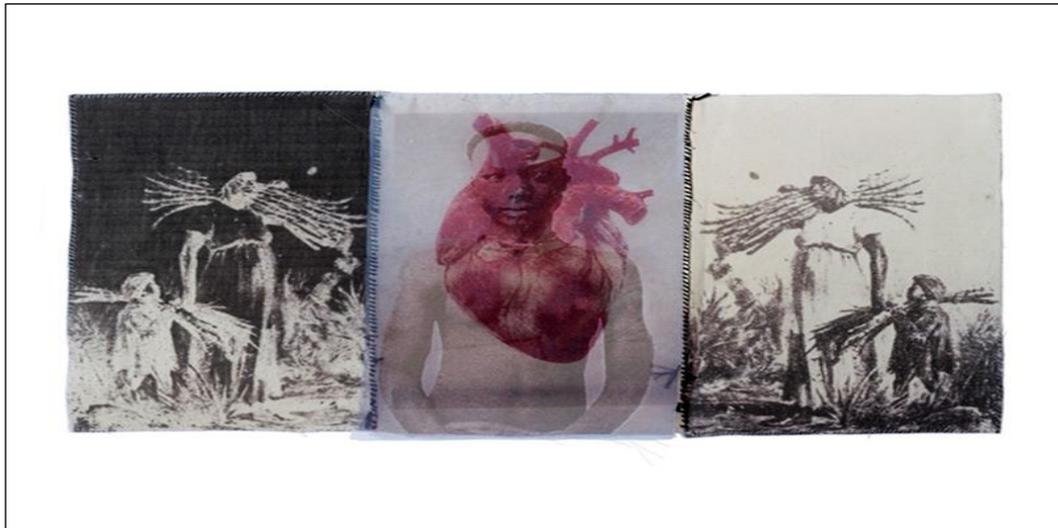
Na figura. 8, da série, *As Tecelãs*, mãe e filha é uma metáfora dos fios da história que já tece a vida do nascido, como ciclo vicioso e de difícil interrupção. Fios que conduzem filha e mãe a mesma condição humana. Na figura. 9 *Casulo*, o corpo moldado a barro e agora os fios já em algodão prendem o corpo o sufocando. Na figura. 10, Paulina costura partes de imagens da História, montando uma tela de rememoração (cf. Aumont, 2000), o coração aparece (ou por que senti, ou por que pensa). Mas, o mais importante pensarmos nessas imagens é a figura que não se encontra na imagem: a mulher negra com sentimento. Sentimento este que vai do individual ao coletivo, esse sentir de aprisionamento que é representado pela artista, seja pelo rabisco do lápis, pelas linhas de algodão ou pelo padrão de beleza exigido que prende corpos negros a estereótipos, cerceando suas individualidades, como um ciclo vicioso que afeta gerações.



**Figura 8.** Mãe e filha - Cegas. Série Tecelãs (2003). Foto: divulgação. Disponível em <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em 10.11.2018.



**Figura 9.** Casulo. Terracota, algodão, linha (2003). Foto: divulgação. Disponível em <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em 10.11.2018.



**Figura 10.** Série. Atlântico Vermelho, 2017 (tela costurada). Foto: divulgação. Disponível em <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em 10.11.2018.

Paulino é como uma *Moira*, em especial *Átropos*, mas na função contrária: não corta o fã da vida selando destinos, e sim o reconstitui ao falar de outras estórias, que não estão nos livros. Todas as figuras acima estão cerzidas, juntando uma parte a outras partes, como metáforas do fardo negro, em especial da mulher negra. Costuradas pelas linhas dos desenhos, pelas linhas de tecidos. Linhas como ser invisível. “Como rastro do ponto em movimento, que nasce do movimento”, e pelo aniquilamento da imobilidade supremo do ponto. Saindo do estático para o dinâmico (Kandinsky, 1970:61), através da arte.

*“Algumas pessoas não hesitariam em reconhecer no Negro o lodo da terra, o nervo da vida através do qual o sonho de uma Humanidade reconciliada com a natureza, ou mesmo com a totalidade do existente, encontraria novo rosto, voz e movimento” (Mbembe, 2014: 19-20).*

Apesar de quinhentos anos de Brasil e cento e cinquenta e três dos “estudos” de Agassiz, a aparência ainda sobressai à “essência” do negro como humano. A história, seja do homem ou da arte, tem em suas narrativas ideologias que fundamentaram o apagamento dos rostos dos negros e dos índios na sociedade brasileira (Rodrigues, 2011:35). Mas, Rosana Paulina, há 25 anos, resiste à ciência, que:

*“no singular e com “C” maiúsculo, propensa a traduzir tudo o que existe em conhecimento racional e objetivo, fez julgamento atribuindo à vida de outros povos, e esse julgamento prejudicou gravemente nossas relações com nós mesmos” (Stangers, 2017:4).*

Meu último encontro com a arte de Rosana Paulino foi no dia 12 de dezembro de 2018, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Era impressionante como a exposição contava por si só as etapas da vida artística da artista. Obras que narravam vinte e cinco anos de carreira. A imagem de uma mulher oitocentista feita para Agassiz estava presente. Entretanto, diferente de como exposta na Exposição Assentamento, no ano de 2011. Mas, a imagem era a mesma. Embora, agora em tamanho de estatura humana, recortada em vários pedaços e costurada de forma assimétrica, com útero e coração enxertado e expostos. Além disso, possuía dois fardos de gravetos, em ambos os lados de seu corpo. Corpo este fincado na terra e conectado ao divino por meio de raízes. Raízes para confrontar uma desterritorialização, reconectando ao cosmo, através de *linhas de criação que atravessam outros tantos devires* (Deleuze & Guattari, 1997:199). Era uma foto de um corpo que, como um espaço, foi se tornando território político, social, artístico, sagrado e humano.

## CAPÍTULO 3

### TERRITÓRIOS DIASPÓRICO

#### 3.1. Sobre pele: a arte da escuridão de Josafá Neves

A arte de Josafá Neves é arte afroindígena. Fala do belo e do sublime como qualquer outra arte em seu tempo e espaço específico. Mas também, fala do coração magoado pela cor de pele: “preta feita à noite” e de sua relação de afeto indígena. Entretanto, não é de uma noite sombria, mas de uma noite bonita, onde corpos se dissolvem no breu das telas. Porque nem toda noite escura é sombria. É no contexto racial, em que tudo que é visto como preto ruim, que Neves produz sua arte. Mesmo que a palavra “raça” não se enuncie, ela está lá, no *inconsciente coletivo: na história, na classe, na etnicidade*, na nacionalidade e no gênero (Guimarães, 2002:27). Nem tudo que é escuro/negro é feio. Este pensamento sobre o negro é um problema de branco (cf. Ramos, 1995; cf. Mbembe 2014).

Em todo o período em que estive com Josafá Neves, ele ressaltava a importância da prática artística como cotidiano, e como domínio de qualquer técnica. E acredita que o artista precisa desenvolver uma técnica própria para se estabelecer, ser reconhecido e a própria pessoa entender-se como artista. Nesse sentido, contou-me que, em seu processo de aquisição de uma técnica própria, passou cinco dias sem dormir, pintando em uma chácara, sem dinheiro, alimentando-se apenas de mangas. Até que um dia, quando notou que sua inspiração, em seus desenhos, os traços e pinceladas sempre foram melhores quando fechava os olhos. Por isso, começou a pintar as bases das telas de preto, no lugar de tons claros, como é de costume na arte. Essa prática de fechar os olhos para o visível tornou-se seu método. Isso nos leva ao pensamento de que nem tudo que é escuro é preto (Canduru, 2009:29). É na escuridão que Josafá busca sua arte, onde não se vê nada, a base do iceberg de que Munanga (2004:54) afirma que precisa ser trabalhada: o não visível. Resistindo a história e ao discurso do poder que submete, aterroriza, e imobiliza através de uma contra-história (Foucault, 2005:58-79). Quando fechamos os olhos, disse Josafá, vemos tudo preto, é nosso avesso<sup>63</sup>. É de lá que vem

---

<sup>63</sup>[...] os olhos, que olham, mas não podem ver, rendem-se ao "eu", o cogito cartesiano, que vê, mas não pode olhar. Por intermédio da luz, meus olhos podem tocar o mundo e ser tocados por ele; mas eu não posso. Ainda assim, posso ver. É evidente, então, que a superioridade da visão sobre o tato não é a de um sentido sobre outro,

a inspiração, de dentro. “*O preto me dá uma precisão, força para o que eu tenho em mente*”. Quando Malevich pintou sua obra, Quadrado Preto sobre fundo branco, disse que se encontrava em profunda solidão e quando pintou o quadro branco sobre fundo branco, estava desesperançoso<sup>64</sup>, era um período difícil politicamente em seu país<sup>65</sup>. As cores sempre codificaram o mundo para os homens, e até a sua condição humana. Mas diferente do artista russo, Josafá Neves trabalha o preto dentro dele como modo de perceber-se. Captar as imagens ao seu modo, deixando-as passar através de seu corpo, ver sem ver: Neves senti as imagens. Segundo Berger (1999:9), podemos ver as coisas de várias formas, até mesmo sem os olhos, e esse modo de ver as coisas, estabelece nosso lugar no mundo. Quando estive com Paulino, disse-me que, em seu processo criativo, parte da imagem para o objeto, da abstração para o texto, porque assim se entende enquanto artista. Josafá também não faz diferente, busca as imagens dentro si, de forma intuitiva, ao voltar-se para dentro e criar:

*“(...) imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo leis da natureza, e, como a ciência perfeita dessas leis permitiria certamente calcular e prever o que se passará em cada uma de tais imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo” (Bergson, 1999: 11).*

Essa percepção do corpo foi se apresentando a mim, aos poucos, durante todo o trabalho de campo. Desta forma, o artista começou a pintar todas as telas de preto a espera de uma inspiração. Quando precisava clarear suas obras, o artista pintava de claro o preto que havia deixado em sua base escura. Foi a partir daí que descobriu seu caminho próprio nas telas. Além do mais, disse-me, sorrindo: “*eu sou um artista que escureço para clarear*”. Josafá suprime qualquer tipo de luz para ver imagens, como um cego, mas, que dispensa bengalas (Descartes, 2010:453). A arte que vem do piscar de olhos do artista é inspiração.

---

mas a da cognição sobre a sensação. É por isso que Descartes escolhe explicar a visão tomando, por exemplo, o homem cego. Esse era seu modo de mostrar que a luz é, por si mesma, incidental para a visão. (Ingold, 2008:14).

<sup>64</sup>Druitt. Suprematismo, 2003.

<sup>65</sup>Kazimir Severinovich Malevich foi um pintor abstrato (filosófico) soviético. Fez parte da vanguarda russa e foi o mentor do movimento conhecido como Suprematismo.

Mas também, posição política e social, por tratar temas do passado e do presente: a escravidão e o racismo de cor na sociedade brasileira.

Essa escuridão artística de Josafá Neves, não nos é estranho, se pensarmos analogicamente aos estudos de Overing (1991:20), quando descreve que na estética Piaroa a beleza é uma manifestação de habilidades interiores dentro das pessoas. Esse movimento de voltar-se para si, esse fechar dos olhos do artista, torna-se um mecanismo de inspiração, mas também, de reflexão social.

Segundo Neves, já teve dificuldades em vender suas obras devido à cor escura, pois, as pessoas interessadas em suas artes pediam para ele clarear a obra um pouco para que pudessem comprar. Fato que eu não entendia direito porque esta era a grande razão de ser de sua obra. Trabalhar com a cor preta, essa cor que tanto tirou dos negros direitos e imprimiu estigmas de modo a desumanizá-los. Ele trabalhou sobre este tema da cor em algumas escolas públicas e presídios de Brasília, com o intuito de desconstruir o asco do que é preto. E questionou: *“tudo que é preto é maligno, é magia negra, é gato preto, é negro preto. Por que será?”* E continua com seus questionamentos: *“Deus fez o homem e a mulher. E quem fez Deus? Não dá para saber e nem vê. As coisas não nascem do nada tudo tem um arquiteto, um engenheiro”*. Josafá Neves, de forma nata, pensava uma estética totalmente antikantiana<sup>66</sup>: um juízo do gosto não universal, em que os objetos de arte são também, objetos de reflexão e performance no social. Não que não haja o belo, mas, este se esconde na sutileza da cor escura que tanto foi e continua sendo estigmatizada onde: *os traços físicos marcam certos grupos e indicam seu lugar social.* (Goffman, 2013:05)

Segundo Sahlins (1979:176), *“o preto é na sociedade americana como um selvagem entre nós, civilização relativa na própria cultura. A inferioridade dos pretos também é percebida pela culinária”* e, o que deveria ser cultura, torna-se padrão a não ser seguido. É essa questão de cor de pele, que Neves, como artista, traz em suas discussões a partir das obras de arte: cor da pele como estigma social e político que perdura até nos dias de hoje, entre os pretos e os indígenas, apesar de mais de cento e trinta anos de abolição, de “libertação”. Não há escravos, no entanto, ainda há estigmatizados pela cor que compõe seu tecido corporal humano. Fato que incomoda o artista, o fazendo questionar. *“O que haveria de errado com*

---

<sup>66</sup>KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

*essa cor? Somos livres para ir aonde? Não há como, com essa elite com mente escravocrata. Não dá para participar da sociedade desse jeito não*<sup>67</sup>”. As inquietações de Josafá ainda são reflexos da história dos corpos negros e indígenas que habitaram o mundo sem a autorização do ocidente, que repercute até nos dias de hoje. Levando ao desejo de eliminar o outro e suas diferenças (Mbembe, 2014, Rodrigues, 1957).

Os questionamentos de Josafá foram feitos a mim, com gestos e um olhar indignado. E por isso, fiz questão de ressaltar a importância da educação das crianças como prevenção a pensamentos racistas, pois, segundo Josafá, ninguém nasce racista, alguém põe esse comportamento no indivíduo. O artista dá como exemplo a educação das crianças cubanas, com as quais teve contato na 32ª Bienal de São Paulo, e em seus estudos para a elaboração da Diáspora. Por isso, levou para quatro escolas públicas<sup>68</sup> de Brasília a arte afro-brasileira e indígena como instrumento mediador para proporcionar mentes mais abertas e solidárias à negociação dos espaços na vida cotidiana. Desta experiência do artista, nas escolas e com detentos, nasceu uma obra de arte feita por várias mãos. Onde um grande painel afroindígena em papel 1.50x4. 00, formados por vários arcos pintados, por todos, em várias cores, compôs a série Diáspora.

Não é algo novo o que Josafá propõe, em relação à arte negra nas escolas, mas é difícil de pôr em prática (Mattos, 2017:95). Neves é artista e sonhador. Mas, está bem acordado quando cria, entre muitas outras, a gravura de Luz Gama, resgatando-o para uma liberdade que lhe faz jus; ou Grande Otelo (eterno Macunaíma), ambos retratados em técnica de ponta seca<sup>69</sup>. Josafá fala pelas imagens que nascem de sua escuridão, para esclarecer sua posição na “democracia racial do Brasil”, não importando como queiram classificá-lo, mestiço ou negro. O importante é que as ambas as categorias em sua arte se projetam na fala, reivindicando o pertencer à sociedade brasileira em suas formas diversas de ser (Hall, 2008; Fonseca, 2003).

---

<sup>67</sup>[...] um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana possui um traço que se pode impor a atenção e afastar aqueles que ele encontra, destruindo a possibilidade de atenção para outros atributos seus. (Goffman, 2010:7).

<sup>68</sup>Centro educacional Jucimeire Barbosa da Silva, Escola Nádia Rodrigues, CAIC JK. Cristiane Sobral, Maria das Dores de Oliveira e Penitenciária Professora Vanessa Bonfim.

<sup>69</sup>Luís Gonzaga Pinto da Gama foi um rábula, orador, jornalista, escritor brasileiro e o Patrono da Abolição da Escravidão do Brasil. Nascido de mãe negra livre e pai branco, foi, contudo, feito escravo aos 10, e permaneceu analfabeto até os 17 anos de idade; Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata ou Sebastião Bernardo da Costa foi ator, comediante, cantor, produtor e compositor brasileiro.

### 3.2. A oscilação da obra afro-brasileira

Durante uma de nossas conversas, Josafá aponta para uma tela ainda sem a moldura e começa a descrevê-la. *“Aquela tela chama-se temporariamente Deus, mas eu falo do milagre da vida. Que contradiz a ciência e trabalha a evolução, encontro das células e forma o coração que bombeia sangue. É o primeiro órgão a ser formado. Você sabia?”* Eu disse a ele que o primeiro órgão a ser formado era a cabeça, segundo as estórias africanas. E ele disse-me que não, que era o coração. Fiquei parada, em atenção a sua complexa narrativa, com idas e voltas, narrativa de artista. Era uma narrativa não de encantamento, mas com encantamento. Via nele uma forma dúbia de ser. Se antes me questionava com uma narrativa de mágoa, falta de alguma coisa, minutos depois narrava sua tela com os olhos brilhando, com emoção e encantamento. Recriando uma história da criação do mundo de modo não científico, mas sim encantado. Recriando um mundo a partir de sua arte. Segundo Eduardo Oliveira (2003:5) *o encantamento é uma atitude diante do mundo e da vida. É uma forma cultural iminente aos descendentes dos africanos e indígenas.*

Vou tentar reproduzir a descrição da obra citada acima de forma mais parecida possível com a narrativa de Josafá. A tela pendurada na parede com grampos era enorme e tinha o fundo todo preto. Onde a imagem se dissolvia no plano preto da tela. Entretanto, Josafá disse que, na verdade não era preto, mas sim azul. Embora, para muitas pessoas, tudo que escuro é preto. No meio, bem no centro, um coração vermelho, e dentro do coração um feto com aparência de um broto. Dentro deste, feto/broto elevavam-se várias hastes, que pareciam brotos maiores. Bem acima, em umas das hastes, um botão, que ao mesmo tempo parecia um búzio e broto, nesse broto/búzio havia guardado os segredos da vida, da criação de Deus. O coração é o que o artista chama de anjo/Deus, alimentado por uma folha, que Deus mesmo criou. Pois só havia Deus, depois ele cria as raízes e o universo e assim nasce o filho primogênito. Deste modo, Josafá narra sua obra. Quando eu perguntei a Josafá de onde ele tirava essas inspirações, ele disse vir de questões bem específicas. *“Não é arte abstrata. Tem de haver com o buraco negro do universo, entende? Penso no nosso povo”*. Novamente percebo o pensar kalunga.

Apesar de algumas vezes a narrativa de Josafá Neves demonstrar uma narrativa dura e com muitas mágoas, a arte afro-brasileira do artista mostra sem rancor o navio negreiro com corpos nus, mas também com negros tidos como importantes para a cultura do Brasil. Não

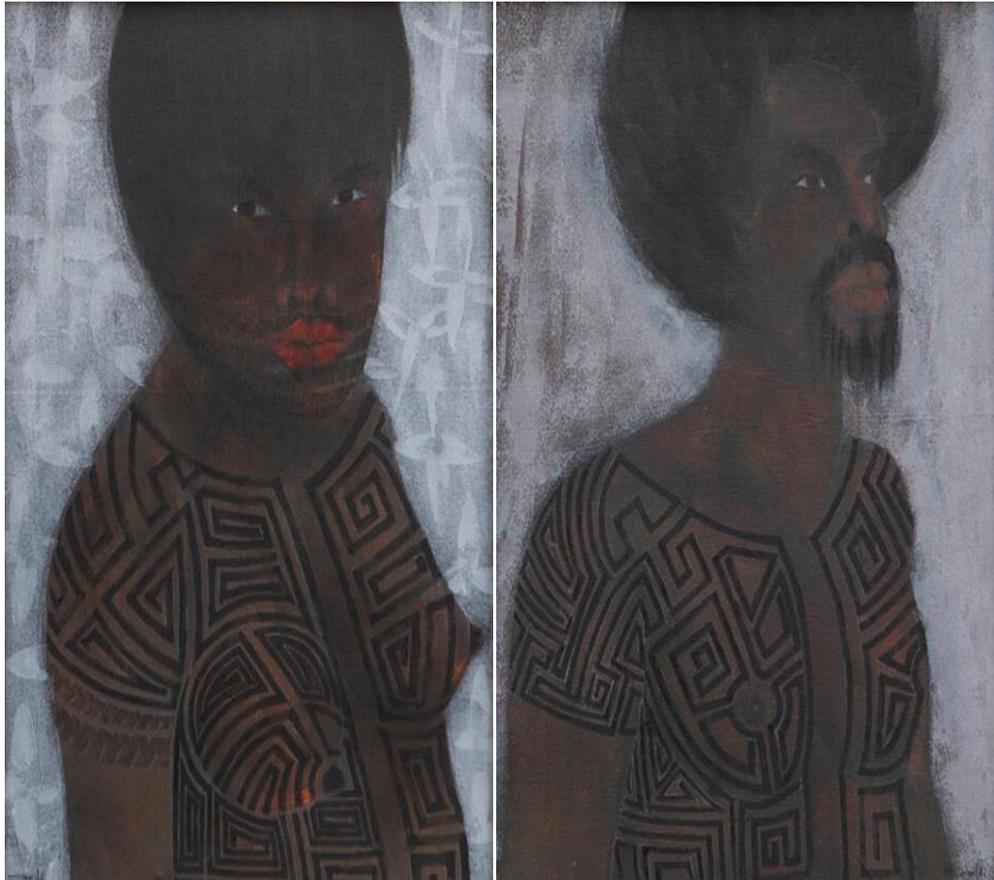
chega ser uma denúncia, mas sim uma demonstração de que muitos dos corpos negros que vieram para o Brasil contribuíram e continuam contribuindo para a conjuntura política, social e para as artes do Brasil de forma intensa. Com muita subjetividade, técnica e, acima de tudo, delicadeza. A tela de Josafá não precisa de moldura para ser arte. Ela se apresenta por si só. A aura de sua arte está no deslocamento do determinismo do crânio (cf. Morton, 1839) pelo coração, de forma sensível.

A questão afroindígena em Josafá é evidente. Quando perguntei ao artista se sua arte era afroindígena, ele respondeu que sim, mas não a todo o momento. Segundo o artista, tem sua carga pessoal histórica e culturalmente indígena. Além de que, assim como os índios, os negros são iguais em situação como minoria. Isto me trouxe referência ao estudo de Cecília Mello (2017:31), sobre os coletivos afroindígenas em Caravelas, como reinvenção do vir a ser, e não “afroindígena por ordem de identidade e pertencimento.” A questão desse ponto em Josafá não é só discurso do racismo de cor de pele, mas em um encontro afetivo que dá a razão de ser das obras autodenominadas afroindígenas. Josafá Neves deixa claro que esta definição não quer dizer que ele tenha essa origem indígena ou não. Diz respeito a sua falta de saber a fundo a história de sua descendência. Diante desta situação, faz do encontro com o outro, apropriações das memórias e da cultura, que, de certa forma, já está na cultura do brasileiro. Desta relação, a semelhança em condição do vivido, histórias e estórias, torna-se questões afetivas e perceber-se afro e indígena entra em uma nova lógica.

Na figura abaixo, há duas telas da exposição diáspora, um indígena com grafismos característicos a arte indígena sobre a pele, e um autorretrato de Josafa Neves, onde o grafismo serve no autorretrato do artista como vestimenta (uma camisa). No entanto, a cor da pele se mantém semelhante para ambos. Para Josafa, não existe pele vermelha, moreno ou mulato. “*Se não é branco, é preto e pronto*”. Sendo assim, todos não brancos permanecem na escuridão do mundo social: sem rostos, sem gestos, sem fala e sem ação. Quando perguntei a Josafá sobre essas telas, disse-me que a semelhança nos traços do desenho no corpo do indígena, ele (Josafá) carregava em sua alma, em sua vida. Para o artista, a semelhança entre eles está na posição que ocuparam e ainda ocupam índios e negros. E diz: “*eu não sei se tenho um indígena na minha ancestralidade, eu não sei qual é minha origem africana. Eu só sei que vim de lá*”. Na arte de Josafá negros e índios são diferentes, mas não desiguais.

O artista não tem a intenção de pôr em seus trabalhos semelhanças entre afro e indígena, mas diferença e autodeterminação. Neste ponto existe uma simetria: as diferenças

que nos faz parecidos. Josafá me contou que ainda é olhado de forma “torta”, com desconfiança, quando entra nos lugares, sendo o motivo do “problema” a sua cor. Azevedo (1955:09) diz que apesar de existir o preconceito de cor, não existiam barreiras intransponíveis para a ascensão social do homem de cor. Mas, na página trinta e três deste mesmo estudo, cita categorias em relação à cor em uma escala de cores que diz quem você é.



**Figura 11.** Mulher indígena/**Figura 12:** Autoretrato. Óleo sobre tela, série Diáspora (2014). Foto divulgação. Disponível em <http://josafaneves.com.br/diaspora/>Acesso em 02.09.2018. (Cartoon Webdesign).

A influência de Rubem Valentim é visível na geometria das formas e nas linhas das obras de Josafá, as características indígenas se somam as figuras de culto afro. O marcante do encontro da arte afroindígena é que as diferenças, afro e indígena não apagam uma a outra, mas apresentam-se como uma conversa. Nas gravuras dos símbolos da série *Orixás* o culto é afro, mas há também traços indígenas. Quando estive com Josafá, em janeiro de 2017, ele ainda desenhava essas gravuras. As mesmas atualmente estão sendo comercializadas como

revestimento (azulejos) com denominação de arte afroindígena. Segue abaixo algumas obras da série.<sup>70</sup>



**Figura 13.** Teste no atelier para a exposição Orixás na França (2017). Foto: Lucinea Ferreira

---

<sup>70</sup> As obras presentes nas figuras 13 a 19 fizeram parte da Exposição Orixás na França, em La Maison Du Brésil, em 2018.



**Figura 14:** Oxum e **Figura 15:** Ogum, edição especial, exposição Orixás na França, 2018. Foto divulgação. Disponível em <http://josafaneves.com.br/diaspora/> Acesso em 02.09.2018. (Cartoon Webdesign).



**Figura 16.** Xangô e **Figura 17.** Exú, edição especial, exposição Orixás na França, 2018. Foto divulgação. Disponível em <http://josafaneves.com.br/diaspora/> Acesso em 02.09.2018. (Cartoon Webdesign).



Figura 18: **Nanã** e Figura 19: **Omolú**. **Telas séries. Orixás Linhas, cores e formas. Paris, 2018.** Foto divulgação. Disponível em <http://josafaneves.com.br/diaspora>. Acesso em 02.09.2018. (Cartoon Webdesign).

### 3.3. “Ponto Riscado”

Ponto riscado é o nome dado a símbolos feitos com giz ou *pemba* por entidades da umbanda (geralmente no chão), que servem entre outras coisas, para a identificação da entidade (Junior, 2014:370). É uma forma de comunicação, ou sistema de interação entre humanos e a espiritualidade (cf. Thompson, 2008, cf. Martínez-Ruiz, 2007). E foi desta forma as primeiras experiências de Josafá com a arte. Não foi como a maioria das crianças, na escola aprendendo a modelar massinhas. Desenvolveu riscando o asfalto rígido, inflexível: muito quente ou muito frio, com giz ou carvão. Seu primeiro objeto “esculpido” em madeira foi sua caixa de engraxate, aos seis anos de idade. A textura áspera e dura do asfalto, o cheiro forte de graxa, a vulnerabilidade da rua e o fugir de casa aos dozes anos, devido à violência do pai,

foram circunstâncias, que poderiam tê-lo deixado em outra situação não muito agradável. Suprimido Josafá Neves como cidadão da sociedade. Entretanto, como o artista diz que a arte transforma as pessoas, acredito que o mesmo foi transformado por ela, levando-o a resistir as adversidades da vida em sociedade e de sua condição humana de menino pobre, negro e de periferia, e também de rua.

O tempo na rua não saiu das lembranças de Neves. E mesmo hoje, como artista Josafá diz que ainda sofre preconceito ao entrar nos lugares, o que lhe deixa magoado, mas resiste por que o preconceito de cor resiste também (cf. Ruiz, 1988). Segundo o artista, o racismo persiste de forma sórdida em seu dégradé de cores: “quanto mais escura for a pele, mais asco se tem”. Coisas desse tipo ainda acontecessem e não é só com Josafá, mas, em seu caso, independe da escolaridade, da classe, mas sim da cor. Permanecer em um lugar, não quer dizer que faça parte dele quando a cor da pele está em jogo:

*“Estou aqui, como disse, há 28 anos. Vou a restaurantes utilizados pela classe média e a centros de alimentação nos shoppings. Encontro famílias brancas comendo (homem, mulher e filhos), mas dificilmente estão ali famílias negras. Há uma classe média negra, mas que se autodiscrimina e que é também discriminada. Desafio vocês a me dizerem que encontraram quatro famílias negras em cinco restaurantes de classe média em São Paulo. Vejamos o meu caso: em meu segundo casamento (que é inter-racial) percebia aquelas “olhadas” – mulher branca, filhos negros do primeiro casamento e filhos mestiços do segundo. Ninguém me expulsava desses lugares, mas eu via as “olhadas” (Munanga; 2004:54).*

Essas são falas do professor Munanga em uma entrevista à *Revista Estudos Avançados*, em 13 de fevereiro de 2004. Esse fato obscuro faz parte do espaço de escuridão de que Josafá Neves nos fala. Onde a *descolonização epistêmica* (Mignolo, 2010:16) do homem negro ainda esbarra na pele de cor. Contudo, Josafá Neves também fala do mar e do universo, palavras que mais ouvimos do artista. Segundo Bachelard (1989), o universo nos remete a um espaço da imaginação maior que o sujeito, entretanto, este espaço é originado da capacidade criativa do mesmo em criar imagens. Quando nos referimos por essas categorias projetamos de forma fértil e poética no mundo, adotamos uma fala de si, saindo do silêncio com propósito e relevância. Que, de certo modo, é o que Josafá faz ao sair do silêncio levando sua arte para o mundo. Universo é o contrário do canto: lugar de silêncio, de solidão e da negação do outro e

de si<sup>71</sup>. Assim é a tela intitulada “Deus”, deste artista, que fala do universo negro que contém um coração humano, porém, poeticamente. A questão do negro está incutida metaforicamente na cor, na escuridão do universo, não de forma personificada e nem degradante, mas poética e grandiosa como o início da vida.

Segundo Josafá, em sua obra intitulada Deus, o coração situado no centro da tela escura nos remetendo ao centro do universo, deste modo o artista insere duas dimensões de espaços reivindicados<sup>72</sup>: o vivido e o imaginário (Lefebvre, 2000). Mas, o espaço de que tanto Josafá pensa é a superfície do corpo, a pele, onde se situa a cor “preto azeviche”, como dizia Agassiz, há 153 anos. A arte do artista é política e poética. Entretanto, Josafá dribla as situações do mercado da arte inserindo sua poeticidade em questões político-sociais do negro. Poeticidade é o que não vende, mas de alguma forma ele tenta inserir nas imagens que busca dentro de si impor a suas obras.

Antonio Vieira da Silva (1983) há quatro décadas, acreditava que o aumento de estudos sobre o negro era devido a boa qualidade técnica desenvolvida pelos negros nas artes. O que chamava a atenção de diversos intelectuais. Hoje os intelectuais negros querem falar de si através de suas artes não pela capacidade técnica somente, mas pela autonomia intelectual e o desejo de falar para o outro como se sente e pensa. Levar o discurso de que o problema da cor negra se situa no homem de pele branca que ainda não descolonizou seus pensamentos. Seja sobre o negro, sobre o indígena e sobre o “mestiço”. Josafá é o negro do hoje, com sua arte descolonizada, política, social e sensível. Delineada na técnica e sabedoria. Mas, também em um conhecimento ocidental, mesmo que através do risco no chão.

### **3.4. Na gaveta, Regras da Arte**

Em um de nossos momentos de conversas, o artista abriu uma gaveta em dos móveis de seu ateliê, Josafá Neves retirou uma pasta e disse-me: *“olha algo inédito! Esta é uma série que estou a trabalhar chama-se sobre a pele. São telas com texturas, onde as pessoas podem interagir com as mãos”*. E para um futuro breve. Aponta em direção a uma parede e por

---

<sup>71</sup> “Falante está inteiramente contido na imagem poética, pois, se ele não se entregar a ela sem reservas, não entrará no espaço poético da imagem. É, pois bem claro que a imagem poética traz uma das experiências mais simples da linguagem vivida” (Bachelard, 1989:191).

<sup>72</sup> O primeiro espaço é o histórico (diaspórico como tema), e o terceiro é o imaginado (espaço poético).

debaixo de outra tela, outro projeto em andamento: a via sacra com todos os participantes negros, até mesmo Jesus possuía *dreads*. Essas obras também esperavam um futuro próximo. E já bem tarde da noite, mostrou-me um caderno com 365 desenhos, um para cada dia do ano. Este trabalho tenta publicar desde 2009, e continuará tentando também para um futuro próximo. Penso eu, regras da arte, do mercado comercial de arte que ainda dita o que pode e o que deve ser consumido. Mas, Neves persiste em criar o que quer: *Gosto de pintar o mar*, diz ele. Gosta tanto que barganhas suas telas sobre o mar com seu dentista como forma de pagamento.

Josafá, enquanto artista, é um cidadão, não pode ficar trabalhando só com o que lhe proporciona prazer, precisa ficar de pé diante do mundo, precisa fechar os olhos. Por isso, que a temática da arte afro-brasileira, do artista, tem início na superfície da pele e vai se aprofundando para dentro de seus pensamentos, onde o corpo faz parte da arte. Seu discurso político fundamentava-se em referências como Nelson Mandela, e em uma educação que direciona para uma não discriminação. Por esse motivo vem desenvolvendo projetos nas escolas. Josafá pensa de fora para dentro, da objetividade para a subjetividade. Onde “*a percepção não é uma operação dentro da cabeça, mas circuito que perpassam as fronteiras entre cérebro, corpo e mundo*” (Ingold, 2008:2).

Quando vi o caderno de desenho do artista, observei em Josafá Neves uma satisfação muito grande e mostrava-me como se fosse segredo. Talvez tivesse desenhado o que mais desejasse no mundo visível: imagem do negro tratada naturalmente em suas diferenças. Mas, não podia dar-se ao luxo de fazer o mais gosta, precisava resgatar corpos invisíveis nos espaços de nossa História. Penso que os efeitos das teorias racistas, de que Rosana Paulino tenta desconstruir com tanto afinco, dando nova forma ao corpo negro, é reforçado pelo trabalho de Josafá Neves, ao desconstruir o asco da cor. Assim, forma e cor tomam outros significados no tema das artes. Artistas que não se conhecem pessoalmente, mas se somam com verossimilhança, diante de uma nova forma de arte contemporânea: afro ou afroindígena.

## CAPÍTULO 4

### TERRITÓRIOS INVISÍVEIS

#### 4.1. Dalton Paula e as Estórias dos Espaços Invisíveis

De olhos bem fechados<sup>73</sup>, Dalton Paula, em seu processo criativo, visitou vários lugares: o Quilombo dos Calungas, no nordeste goiano, na Chapada dos veadeiros, e também Cavalcante, Monte Alegre, Cachoeiras na Bahia, Teresina, Juazeiro, entre outros. Conversando com pessoas, ouvindo estórias de um cotidiano adormecido. E são estas estórias que o artista leva para as artes visuais em forma de gestos e deslocamentos artísticos, e também políticos. Pontuando o que estar nesses lugares, mas que não vemos. Nas palavras do artista, *como se fosse um vírus*, ele vai inserindo nas obras de arte questões sobre os espaços que visitou e das pessoas com quem interagiu, e as mesmas vão ocupando os espaços brancos das galerias, instituições e coleções particulares. Desta forma, as pessoas irão ter que discutir e vê-las por estarem dentro destes espaços. Não há como fugir dos questionamentos, pois as coisas, objetos e pessoas de um passado vivente no agora estão expostos e dispostos a um diálogo. Clifford chamou espaços semelhantes de zonas de contato: *onde invocamos a co-presença espacial e temporal separados por disjunções geográficas e históricas* (2016:4-37). Dalton acredita que seja um diálogo difícil, mas necessário.

“Nada é mais difícil, vê-se, do que sair do espaço social reificado a fim de pensá-lo, sobretudo em sua diferença em relação ao espaço social. E isso tanto mais pelo fato de que o espaço social é, enquanto tal, predisposto a se deixar visualizar sob a forma de esquemas espaciais, e porque a linguagem mais comumente utilizada para falar disso é carregada de metáforas emprestadas do espaço físico” (Bourdieu, 1991:135)

O artista é um criador de territórios. Deste modo, suas obras começam a partir do chão, um ambiente frio, nem claro e nem escuro, algumas trilhas<sup>74</sup> metafóricas estruturadas por vários vasilhames de barro (alguidares), sustentadas e aquecidas por tampões de madeiras, vão surgindo de dentro destas cerâmicas de barro, com leves pinceladas de verniz, como oferendas aos olhos dos que observam os objetos. Fotos e cenas cotidianas saem desses

---

<sup>73</sup>A arte de perceber (Descartes, 1988:67).

<sup>74</sup> “As biografias individuais podem ser tomadas como trilhas de vida no tempo-espaço. Começando com as rotinas cotidianas de movimentos” (Harvey, 2008: 195).

alguidares, como estivessem brotando da terra. Tudo em tons terrosos. É gente da terra, descendentes de escravos e de índios: é o moleiro moldando o barro com a mão preta, a benzedeira, o xamã curando a enfermidade do corpo escuro, com suas ervas do mato: vassourinha, o carro de boi e a fila indiana em cantoria rumo à plantação das fazendas dos homens obstinados (senhor), como também para o desfile cívico<sup>75</sup>. Na parede uma fotopintura da velha preta, ex-voto que deixou no espaço sagrado sua gratidão. Quase todas as cenas sem fotopintura remetem ao tradicional e à ausência que persiste no tempo e no espaço. E nos faz pensar como a ausência persiste? Estas são algumas descrições de obras artes de Dalton Paula. Objetos que contam estórias da história escrita nos livros. No entanto, essas estórias remetem às memórias guardadas nos espaços dos corpos contidos em insegurança e medo do não existirem no tempo-espaço no traço linear da história (cf. Appadurai, 2014), neste caso na história do Brasil.

A arte de Dalton Paula, entretanto, também tem interesses nos segredos das coisas, no ritual e no sagrado dos lugares, como os espaços dos terreiros, dos quilombos e de festas religiosas e populares. Esses espaços oferecerem uma estética que o faz pensar e criar possibilidades, ao apropria-se dela. O artista falou-me como se apropria desses espaços: *“meu fio condutor são os corpos silenciados, corpos enfermos, que possuem autoria na parte da riqueza em todos os aspectos da cultura do Brasil”*. Para isto, o artista cria uma rota imaginária que passa por lugares diversos geograficamente, como o Recôncavo baiano (BA), Cuba e Juazeiro do Norte (CE), fazendo um recorte que remontam a política, a economia e a produção do tabaco, entre outras estórias. Feitos pelos escravos e seus descendentes, habitantes do *avesso do mundo*, do qual Josafá citou em sua obra, onde ninguém habita<sup>76</sup>. Espaços estes que foram revitalizados através do resgate de histórias inscritas nos corpos negros e ainda úmidos dos quilombos esquecidos, pelo som do tambor da congada que resiste ao tempo. Nos terreiros de santo, onde se tem acesso de acordo com o tempo experienciado, nas senzalas veladas de subúrbios, no sincretismo religioso que nos fornece um cenário dúbio que permanece e que tem autoria de um povo situado em um não-lugar (Augé, 1994:73), mas

---

<sup>75</sup>É sempre bom lembrar que a história do negro brasileiro não é algo particular. Ela está inserida na história do Brasil e na construção da identidade de seu povo. ((Munanga, 2004:108).

<sup>76</sup>As ordenações simbólicas do espaço e do tempo fornecem uma estrutura para a experiência mediante a qual aprendemos quem ou o que somos na sociedade (Harvey, 2008:198).

que se evidenciam na persistência da ausência de seus corpos<sup>77</sup>. Entretanto, esses lugares permanecem férteis na medida em que o artista vai escavando a terra ao encontro do barro que faz nascer coisas e situações.

#### 4.2. Espaços físicos e corpos invisíveis

Espaços físicos com corpos invisíveis, não são lugares. Porém, Paula fala através da arte materializa, em um lugar antropológico, ao inserir o cotidiano do homem negro comum, fruto diaspórico *obrigados a sentar diante do muro da escuridão* (Bourdieu, 1977): lugar infértil. O artista pensa esses lugares pelas estórias ali contidas, dando movimentos<sup>78</sup> a corpos, ainda fixados na certeza ideológica de um mundo passado, é uma forma de inseri-los na história, conquistando existência por uma realidade criada a seu modo. Afinal, toda realidade não é criada. Conseqüentemente, o artista *recupera o palimpsest*<sup>79</sup> da história diaspórica, recuperando o homem extraordinário do simples cotidiano. Fatos simples, corriqueiros, mas que, de certo modo, nos faz presente no espaço. A abstração do cotidiano como aquilo que é comum a todos dissolve a identidade, por mais inflexível que seja esta categoria, é necessário tê-la para transformá-la. Paula busca a arte na vida diária, de um cotidiano que presume existência (Overing, 1999:81-84).

Segundo o artista, seu processo de criação lhe consome muito tempo e dedicação. Pois acaba sendo um trabalho antropológico, de campo. Para a realização da rota do tabaco, por exemplo, ele permaneceu trinta dias na região de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Momento em que conheceu dona Cadu<sup>80</sup> (oleira). Muito sensível e observador Paula fala do corpo da velha mulher, dizendo como era muito flexível dando relevo ao espaço de trabalho em que se assentava o corpo de Dona Cadú, e, segundo ele, em um espaço dois por dois. E continua a falar de forma admirável sobre os instrumentos de tecnologia tão simples da mulher: uma pequena tábua e uma pedra de seixo. O artista olhava para mim de forma encantada pelo o

---

<sup>77</sup> A irredutibilidade do corpo humano significa que somente desse local de poder, pode a resistência ser mobilizada na luta de libertação do desejo humano. (Harvey, 2008: 197).

<sup>78</sup> “(...) a inscrição imperceptível, nos corpos, das estruturas da ordem social ocorre certamente, em grande parte, através dos deslocamentos e dos movimentos do corpo, das poses e das posturas corporais que essas estruturas sociais convertidas em estruturas espaciais organizam e qualificam socialmente. (Bourdieu: 134).

<sup>79</sup> (Certeau, 1989:32).

<sup>80</sup> Ricardina Pereira da Silva (Dona Cadú), mas antiga ceramista, sambista de caboclo.

que viu e pelo o que conta, com muito respeito, e a denomina como uma entidade por conter tantos atributos. Para ele, ícone da resistência do conhecimento tradicional. Segundo Paula, Dona Cadú é uma pessoa forte e deveria ser tombada culturalmente, como um patrimônio, por tanta sabedoria e por manter-se ligada à sua ancestralidade negra e indígena através das peças de barro que produz. Sendo o barro a liga entre eles. Sabedoria que não é por acaso (Lévi-Strauss, 1970:255). Conhecimento não institucionalizado, livre de qualquer censura, guardado pelo tempo e através do tempo, inscrito no corpo.

Sobre o período em que estive na região de Cachoeira, ao presenciar a feitura e queima de cerâmica, o artista descreveu a mim com entusiasmo o processo:

*“eles criam uma queima de cerâmica com tecnologia indígena. Coisa que a gente não se vê nunca e fica pra lá. Eles organizam as cerâmicas, trabalho feito por maioria de mulheres e dona Cadu é a grande maestra que ensina”. E continua narrando o processo que aguçou sua criatividade e imaginário: “abeira do rio Paraguaçu antes da queima ocorre um rito. Inicia-se o silêncio ritual, começam os assovios e os chamamentos: São Lourenço tá aqui teu fósforo para acender seu cachimbo! Chama cachula que Cachula chama o fogo!”*

Dalton Paula narra a cena com olhar brilhante extasiado e um sorriso largo no rosto. E disse-me que teve a sensação de que as imagens dos caboclos vinham subindo o rio Paraguaçu em canoas. Contou que dona Cadu lhe disse que os caboclos vivem até hoje em uma ilha próxima. Citando o nome do caboclo dela: Rompe Nuvens. A arte de Paula é desta forma: tomar como imagens o contar dos mais velhos, o observar dos lugares, os gestos. Em meu campo de pesquisa era a terceira vez que via modos diferentes de captação de imagens: Paulino pelas fotografias, Neves pelo fechar dos olhos e Dalton nos gestos de pessoas e coisas.

São essas experiências e convivência que o artista toma como material para sua arte (cf. Starobinski, 1971). No momento dessas narrativas o homem da academia some e o que aparece é o artista. Mas como disse anteriormente seguindo a alegoria de Bachelard, Dalton Paula é uma metáfora do sótão, o homem que reside neste espaço pode acessar outros espaços possíveis, mas sempre volta ao sótão para falar com o público (cf. Bachelard, 1979). Segundo Paula, em a *Rota do Tabaco*, a escolha do barro foi uma metáfora à ancestralidade por ser uma matéria muito antiga, a convivência em Cachoeira e todos aqueles personagens influenciou o modo de olhar o material e explicou: *“com essa experiência, ao pintar os alguidares mudou tudo, foi outra coisa. Consegui entrar melhor no processo, no início eu tinha até medo de segurar a matéria, pensava e tal. Mas, depois segurei firme e consegui”*.

O artista via em Dona Cadu, no barro e na região de cachoeira, cheio de mangues uma referência a Nanã<sup>81</sup>, e com ela a relação de vida e morte. Encontro com o mito e grande responsabilidade em traduzir em gestos o segredo do barro, a imobilidade existencial do corpo negro e a sabedoria antiga. Naquele momento vi o que tinha visto em Josafá Neves, durante a narração de Paula, algo que Paulina diz vir de seus sentimentos mais profundos: o encantamento. Um entusiasmo encantador de forma Griôt que está incutido de mistério<sup>82</sup>. Sentimento de beleza em algo tão simples, o barro. E deste encantamento que Paula vê um tempo e um espaço diferenciado.

*“Aqui o espaço é tudo. porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas e quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não é uma preocupação de biógrafo e quase corresponde exclusivamente a uma espécie de história externa, a uma história para uso externo, para comunicar aos outros” (Bachelard, 1979:203).*

Diante disto, o artista, em seus trabalhos, não parte das ideias, mas inicia a partir do chão, arrancando o cotidiano, seus personagens, costumes e hábitos do barro. Material (barro) como instrumento que irá moldar os sujeitos, os levantando do chão, dando relevo a suas estórias cravadas no barro do mangue, nos corpos impossíveis e finalmente nas narrativas. Fala das plantações de tabaco sem evidenciar o produto, mas quem estava por trás dele: seus donos, mas também os corpos subordinados. Os endereços de plantações, as trilhas, o caminho, a rota, mas também muitas estórias fora do tempo. Não que este tempo não esteja alicerçado em nada, pois tempo e espaço sempre estão relacionados. Contudo, este “estar fora do tempo” é consequência de um *deslocamento das linhas que atravessou lugares criando não-lugares*. Modos de se viver, de estar no mundo (cf. Augé, 1994; cf. Certeau, 1989:13).

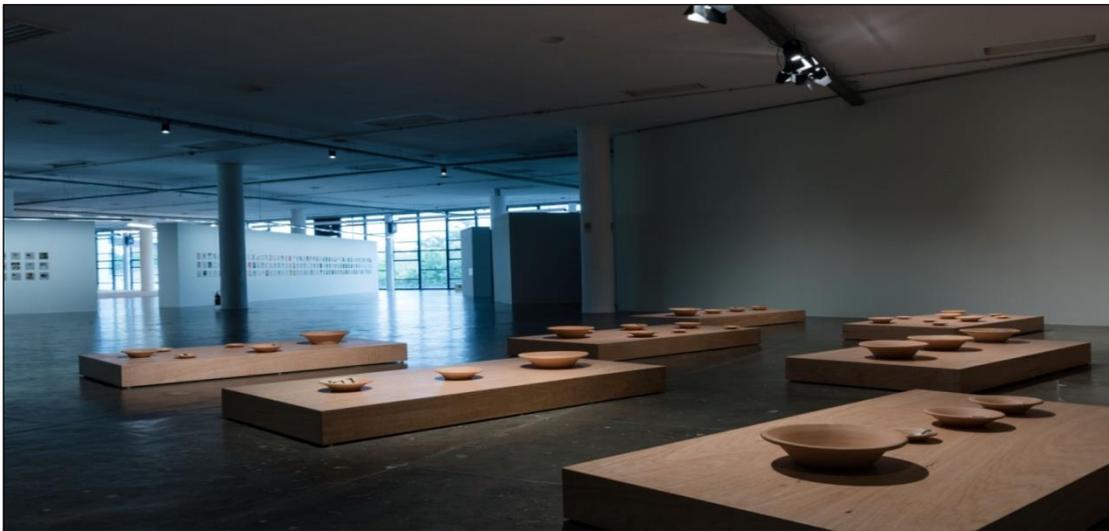
---

<sup>81</sup>Prandi, Reginaldo. Mitologias dos orixás, 2001.

<sup>82</sup>Os griots, jali ou jeli, são os indivíduos que tinham o compromisso de preservar e transmitir histórias, fatos históricos e os conhecimentos e as canções de seu povo. Existem os griots músicos e os griots contadores de histórias.

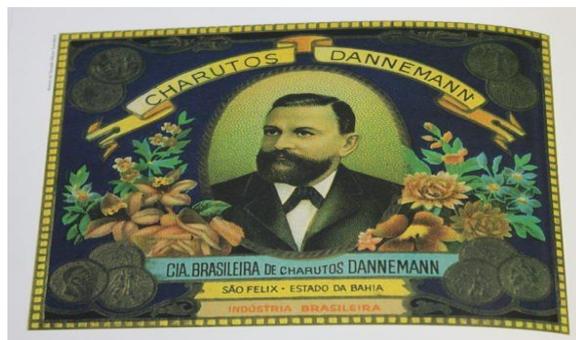
### 4.3. O fechar dos olhos

Paula disse-me que o “fechar os olhos” é de suma importância para ele, chega até ser algo muito íntimo, particular, a ponto de não poder dizer o porquê. É segredo. Umberto Eco (2004:35) argumenta que quando fechamos os olhos enxergamos as coisas através de uma névoa, por isso, não distinguirmos bem as formas das coisas. Mas, o que parece é que esse não é o caso de Paula, pois, seus olhos cerrados tornam-se estratégia para andar em bosques impossíveis de ver a olho nu. Quando falava da rota do algodão, próximo trabalho, disse-me que os estudos para esta nova obra o levaria ao sul dos EUA e, de lá, voltando ao Brasil, Santa Catarina. Nesses lugares será guiado não mais pelos alguidares de barro, mas iluminado pela luz de candeeiros. E neste contexto, Dalton Paula aproxima-se dos vários objetos de Vodú, seus encantos e segredos. Ou seja, a rota leva aos lugares. Estes lugares a materiais, e os materiais a objetos. Estes à segredos de feitiço. Fiquei pensando quem entraria no momento da tática. Se antes foi Oxóssi, agora seria Ogum, o feitiçeiro? Não importa. Pois Paula faz o um caminho inverso, vai do conhecimento ao mito para entender as coisas, os lugares e as pessoas que habitam esses lugares invisíveis: como a rota do tabaco.



**Figura 20.** Rota do tabaco, 2016, pintura, óleo sobre alguidar, 15 x 30 x 50 cm, fotografia por Leo Eloy (Estúdio Garagem), Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

De dentro dos alguidares pessoas, cenas e situações do cotidiano negro recriado a partir do cotidiano das vidas dos brancos, que tinham em suas rotinas e sobrevivência a presença do negro. Pois, o cotidiano das famílias negras não foi encontrado devido à supressão de sua importância. Mas, Paula extrai o corpo negro do homem branco a sua maneira.



**Figuras 21.** Conjunto de Imagens para estudos/referência de Dalton Paula, para criação de Rota do Tabaco, 2016:

#### 4.4. Além de três minutos: no tempo de Catarina

Em meu primeiro encontro com Dalton Paula, em sua casa/atelier, sentados à mesa, o artista me perguntou se ele teria mais de que três minutos para falar de sua arte. Eu disse que sim, e perguntei o porquê da pergunta. E ele me explicou que quando dava entrevistas para os meios de comunicação, os jornalistas diziam que ele tinha três minutos para falar de sua vida e de sua arte. Achei muito estranho, pois sua arte, com tantos tempos sobrepostos, não caberia dentro deste intervalo de tempo contabilizado. Faltaria espaço simbólico para tantos tempos *coetâneos*, a ideia de tempo inclui espaços, corpos e movimentos, caso não exista é ideologia, é política (Fabian, 2013:65-70).

Toda arte de Paula é um emaranhado de tramas. O tempo não poderia ficar de fora, por isso, é tomado como recurso simbólico (Appadurai, 2012). Deste modo, nos espaços em que esteve o tempo também foi questionado pelo artista. Pois, para Dalton os corpos negros estão fora do tempo histórico. E se tempo e espaço estão interligados, foi necessário o artista delinear, entender este outro tempo e este outro espaço. Um tempo não cartesiano, não quantificado, mas sim experienciado e qualitativo, o tempo incutido nas superfícies das coisas. É extraordinário como o artista vê nos objetos improváveis seus questionamentos sobre o tempo. Encontra na cachaça dos calungas uma das formas dos corpos negros saírem do tempo para serem levados a outros lugares e suportarem o excesso de trabalho ou coisas insuportáveis. Dá relevo na diversificação das cachaças determinada pelo material do recipiente que a suporta, o tempo de sua maturação e assim no ateliê matura suas ideias e pensamentos fazendo perguntas e obtendo respostas sobre um tempo sentido. Um tempo subjetivo, onde as coisas são extensões do espaço e do tempo. Coisas com partes temporais, ao contrário do que pensa (cf. Gell, 2014).

O modo como Dalton Paula acessa as coisas é surpreendente: ora se conduz pelo conhecimento instituído e ora incorpora o mito, desta vez faz um movimento retrógrado vai do mito ao conhecimento, onde *toda relação é possível* (Lévi-Strauss, 1987:51). Sem pressa, comendo um pedacinho de doce, faz do mito histórias, ao atravessar uma linha pouco delimitada, muito tênue quando o assunto é arte. De uma forma calma, Paula disse-me como entra e se comporta durante o seu campo para colher material, segundo o artista, não há distanciamento temporal, mas tempos e realidades coexistentes:

*“eu vou fazendo estas estratégias para acessar os espaços e aí entra o Oxóssi o caçador. Ele vai dando muitas voltas até chegar no ponto, e isso tem de haver com a negociação, com camadas é por isso que eu trabalho com cortinas: em pensar o que estar por trás da cortina, quais são as camadas de sentido. E agora vão me aparecendo o forro de crochê”.*

O crochê de que fala Dalton Paula, são os forros de crochê feito por sua bisavó Catarina, onde, segundo o artista, também mora o tempo. Um tempo mais lento em que não há velamentos. Os pontos de crochê de Catarina, sua bisavó, são apertados, concisos e coesos. Quase um traçado, um tecido onde o tempo cria o espaço do forro. O artista se explica: *“os forros de crochê me interessam por esse olhar de atravessamento. Por ser e ter esses objetos uma coisa de ritual, desse olhar que não tem plena consciência de uma totalidade”.* A percepção consciente é um ato de reconhecimento, na qual um objeto, um acontecimento, uma ação ou uma emoção são percebidos por sua colocação contra o pano de fundo criando um sentido, “modelos simbólicos com processos de um mundo mais amplo” (Geertz, 2008:121).

Não há velamento no crochê de Catarina, linhas de seus pontos são seguras e pacientes. O tempo que denominei como o tempo de Catarina é sempre observado em relação aos crochês da contemporaneidade, em que sua tessitura é frouxa, e, por isso, mostra e esconde ao mesmo tempo, cheio de veladuras. Um tempo que difere e atravessa a reta cartesiana linear<sup>83</sup>, o tempo linear é história, mas o tempo de Catarina estar em um espaço com rugosidades, é um tempo incutido nas coisas, nos corpos, outra perspectiva de tempo: onde o passado está dentro do presente (cf. Bloch, 1977), fora do tempo da história, e sim um tempo compartilhado que evidencia a comunicação e a intersubjetividade (Fabian, 2013:66).

O artista não inventa um espaço-tempo, mas cria dentro da estrutura social já existente, outros espaços que fogem a materialidade devido às “cortinas” sociais que não deixam a comunicação fluir. Mas, a arte do artista negocia esta situação, ao transitar nesses espaços invisíveis, não criando territórios exatamente, mas mostrando que os mesmos estão ali silenciosamente, ocorrendo um desvelamento. O crochê de Catarina é um evento, assim como,

---

<sup>83</sup>[...] construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente” (Santos, 2006:67).

todos os corpos e artefatos observados em sua arte. Todos os objetos e corpos invisíveis são um acontecer, manifestações corporais, fixados em um determinado ponto onde existe, uma comunicação. *É algo como se a chamada flecha do tempo apontasse e pousasse num ponto dado da superfície da terra, povoando-o com um novo acontecer.* (Santos, 2006:128). Desencadeando outros pontos ocorrendo uma comunicação de tempos coexistentes: qualitativo e quantitativo, descritivo e prescritivo.

O que Dalton Paula faz é inverter o gráfico tempo-espaço ocidental, cartesiano, retirando coisas e corpos negros da horizontalidade, levando-os ao eixo vertical. Algo quase impossível. Mas de que forma? Fazendo surgir imagens do tempo, através dos objetos. Segundo Clifford (2003), em *Museologia e Contra-História*, a memória não está nas coisas, mas na relação que elas podem manter. Os museus buscam memória e identidade, reproduzindo representações sociais. São centros culturais, educacionais ou de reflexão. Modo de institucionalização da memória e criação de um acervo diversificado que configura o patrimônio cultural. Mas, não é fácil legitimar o que não se visualiza no tempo e no espaço. Isto é o que Paula propõe em sua arte, para isto, é preciso perceber e intuir nos espaço variedades coexistentes de temporalidades, uma “contemporalização do tempo” (Geertz, 2008:170) questões não pensadas por estarem fora do tempo racional. Logo, não existem, mas o artista insiste como ele mesmo afirma, em perceber este vazio, e “*trazer o silêncio para comunicar, para tencionar*”.

Paula argumenta que esse vazio cultural, em relação à autoria afro-brasileira, acaba sendo um problema. Porque, apesar da arte de matriz africana produzir muito para o social, seu acervo institucionalizado é muito pouco conhecido e reconhecido. E o que existe continua abaixo do eixo da horizontalidade, ou seja, desconhecido ou pouco pensado. Por isso, acredita que inserir histórias do universo dos corpos negros e de seus objetos, a partir de um tempo experienciado, que atravessa a reta linear prisioneira de escritos estáticos, é uma forma de refletir e entendermos que existem e coexistem histórias fora do tempo. Estas histórias são histórias, por não serem inscritas nas linhas das letras institucionais, no tempo medido. Mas, no tempo das coisas e no tempo das relações, como, por exemplo, no fazer dos objetos, como nas cerâmicas de barro e na paisagem do rio Paraguaçu em Cachoeira, que interferem na feitura desses objetos<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup>(Munn, 1992).

Através do gráfico cartesiano pensado no tempo de Catarina, esses espaços, coisa e pessoas entram como sujeitos da história, na verticalidade dos acontecimentos<sup>85</sup>, de maneira performativa (Descartes, 2012). Paula, com sua arte, estabelece corpos mudos como pessoas, e juntos a eles a importância de suas coisas como artefato em tempo outro: diferenciado, vivido, tempo como categoria humana que mesmo inculido de uma ancestralidade tem uma apropriação ocidental, por isso, precisa ser visualizado no tempo quantificado<sup>86</sup> para não ser esquecido e morto. Não há negação de coetaneidade (cf. Fabian, 2013).

Segundo Geertz (1973), tempo não é mudança social, nem historicidade exterior ao ator. É não diacrônico, não existe per si, só existe na relação. Mas, Dalton sabe que se não há existência dos corpos ou se silenciados que seria a mesma coisa de uma morte, como esses corpos poderão se relacionar com um mundo suprimido? O artista mostra que coexiste outro tempo, ao desvelar outro espaço dentro do Espaço da História, dando visibilidade a estes negros corpos que saem de um não-lugar (cf. Áuge, 1972), a espaços antropológicos onde a existência é praticada (cf. Merleau-Ponty, 1996). Na arte de Paula o tempo está incorporado nas coisas, na apropriação dos lugares: como jogos de espelhos que mostram e ocultam as relações de coisas e pessoas (cf. Munn, 1992), com muita intencionalidade, *uma espécie de corredor entre o sujeito e o objeto* (Santos, 2006:58).

É no crochê de Catarina, objeto artesanal feito por trançado entre pontos de linhas, que nos oferece por imagem, algo semelhante a uma malha. Nela o artista traz o passado imperfeito, que persiste no presente da tessitura do tecido feito por sua bisavó. Objeto em que se encontram a técnica, o tempo e o espaço, no modo de se fazer as coisas: tempo na *“contemplação do processo de produção e de produção das coisas, considerados como um resultado da relação entre o homem e o mundo, entre o homem e o seu entorno”* (Santos, 2006:58). Abaixo, segue uma obra, em que sobre os objetos, o tempo está presente através do tecer do crochê, a espiritualidade no copo d'água, na metáfora a erva vassourinha e na pedrinha miudinha: canto para Caboclo.

---

<sup>85</sup> [...] que ali onde ninguém está presente, nenhum sujeito da enunciação está para dizer o acontecimento segundo os modos diferentes [...], há o dizer que não está mais em posição nem de constatação, de teoria, de descrição, nem sob a forma de uma produção performativa, mas sobre o modo do sintoma (Descartes, 2012: 246).

<sup>86</sup>É um equívoco, devido a uma visão estática, marmórea, do fenômeno geográfico. Essa visão é inaceitável porque o conteúdo técnico do espaço é, em si mesmo, obrigatoriamente, um conteúdo em tempo - o tempo das coisas - sobre o qual vêm agir outras manifestações do tempo, por exemplo, o tempo como ação e o tempo como norma. Não é que esta suprima o espaço e o tempo, apenas os altera em sua textura, e pode também alterá-los em sua duração (Santos, 2006:28).



**Figura 22.** Vassourinha, óleo sobre tela e folha de prata 130x296 cm, Dalton Paula (2017). Foto divulgação caderno de estudos Dalton Paula.



**Figura 23.** Pedrinha miudinha, óleo sobre tela, 130x296 cm, Dalton Paula, 2017. Foto divulgação, caderno de estudos, Dalton Paula.

Em algumas cidades de Goiânia, um montinho de pedra é colocado em lugar específico para quem já morreu como representação da ausência, ou modo de desejar boa passagem aos mortos (essa informação foi passada por Paula. Mas, outros moradores da

cidade confirmaram essa prática popular. A pedra seria como a vela em algumas regiões do Brasil. Paula, nestas obras, condensa o tempo, a ausência e a espiritualidade a partir dos objetos: o crochê, as pedras e o copo de água.

#### 4.5. Objetos e pessoas

A arte de Dalton Paula é incrível, porque é uma arma no sentido político. Ela dá ao artista certas possibilidades, e tomar consciência disso é muito importante. E afirmou que a arte: *“é uma coisa poderosa, por isso que se tem tanto medo da arte, e os artistas são atacados tanto porque a gente consegue fazer coisas incríveis, impressionantes”*. Igualmente, assim como Josafá, Paula falou que a prática do ofício diário é muito importante. É no cotidiano, quando se está riscando o papel, por exemplo, pensando as coisas, é que as ideias vêm à tona, é neste momento que se vai fazendo as perguntas, e com o tempo as respostas vão aparecendo. Este processo criativo não mexe só com a mente, mas também com o corpo<sup>87</sup>, como experienciado por Paula, ao afirmar já ter ficado doente. Nesse sentido, o corpo sente todo processo. Por isso, segundo o artista, precisa estar com o coração descansado, para pensar e fortalecer o corpo<sup>88</sup> que sente o mundo.

Foi à beira do Rio Paraguaçu, em Cachoeira (BA), e no Quilombo dos Calungas, espaços de fuga e resistência, mas também na festado Divino pai eterno e Nossa Senhora de Abadia, que Paula começou observar a diversidade de rostos, objetos, gestos e corpos vestidos com cores vibrantes. Observando também suas bandeiras que marcam territórios e mostram o invisível. Os enfeites das festas com seus tecidos cheios de rendas e seu sincretismo religioso atravessado de informações, comunicando algo nas entrelinhas e, ao mesmo tempo, o segredo. Este segredo revela entre dobraduras e veladuras uma dualidade exposta em tudo:

---

<sup>87</sup> It would seem that the body is not only the fundamental means of tacit temporalization (or spatiotemporalization) but also part of the vital means of constant movement back and forth between the self and world time. The body "lends itself to the practice of reconstructing the world" here, world time (or world space-time)-just as the latter lends itself to reconstructing body time (Munn, 1992: 112).

<sup>88</sup> O corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perceptivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimoniais dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal. Procurando entender esse lugar que constitui o âmago da relação do homem com o mundo (Le Breton 2007:7).

sobrevivência e conhecimento alicerçados por relatos e práticas na madeira, de dizer e fazer as coisas através de uma “*antidisciplina*” silenciosa, que faz resistir ao tempo (Certeau, 1998:41). Chegando o artista à conclusão de que os objetos são extensões do corpo (cf. Serres 1982).

Esses lugares tornaram seu olhar mais atento para a geografia dos espaços onde há vários *Actantes*, no sentido atribuído por Latour (1992:59), onde há uma dupla articulação entre humanos e não-humanos, e sua construção se faz em rede. Segundo Paula, essas comemorações onde o sagrado e profano se encontram, há uma comunicação velada que oscila entre gestos e falas, objetos e pessoas. Paula descreve um pouco essa comunicação da seguinte forma: a devoção é entoada pelos sinos das igrejas que falam aos homens, mas também a feira é o local onde tudo é negociado, a bebida, a garrafada, a carne e o artesanato, como objetos do tradicional. O artista diz que nesses espaços “*a negociação e a comunicação são feitas através dos corpos, como exus encarnados em corpos negros de forma viva, aquele que leva e traz, o grande comunicador entre lá e cá*”. Mas também, espaço dos objetos que possuem um discurso silencioso, mas presente. Por isso, Paula dá atenção as pessoas, coisas e a materialidade destas coisas (cf. Miller, 2010).

O artista compara os objetos como extensão dos corpos, que se comunicam por eles, demarcando, como disse Sahlins (1979:198), em *Cultura e Razão prática*, tempo, lugar e pessoas. Para o artista, uma ordem diferente e uma cultura diferente habitam o mesmo espaço. Dando uma sensação dúbia nos gestos do homem “mestiço”, no tirar o chapéu, no dançar dos corpos no samba de caboclo, entre outros gestos que ali permanecem nos movimentos dos corpos, como memória que resistem sabidamente<sup>89</sup>, e de forma intuitiva, uma *enunciação deslocada* (cf. Certeau, 1998:250). Onde a cultura e as palavras, quando proibidas, foram substituídas por gestos que, como enunciação de uma fala secreta, “sabedoria tática”<sup>90</sup>.

Segundo Ricoeur (1980), quando um corpo humano é afetado por dois ou mais corpos simultaneamente, um deles irá se lembrar dos outros. Logo, podemos entender que, coisas, assim como pessoas, possuem em sua superfície memórias que narram estórias. Todas as coisas e pessoas estão inseridas em circunstâncias onde “*o corpo objeto está diante do corpo*

---

<sup>89</sup>É preciso uma técnica de modelagem que permitem conservar em equilíbrio durante um tempo apreciável e modifica ao mesmo tempo um corpo plástico, enfim é preciso descobrir o combustível particular, a forma do forno, o tipo de calor e a duração do cozimento que permitirão torná-lo sólido e impermeável, através de todos os riscos de esboroamento e deformações (Leví-Strauss, 1970:256).

<sup>90</sup>A tática é o contrário da estratégia. Um cálculo que não pode contar com um próprio, e nem com fronteira. Tática tem por lugar o outro. Vitória do lugar sobre o tempo, devido ao fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo (Certeau, 1989:47).

*vivido gerando uma relação semântica*” de aprendizado, dependência e conhecimento. Em alguns dos relatos de Paula, ele mostra como coisa, pessoas e o espaço, se conversam de tal maneira que um depende do outro, e ele diz que:

*“o Rio Paraguaçu sofreu um desvio pelo homem. Uma barragem foi construída para abastecer com água a feira de Santana e Salvador. O que interferiu na lógica do rio. Então ele sofre influência das marés e o vento só vem na maré alta para a queima da cerâmica que ocorre em meia hora. Caso contrário sem vento, sem queima.”*

É o espaço do rio, a intervenção do homem, a leitura do comportamento do mar, do vento condicionando o modo de fazer o objeto e driblando as mazelas do mundo. Estes tipos de comportamentos também se fazem presentes nos altares religiosos desses espaços, de forma descolados. Em suas obras de fotopintura, a qual foi influenciada pelas pinturas dos ex-votos da Basílica do Divino Pai eterno, em Trindade-Goiânia, podemos observar o modo minucioso como os pequenos objetos são recolocados na tela. Um copo com água acima da cabeça, um copo com água com uma pedra dentro, o copo com água e a faca dentro. A faca fincada na bananeira. No quadro de Cosme e Damião, um carrega o peixe cerimonial. E o artista pontua: *“em meu trabalho nada está a esmo, tudo tem uma importância as cores, os objetos, as disposições dos corpos.”*. Tudo com seu significado ancestral sem dizer uma palavra. Desta forma, as coisas se agregam ao social falando de forma silenciosa. Segundo Augé (1994:73), um lugar só constitui identidade e história através de relações, se a fala, as alusões e as senhas de convivência permanecem.

A arte de Paula é assim, se fundamenta na história para se posicionar politicamente. Mas não explicitamente. Vai na “História” dos brancos, mas para falar dos pretos. Usa conceitos ocidentais, mas para fala de outra razão conceitual. O artista procura coexistência de vivências e experiências. Fala dos objetos, mas, para entender as pessoas. É homem acadêmico, mas “cavalo” de mito. E apesar de tantas situações adversativas, soma artisticamente, condensando a vida dos objetos ao universo<sup>91</sup> imaginário do afro e do indígena, dando relevância e substância a suas existências cheias de segredos. Criando um espaço onde o político, o histórico e o crítico obedecem a uma gramática artística, sem excessos.

---

<sup>91</sup> Participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo (Geertz, 2008:165).

#### 4.6. Os segredos dos objetos

Segundo Dalton Paula, em relação aos objetos, as coisas não estão no mundo de passagem. Sejam objetos criados pelo o homem ou pela a natureza, eles existem e coexistem com os homens em uma conversa constante. Onde homem e objeto contam histórias secretas contidas em suas superfícies. Coisa e homem murmuram-se um para o outro denunciando presença, ausência, conhecimento e segredos. Logo, nas obras do artista, sejam instalações, objetos, fotos, performances ou telas todos os objetos tem um significado por contar estórias e manter segredos. *Objetos materiais são um cenário. Eles nos conscientizam do que é apropriado e inapropriado* (Miller, 2010:78).

Em um de seus trabalhos, por exemplo, uma tela em tons terrosos com uma cadeira de no centro, com trançado de palha leva o observador a pensar vários espaços. A cadeira como objeto que assenta o corpo do homem, e a palavra assento remete aos assentamentos dos espaços dos terreiros, que guarda o sagrado que é e está no corpo. São tramas como os trançados das cadeiras. As pedras fornecidas pela natureza, mas que marca o tempo com suas porosidades e a ausência ao serem postas pelos homens em cruzeiros desejando boa passagem de quem desencarnou. Mas, que também representa o corpo no espaço do sagrado. Além do mais, os sinos que já tiveram várias funções ao chamar os escravos, objetos dos senhores. Hoje, parece representar em suas obras silenciadas ao serem apoiados sobre o chão. Chão de onde a terra oferece o barro, barro este que no mito de africano Nanã criou o homem. O chapéu dos sertanejos remete aos seus pensamentos aos boiadeiros e aos caboclos<sup>92</sup>, como entidades que coexistem no imaginário social da religiosidade religiosa afro-brasileira.

Um dos aspectos da arte de Dalton Paula é um estilo maneirismo que sobressai a suas artes (manifestação estética entre os séculos XVI e XVII). Segundo Silva (2005: 44), o maneirismo tem caráter contraditório: *é manifestação e dissimulação, um contínuo entre o passado e o presente*. E exatamente desta forma que Paula cria situações em que silencia ou dá voz a esses corpos mestiços. Personagens que foram ou ainda são expostos a relações de submissão, através de desdobramentos, descortinando: revelando algo antes escondido. O artista conversa com suas obras. Existe uma cumplicidade entre obra e seu criador. Segundo

---

<sup>92</sup>Entidades da umbanda ou descendência de índio com Europeu.

Paula, durante um a conversa interessante entre ele e uma de suas telas, a mesma, por motivo de logística, teve de ser dividida em duas partes, mas, complementavam-se ao serem justapostas. O objeto, segundo Dalton Paula, guardava uma resposta, um segredo em seu espaço. Por isso, quando centralizou o meio da divisão das duas partes da tela, denunciou uma brecha/fenda, desta fenda a obra mostrou novamente algo velado: por trás da fenda havia um corpo silenciado. A obra, de acordo com o artista, no processo ou mesmo finalizada, vai se mostrando.

O objeto de arte em que havia uma fenda, segundo o artista, presenciou a ausência do corpo, através do espaço vazio. Segundo Augé (1994:80), o objeto ou imagem/*fenda* é o horizonte onde o olhar dos viajantes e perde e encontra o outro. Este geralmente está em um “não-lugar” até ser encontrado. Seja no conteúdo dos objetos, na forma como contingência ou por analogia, homens e coisas se relacionam de maneiras distintas. A figura 24 é uma alusão à rede de Debret. Mas, sem os negros, fornecedores da força, que carregam o colonizador e silenciada a comunicação entre senhores e escravos pelos sinos em repouso: uma rede descolonizada artisticamente. As figuras 25e 26 são representações de práticas e ensinamentos de benzimentos e xamânicas em busca da cura. A cultura indígena passa atravessando o tema negro como herança cultural. No entanto, todos, negros e índios com corpos em tons terrosos, fato de suma importância em todas suas obras por remeter ao barro.



**Figura 24.** “Sinon na rede”, 2016. Óleo sobre tela e folha de ouro 22k, 30 x 40 cm, fotografia por Paulo Rezende. (Alusão a rede de Debret, óleo sobre tela).



**Figura 25.** A Cura B, Óleo sobre livro/Sete livros. Foto: Paulo Rezende (2016).



**Figura 26.** A Cura B | Óleo sobre livro | Sete livros. Foto: Paulo Rezende (2016).

#### **4.7. A fotografia na arte afro-brasileira**

A arte performática também faz parte das exposições de Dalton Paula. Confesso que em toda minha vida, nunca vi exposições de arte afro-brasileira contemporânea e muito menos arte em termos de fotografia ou performance com temática negra. Mas, Paula propõe em suas temáticas a fotoperformance, pondo em evidência o que não vemos nas revistas e

bancas de jornal, o que está fora do padrão: corpos negros. Neste caso, a questão do olhar é muito forte, então, a intenção é olhar o corpo negro que está fora do padrão estético de beleza. Por uma estética não representada, que expõe outras possibilidades de coisas, pessoas, situações e responde questões: “*como podemos dar conta da existência de pessoas e coisas que não podem ser reconhecidas na sua natureza física?*” (cf. Sahlins, 1979:169). Para falar deste tipo de trabalho na questão diaspórica, Paula começa a descrever duas de suas performances em fotografia.

Apesar de Benjamin (1987:99) pensar que a fotografia como arte perde de alguma forma a autenticidade, a característica ritual de arte, torna-se rígida e clara demais. Se deslocado de função de arte, passando a questões políticas. Paula acredita que podemos trabalhar o lado político da arte sem tirar o belo ou ritual. Para o artista, a arte pode atender a várias situações e ter várias funções, mas nunca perde o seu caráter de arte. Por isso, ao contrário de Benjamin, o artista vê na fotografia o não ceder à moda, pois as situações que retrata não são de um mundo belo, mas, mostra a atitude de uma fotografia capaz de realizar lutas destemidamente de situações humanas: fotoperformance, não a serviço, mas com a função de demonstrar, discutir em forma de arte de forma política corpos invisíveis e culturas fora da realidade racionalizada.

As fotografias de Dalton Paula contradizem o pensamento de Benjamin (1987:105, 106) por preservar nas fotos sombras do passado, o que fornece uma aura. No entanto, mantém contextos humanos que vivem na escuridão da arte e, por isso, buscam reivindicações. Neste caso, não há como não ter caráter político, não é moda, mas história. O que se mantém na arte fotográfica de Paula é o belo comovente e dramático, mantendo a autenticidade artística, mesmo ao transitar no aspecto político. Não há arte pela arte, mas sim “as regras da arte” (cf. Bourdieu, 1996:8).

A primeira fotoperformance que o artista descreveu foi sobre a obra Promessa: diante de um muro branco, elemento muito importante. Pois, segundo o artista, este é o elemento que cerca, que cerceia. São muros de várias cores, caiados, com várias texturas, veladuras, muros descascados e com intervenção urbana. Pois, tudo isso interessa muito na estética e no trabalho do artista. Essa primeira fotoperformance seria um momento de entrega ritual do

artista a pessoa Dalton Paula, seu crachá<sup>93</sup>, sua legitimação como artista (Diniz, 2008), e o ritual do casamento foi escolhido para unir Paula ao artista. Deste modo, diante de um muro branco, semivestido de branco com um véu que cobria modestamente seu rosto, sem blusa e uma longa saia. Segurava em suas mãos ora uma garrafa de champanhe sendo despejada em uma taça, ora um buquê. O que parece simples aos olhos de uma pessoa comum, porém contém grande complexidade. Pois, Paula reunia nesta fotoperformance, não só um ritual artístico, mas questões religiosas, ao fazer uma analogia ao velamento dos rostos das *yabas*<sup>94</sup> com o véu e o buquê de flores. Enquanto a champanhe remetia às pombagiras<sup>95</sup>, seus olhos fechados poderiam remeter-se ao transe e suas questões pessoais, mas que também, segundo o artista, podiam atingir a coletividade 9 ao mesmo tempo um olhar para dentro de si como artista).

A intenção foi tirar o corpo negro desse lugar menor. Entretanto, o local para a realização do trabalho do rito foi à luz do dia, em lugar público (Espaço Agropecuário de Goiânia), motivo que levou o artista a ser violentamente atacado por quem passava devido a questões não só de sua cor, mas também de gênero. Além da situação constrangedora por que passou na época, ainda fazia parte da instituição do Corpo de Bombeiros, de onde também sofreu muito constrangimentos, fato que o marcou profundamente e por isso, segundo o artista, não faria novamente. Essas situações não aparecem na obra, é um processo silencioso, mas de certo modo envolve um acontecimento que fica gravado no corpo não só como medo, mas também traz a reflexão do corpo negro fora dos estereótipos do másculo, como força, sai da demonstração hipersexualizada do corpo negro. As fotografias de Paula, assim como fora de Hill de quem Benjamin (1987:96) admira é rodeada por um silêncio e apoiadas em muros.

O artista mostra o corpo negro como receptáculo do sagrado que pode e é profanado desde muito tempo. Mas, a fotoperformance *Promessa* como objeto de arte, apesar de não ter legenda, converge com o significado da palavra: é deixar-se estar aí, ser exposto. A fotoperformance é discurso, é projetar-se no mundo. É incomodar o outro, fazer-se visível, ocupando espaços públicos e fazer pensar. Do ponto de vista político, a obra do artista cumpre seu papel ao incomodar o público, mesmo que o hostilizem. Segundo Paula, durante a sessão de fotos foi agredido verbalmente por ser homem vestido de noiva, por ser negro com

---

<sup>93</sup>Clarice Diniz em seu livro *Crachá, 2008*: fala do casamento do artista como legitimação de si. Seja por uma instituição ou por ele mesmo. Uma marca.

<sup>94</sup>Orixás femininos.

<sup>95</sup>Exu feminino. Também conhecidos como povo de rua na umbanda, (Espíritos).

vestes feminino. E em relação à arte como ritual, apesar, de não ter sido compreendido pelo observador, em todo o processo na forma e no conteúdo os requisitos estavam lá, mas vivemos em uma sociedade do ver e não do sentir. A obra *Promessa* atinge sua importância como objeto de arte<sup>96</sup> em significado e significante.

*“A promessa é o exemplo privilegiado de todos os discursos sobre o performativo, na teoria dos speech acts. Quando eu digo “eu prometo”, não descrevo outra coisa, não digo nada, eu faço algo, é um acontecimento. A promessa é um acontecimento. O “eu prometo” produz o acontecimento e não se refere a nenhum acontecimento preexistente. O eu “prometo” é um dizer que não diz nenhum acontecimento preexistente, e que produz o acontecimento. [...] todo performativo implica uma promessa, que a promessa não é um performativo entre outros. Desde que me dirijo ao outro, que eu lhe digo “eu te falo”, estou já na ordem da promessa. [...]. A promessa é o elemento mesmo da linguagem” (Derrida, 2012:248).*

Dalton Paula estava exposto com seu corpo negro, com vestes do gênero oposto, em um espaço aberto para negociação. Por isso, o nome *Promessa*<sup>97</sup>, e por mais que não tenha sido agradável, teve sua resposta: se tornando aos olhos de quem o via como negro e homossexual: uma ameaça. Mas a quem? Talvez ao mundo. Nesse sentido sim, *“a fotografia como obra de arte [...] seja um terreno perigoso”* (Benjamin, 1987:105).

Outra fotoperformance ocorreu como desdobramento da convivência com os componentes da congada. Um tipo de festividade muito importante onde reúne história, política e religiosidade. Senti necessidade realizar devido à falta de interesse público em olhar com mais atenção para esses grupos como tradição cultural. Paula diz, *“eu via como a diretora do grupo de congada ia atrás do ministério da cultura, mas nada, há muito desinteresse. Sem apoio para ser reconhecida, apesar de sua importância cultural e como resistência”*. Diante da situação de desprezo político e cultural, resolveu fazer um trabalho com um olhar mais atento. O trabalho desta segunda fotoperformance foi intitulado: *“Barreira do Som”*. Som este que não chega a lugar nenhum. Nestes tipos de trabalhos, o processo não aparece muito, então, Paula nos conta fatos que acredita ser muito importante para entendermos o que ocorre nas artes denominadas de afro-brasileira e como é o seu modo de

---

<sup>96</sup>A imagem é um ato de consciência imaginante, é um elemento imaginado identificado como o primeiro e incomunicável. Produto atravessado de um extremo ao outro por uma corrente de vontade criadora (Sartre, 1996: ver).

<sup>97</sup> [...] a teoria clássica dos speech acts: a promessa não é a ameaça. O que eu ousaria afirmar é que uma promessa deve sempre pode ser assombrada pela ameaça, por seu tornar-se-ameaça, sem o que ela não é uma promessa (Descartes, 2012:249).

trabalhar. Fotografar, segundo o artista, não é só capturar uma imagem em poses coreografadas, mas entrar no simbólico da fotografia: na imagem.

Segundo Sartre (1996:251), a beleza aparece e se faz entender somente pelo imaginário, pois comporta a *nadificação do mundo*. Neste aspecto, a congada como fenômeno cultural, segundo Paula, não significa nada para as instituições que cuidam em manter vivas as tradições brasileiras. O artista tem respeito a manifestação da congada como cultura, como arte e ritual. Por isso, expõe a manifestação em forma de arte, mas, também, como resistência. Na performance veste farda de caixeiro da Congada (chapéu, calça e tambor), entretanto, como esse grupo de congada é regida por uma preta velha, Vovó Maria Conga<sup>98</sup>. O mesmo participa na vida real do grupo de congada, *Treze de Maio*, em Goiânia, mas, como não tem posição dentro do grupo de caixeiro. Então, foi preciso algumas precauções: permissão concedida pela entidade que rege o grupo. Este grupo tem a sede em um terreiro de candomblé e umbanda (Omolokô). Por isso, sua farda foi feita dentro do terreiro e hoje permanece nesse terreiro por cuidado. Pois o grupo tem uma conexão com a espiritualidade, e por isso, segundo o artista, era importante o processo.

Paula explica que o trabalho remete o transpor do som que fora silenciado, o som que não chega devido ao sistema branco, pois, há sempre um empecilho. Mas que, no entanto, resiste e persiste até os dias de hoje. *Assim é a Congada* (diz Dalton), apesar de pouca divulgação e cuidado como patrimônio cultural brasileiro. A celebração é um ato muito simbólico e importante em Goiás, e em vários Estados do Brasil. As congadas representam a coroação dos reis do Congo, a luta entre reinos africanos ou batalhas entre mouros e cristãos. Ocorrem desde que os primeiros africanos escravizados foram arrastados para o Brasil<sup>99</sup>. Assumiram diferentes características em cada lugar do Brasil. Uma junção de um sincretismo de elementos da tradição africana com o culto aos santos católicos. Muitos estudos foram feitos sobre esta manifestação cultural devido sua importância em vários aspectos em que se inscreve: histórico, cultural, ritual e memória (Andrade, 1935; Rodrigues, 2010; Ramos, 2007, Silva, 2009).

Na foto abaixo, apesar do tema visível ser a congada, pode-se observar como o pano de fundo é amparado pelo elemento muro: estrutura sólida, que separa, anteparo cerceador.

---

<sup>98</sup> Entidade da Umbanda e outras religiões.

<sup>99</sup> Ver Munanga, 2008.

Neste caso, um muro branco que se contrapõe ao corpo negro do artista dando a ele visibilidade.



**Figura 27.** Barreira do som, 90 x 135 cm, Dalton Paula, (2013). Foto Heloá Fernandes.

Todos esses trabalhos segundo Paula, tem um segredo no *modus operandi*, tem algo por trás. São fotografias que escondem imagens que contém histórias e cores. “*É o segredo por trás do objeto, que na arte negra envolve muitas coisas importantes, ancestralidade, identidades e complexidades: sendo assim a fotoperformance é um velho vestido do novo. E por ser velho, tem histórias para contar*”, (palavras de Dalton). Em uma sociedade em que o olhar sobressai aos outros sentidos e o instantâneo dita regras. É possível mostrar o negro também nessa modalidade de arte. Mas, é uma leitura densa, por que nos provoca a pensar, ouvir e sentir a nossa volta e o que as pessoas deixam de fazer devido à fugacidade do tempo, mas presos por raízes (Costa, 2012).

## CAPÍTULO 5

### ESPAÇOS IMAGINÁRIOS

#### 5.1. A arte que antecede o artista

É na Paraíba, que o homem já nasce artista<sup>100</sup>. Miguel dos Santos se reconhece como artista desde os quatro anos idade. Frequentava duas vezes por semana a feira de Caruaru (PE) com seu pai, e foi nestas idas e vindas que foi despertado, como ele mesmo diz, pelos tabuleiros de Vitalino repletos de objetos de barro: bois, vacas e homenzinhos que traduziam o cotidiano do povo nordestino. Tudo parecia fabuloso. Não que isto o tenha despertado para as artes. Segundo Miguel, já nascera artista. Pois afirma em suas palavras: *artista nasce e não se torna*. Sua família, tanto do lado paterna e materna, eram de artistas. Já estava aparelhado em seu arquetípico. Mas os momentos com o pai na feira e Vitalino foram fatores propulsores para o que existia dentro dele, viesse à tona. Sua predestinação foi reconhecida em críticas por Maria Bardi<sup>101</sup> (1986), como um inato *misticismo de tempos remotos*, sem etnografia, mas, transportado de “algum lugar” para a atualidade.

Mesmo predestinado a ser artista, após dominar o barro como artesão (considerado o maior ceramista da Paraíba), sentiu a necessidade de conhecer novas técnicas. Muito perfeccionista, foi estudar o artista Alejadinho em Minas Gerais, formando assim o seu tripé artístico: o popular inspirado por Vitalino, o erudito com os estudos das artes de Alejadinho e seu arquetipo africano. Sendo a arte comandada por arquétipos do branco, do negro e do índio. “Raças” que compuseram a população do Brasil. Entretanto, ressalva que a arte de matriz africana é o eixo central de sua arte. Sua estética é resultado de uma vontade maior, o que por vezes o deixa frustrado.

Segundo o artista, a arte tem seus mistérios, é profética, divina e feiticeira. Arte tem um tom profético por romper com o limite de tempo e espaço, anuncia um tempo novo. Divina por vir de um plano de luz e feiticeira por iluminar ou escurecer um ambiente,

---

<sup>100</sup> O artista é pernambucano (Caruaru), mas gosta de dizer que é pernambucano da Paraíba.

<sup>101</sup>Do catálogo da Exposição “pintores brasileiros” realizado no Museu das Artes- São Paulo e nos Salões - BASF, Ludwigfen-Alemanha, 1986.

modificando todo o espaço. A obra de arte, diz ele: tem alma. Eu não conhecia Miguel dos Santos, mas as primeiras informações que chegaram até a mim, desconcertaram-me:

*“Em João Pessoa, Paraíba, existe um artista de nome Miguel dos Santos. Pintor e ceramista, o seu universo é miticamente terrível. Animais e seres fantásticos, numa linha que se aproxima de uma arte primitiva africana. Na verdade [...] é um dos artistas contemporâneo nacionais. As implicações entre arte primitiva e moderna são de tal ordem que, como neste caso, restam sempre dúvidas sobre as proximidades. Africano ou cubismo. O que é importante destacar, contudo, é a originalidade do imaginário, a severidade do tratamento e a sólida construção. [...] é um dos mais importantes ceramistas surgidos no Brasil nos últimos anos” (Klintowitz, 1985).*

Miguel fez da sua casa um atelier. Segundo o artista, arte e vida é uma coisa só. E como a vida, a arte também se transforma a cada dia, um dia a peça é uma coisa e depois vai pra outro caminho, por isso, precisa a arte permanentemente estar ao nosso redor. Quando em conversas sobre seus trabalhos, a frase que mais ouvi foi *“nasci programado pra fazer arte”*. E eu, sinceramente, nunca tinha visto peças tão perfeitas: o corte, os ângulos e os círculos. O material, segundo o artista, é apenas um modo de retirar do sagrado para o profano e entregar ao mundo o que ele previa e sentia. Mas os mesmos enganam aos olhos do observador, devido a manipulação dos materiais por Santos, o barro parece mármore e por vezes madeira. A madeira com cortes retos, curvos e firmes nos dava a impressão de parecer papel, de tanta precisão no lasco do corte. Via em suas obras a perfeição que Josafá procurava. *As mãos que almodam ou pintam [...] transmitem o prazer e o domínio de uma vocação consciente e autodirigida* (Walmir Ayala, 1983), o interessante é saber por quem. Fato que aos poucos o artista vai descrevendo com muita naturalidade.

Segundo Santos, assim como Josafá, a alma humana é manifestada através da arte. E por isso, não se deve deixar-se levar pela vaidade, dar-se por inteiro e pôr na base do material, generosidade e doação. Este é o segredo. E continua: *a arte renova e alimenta as esperanças da humanidade. Em verdade, pelo pouco que compreendo de arte*, (ironiza). Já que a arte do artista é uma arte que intimida em perfeição e mistério. Mas, pude ver, na arte de Miguel dos Santos, uma junção de arte negra, mitos nordestinos e um realismo mágico, e que por mais que dissesse que está registrado em seu DNA, era o resultado de sua enorme capacidade imaginativa (Sartre, 2008) e imensa aptidão técnica. O que de certa forma lhe proporciona muita criatividade e autenticidade em suas peças artísticas.

Eu tive muitas dificuldades de acompanhar as narrativas do artista em certos momentos. Todos os artistas com quem estive, até então, falavam de arte, liam imagens e falavam deles mesmos em terceira pessoa. Miguel dos Santos não foi diferente. Em certo momento, disse-me qual era o caminho a seguir de um artista, ou seja, deixar-se levar. E explica: *para mim a forma é um perfeito instrumento de subversão. Acho que ser artista é trazer no pé, o pó de antigas civilizações. É trazer no peito, um aço de infinitas têmperas. E na alma inéditas e subversivas modelos de asas. É poder voar na escuridão.* Escuridão esta que pelo que pude compreender seria o acesso contínuo e de forma natural ao inconsciente artístico. Aquele fechar dos olhos de Paula e Josafá. Em Santos essa escuridão é condicionada por misticismo, e acessos a outros lugares.

## **5.2. Imagens das sombras: Arte Arquétipa**

Arquétipos são imagens primordiais que ressurgem espontaneamente em qualquer tempo e espaço sem influência externa. “É um elemento vazio em si, uma possibilidade de dar forma, correspondem aos instintos determinados pelo inconsciente humano” (Jung, 2000:90-91). Esse é o processo mental utilizado por Miguel dos Santos no processo criativo de seus trabalhos. Seja para o objeto de arte de matriz africana, indígena ou do pensamento ocidental, afirma ele. De acordo com o artista, ele não tem comando sobre este processo. Pois, a feitura da arte provém de uma força intensa que chega e dissipa-se em instantes, não lhe proporcionando controle. Muito escorregadio, o artista dava a entender, a todo o momento, que era possuído por forças espirituais. Em todas minhas tentativas em saber mais sobre as forças espirituais, o artista desconversava. Segundo o artista, é muito complicado quando alguém chega com o intuito de encomendar uma obra. Pois é difícil explicar que para um artista “*genuíno*” a obra vem e o artista só a apara, não a arquiteta.

Durante o período em que pesquisei as obras de arte de Miguel dos Santos, tive muitas dificuldades em perceber suas características estéticas. Pois, as obras de arte vinham de vários povos africanos e indígenas de lugares e tempos diferenciados. Suas características iconográficas não se repetem nas obras, e o espaço-tempo a que pertencem variam em movimentos descontínuos. Em uma de nossas conversas, o artista disse-me que cada obra de arte lhe era enviada de vários lugares e tempos distintos. As imagens vão chegando e ele simplesmente as recebe. Por isso, segundo Santos, que a estética muda o tempo todo. Suas obras de matriz africana ou indígenas tinham estéticas de tempos outros, imagens primordiais

que determinam sua “essência” como humano. Figuras às vezes assustadoras que viajaram no tempo e no espaço através de seu inconsciente, conscientemente.

A estética/iconografia de alguns objetos africanos foi analisada e foi estabelecido pertencente entre os séculos XV e XVI, devido seu arcaísmo (cf. Valladares, 1984). Talvez, esta seja a autenticidade do autor, universo imaginativo que invoca e condensa objetos, não pelo canto como nos kaxinawá (Lagrou: 2003:103). Mas, de certa forma, por uma possessão energética que vai mostrando o caminho do que deve ser feito. O que mais eu achava interessante era saber que esse modo de criar arte partia de um homem ocidental e *coetâneo* a mim. Não precisando afastar-me para compreendê-lo.

Apesar do artista apenas receber a arte, ele precisa se preparar para isto. Por isso, Miguel dos Santos se preparou, além de ter lido muito sobre arte e filosofia, domina muitas técnicas e dedica-se à transformações de materiais como um alquimista. Em seu atelier, faz experimentações, fazendo do barro a aparência de mármore. Deste modo, consegue transformar as matérias, e produzir as imagens com mais precisão, além de enriquecer<sup>102</sup>, segundo ele, o material a partir da temperatura. O Litoplasmas<sup>103</sup>, por exemplo, é uma técnica criada pelo artista, onde desenhos são esculpidos na pedra. Em uma das obras criadas por essa técnica, podemos observar em uma única placa de granito imagens com características afro-brasileiras, indígenas, como a figura do caboclo de lança, e também outras figuras do folclore brasileiro, no mesmo plano. Segundo o artista, existe algo vivo e livre na arte, ela se envolve com vários temas sem preconceito, menos com política, afirma.

Apesar de trabalhar o mestiço sobre a visão biológica, como aquele que carrega em seu corpo o DNA dos povos que o constituiu, Santos não trabalha a fusão do mito das três raças, mas evidencia sua junção com distinção. Os três juntos como fenômeno artístico. Sendo o artista muito crítico quanto à racionalidade das pessoas ao olharem as coisas como marketing. O artista deixa claro que esta mistura mestiça em seu trabalho é uma proposta artística, e não político. Segundo Santos, O político vira ideologia. O que para ele resulta em uma arte muito comportada, que goza de uma falsa liberdade por produzir quase a mesma coisa. *Mas a arte arquetipa não é assim*, afirma, *é a imagem que precedem o artista*, sua ancestralidade. Miguel dos Santos trabalha de forma diferente em relação aos outros artistas,

---

<sup>102</sup> Enriquecer, pois segundo o artista há uma questão técnica e alquimia na temperatura do barro/argila.

<sup>103</sup> A palavra Litoplasmas não existe. É a junção de duas outras “lito” que se refere à pedra e “plasma” que se refere a sangue. Em um vocabulário simples poderíamos dizer tirar sangue de pedra, ou pedra de sangue.

até então citados. A ancestralidade que antes era experienciada ou lembrada, com em Miguel dos Santos, é sentida e reivindicada no arquétipo<sup>104</sup>.

Compreender esse tipo de arte não é fácil, não a arte em si, mas o processo. Mas, quando visitei o *Museu Imagens Inconsciente*, indicado por Rosilene, esposa de Miguel dos Santos, tudo começou a fazer sentido. A instituição situa-se no bairro de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro. Um antigo hospital psiquiátrico que foi dirigido por Nise Silveira. A Médica psiquiátrica implantou a arte como terapia ocupacional no lugar dos tratamentos agressivos. Nas paredes do hospital/museu imagens feitas pelos pacientes, pude verificar tanto nas pinturas, quanto nos desenhos ou esculturas dos pacientes do antigo hospital, um ordenamento diferente do mundo exterior, que na verdade eram suas “desordens mentais”. A situação não cabe a Miguel dos Santos, mas nos leva a compreender o processo arquétipo, que se desenvolve junto ao fenômeno de “possessão” ou dicas espirituais recebida por Santos. Não há loucura neste processo, mas uma performance criadora de arte, situada em uma liminaridade (Turner, 1980). Ter visitado aquele museu foi o melhor livro que já pude ler. Não havia páginas, mas imagens e figuras. E, em todo período de campo, meu maior desafio era ler imagens como textos. Processos mentais distintos e visões de mundo diferentes, esse era o abismo entre os artistas e eu (cf. Lévi-Strauss, 1983).

Quando, no *Museu da Imagem*, comecei a olhar aquelas obras: imagens de tempos arcaico ou “primitivas” no sentido primeiro, mandalas em desenhos perfeitos em detalhes. Trabalhos feitos por esquizofrênicos e pacientes em estado de loucura, fora de nossa realidade “racional”, no entanto, ordenadas. Algumas imagens quase não humanas. Vieram as lembranças das obras de Miguel dos Santos, então compreendi o intenso processo do artista, que, assim como os limites da loucura, penetravam “*ainda que em frestas em regiões misteriosas que ficam do outro lado do mundo real*” (Silveira, 1986:06). Materializando nos objetos de arte o fenômeno experienciado. Não eram rostos, nem paisagens, mas totens de todos os tamanhos, seres e objetos que demarcavam diferenças entre homens. E ao mesmo tempo reivindica um parentesco, uma familiaridade com um passado.

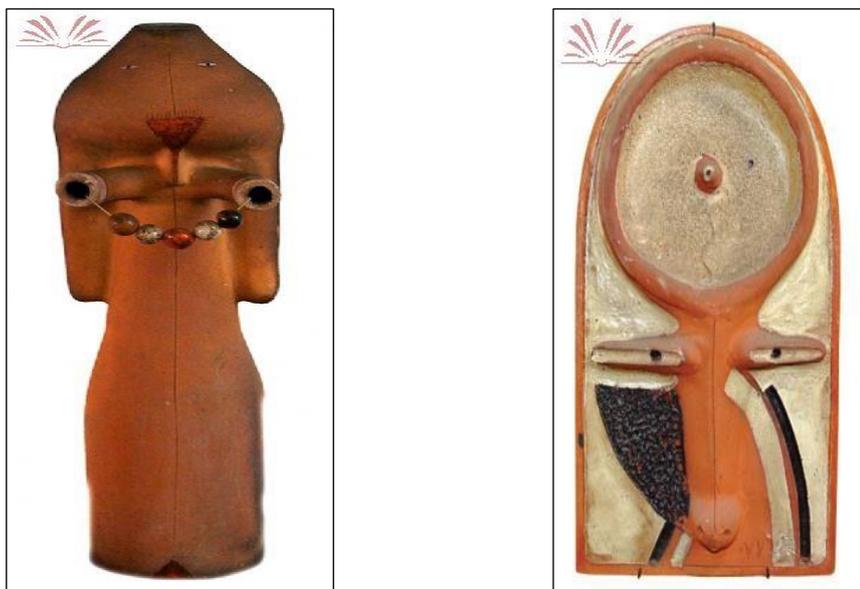
---

<sup>104</sup> A noção de arquétipo e seu correlato, o conceito de inconsciente coletivo faz parte das teorias mais conhecidas de CG. JUNG. É possível retragar suas origens até as publicações mais antigas, como a dissertação médica "Sobre a psicologia e psicopatologia dos fenômenos chamados ocultos" (2000:11).

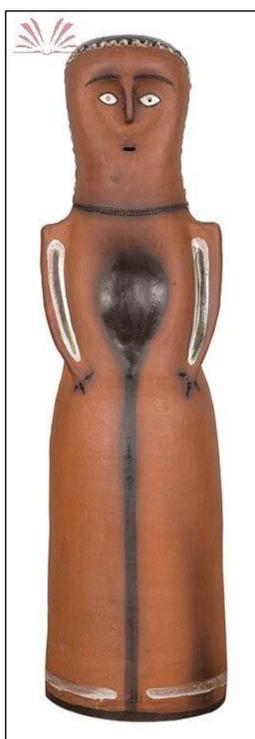
### 5.3. Arte afroindígena e a Autenticidade

Os trabalhos de arte indígena em Miguel dos Santos são variados na questão iconográfica: como os trípticos Carajá, Carijó, Cupira e Cabeça de rei, entre outros. Alguns com estilos arcaicos, outros mais recentes com detalhes minuciosos. Obras de artes pequenas ou grandes onde faces de homens e animais se fundem a troncos verticais. Entretanto, simultaneamente, deste tronco, brotam povos que habitaram não só o Brasil, mas outros lugares do mundo. Obras de mais de dois mil anos atrás, segundo estudos iconográficos e curadoria (cf. Aquino, 1978). Mas, o artista deixa claro que afro e indígena são coisas diferentes. E se sente incomodado com o que ele pensa ser um absurdo na arte do Brasil: a mistura de várias características em uma peça de arte, e afirmar que a mesma é afroindígena ou outras determinações. Em sua arte há momento afro e momento indígena, o universo é quem decide.

Segundo o artista, o Brasil fez uma confusão com a arte brasileira, seja ela, afro ou indígena. De acordo com Miguel dos Santos, o Brasil veio de uma floresta e caiu por conta de invasores, o que ele chama de “filhos de Adão”. Estes criaram o inferno para os filhos de Tupã. Ainda, segundo ele, *“o inferno é uma coisa cristã. E foi implantado na terra de Tupã através de Adão e Eva, o que destruiu tudo com conceitos elaborados. Transformando o paraíso Tupã todo nessa porcaria que está aí.”* O artista fala difícil por falar em muitos momentos por metáforas. Mas, o que ele quis dizer é que a arte afroindígena do Brasil saiu de sua estética original, copiando a arte do outro que aqui chegou: o europeu. Por isso, sua arte é afro, indígena e ocidental. Mas, não híbrida, apesar do tema genoma permear sua arte, as três “raças” não se misturam como mito nacional. Cada obra faz parte do homem, mas não sofre fusão ao sair de seu corpo, por isso, mantém suas individualidades. A Arte preexiste e coexistem ao homem em um espaço não visível e suas características, não dependem dos homens. Mas sim, da memória da terra e que certo momento se faz necessário vir ao mundo dos homens.



**Figura 28.** Terracota, década de 70, (séc.16, 1576). **Figura 29.** Cerâmica (1982), índio Xavante. 16 cm x 36 cm. Foto divulgação. Disponível em <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DtUGA/>. Acesso em 11.10.2018.



**Figura 30.** Argila, 1973- século 20. (Origem africana). Foto divulgação. Disponível em <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DtUGA/>. Acesso em 11.10.2018.

As figuras acima representam três pequenas esculturas de barro com características afro e indígena, cada qual com suas especificidades. O artista reivindica para si uma mistura de vários povos. Mas, isso não quer dizer que sua arte será uma mistura de características iconográficas de culturas diferentes. Há, segundo o artista, apropriações na arte, e diz que, quando se bebe na fonte para o aprendizado, é um ato natural. Mas, copiar traços de diversos estilos culturais de artes e agregá-la em outro objeto não é bom para o artista. As inscrições identitárias para ele já estão dentro das pessoas. E essas imagens fazem parte da pessoa. Em minha inocência, como apenas observadora de arte, vi todas aquelas esculturas de barro com tamanha perfeição, citei Tarsila de Amaral. Mas Miguel dos Santos estudou muito, conheceu muita gente, por isso, antes de eu terminar, ele falou o que pensa sobre a artista, e descreveu sua arte da seguinte forma:

*“A Tarsila é uma coisa rasa da pintura de Pierre Leger com alguns plágios extraordinários. Depois do Abaporu que é uma porcaria. Sua obra plagiada é “os operários”, cópia de um pintor russo a trinta e nove anos atrás. Mas as obras de Alejandrinho estão apodrecendo cheio de poeira”.*

Segundo Santos, a técnica contribui, mas você pode ter uma influência direta. Existe uma temperatura e um propósito. Mas quando o propósito é outro fundado em ideologias, esses quadros de soldados são o mesmo. A obra não é indígena, não é afro e nem brasileira. É política. Arte e política partidária não combinam, não só para Miguel, mas para outros artistas dessa dissertação. Como Paulina e Dalton que veem na arte política o sentido de ficar de pé diante do mundo, não partidariamente. Arte tem gramática, se para Paulino não seguir essa gramática perde força, para Miguel perde a “essência” de arte e autenticidade. Miguel continua:

*“Prova disso, quando Picasso faleceu uma amiga nossa foi a Europa e quando voltou foi ao nosso atelier. Aí eu disse, Janete como é a Europa sem Picasso. Aí ela disse Picasso? Vocês lembram quem é Picasso? Acorde meu amigo o gênio do século é Vassarele, amigo de um presidente da França. Hoje ninguém sabe quem é Vassarele por que era amigo do presidente. Os representantes da arte brasileira são todos assim, pode fazer fila. A semana de vinte e dois, salva só Macunaíma. E um pintor russo chamado Liezer Segal que veio morar no Brasil há pouco tempo. Sogro da Beatriz Segal.”*

Miguel dos Santos é muito crítico quanto as classificações da arte indígena ou africana. E afirma que quando se vê uma árvore africana por dentro e por fora, então sim, entenderemos o que é cubismo e africano. Afirma o artista, a *essência da arte africana é outra. O sagrado não deixa se tocar pelo fato de você ter copiado a fórmula, mesmo que seja*

*igual, o sentimento é outro. A essência não alcança, a forma é igual, mas a temperatura é outra.* Para Miguel o processo é deixá-la acontecer, mas, isso ocorre quando se trata de um artista de “verdade”, embebecido de mistério. O mistério, segundo o artista Miguel dos Santos, é revelado ao artista à posteriori, mas ele deve entender que ali está o sagrado. É preciso compreender segundo o artista que, se está fazendo uma escada para a alma, *e explica: é a única forma dela elevar-se, é através daquela criação.*

Miguel dos Santos descreve todo o processo para o recebimento da arte de forma enérgica e com muita seriedade. Dizendo que não é algo novo, toda arte sempre foi assim, mas, só entenderá se for um artista “genuíno”, e acredita que toda antiguidade teve sua modernidade. Por isso, não é um privilégio do homem do século XX, que chegou a um geometrismo e destruiu a autenticidade, não é o mesmo geometrismo indígena. O artista afirma que: *“toda cultura tupi tem mais que cinquenta mil anos, é uma coisa muito anterior a bíblia, aos gregos. Um conceito de uma evolução perfeita. Era tão perfeito que não havia necessidade de evolução. Era o homem que estava ou não estava.”*

O artista narra que quando foi à Nigéria, junto com Gilberto Gil, Olga do Alaketo, entre outros, no *Festival de Arte Negra em Lagos*, na década de 70, fizeram uma parada no Senegal. E teve a oportunidade de ver no Senegal uma coleção de arte negra brasileira, algo que não conhecia. Então perguntou a João Cabral de Melo Neto onde ficava a arte moderna naquilo tudo que tinham visto. E Melo Neto respondeu que nem pensava nessa porcaria, de arte moderna. Miguel é muito crítico quanto à arte do século XX em diante, e diz que: *“a arquitetura mais moderna ainda está no Egito. Michelangelo queria suplantando a arquitetura do Egito, mas nem chegou perto. A arte moderna ocorreu dentro de um projeto racional”*. Processo racional que Josafá comentou e também rejeita.

#### **5.4. A fórmula da Arte: Sangue e Luz**

Em nossas conversas, claro que eu mais ouvia do que falava alguma coisa. Pois, havia a necessidade de meu silêncio a compreensão do processo criativo do artista, que era muito complexo e dividia-se em momentos: período de intuição, entendimento das mensagens que chegam e a feitura da obra. Por isso, o objetivo era ouvir, e não falar, a não ser quando eu ficava em dúvida sobre algo. Com temperamento forte, ele decidia quando e sobre o que

narrar. Foi então, que Miguel dos Santos disse-me que sempre que podia, quando as pessoas publicavam alguma obra ou algo sobre arte, ele escrevia a expressão (nem o defeito e o efeito somam a expressão). Porque o artista acredita que podemos ter uma ideia de uma coisa, essa coisa pode ser bonita, mas ela pode estar muito longe de ser uma obra de arte. A partir dessa narrativa, Santos explica a fórmula da arte de seu ponto de vista.

O artista afirma que: “*o status de obra de arte é você reduzir toda a parafernália de matérias que você usa em dois materiais primordiais para a criação: sangue e luz. Fim de papo. Se não chegar a esta síntese é besteira*”. Segundo Miguel, se não há sangue e luz, estará trabalhando ferro como ferro, tirando o que não é leão da pedra<sup>105</sup>. E continua sua fala: *para que o leão apareça, o verdadeiro artesão trabalha com a luz e não com a pedra, pedra é o obstáculo*. Então, é sangue e a luz. Se você não chegar a isto o seu trabalho irá desaparecer no tempo. Existe um processo sofrido no fazer da arte. É um processo silencioso de solidão. Dalton Paulo e Josafá chegaram a comentar comigo que durante o processo de alguns trabalhos ficaram doentes, o corpo sente. Para Santos o corpo tem uma função importante na arte, o artista tem de se entregar por inteiro e resume:

*“por quer o material é o corpo. Algumas vezes é preciso dizer que o artista é aquele cujo cerne mora apenas uma obra composta de todas as formas e feita de material nenhum. Dar corpo é tirar ela, a arte do sagrado para o profano. Quando você chega com ela no profano e entrega você saiu do processo. Mas você sempre está ligado aquele cerne, onde as coisas, o magma onde as coisas borbulham. Essa é a região da arte. O que aconteceu no século XX, é que as coisas deixaram de passar pela luz da alma.”*

Mas a arte, segundo o artista, caiu na insignificância do ego, da consciência e do conceito. De acordo com Santos, não há como querer que algo poderoso, como a arte, aconteça nesse contexto. E continua dizendo: “*é a mesma coisa que você amarrar um jumento capado em poste e esperar que ele procrie ali. Não tem como*”. Para Miguel dos Santos falta o mistério, falta o desconhecido tem só conceitos e insignificâncias humanas, a arte não está ali. Segundo Israel Pedrosa (1977:23), nem toda visibilidade é provocada pela luz, e nem toda sensação luminosa é provocado por luz. E Miguel dos Santos afirma que arte tem luz e alma:

*“Como a arte é um produto da alma, sem ela a alma não reconhece. Ela não se espelha, ela foi dispensada. E prossegue: assim como o tempo, quando você não respeita o tempo, ele não liga para o que você está fazendo. São processos de legitimação que se foram, que se perderam. Hoje em um contrato de um artista ele*

---

<sup>105</sup>Miguel dos Santos é um alquimista. a alusão em tirar o leão da pedra, é por que o animal na alquimia representa o ouro. Ou seja, a arte que jaz em bloco de pedra antes mesmo de ser esculpida.

*não fala em qualidade, e sim, quantidade. Este é o tempo da indústria e não da arte. É outra maneira de entender as coisas.”*

Após essa descrição de como lidar com os materiais, o tempo e a vontade da arte, Miguel dos Santos, para exemplificar melhor, começou a contar um caso de uma música em que um indígena tocara por um instante com uma flauta, para uma determinada circunstância que presenciou. O índio tocou a música por alguns momentos. Quando questionado por alguém sobre a música muito bonita que tocava, o indígena respondeu: que música? Não existe. Acabou. Com isto, Miguel dos Santos queria dizer que nem tudo é permitido. Que existe uma diferença que legitima as coisas, e o modo de ser dos homens. Diante disso, afirma que nada é mais distante do original do que sua própria cópia.

Em uma tela denominada *A fuga* (não sei se era o título ou descrição da cena na tela), o artista me apontava algumas criaturas que, segundo ele, passavam abaixo do quadro. E disse que quando terminou de pintar a tela, elas já estavam ali, já existiam naquela região do quadro. *Não sou louco*, disse o artista. Fiquei impressionada, quando cheguei ao local onde estava hospeda, enviei a imagem da tela para algumas pessoas e disse que havia criaturas nelas. As pessoas então responderam que já tinham percebido as criaturas abaixo da tela. Percebi, então, que realmente loucura não era a palavra correspondente. Miguel denomina esse perceber como a sabedoria da loucura que tem uma ordenação, tem eixo e mora em cada ser humano. E sustenta sua fala dizendo que conhecia um artista que gostava das notas de dinheiro coloridos para fazer barquinhos e pôr na correnteza do rio e vê-los irem embora: as notas coloridas tinham valores maiores, mas o que importava era que a visão alcançava com mais nitidez quando o barquinho ia de correnteza abaixo. Não era loucura, mas, achava lindo.

Miguel dos Santos pensa que a imaginação nos pode levar muito longe. E acredita que Albert Einstein, por exemplo, era mais do que um físico, era artista. Tinha uma ligação com o cosmo. Todo seu trajeto está em uma frase que, segundo o artista, é do próprio Einstein, em que diz: *“do mundo dos fatos nada contribui para o mundo de saberes. Pois, este só é alcançado pela intuição que é dedutiva a priori.”* É deste outro mundo que vem suas artes africanas, indígenas e ocidentais. Entretanto, assim como em outros momentos, o artista não fala sobre este outro mundo. Santos muda de assunto rapidamente. Pois, quer falar da importância de São Paulo para as artes, como um lugar onde conheceu pessoas importantes para sua carreira. Nessa complexidade de luz e sangue, o que Miguel dos Santos diz é que toda matéria é viva, é quente. A luz tem sua existência condicionada pela matéria (Pedrosa,

1977:23). Se todo corpo quente emite raios de luz, quando em alta temperatura podem ser materializados seus raios tornando-se visíveis e com isso algo vivo, logo a arte é viva.

### 5.5. Novamente São Paulo: 1974

Para o artista Miguel dos Santos, o grande acontecimento de São Paulo foi o MASP. Segundo o mesmo, *espelho universal com a função museológica* e de formação de opinião. Foi este museu que o lançou nacionalmente e internacionalmente.

*“Quando fui a São Paulo pela primeira vez nunca tinha visto uma foto da Avenida Paulista. Nem do MASP e nem do professor Bardi. Aí desci do Congonhas tomei um taxi, olhei e disse poxa que negócio esquisito pra danado. Os amigos disseram como eu ia gostar. Era uma época em que a fotografia não aparecia muito.”*

Bardi teria ficado emocionado ao conhecê-lo, dizendo que Miguel dos Santos seria o sucessor de Portinari. No entanto, Miguel dos Santos, não gostou e pediu que o comparasse com outro. Bardi, segundo Santos, o achou muito invocado. E perguntou qual era o motivo de não gostar de Portinari. Então, ele respondeu que gostava daquela arte que de madrugada você abre os olhos e ela está junto de você. Ela se faz, foi importada, ela mora em seu coração. Segundo o artista, Portinari fazia isso, mas quando fazia era por gosto político ou revivia Picasso. Então disse a Bardi que queria ser Rego Monteiro<sup>106</sup>. Com Bardi, disse que fez uma amizade que foi para a vida inteira. Em São Paulo ficou na casa de Volpi, onde teve uma surpresa muito grande. Contou que ele tinha um painel com três cavaleiros com duas cabeças tamanho 2,20x4, 80. Mas que ele era estranho, um dia de repente Volpi vira para mim com raiva e põe o dedo em seu nariz e diz: você acha que pode fazer isso? Está enganado. Então Miguel respondeu: *que isso! Minha intenção é fazer pouquinho, pouquinho quase coisa nenhuma*, afirmou. E disse que isso ocorre quando um grande artista encontra um jovem que faz arte e nele vê seu limite. Os mestres de Volpi<sup>107</sup> o fez lavar pincéis de costas para ele não vê o anjo em um painel, e aprender. Por isso, era daquele jeito. O artista diz que já trabalhou

---

<sup>106</sup>A pintura de Vicente do Rego Monteiro é marcada pela sinuosidade, sensualidade e por um místico e metafísico. A temática religiosa é frequente em sua pintura, chegando a pintar cenas do Novo Testamento, com figuras que, pela densidade e volume, se aproximam da escultura (Regis, 2001).

<sup>107</sup> Alfredo Volpi, pintor ítalo-brasileiro considerado um dos mais importantes artistas do modernismo.

muito, expôs em muitos lugares, mas cansou de tudo: a logística e o mercado de obras. O “marqueteiro” de obras o deixa desanimado.

No Rio de Janeiro, Miguel dos Santos diz que só voltaria expor se fosse na galeria Walmir Ayala<sup>108</sup>, na Barata Ribeiro, número 578. E diz: *espaço quadrado, democrático como tem de ser. Mas ela morreu*. Então, hoje o propósito de sua arte é a criação e não a exposição. Segundo o artista, não faz mais sentido. Antes não havia internet, por isso, a única opção era a exposição. Tínhamos que ir até o Rio de Janeiro, à divulgação da Rede Globo. Segundo o artista, quem trabalhava com arte vivia da pós-exposição devido à transmissão nacional da Rede Globo. Além do mais, disse que a logística era difícil e cara, e quando foi a convite, em São Paulo, se arrependeu. Pois, um terço dos artistas que estavam na exposição era gente nova e dois terços artistas antigos, não fazia sentido para Santos. Por isso, disse ele, negociamos pelo WhatsApp, mas diz que nada substitui o original. Em relação às instituições públicas, Miguel fala da incoerência e pouco entendimento das mesmas para lidar com a arte e afirma que:

*“o Itamaraty corta a possibilidade de expandir a cultura nacional e desvincula do comercial. Tudo que vai para fora tem de voltar. Em todas as vezes que fui foi pela curadoria do professor Bardi pelo Itamaraty foi sob esta regra. A arte não chega devido a esta instituição que não entende, e o Rio de Janeiro em relação à arte, é pobre, apesar da beleza.”*

Esta posição do artista em relação ao Rio de Janeiro, também foi feita por Rosana Paulino e Josafá Neves. Outro obstáculo às exposições fora do Brasil, que também dificulta e não faz sentido, segundo Miguel dos Santos, é fazer um alemão, por exemplo, chegar ao espírito de uma arte não europeia. Segundo o artista, *eles não entendem essa coisa, esse tipo de arte, tornando-a exótica. É outro tipo de relacionamento humano que o estrangeiro desconhece*. Exemplifica com a história de um artista que conheceu. Miguel dos Santos diz que Reinaldo Fonseca, brasileiro, tinha em suas telas luz de origem holandesa. Suas obras foram adquiridas só por artistas, porque ninguém o entendia. E reclama que sua relação que estava ligada ao genoma de forma muito especial. Mas, depois chegou o negociante, sem entendimento.

---

<sup>108</sup> Crítico de arte, ensaísta, romancista e teatrólogo.

Outro motivo que incomoda o artista é o modo como os espaços recebem a obra, como o Museu de Arte em Niterói, Janete Costa. O espaço teve a necessidade de uma obra de arte, no entanto, para Santos, a peça foi alojada de qualquer forma, só para o prefeito justificar a exposição. *Foi feito de qualquer jeito*<sup>109</sup>. *De forma deplorável em um quintal*. Um arquiteto estava tentando colocá-la no Solar do Jambeiro, mas o IFHAN que, segundo Santos, não entende nada também, dizia que iria interferir no jardim. Com gestos e expressão, mostrou-se indignado Miguel dos Santos. Mas sua expressão logo muda quando comentou sobre sua nova obra de arte. Ele chama de São Jorge e outras vezes Guerreiro branco, mas sempre falando em terceira pessoa: *Nós estamos recebendo manifestações do guerreiro branco de fora e dentro do Brasil. Há uma consciência do sentido da arte, mas o marketing estraga tudo*. Segundo o artista, o século XX estragou tudo, com a ajuda do marketing tendo como resultado a péssima qualidade das obras.

O artista acredita que a arte está decaída. Quando foi à Brasília viu os gregos em bronze, *Os Evangelistas* na entrada da Catedral. Segundo Miguel dos Santos, *péssima qualidade técnica* de Brasília, regressão, *lixo de bronze*. E afirma: *quando você não respeita o material da obra, é porque o espírito da obra já não existe*. Segundo o artista, ao tocar em uma obra de arte do século XX, você sente o impacto do material. E conclui que se deve ao fato de ter entrado a indústria no meio da arte. Além de afirmar que você sente de cara, não o conteúdo, mas a decadência do material. Para ele, material não é pedra/pedra. E explica: *o material tem uma memória e de vez em quando ele diz me corte assim. É abraçar aquilo com grandeza. Mas o que tem atrapalhado é o ego empáfia. O artista só faz bem aquilo que ele não sabe fazer*. O artista é aquele em que se debruça sobre o novo, e que a ele chega. Mas Santos reclama da emissão sem lastro da arte, que tem por consequência a perda de algo que o artista, mais presa na arte: a *autenticidade* (cf. Benjamin, 1987). *Fazer para render é triste!* Finaliza Santos.

A má utilização da arte foi uma das insatisfações do artista, pois ele acredita que a arte tem uma função divina na terra. Por isso, quando a arte acontece, ela tem cada uma de acordo com a sua função, um modo diferenciado para ser alocada. A arte fabricada a lastro<sup>110</sup>,

---

<sup>110</sup> De qualquer maneira.

segundo o artista, não tem sangue e por isso, perde luz. A luz neste caso seria uma espécie de magia. O artista esclarece que a luz em certas artes tem dois caminhos: de dentro para fora ou de fora para dentro. Segundo Fischer (1963:2-43), há uma magia inerente na arte, capaz de mudar o mundo. Sendo a própria arte uma derivação da magia.

## 5.6. Arte conduzida pelas Memórias da terra

A descrição a seguir, equivale para a criação de qualquer obra, seja afro ou indígena. Miguel dos Santos descreve o processo de criação da obra São Jorge/cavaleiro branco, para explicar-me como ocorre a influência vital do planeta sobre a arte. Segundo o artista, qualquer obra é antecedida por acontecimentos através de sonhos ou intuições. E foi desta maneira que ocorreu com sua última obra concluída, de uma pequena moeda onde a imagem já existia. Essa moeda desconhecida foi encontrada por ele em sua casa, após se levantar da cama pelo o latido de um cachorro. Então, o São Jorge, diz ele, *saiu da moeda*. O espírito, segundo o artista, tem a força de modificar o fenômeno, o que Santos denomina de *precipitação*. Onde ocorre uma fusão da matéria com o espírito. É nesta região onde o espírito tem a força de modificar a matéria. A arte, quando arte verdadeira, rompe com o limite tempo-espço. No ateliê, continua ele, temos uma tela que nos fala do nascimento de um dos nossos filhos. A arte vai buscar a arte em algum lugar. Ela tem acesso aquelas outras dimensões, *aí é Platão* (afirma o artista). No caso, este fato está aberto a todas as artes. Houve uma época que a música também era feita assim. É uma mesma força trabalhando na música.

Segundo o artista, a intuição traz a síntese. Quando ele teve que fazer uma obra para o comandante Rolim Amaro, indo para o ateliê, chegou a ele durante o trajeto uma frase: “*o pão vosso de cada dia sempre virá a teu encontro*”. Na mesma hora, segundo o artista, desceu de uma pequena ladeira uma fruta pão, que passa por debaixo de seu carro. Lembra-me que Rolim quer dizer rolando. E disse: *está aí o processo artístico criativo que vem naturalmente*. Assim, foi parecido o processo de feitura do guerreiro branco, que não é só São Jorge. Mas sim, muitos “Jorges”, é condição de guerreiro que reside na obra. Contém a grande mãe, é uma constante da grande mãe. Miguel dos Santos descreve que o processo criativo é como: *dois ventos que sai cruzando e criando coisa*, e explica da seguinte forma:

*“A arte tem seus limites, ela não escuta as coisas de fora não. Houve uma pessoa que veio estudar minha arte que via nela a luz verde. A memória do cordeiro de Deus. A luz de Isaias, coisas de 2700 anos, sabe? Mas, eu vejo algo mais para trás.*”

*Mas, a presença de Isaias é um fato. E vem também muitas coisas, como o mormaço do deserto que você vivência ou lembra. É! As coisas vêm daí.”*

Toda a narrativa do artista dava a entender que era um processo contextualizado por possessões energéticas e espirituais (o que ele chama de memórias do planeta), em suas experiências durante o processo de feitura da obra. Assim foi o modo como descrevia em detalhes as energias que sentia e suas sensações. Algo que para mim era sobrenatural. Miguel dos Santos narrou que durante o processo de produção de uma obra em um bloco de mármore, havia uma conhecida da cidade de Vitória de Conquista, que via espíritos e, naquele dia, em seu atelier, viu um homem com um cajado andando no gramado de seu jardim de um lado para o outro. Este homem olhava do leste para o oeste, seguindo flechas que eram disparadas para o poente. E, após, vê esculpida a imagem em mármore, a pessoa disse que era o homem que havia visto em seu gramado.

O artista, com naturalidade, diz que faz parte do processo, não como esoterismo, mas como memória do planeta, e explica: *Uma coisa mais física quântica, as flechas que cruzavam eram dos mensageiros.* Essas sensações ocorrem em outras obras como na feitura da Pietá Afla, no qual os movimentos esculpidos no mármore eram empurrados por ventos que passavam perto dele e moldavam o material impulsionando o movimento de suas mãos. Além de soprar em seu ouvido a palavra afla. Mesmo sem saber seu significado a cravou no mármore. Depois ficou sabendo do significado dessa palavra: vento, sopro. E cada letra da palavra significava o nome: Francisco Lisboa de Almeida Alejadinho. Um processo, mas que divino, como o artista mesmo se refere, é espiritual. Apesar de o artista confirmar, desconversava quando eu tentava perguntar algo abertamente sobre essas aparições. O mesmo narrou a feitura da obra Pietá no mármore:

*“quando eu esculpia a Pietá Afla, eu podia sentir o que é a coisa, quando eu estava fazendo essa peça (Pietá) chegava um vento esvoaçante blufbluf. No término chegou uma palavra AFLA. Eu registrei e fui ver se a palavra existia. A palavra flauta veio daí. Sopro a flauta é o que trabalha com o vento. E vai além disso! Via a intuição que dizia A de Antonio, F de Francisco, L de Lisboa, A de Alejadinho. Aí eu te falo se não chegar a isso, não é muita coisa que se faz. O fenômeno grandioso da peça. As iniciais já estavam ligadas. Mas foi assim, se não existisse tudo bem. Mas se sim, melhor ainda. Algo que não existe. Está é a região do mistério onde as coisas moram”.*

Talvez essa região misteriosa de que Miguel dos Santos cita possa ser a mesma dos profetas e artistas de que falou Ernest Fischer (1963:155), onde os mesmos se tornam

marginais, fronteirços. Neste lugar o artista faz da luz substância onde o espiritual está dentro da arte (cf. Kandinsky, 1990).

### 5.7. O alquimista

Miguel dos Santos gosta de transformar as coisas, nada do que parece é em suas esculturas. Para ele, as artes que passa pelo humano o deixa interligado a própria arte e o espaço de onde elas se manifestam. Um transforma o outro. Quando estava à beira da piscina de sua casa, eu perguntei sobre uma escultura que parecia madeira. Entretanto, era barro. Miguel me respondeu que os materiais são cerâmicas postas em altas temperaturas. Foram desenvolvidas por Francisco Brenand, que aprendeu com o seu próprio pai Ricardo Brenand. Grês porcelanato. Ele contou que sair da argila para os minérios é necessário, e da argila para a pedra, granito brancos também, e assim sucessivamente. Transformar é ousar outro material. Só Brenand chegou a este ponto. Só argila segundo o artista empobrece demais. Quando estive no ateliê de número dois de Miguel dos Santos, um atelier que, segundo Rosilene, sua esposa, quase ninguém entra. Pude ver seu laboratório onde, além de criação, faz seus experimentos com materiais e o orgulho do artista em mostrá-lo, era impressionante. Mas, ao mesmo tempo, era como se fosse um espaço muito íntimo.

No atelier, fui a primeira pessoa a ver uma obra ainda em processo de feitura, em homenagem a Assis Chateaubriand, Lino Bo Bardi e Pietro Maria Bardi. Faces em perfeição, mas em condição dramática. A face de Chateaubriand tinha uma dilaceração em diagonal no seu rosto. Quando perguntei por que fazer algo com tanta perfeição e depois traçar seu rosto cortando o que era tão perfeito, o artista respondeu-me que essa era a situação do personagem que ele recebeu do universo. E que ainda haveria três flechas de aço que sairia da fenda. Assim é o processo, disse ele. Nesta arte, a luz era de fora para dentro. Mas ainda não dava para ver, pois, estava incompleta.

Em relação à obra, cavaleiro branco, composto por formas triangulares contrárias, desencontros angulares e cheio de vazados, era uma referência ao MASP. Em sua cor, só branco. Mas, com tons em nuances de tal modo a dar harmonia e riquezas em detalhes. Em relação ao estilo das obras de arte, ele disse existem temporalidades. O artista acredita que se situará daqui em diante em um novo estilo, não tem mais nada a ver com que já fez, pois, suas artes estão chegando a estilos diferentes. E diz que: *daqui para frente vou me dedicar às coisas simples*, explica: *multiplicar os Pães, transformar água em vinho e ressuscitar os*

*mortos*. Após um sorriso irônico, disse que quando você tenta brincar com a arte, é como ressuscitar os mortos, sai a máscara de Mozart, e isso acontecer, diz ele, que ele seja o primeiro. Cheio de gracejos, disse que era uma brincadeira, mas muito séria.

É essa transformação material que traz a luz na obra. No cavaleiro branco a luz está de dentro para fora, explica ele. Perguntei sobre o símbolo nas obras. Miguel explicou que a filha de Brenand achava ser o símbolo de Oxossi, pode ser. Mas, ele interpretava como um momento de Caruaru. Mas, que também pode ser o mistério do monte do cruzeiro por trás da igreja que gira em torno uma mitologia, uma provável maldição de padre Cícero. Em que o mesmo teria amaldiçoado a região por terem debochado dele. Assim, toda vez que os tremores de terra ocorrem em Caruaru, todos acham que é por causa da maldição. Eu procurei saber desta suposta maldição e ninguém soube me informar. O artista disse-me que poderia ser a bandeira de Pernambuco. Onde há um arco Iris e uma cruz que já fez parte da bandeira. Ou a linha o Equador, com a cruz abaixo. Mas, estudiosos acham que, para o bem de Caruaru, a bandeira deve ser suspensa. Entretanto, disse que a primeira vez que fez o símbolo a intenção era sobre o monte de Caruaru de bom Jesus. O arco de Oxossi, segundo Santos, foi uma versão de Aloísio Guimarães, um designer que fez uma alusão intelectual.

Segundo Miguel do Santos, existe no símbolo muitas respostas e reservas, coisa que não existe em sinal, nele a intenção é menor. Quando procurou por este símbolo, diz o artista, vi o arco ao contrário. Mas, o legitimado é simples, explica: pode ser Pitágoras e as três cores primárias, esta seria outra explicação. Vender uma obra é necessário, mas precisamos ver a condição em que a obra vai ser adquirida, sobre que símbolo. E desconversa.

## Considerações finais

Minha preocupação em campo era não *sobreinterpretar, ou fazer literalizações*, mas compreender o cotidiano (Veyne, 1996:218-250) do mundo das artes. Neste sentido, o campo me ajudou muito, pois, os artistas com quem trabalhei tinham em suas artes a busca por cotidianos não vividos, narrativas estóricas de um passado pouco conhecido. Assim, a arte que se apresenta é intrinsecamente histórias e memórias, fatos e imaginação que se desdobram em uma necessidade de um devir, algo em suspensão: o “mestiço” e ainda cativo no modo ser, pensar e perceber-se. Resultando em um processo inconsciente por intensificar a existência (cf. Guattari, 2002). Não houve um método específico e nem verdade a ser seguida. Mas sim, abordagens variadas de acordo com que o campo pedia. Às vezes, um olhar distanciado (cf. Lévi-Strauss, 1983), mas também, na medida do possível, uma observação “participante” com interações partilhando experiências (cf. Taylor, 1975), uma descrição densa (cf. Geertz, 2008), mas, acima de tudo, analítica. Acompanhada de lacunas de silêncios de ambas as partes, observador e observado, que foram sendo preenchidas com muitas subjetividades, que procurei expor objetivamente da melhor forma possível.

Seguindo o enredo do campo de pesquisa, quatro categorias foram se apresentado de forma pertinente no fazer artístico: a corporeidade; o desejo negro (devir), o tempo diferenciado e o “sentimento ”kalunga<sup>111</sup>. Elementos, a meu ver, fundamentais para a compreensão da arte afroindígena, dos artistas aqui estudados. Entretanto, com *linhas de fuga*<sup>112</sup> diferenciadas. Os elementos materiais e imateriais que compõem as artes e o modo de se fazer artes, discutidos nesse trabalho, têm um movimento dúbio entre o visível e o invisível. Categorias estas que desempenham funções agenciadoras e facilitadoras no encontro entre o que é afro e o que é indígena. Sendo assim, a mestiçagem dessas artes e pessoas, não estão necessariamente na genealogia. Mas, em uma afetividade: afeto como questão de existência (Guattari, 1992:118), e também resistência de pessoas ou grupos em condições semelhantes, como consequências de suas diferenças. Afetividade que está além das aparências ou conversão em outro. Mas, pensar o outro no social (Rezende, 2002).

---

<sup>111</sup>O sentimento kalunga foi a madeira que pude descrever as narrativas dos artistas pela mudança da fisionomia dos rostos, oscilação nos timbre e intensidade da fala. Acompanhado de um discurso de mágoas, um sentimento de falta.

<sup>112</sup> Ver Deleuze & Guattari, 2000.

Josafa Neves e Dalton Paula autodenominaram suas artes de afroindígena, não de forma ideológica de fusão genealógica das “raças”. Entretanto, não descartam suas descendências indígenas devido à incerteza do processo de miscigenação brasileira. Por isso, tomam o encontro do afro e do indígena por questões culturais, de forma profunda pela afetividade. Uma relação consentida tecida por interesses comuns: todos afros e indígenas na mesma condição humana, e sem História. Miguel dos Santos confirma que, em sua arte, a questão do genoma é pretendida. Apesar de pensar o mestiço diferente do mito nacional não visando à fusão e transformação em outro. Paulino não entrou no mérito da questão, denominando sua arte como afro. É desta forma que o corpo faz sua primeira enunciação em meu campo de pesquisa: na incerteza da aparência de mestiço.

Segundo Le Breton (2007), “a representação do corpo é a representação da pessoa”. Os aspectos culturais e sociais do corpo inscrevem-se na pele. Sendo assim, pensamentos ideológicos sobre o mesmo, podem se inseridos num imaginário coletivo permitindo violências, com o corpo do outro. Podendo torná-lo estranho, esvaziado e excluí-lo da possibilidade da prática do cotidiano. Alguns povos africanos entendem o corpo como uma pequena reprodução da terra e extensão do mundo. E a ausência do corpo inicia-se pela abstração de seus sentidos<sup>113</sup> (Hampâté Bâ, 1981:4; Giddens, 2002:61). Diante destas duas concepções do corpo, podemos compreender que o corpo é o estar no mundo, sendo ele mesmo o mundo. E caso retirarmos os sentidos do corpo, então, retiraríamos o sentido do mundo e das coisas que o habitam.

Não há entendimento real do corpo sem o mundo, pois o corpo no social diz quem você é ou deixa de ser. Sendo assim, o corpo na arte “mestiça” não desaparece na ideologia de características generalizantes. Entretanto, ganha relevo através de uma desconstrução e uma reconstrução do ser mestiço com perspectiva própria pela diferença. A categoria “mestiço” é nestas artes pensada politicamente, mas agora é o mestiço que fala de si, através de sua arte e de seus corpos. Narrativas de suas estórias, que trazem sutilezas e peculiaridades conduzidas pelo sentimento de medo e sensações profundas. Por isso, começo pelas sensações do corpo, contrariando Mauss (2006:401).

---

<sup>113</sup> “... falta de corpo” tem ligações com a inversão da realidade mencionada no capítulo anterior. Prisioneiros em campos de concentração nazistas durante a última guerra, submetidos a terríveis pressões físicas e psicológicas, experimentaram estados de dissociação entre corpo e eu. Para eles, sentir-se “fora” do corpo — uma condição descrita como “sendo um sonho” (GIDDENS, 2002:61).

Três dos quatro artistas não tiveram receio em falar sobre seus medos. Fato muito importante para o processo criativo da arte, para a reconstrução de narrativas e do uso do corpo como instrumento em prol da arte. Josafá Neves disse-me ter medo do escuro. Segundo o artista, tem um sentimento dúbio com o escuro, com a cor preta: é ao mesmo tempo medo/insegurança e respeito quando está frente à sua tela preta. Esse medo o faz acessar uma escuridão intensa com o fechar dos olhos, quando se volta para dentro de si e encontra no seu interior imagens, inspiração. Mas, ao sair do espaço interno do corpo, volta-se para a superfície da pele, para pensar o racismo de cor. A cor da pele e de seu “interior negro”, torna-se, então, pano de fundo para as telas de sua arte.

A tela toda em preto não indefine a imagem de seu objeto. A escuridão da tela nos oferece a sensação de que objeto de arte e tela se fundem em um espaço único. Nesta tela sem luz, a experiência de homem negro e de origem pobre de Josafá chega à sua arte pela parte mais importante do corpo: a pele. Por sua não cor, ou pela intolerância a partir do outro sobre ela. É a partir da pele negra que o artista se reconhece, e é reconhecido. Percebe-se e é percebido no mundo. Assim como, o seu lugar como produto histórico, mas também artístico. É a pele, o maior órgão do corpo, que protege e nos faz perceber estímulos do mundo exterior, o tecido que guarda os órgãos humanos. Sendo, para o artista, a pele um lugar, é deste espaço que levanta questões sobre a necessidade da descolonização dos pensamentos, das aparências do negro e do índio que os fazem estrangeira e prisioneiros de corpo e “alma” com tantos adjetivos. *Homens pretos, negros puros, negro pretos?* (Senghor, 2008:73).

O “preto azeviche<sup>114</sup>,” o “homem de cor<sup>115</sup>,” ou “gente de cor<sup>116</sup>,” sempre trouxe nas narrativas do pensamento do colonizador odores, formas e atitudes duvidosas em relação as biografias dos indivíduos de cor. E com estes pensamentos, *sentimentos de frustrações e discriminação em suas relações inter-raciais* (cf. Azevedo, 1955). O indígena, segundo Neves, também não ficou de fora.

O artista, ao contrário de Barros (2008), busca narrar a desconstrução social da cor. Quando Neves põe-se em introspecção ao fechar os olhos, vê imagens. Esse momento de silenciamento torna-se um voltar para dentro de si. Proporcionando, essas imagens são artista, segurança com o lápis e o pincel. Essa escuridão também é, para Josafá, o lugar onde guarda

---

<sup>114</sup>Louis Agassiz, 1865.

<sup>115</sup>Azevedo, 1955.

<sup>116</sup>Nogueira, 1954.

suas memórias e estórias. O artista não soube explicar o porquê desse movimento para dentro, ou para quê? Mas, sabe que é primordial para o processo, talvez sua técnica mais eficaz. A pele na arte de Josafá é como uma porta que autoriza ou não a prática dos espaços. E é através dessa não autorização que Josafá busca, nos pontos mais obscuros da História, a revalorização da cultura afroindígena pelos “cantos” do Brasil. É pela cor que o artista talha a madeira e molda o barro, o que já foi atribuído aos negros como suas melhores ou únicas habilidades. Mas também, conduz o artista nos traços dos desenhos e nos pincéis encharcados de tinta preta na tela preta: este é o sentido. É pelo seu medo (escuridão) que Josafá fala não da “gente de cor”, mas sim, dos feitos de homens diferentes com autodeterminação: negros e indígenas, situados à força “a margem do mundo” (Mbembe, 2014:91).

Saindo das questões da escuridão e da cor de pele, chegamos aos medos de Dalton Paulo, suas inseguranças com relação ao barro. Medo que o faz torna-se um “oleiro” de corpos impossíveis. Diante dessa impossibilidade, se serve do corpo branco para criar o acontecimento negro e com ele o seu cotidiano. O artista põe em evidência o corpo em vários sentidos: o corpo físico nas fotografias, o corpo humano que dá vida ao inanimado (objetos), que se agenciam no mundo exterior, nas entrelinhas e em tudo que esteja velado. Mas, também, corpos invisíveis que coexistem, e podem ser vistos a partir de outros sentidos, diferentes da visão. O corpo como *cavalo de deuses*<sup>117</sup> que acomoda a ancestralidade, e direcionam em seu processo artístico criativo (Deuses como informantes). A partir de territórios branco, afro e indígena, Paula cria uma arte mediadora e mestiça exposta como “encruzilhada” onde tempos e espaços se sobrepõem com suas diferenças (cf. Dos Anjos, 2006). O corpo que antes foi silenciado através do medo e da insegurança, se tornando um corpo doentio e enfermo, busca através da arte de Paula a autoria e o protagonismo mestiço. O artista acessa diversos lugares sem que esse corpo esteja em lugares pré-determinados: corpos livres que alimentam quilombos, congadas, terreiros, subúrbios, que remontam rotas imaginárias, mas, com personagens reais. Corpos descolonizados.

Rosana Paulino não me disse se tem medo de algo. Mas, sua narrativa de frustração é eminente. Suas obras são edificadas desde o princípio de sua carreira, a partir do corpo. Começando pelos rostos de seus familiares, a artista chega ao corpo ainda colonizado, o reconstruindo. Cortando e costurando, o inserindo no social e o colocando de pé como uma

---

<sup>117</sup>Termo usado no texto *Cavalo de Deuses* de Marcio Goldman, mas aqui não se refere ao texto, mas sim, por se Dalton Paula, Yao: filho de santo..

arvore de raízes profundas. É, a partir de corpos *expropriados e empobrecidos ontologicamente* (Mbembe, 2014:140), que a artista reconstitui sobre sua perspectiva de mulher negra, os sentidos do corpo negro como humano. Para isso, rasura o corpo colonizado, violentado e abandonado em sua própria escuridão. A reconstrução a partir de imagens dissecadas é feita através da costura de suas partes, até a chegar aos enxertos mais importantes: os órgãos (útero que fertiliza, e o coração que sente). *Corpos sem órgãos*<sup>118</sup> que voltam à vida, ao contarem suas histórias. São histórias escondidas no corpo como evento. Evento este que dá ao corpo projeção no espaço tornando o negro e mestiço autor e ator, donos de sua narrativa e de sua autodescrição, provocando mudanças simbólicas. O diálogo no espaço antes do belo branco (Museus e Salas de Artes) é compartilhado com o corpo negro e belo.

Na arte de Paulino, o corpo feminino busca uma humanidade, transformando o corpo tedioso em atraente. A artista não deixa de fazer incursões profundas em si mesmo através da memória. Mas, parte da imagem do corpo alheio, falando de si e do outro. No entanto, por vezes, as descrições dos corpos em suas narrativas têm forte verossimilhança com o seu próprio corpo. Histórias e sentimentos parecidos no corpo negro por séculos profanado. *“O corpo é instrumento de resistência sociocultural, agente emancipador, via corporal e de combate, e construção da identidade. Os corpos hábeis, dinâmicos e produtivos que foram escravizados e transformados em coisa”* (cf. Munanga & Gomes, 2016). Entretanto, o processo inverso, também doloroso, acontece na arte de Paulina. É diante da incoerência do corpo que compreenderemos como o corpo na arte afroindígena, serve como instrumento a ser atravessado pelo objeto de arte.

A narrativa de Miguel dos Santos sobre o processo de feitura do objeto de arte é bem clara, e nos faz compreender a função do corpo em seu fazer artístico quando o mesmo diz: *uma energia tão grande e a obra saem de mim. As obras são sentimentos primários guardado em minha ancestralidade, em meu DNA. “Eu só transmito o que vem pra mim”*. Em vários momentos o artista narra sobre um estado em que seu corpo, e seus sentidos são tomados por esta energia. Um estado de possessão que o faz acessar os espaços imaginários para trazer objetos de arte à exterioridade, imagens do acaso, imagens primordiais (Jung, 2002). O corpo, neste caso, ao contrário de Josafá, Paula e Paulino, é usado por Miguel dos Santos, como um

---

<sup>118</sup> Ver Mbembe, 2014.

canal pelo qual conduz a arte. O acesso ao espaço imaginário traz a o objeto de arte à realidade do mundo concreto, e neste constitui-se simbolicamente. A dor existe no processo. Entretanto, não parte da experiência do vivido historicamente e no social a partir de uma desterritorialização. Por isso, não existem linhas de fugas com o objetivo de uma reterritorialização (cf. Deleuze & Guattari, 2000), apenas em função da arte como divina.

O corpo na arte de Josafá Neves, Paula e Paulina está nas dimensões do político e do belo. Mas também, na liminaridade de ter sido desumanizado. As artes desses artistas trabalham seus próprios corpos como *testemunha de um dia não terem tido consciência, razão ou da beleza* (Mbembe, 2001:08), e buscam participar dos espaços sociais possuídos de suas especificidades através de narrativas com sentimentos fortes. Miguel dos Santos faz o movimento contrário, utiliza-se do corpo para conectar-se a outra realidade. O corpo em estado de posseção pelo divino que dominando seus movimentos o conduz a arte pela arte. Objeto de arte sentido no atravessar do corpo e por todos os seus sentidos. Estado em que a direção das mãos é guiada de forma consciente e inconscientemente pelo material. O processo da arte que comanda o corpo e a mente, para a criação de fetiches (cf. Latour, 2008). Os caminhos são parecidos, mas desiguais em condições históricas e pessoais. Enquanto os três artistas citados acima acessam memórias dentro deles, Miguel dos Santos acessa “memórias do planeta”, onde a arte não tem função política, mas, divina com o intuito de apenas iluminar espaços e sociedades.

Um segundo ponto que gostaria de expor, é a relevância da necessidade de *territórios existenciais*<sup>119</sup>, não guetos. Como “um bloco de coexistências” (Deleuze & Guattari, 1997:78), como modos de estar no mundo, um jeito peculiar de pensar, sentir e viver. Para isso, os artistas reinventam as aparências, os corpos e os lugares a partir de um discurso, e não por incisões no fenótipo. Mostram possibilidades de beleza possíveis, incansavelmente, como Paulina, mesmo que tenha que ressuscitar o corpo ou humanizá-lo. Achar em sua caixa de retrato, nos rostos familiares uma falta inconscientemente. Trazer subjetividades em linhas de algodão chuliando<sup>120</sup> o que foi rasurado de modo encantador, reconstruindo *o velho tronco humano* (Senghor, 2008:74).

Roger Bastide (1947), no jornal *Letras e artes* (edição 31), escreve em seu artigo *Herança de Perrault*, que os franceses mesmo quando sonham, ou estão encantados, mantêm

---

<sup>119</sup> Deleuze & Guattari, 2000.

<sup>120</sup> Uma forma de costurar.

os pés firmes no solo, às raízes, árvores, às pedras. Entretanto, fincados também, em suas bibliotecas e as regras cartesianas juntos a livros de feitiçaria. Esse texto fez-me lembrar a arte de Paulina, pelo fato de a artista fazer o contrário do enredo do texto de Bastide. Pois, a artista apoia-se nas teorias científicas racistas do século XIX, para fundamentar e reescrever a história do negro através de sua arte para a contemporaneidade. Criando raízes profundas, mas, subjetivas: flutuantes em formas e linhas transversais que tercem estórias. Linhas fuga indiscerníveis<sup>121</sup>

No mesmo jornal citado acima, havia também um texto de Cecília Meireles, que narra o conto em que uma personagem desejava morar em lugares impossíveis, como dentro de uma *lagrima* equilibrada nos cílios de alguém. Essas leituras fizeram-me pensar o modo como Dalton Paula acessa as coisas e espaços. Pois, quando estava em campo, disse-me que gostava de visitar vários lugares, e um deles era o parque dos Buritis. Sentir as árvores e pensar o fundo da lagoa. Paula não tem herança de Perrault. Encantado ou não, pisa o solo, sente as pedras, as raízes das árvores e frequenta a biblioteca de modo enfeitado propositalmente. Deste modo, consegue construir estórias incríveis e territórios invisíveis. Territórios negros, mesmo que os negros não estejam presentes, mas se fazem visíveis (Silva, 2009). O artista se dispõe a conversar com os objetos, com os gestos e o com o mundo. Deste modo, traça o caminho inverso, do lugar das memórias às estórias, recontando a “História”. Assim, incorpora o mito para reescrever na história o mestiço e seu cotidiano. Dalton Paula cria espaços cruzados não pensados, territórios sobrepostos, onde a pluralidade subsiste (Dos Anjos, 2006).

Desterritorialização e não-lugares, que Josafá reconta através de sua escuridão guardada dentro de si, lugar de memórias particulares. A partir do Atlântico, e de suas experiências de vida. Paulino, Paula e Josafá possuem estórias diferentes e partem de lugares de memórias distintos, mas tem suas histórias cruzadas. Há pontos de contatos, não em comum. Mas, que se cruzam e se completam. Pontos estes que se decompõem em linhas que conduzem a um devir negro, um existir por si mesmo. Talvez, devido ao desenraizamento do mestiço na própria terra, talvez pela dificuldade de descolonizar pensamentos e teorias que impediram e ainda impedem a presença de um corpo irreduzível. Um espaço onde a

---

<sup>121</sup>Deleuze & Guattari, 1997:78-80.

individualização seja permitida (Le Breton, 2006), tornando o espaço e o corpo do mestiço, categorias fronteiriças, mas, sobretudo, substanciais.

Esse sentimento de devir que senti nas artes de Josafá, Paula e Paulino, partiu de lugares de memórias dos próprios artistas, apesar de suas especificidades. Em Miguel dos Santos, seu lugar de memórias também se apresentava. Mas, não como um devir. Pois, segundo o próprio artista, as memórias eram do planeta ou espirituais, suas imagens primordiais partiam das memórias de suas células<sup>122</sup>. As artes do artista Santos não deixam de ser afro e indígena. Sim elas são (ele mesmo afirmou ser). Mas, penso que não tenham a intenção de um devir. Segundo Pierre Nora (1993:9), existem muitos lugares de memórias, a “*memória é vida, é um elo vivo no eterno presente. E se alimenta de lembranças vagas, globais, flutuantes, particulares, simbólicas, censuras e projeções*”.

A memória se instala no sagrado, dá relevância a grupos apagados pela história. Entretanto, as memórias de Santos se instalam na história, não possui um passado vivido que conduza sua criação artística. Suas memórias são coletivas, é um registro biológico que o mesmo toma como certo. Não sentido. No entanto, Rosana Paulino, Dalton Paula e Josafá Neves têm memórias experienciada, individuais, como lugares íntimos. Possivelmente, há uma ambiguidade, como disse Du bois (1969:51), *duas almas, dois pensamentos, dois anseios irreconciliáveis, dois ideais contenda num corpo escuro*. No entanto, todos utilizam lugares topográficos para exibirem seus lugares de memórias, o que proporcionam construir um lugar dentro de outros lugares. É nesse momento que o tempo aparece criando um novo espaço. Não há questões políticas ou de negritude em nenhum dos sentidos da palavra (Munanga, 2009; Césaire, 1987), na arte de Miguel dos Santos. Mas como objeto com função mística.

Tempo é a terceira e muito importante categoria que se fez presente em muitos momentos em campo, através das artes. Tempos longínquos como em Santos, o tempo que antecede o autor. Como se a obra estivesse à sua espera. O tempo na obra, *Parede de Memória*, de Paulino, que mostra um passado no presente. Ou no interior de Josafá que o conduz a reescrever a história diaspórica e a desconstrução social da cor preta. Mas, foi Dalton Paula que reuniu no gráfico cartesiano o tempo e espaço que, de certa forma, incluía todos os artistas citados. Um tempo diferenciado, experienciado: o tempo vivido. Tendo como resultado um espaço visivelmente distinto do senso comum. Paula se utiliza de um objeto de

---

<sup>122</sup>Pierre Nora (1993) acredita que até as células é um lugar de memórias.

crochê de feito por bisavó (Catarina) para reencontrar um tempo das coisas e das pessoas. Tempo este que coexiste com o tempo quantificado retilíneo e contínuo. Segundo Mbembe (2014:162-208), “*tempo nasce da relação contingente, ambígua e contraditória que mantemos com as coisas, com o mundo e com o corpo e seus duplos*. E nos permite oscilar entre universos diferentes”

Tempo e espaço estão correlacionados. Evidenciando a necessidade de se localizarem nestes espaços, mas, ao mesmo tempo, o motivo por não estarem neles por muito tempo, ou estarem de modo redutível. Logo, assim como os medos estão correlacionados a pele e ao corpo, o tempo e o espaço são questões políticas, sociais. Mas, acima de tudo, uma procura não dos corpos, mas, de *territórios existenciais* para a legitimação do devir negro. Projetado na fala a partir de um discurso de ressentimento por um passado ainda tão presente na vida do homem mestiço contemporâneo. Não apenas homens, mas, mestiços por autodeterminação que reivindicam condições possíveis e realidades múltiplas. Espaço para a legitimação do cotidiano coexistente nas vidas que já estão assentadas paralelamente nestes espaços-tempo, através de um inventar de si mesmo e de seu jeito mestiço de ser (Locke, 2008:59) <sup>123</sup>.

Segundo Paula, nos pontos do trançado de crochê de sua bisavó há certo tipo de tempo experienciado que podemos ver. Pontos bem apertados que se traduzem em paciência, espaços entre os trançados menos velados entre outras características. Assim como em outros objetos. Mas, o crochê foi o objeto que segundo ele melhor remete aos olhos dos passantes dos salões de arte, a categoria tempo. O espaço dos pontos do crochê é formado por linhas curvas capazes de todas as formas menos a linha reta. Se configurarmos essas linhas no plano cartesiano espaço-tempo, verificamos um espaço formado por linhas onduladas e ao mesmo tempo uma linha diagonal, também ondulada.

No plano cartesiano preenchido pelo o tempo de Paula, ocorreria uma linha diagonal seria não história, mas sim, memórias. Além disso, linhas curvas devido à ação de duas forças predominantes o da “História” e o da memória. É um tempo político e social que coexiste ao tempo ocidental. É o tempo da escuridão de Josafá e das memórias profundas da qual disse ter Rosana Paulina. Tempo que traz lembranças e que vive no presente através das congadas, dos

---

<sup>123</sup> In: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Malhas que os Impérios Tecem: Textos coloniais, contextos pós-coloniais*. Edições 70, 2011. [traduções de textos de pensadores negros].

terreiros, na batida dos pés no chão no samba de crioula, na festa do divino pai eterno e de nossa senhora de abadia, na feitura da cerâmica à beira do rio Paraguaçu por dona Cadú. Esse tempo nos fornece um espaço,<sup>124</sup> que podemos dizer ser uma imagem diversificada dos territórios Kalunga.

A quarta e última categoria que descrevo é o que chamo de “sentimento kalunga”. Elemento que muda de significado de acordo com seu uso. Uma palavra que pode ser vista ou sentida. Kalunga aparece em meu campo de pesquisa como categoria oscilante entre o visível e o invisível, e manipulada como material artístico. Característica presente em forma de silêncio ou um pesar nas artes afroindígena, na maior parte dos artistas presente neste trabalho: contributo do homem mestiço.

No período em que estive com os interlocutores dessa pesquisa, pude ter contato com muitas variações de kalunga (Cf. Baiocchi, 1995; Bandeira, 1990). Tanto dentro de contextos brasileiros como de países africanos. Kalunga é céu e terra, mas também está dentro da terra. Kalunga é território visível e invisível, identidade, testemunho, história e memórias. Kalunga é objeto, é mundo dos vivos, e mundo dos mortos, é espírito. Kalunga é um sentimento inerente ao homem mestiço que ele mesmo não sabe explicar. Pude ver esse sentimento nos territórios invisíveis de Paula, em seus vasilhames de barro, em suas ervas e curandeiros. Outrossim, em seus caboclos que disse ter sentido subir o rio Paraguaçu quando esteve por lá. Em suas pedras como corpos ausentes e copos d’água, em seu ateliê e suas telas. Nas artes de Paulino, percebi kalunga nas imagens em forma de Mar e sentimentos profundos. E sentir kalunga na escuridão das telas de Josafá, escuridão da qual ele tem muito respeito, e medo.

Quando perguntei a Paula, já no final da escrita dessa dissertação, sobre esse aspecto, ele pareceu-me surpreso e disse-me que sabia ver e sentir o que eu queria dizer, mas não conseguia explicar. Mas disse sentir kalunga em sua arte. No entanto, segundo Paula, é complexo demais, quase ontológico. Apesar da imensa perfeição, e de um sentimento comovente das artes de Miguel dos Santos, eu não percebi visualmente ou senti esse sentimento em suas artes. Mas, no fundo, acredito que o artista também não, ele sabe o que é kalunga (seja como material ou imaterial). Quando à mesa, na hora do almoço, na casa do artista, o mesmo me perguntou o título de meu trabalho, e quando citei a palavra kalunga.

Com um olhar surpreso disse que já tinha visto kalunga duas vezes de formas diferentes. Primeiro em Nhô Caboclo que teve o prazer de conhecer e em suas artes. O artista foi narrando todas as características da arte do artista Nhô Caboclo, dizendo o que era kalunga: na obra *Barca* e *Racha*. Ele dizia: tem kalunga nas almas da barca, nas penas dos caboclos e foi narrando uma por uma, as características com muito entusiasmo. Em certo momento, disse-me que tinha sentindo kalunga nos batuques de maracatus. Quando eu perguntei se era a boneca preta que fica com a senhora dos passos, Santos disse-me que não. E continuou dizendo que viu kalunga atravessando a música no batuque do maracatu de Recife e Pernambuco: fazendo um gesto de cima para baixo em diagonal com as mãos.

Foi um jeito muito complexo de Miguel dos Santos expor o que também era kalunga para ele. Segundo Ndombele<sup>125</sup> (2019), Kalunga, em Angola, é o mar, mas que, dependendo das características culturais, pode ter infinitudes de significados. Depende do lugar e da cultura, cada um tem seu jeito diferente. Mas, o kalunga que encantava Miguel dos Santos, no maracatu, era uma marcação<sup>126</sup> dos atabaques que permanece nas músicas de muitas festas populares. Essa marcação pode ser observada nos batuques de terreiros como: no congo de ouro, no ilú, no alujá, no samba de cabula, ou no barravento. Mas, também, nos movimentos dos corpos das danças de alguns orixás. Para os menos atentos nos movimentos da “dança ritual” do Opanijè. O kalunga, para Miguel, era o som que aqui localizo e reproduzo de forma simples: na borda inferior do instrumento de atabaque, com as mãos não espalmadas, marca-se o som que sai com ritmo alongado e agudo: Tum!!!! *O ritmo age sobre aquilo que existe de menos intelectual em nós [...] para nós fazer penetrar na espiritualidade do objeto* (Senghor, 2008:88<sup>127</sup>). Logo, kalunga<sup>128</sup> é um jeito de ser e sentir as coisas do mundo, que no caso dos artistas, são transmitidos aos seus trabalhos. Kalunga pode ser a síntese das três outras categorias que se apresentaram em campo: corpo, devir, tempo.

---

<sup>125</sup>Dito a mim, por e-mail.

<sup>126</sup>Gongê/agudo.

<sup>127</sup> SANCHES, Manuela Ribeiro. Malhas que os Impérios Tecem: Textos coloniais, contextos pós-coloniais.,2011.

<sup>128</sup> Calunga é um conceito ligado a uma serra e a um córrego [...] no nordeste goiano, Vão de Calunga, no vale do rio Paranã, [...] é, também, antes de tudo, uma importante herança quilombola, política e cultural, fundada, inclusive, na rica diversidade de significados que vem tomando a palavra. (Silva, 1990:322).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABIODUR, L. **The concept of woman in the tradicional yoruba religion and art**. Ibadan University, 1976.
- ABRIC, Jean Claude. **Abordagem estrutural das representações sociais: desenvolvimentos recentes**. In: CAMPOS, Pedro H. F.; LOUREIRO, Marcos B. da S. (Orgs.). Representações sociais e práticas educativas. Goiânia: UFG/UCG, 2003. p. 35-56.
- ADESOJI, Michel A. Demola. **Nigéria. História, costumes e Cultura do povo yoruba e a origem dos seus Orixás**. Salvador: Gráfica Central Ltda., 1990, 67p.
- ADOEFE, Leke. **Identidade pessoal na metafísica africana**. Tradução de Benilson Souza Nunes. In: BROWN, Lee (ed.) African Philosophy. New and Traditional Perspectives. New York: Oxford UP, 2004, p. 69-86.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- AGASSIZ, Luís. **Viagem ao Brasil**. Coleção o Brasil visto por estrangeiros, Brasília, 2000.
- AGIER, Michel. **Distúrbios identitários em tempos de globalização**. In: Mana, 7(2): 7-33, 2001.
- ANJOS, José Carlos Gomes dos. **Território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira**. Porto Alegre: UFRGS. 2006.
- APPADURAI, Arjun. "The past as a scarce resource." Man (1981): 201-219.
- APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARAÚJO, E. (Org.). **A Mão Afro-brasileira: Significado da contribuição artística e histórica**. 2. Ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil: 2010, v.1 e v.2.
- ARAÚJO, Joel Zito. **O Negro na Dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da Democracia Racial Brasileira**. Casa de Criação Cinema e Propaganda, 2008.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARISTÓTELES. **De arte poética liberdade**. Oxford: Clarendonian press, 1982.

ASANTE, Molefi Kete. **Uma Origem Africana da Realidade**. Mito ou Realidade? Revista de Humanidades e Letras ISSN: 2359-2354 Vol. 1 | Nº. 1 | Ano 2014.

ATHIAS, Renato. **A noção de identidade étnica na antropologia brasileira: de Roquette Pinto à Roberto Cardoso de Oliveira**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**. Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade. Ed. Papirus, São Paulo, 1994.

AUGÉ, Paul. Não-Lugares. **Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Ed. Papirus, 1994.

AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas: Papirus, 2009.

AYALA, Walmir. **Dicionários dos artistas brasileiros**, Pernambuco, 1986.

BÁ, Amadou Hampâte. **As características da cultura tradicional africana: suas múltiplas facetas, a oralidade, mitologia, religiosidade e formas de expressão**. Tradução In: ALPHA Sow , BALOGUN , Ola ; AGUESSY , Honorat ; DIAGNE Pathé . Introdução a cultura africana. Tradução Emanuel L. Godinho Geminiano Cascais Franco, Ana Mafalda leite. Lisboa: Edição 70, 1977.

---

\_\_\_\_\_ **La notion de personne en Afrique Noire**. In: DIETERLEN, Germaine (ed.). La notion de personne en Afrique Noire. Paris: CNRS, 1981, p. 181 192. Tradução: por Luiza Silva Porto Ramos e Kelvin Ferreira Medeiros.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Mayombe: ficção e história (uma leitura em movimento)**. São Paulo, 1985. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

BACHELARD, Gaston. **Conhecimento comum e conhecimento científico** 1. l'Homme, Paris, 1779, t. I, p. 174.

---

\_\_\_\_\_. **Poética do Espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. Editora: Abril. São Paulo, 1989.

BAIOCCHI, Maria de Nazaré. Kalunga- **A Sagrada Terra**. Revista da faculdade de direito, UFG, v.19(20) no 1, 1995. Pp.107-120.

\_\_\_\_\_. **Negros de cedro**: um estudo antropológico de um bairro rural de negros em Goiás. São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. **Relatos Técnicos Científicos para Dermacação do sitio Histórico** UFG, 1990.

BARBOSA, N.C.S. **Identidades nas artes visuais contemporâneas: elaboração de uma possível leitura da trajetória de Ayrson Heráclito, artista visual afro-brasileiro**. 337 f. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. Contribuições A Uma Sociologia das interpretações de Civilizações. Tradu; Maria Eloisa Campellato e Olivia Krähenbuhl. São Paulo, 1971.

\_\_\_\_\_. **Mythologies africaines**. In: Mythologies des Montagnes, des Forêts et des Iles. Paris: Larousse, p. 263-67, 1963.

\_\_\_\_\_. **Variações sobre a porta barroca**. Tradução: Samuel Tetan Jr. Revista. Vários Estudos, (1951) 2006.

\_\_\_\_\_. **Deuses e máscaras da África**. In: Anhembi, São Paulo, 16 (48): 577-579 1954.

\_\_\_\_\_. **O princípio de individuação: contribuição a uma filosofia africana**. Tradução: William de Jesus Teixeira. Paris: 1981, p. 33-43.

BAUMAN, Zygmunt. O texto refere-se à conferência “**O corpo utópico**”, realizada em 1966 que integra o livro El cuerpo utópico. Las heterotopías.

\_\_\_\_\_. **A arte da vida**. Tradução, Carlos Alberto Medeiros. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

\_\_\_\_\_. **A Vida Fragmentada. Ensaios Sobre a Moral Pós-moderna**. Tradução: Miguel Serras Pereira. Editora: Relógio D’água. Lisboa, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. V.1. 3ª Edição. Obras escolhidas, 1987.

- BERGSON, Henri. **O método intuitivo. Uma abordagem positiva do Espírito.** Editora Humanitas, São Paulo, 2008.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BITTENCOURT, Marcelo. **A questão étnica e racial nas eleições angolanas.** In: Estudos Afro-Asiáticos. Rio de Janeiro: Cadernos Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos. (25): 225-50, 1993.
- BOAS, Franz. **Antropologia Cultural.** Ed. Zahar, Recife 2005.
- \_\_\_\_\_. **El Arte Primitivo.** Ed. Fondo Cultural economico Trad. Adrien Recinos. México, 1947.
- BOLOGUN, Ola. **A escultura dos signos.** In: Imagens da África. Correio da UNESCO. Rio de Janeiro: FGV, (7), 1977.
- BORGES, Edson. **A política cultural em Moçambique após a Independência (1975-1982).** In: FRY, Peter (org.). Moçambique: ensaios. Rio de Janeiro: Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001, 225-247.
- BOUDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Tradução Fernando Tomaz. 16. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- \_\_\_\_\_.; WACQUANT, Loïc J. D. **Réponses: pour une anthropologie reflexive.** Paris: Le Seuil, 1992.
- \_\_\_\_\_. **“A ilusão biográfica”** In *Usos e Abusos da História Oral*, Janaína Amado & Marieta de Moraes Ferreira (eds), Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006. (pgs. 183-191).
- \_\_\_\_\_. **La maison ou le monde renversé**, caps. 1 e 2 de Esquisse d'une théorie de la pratique- précédé de trois études d'ethnologie kabyle, Librairie Droz, Genève, Paris, 1972 e se destinam, exclusivamente, nessa forma, a usodidático.
- BRASIL. **Orientações e Ações para Educação das Relações Étnico-Raciais.** Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: SECAD/MEC, 2006.
- CAMPOS, Pedro Humberto F. **As representações sociais como forma de resistência ao conhecimento científico.** In: OLIVEIRA, Denise C.; CAMPOS, Pedro H. F. (Orgs.).

- Representações sociais: uma teoria sem fronteiras. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005. p. 85-98.
- CANDURU, Roberto. **Negrume Multicolor - Arte, África e Brasil**. Acervo do Rio de Janeiro, v.22 no 2, p.29-44, jul/dez 2009.
- CASAGRANDE, Joseph (Org.). **In the company of man: twenty portraits of anthropological informants**. Harper Torchbooks, 1964.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**, MEC, Brasília, 1972.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano - 1**. Artes de fazer. 21. Ed. – Petrópolis, RJ : Editora Vozes Ltda, 1998.
- CHAVES, Rita de Cássia Natal. **José Craveirinha, da Matalala, de Moçambique, do mundo**. In: Via Atlântica, São Paulo: Departamento de Letras clássicas e Vernáculas, FFLCH/USP, (3): 140-168, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Mayombe: a reinvenção de Ogum – o prometeu africano**. Niterói/RJ, 1984. 183p. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense.
- CITELI, Maria Teresa. **As Desmedidas da Vênus Negra: gênero e raça na história da ciência**. **Novos Estudos CEBRAP**: São Paulo, 2001.
- CIVILIZAÇÃO Bantu. **Salvador: Associação Cultural Bloco Carnavalesco do Ilê Aiyê**, 1996. 35p.
- CONDURU, R. Brasil. **Pérolas negras, primeiros fios: Experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Terra de mágicos?** Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos... Rio de Janeiro, 2013, p.227-234. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/coloquio\\_2013.html](http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/coloquio_2013.html). Acesso em: 8 fev. 2015.
- COSTA E SILVA, Alberto da. **A enxada e a lança: a África antes dos Portugueses**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: EDUSP, 1992.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix i. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5; tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. — São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4, tradução de Suely Rolnik. - São Paulo: Ed. 34, 1997 176 p. (Coleção TRANS).

- \_\_\_\_\_. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3; tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. — Rio de Janeiro: Ed. 34. 1996 (Coleção TRANS).
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 94 p. (Coleção TRANS).
- DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver** – escritos sobre as artes do visível (1979- 2004). Organização de Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Revisão técnica de João Camillo Penna. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Uma certa Possibilidade Impossível de dizer o Acontecimento**. Trad. Piero Eyben. Coleção J. Derrida, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Glossário de Derrida**; trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ, supervisão geral de Silvano Santiago. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976.
- DIAGNE, S. B. **A negritude como movimento e como devir**. 2 Tradução por Cleber Daniel Lambert da Silva, [ 1987]. Ensaios Filosóficos, Volume XV – Julho/2017.
- DICIONÁRIO, Longman **Dictionary of Contemporary English**. Longman.
- DICIONÁRIO, **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. Oxford University. Press Oxford. 1990.
- DINIZ, Clarice. **Aspectos da legitimação artística**. Editora: Massagana. Recife, 2000.
- DOUGLAS, M. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DU BOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Editora. Papyrus. SP, 1998.
- DU BOIS, W.E.B. **As almas da gente negra**. Trad. Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelo Bosque da Ficção**. Tradução: Hildegart Feist. Companhia das Letras. São Paulo, 2004.

- ELIADE, Mircea. **Ocultismo, bruxaria e correntes culturais: ensaios em religiões comparadas.** Tradução de Noeme da Piedade Lima Kingl. — Belo Horizonte: Interlivros, 1979.
- FABIAN, Johannes. **O tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto.** Tradução: Denise Jardim Duarte. Editoras Vozes. Petrópolis, 2013.
- FARIAS, P. F. de Moraes. **Enquanto isso, do outro lado do mar...: os Arókin e a identidade ioruba.** In: Afro - Ásia. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, (17): 139-58, 1996.
- FAVRET-SAADA, Jeanne de. **“Ser Afetado”.** Tradução: Paula Siqueira. Cadernos de Campo, no 13, pp155-161, 2005.
- FLUSSE, Vílém. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação.** Tradução: Raquel Abi-Sâmara. Cosac & naify. 2007.
- FONTINHA, Mário. **Desenhos na areia dos quioscos do nordeste de Angola.** Lisboa: Instituto de Investigação Tropical, 1983.
- FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: mitos da África.** São Paulo: Summus, 1999. 308p.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um Autor?** In: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 3ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013, p. 268-302, coleção Ditos & Escritos, III.
- \_\_\_\_\_ **O corpo Utópico.** In: **As Heterotopias**, Unisinos [1966]2009. PP.1-7
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia bunseki. **A visão bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural.** Vantage Press, Tradução: Valdina O. Pinto, 1991. P.111.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro, 2008.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade.** Tradução: Plínio Dentzien. Editora: Jorge Zahar, RJ, 2002.
- GILIOLI, R. de S. P. **Representações do negro no modernismo brasileiro: artes plásticas e música.** São Paulo: Best Book, 2009.

- GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro, LTC, 2013.
- GOLDMAN, Marcio. **“Quinhentos anos de contato”**: Por uma teoria Etnográfica da (Contra)mestiçagem. MANA 21(3): 641-659 2015 – DOI <http://dx.doi.org/10.1590/0104-93132015v21n3p64>.
- GONZÁLEZ, Lélia. **Griot e Guerreiro**. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org). Sankofa: Resgate da Cultura Afro-Brasileira. Rio de Janeiro: SEAFRO, 1:165-69, 1994.
- GOODY, Jack. 2009. « **“Da oralidade à escrita – reflexões antropológicas sobre o ato de narrar”**». In: Moretti, Franco (org.). *Romance 1: A cultura do romance*. São Paulo: COSACNAIFY. pp 35-68.
- GUATTARI, Felix. **Caosmose; um novo paradigma estético**, tradução Ana Lucia de Oliveira e Letícia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992. 208 p.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Democracia Racial**. In Oliveira, Iolanda de. Cadernos Penesb 4. Niterói, EdUFF, 2002.
- GURAN, Milton. **Agudás, os brasileiros do Benin**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GYEKYE, Kwame. **Person and Community in African thought**. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 297-312. Tradução: Thiago Augusto de Araújo Faria.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós- modernidade**. DP& A editora, 2005.
- \_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG 2003.

- HEINICH, Natalie; SHAPIRO, Roberta. (eds) **Postface. Quand a-t-il artification?**  
**In: \_\_\_\_\_.** **De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art.**  
Paris: Éditions. Ehess 2012, pp. 267-299. [Tradução portuguesa em  
Sociedade & Estado, 28(1), [2013].
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna.** Tradução. Adail Ubirajara Sobral & Maria Stela Gonçalves. Loyola, SP, 2008.
- HEGEL, G.W. F. **A Razão na História. Uma introdução geral a Filosofia da História.**  
Tradução: Beatriz Sidou. Editora: Centauro, 2ª Ed., 2004.
- HEGEL, G.W. F. **Filosofia da história.** Brasília: Ed. UnB, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A Razão na História.** Uma Introdução a Filosofia da História. Trad. Beatriz Sidou. Editora: Centauro, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Edições 70. Lisboa, 1977.
- HENRI, Bergson. **Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.**  
Editora: Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- INGOLD, Tim. **“Trazendo as coisas de volta a vida: Emaranhados criativos num mundo materiais”.** Horizontes antropológicos 18 (37): 25-44, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Olhe, pare, escute! “Visão, Audição e Movimento Humano”.** Ponto Urbe 3:2-43, 2008.
- JACOUB, Luciana. **Racismo e República: o debate sobre o branqueamento e a discriminação racial no Brasil.** In TEODORO, Mário (org.). As Políticas Públicas e a Desigualdade Racial no Brasil 120 anos após a Abolição. Brasília, IPEA, 2008.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. A Literatura e o leitor: textos de estéticas da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43 – 61.
- JANHEINZ, Jahn. **Muntu, l'homme africain et la culture néo-africaine.** In: Revue Année Socio logique, Paris, (12)337-338, 1961.
- JUNG, C G. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo.** Ed Vozes, 2002.
- JUNIOR, Ademar B. O livro essencial da umbanda. Ed. Ltda, São Paulo, 2014.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KALENGA, Muleka Ditokawa. **Kisolo: modelo africano de máquina para predição e processamento de informações**. São Paulo, 1989. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto, linha, plano. Arte e comunicação**. Edições 70, Lisboa, 1970.

KASHINDI, Jean-Bosco Kakozi. **Ubuntu como ética africana, humanista e inclusiva**. Tradução: Henrique Denis Lucas. UNISINOSI. ano 15, nº 254, vol. 15, 2017.

KING, Joyce E. E COLLEGE, Medgar Evers. **Usando o pensamento africano e o conhecimento nativo da comunidade**. In: GOMES, Nilma Lino e SILVA, Petronilha B. Gonçalves (orgs.). Experiências étnico-culturais para a formação de professores. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 79-93.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras: 2012.

KLINTOWITZ, Jacob. Caderno dos Artistas da Paraíba. Paraíba, 1985.

LACLAU, Ernesto. MOUFFE, Chantal. **Hegemonia y estratégia socialista: hacia una radicalización de la democracia**. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2004.

LAGROU, Els. **Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio**. ILHA - Florianópolis, v.5, n.2, dezembro de 2003, p. 93-113.

\_\_\_\_\_. **Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas**. Revista Proa, nº02, vol.01, 2010.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma Introdução à teoria ator-rede**. Salvador: 2EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. **Reflexão sobre o culto moderno dos deuses Fe (i) tiches**. Bauru: Edusc, 2002.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. Ed. Vozes, 2ª Ed, Rio de Janeiro, 2007.

LEITE, Fábio. **A questão ancestral. Notas sobre ancestrais e instituições ancestrais em sociedades africanas: Iuroba, Agni e Senúfo.** In: *África: revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, (7): 133- 135, São Paulo, 1984 (Resumo de tese de doutoramento).

\_\_\_\_\_. **Notas sobre o pensamento africano.** In: *África: revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, (2): 5-11, São Paulo, 1979.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. **“História e etnologia”.** In: *Antropologia estrutural.* Trad. Chaim Katz e Eginardo Pires. 6. Ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2003.

\_\_\_\_\_. **Mito e Significado.** Tradução: Antonio Marques Bessa. Coletiva Sabotagem, 1978.

\_\_\_\_\_. **O olhar distanciado.** Tradução Carmem Carvalho. Edições 70, São Paulo, 1983.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental.** Tradução de Anton P. Carr e Ligia Aparecida Cardieri Mendonça. Ed: Abril Cultural, 1978.

MARC, Jemenez. **O que é estética?** São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.

MARTINEZ-RUIZ, Barbaro. **Flying Life over Dikenga: The Circle of New.** In **“Inscribing Meaning”.** (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 2007). pp 1-25.

\_\_\_\_\_. **Kongo Atlantic Body Language.** In *Performance, art et anthropologie (Les actes)* 08 December 2009, 02 February 2017. URL: <http://actesbranly.revues.org/462>.

MATTOS, Nelma. **A arte afro-brasileira e a circulação das identidades contemporâneas.** *Revista de Antropologia UFSCAR.* V.5, no 2, jul/dez, p. 126-143.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_; HUBERT, Henri. 2003. **Esboço de uma teoria geral da magia.** In: Marcel Mauss. *Sociologia e Antropologia.* (trad. Paulo Neves) São Paulo: Cosac & Naify, pp. 47-181.

- \_\_\_\_\_. **Manual de Etnografia**. Prefácio Denise Paulme. Editora: Dom Quixote, 1963.
- MBEMBE, Achille. **As Formas Africanas de Auto-Inscrição**. Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23, no 1, 2001. Pp. 171-209.
- \_\_\_\_\_. **Crítica da Razão Negra**. Tradução. Marta Lança. Editora: Antígona, Lisboa, Portugal, 2014.
- MELLO E SOUZA, Marina de. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação do Rei Congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- MELLO, Cecília Campello do Amaral. **POLÍTICA, MEIO AMBIENTE E ARTE: percursos de um movimento cultural do extremo sul da Bahia (2002-2009)**. 303.f. Dissertação (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.
- MIGNOLO, Walter. **Desobediência Epistêmica: retórica de lamordenidad, lógica de lacolonialidad y gramática de la descolonidade**. Editora del signo, 2010.
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**. Estudos antropológicos sobre a cultura material. Tradução autorizada da primeira edição inglesa, publicada em 2010. Por Polity Press, de Cambridge, Inglaterra.
- \_\_\_\_\_. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Tradução: Renato Aguiar. Editora Zahar, RJ, 2013.
- MONTERO, Paula. Raça, Ciência e Sociedade. Rio de Janeiro: Fio cruz/ CCBB. 252 pp. Globalização, identidade e diferença. Novos Estudos, CEBRAP, n.49, novembro 1997, p. 47-64.
- MORIN, Edgar. **Terra Pátria**. 2ª Ed. Porto Alegre, 2000.
- MORTON. Samuel Geroge. **Empiriade La Poligenia**, In: **La Falsa Medida Del Hombre**. Stephe Jay Gould. Ediciones Orbis, peru, 1988.
- MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis: Vozes, 2003.
- MUNANGA, Kabengele. **Arte Afro-brasileira: O que é afinal?** In: AGUILAR, Nelson (Org.) **Mostra do Descobrimento: Arte afro-brasileira**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p.98-111.

- \_\_\_\_\_. Entrevista. **A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil**. Revista Estudos Avançados, 18 (50), 2004.
- \_\_\_\_\_. **Relações étnico-raciais**. A difícil tarefa de dizer quem é negro no Brasil. Estudos Avançados, 18 (50), 2004.
- \_\_\_\_\_; GOMES, Nilma Lino. **Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos**. São Paulo: Global: Ação Educativa Assessoria, Pesquisa e Informação, 2004 (Coleção Viver, Aprender).
- \_\_\_\_\_. (Org.). **História do negro no Brasil: resistência, participação e contribuição**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Superando o Racismo na escola**. 2ª edição revisada, organizador. – [Brasília]: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Negritude: usos e sentidos**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012 (Coleção Cultura Negra e Identidades).
- MUNN, Nancy. "**The cultural anthropology of time: a critic a essay**." Annual Review of Anthropology 21.1 (1992): 93-123.
- N. KOLO. **A questão do negro no mundo moderno**. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. Ano IV Nº 8, Dezembro de 2011.
- NASCIMENTO, A. **Cultura e Estética no Museu de Arte Negra**. Revista Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, n. 14, p. 21-22, 1968.
- NELSON, S. de. **Vultos negros na história do Brasil**. Guia de direitos do brasileiro afro-descendente. Brasília, 2001.
- NOGUEIRA, João Carlos. **Movimento negro: das denúncias do racismo à prática de políticas públicas**. In: Política e sociedade. N. 5. outubro, 2004.
- NOGUEIRA, Oracy. **Preconceito de Marca, As relações Raciais em Itapetininga**. Edusp, São Paulo, 1954.
- \_\_\_\_\_. **Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem – sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil**. in: Tanto preto quanto branco; estudos de relações raciais, São Paulo, T. A. Queiroz. 1985.

- NORA, Pierre. **Entre Memória e História**. A problemática dos lugares. Tradução. Yara Aun Khoury. Prog, de Historia SP, 1993.
- OCHOA, Todd Ramón. (2007), "Versions of the Dead: Kalunga, Cuban-Kongo Materiality, and Ethno- graphy". Cultural Anthropology, v. 22, n° 4: 473-500.
- OVERING, J. "**O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões**". Mana. Estudos de Antropologia Social, 1 (1): 107-40, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Elogio do Cotidiano: a confiança e a arte da vida Social em uma comunidade amazônica**. Mana 5(!) pp81-107.
- PAULA, Bejamim Xavier de. **Das teorias racistas as diásporas africanas: o negro na sociedade brasileira**. In: Diversidades e (Des) igualdades. XI congresso Luso Africano de Ciências sociais. Universidade Federal da Bahia UFBA, agosto de 2011.
- PAULINO, Rosana. **Imagens de Sombras**. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes). USP, 2011. P99.
- PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O universo. Da cor a cor inexistente**. São Paulo: Ed. SENAC Nacional, 2009.
- PEIRANO, Mariza. **Etnografia não é Método**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832014000200015>.
- PEREIRA, J B. B. 1967. **Cor, profissão e mobilidade. O negro e o rádio em São Paulo**, São Paulo, Pioneira.
- POLLAK, Michael. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, 01. 2. n. 1, 1989.
- PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana. Uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas; Universidade Cândido Mendes, 2003.
- PRICE, S. **Arte primitiva nos centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- QUEIROZ, Renato da Silva. **Não vi e não gostei: o fenômeno do preconceito**. São Paulo: Editora Moderna, 1995, Coleção Qual é o grilo.

- RAMOS, A. **“Introdução à 1ª Edição brasileira”**, PIERSON, D. Brancos e pretos na Bahia, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1971. p. 67-70.
- RAMOS, A. G. **“O problema do negro na sociedade brasileira”**, in Cartilha brasileira do aprendiz de sociólogo, Rio de Janeiro, Andes, 1954.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2ª ed., 1ª reimp, São Paulo: Editora 34, 2012.
- REIS, João José. **“África e Brasil entre margens: aventuras e desventuras do africano Rufino José Maria”, c. 1822-1853**”. Estudos Afro-Asiáticos (RJ), ano 26, nº 2, 2004, p. 257-302.
- RICCOEUR, Paul. **A memória, A história, O esquecimento**. Ed. Unicamp, 1980.
- RODRIGUES, R.N. **Os africanos no Brasil** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.
- ROLINK, Raquel. **Territórios Negros nas Cidades Brasileiras** (etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro), 2000.
- ROUILLÉ, André. **Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. SP: Ed Senac, 2009.
- SAHLINS, M. **Cultura e razão prática**. Rio de Janeiro. Zahar, 1979, p. 190-199.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SANCHES, Manuela Ribeiro. **Malhas que os Impérios Tecem: Textos coloniais, contextos pós-coloniais**. Edições 70, 2011.
- SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. Ed.: Rocco, Rio de Janeiro, 2000.
- SANTOS, JÁ. **Diáspora africana: paraíso perdido ou terra prometida**. In: MACEDO, JR., org. **Desvendando a história da África** [online]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Diversidades series, pp. 181-194. ISBN 978-85-386-0383-2. Available from: doi: 10.7476/9788538603832. Also available in ePUB from: <http://books.scielo.org/id/yf4cf/epub/macedo-9788538603832.epub>.
- SANTOS, Joel Rufino dos. **Le Noir brésilien et son histoire**. In: Recherche Pédagogie Et Culture, Paris, nº 64, octobre-novembre- décembre, 1983.

SANTOS, Joel Rufino dos. **O saber dos negros**. Rio de Janeiro: CEEA, 1984.

\_\_\_\_\_. **História do negro no Brasil**. São Luis: Centro de Cultura Negra do Maranhão, 1983.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção** / Milton Santos.- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças; cientistas, instituições e questões raciais no Brasil (1870- 1930)**, São Paulo, Companhia das Letras. 1993.

\_\_\_\_\_; QUEIROZ, Renato da Silva (Org.). **Raça e diversidade**. São Paulo: EDUSP, 1996. \_\_\_\_\_. **Negras imagens**. São Paulo: EDUSP, 1996.

\_\_\_\_\_. **“Questão Racial e Etnicidade”**, in S. Miceli. **O que Ler na Ciência Social Brasileira (1970-1995)**.

SEGATO, Rita. **Raça é signo**. In: **Inclusão social, identidade e diferença: perspectivas pós-estruturalistas de análise social**. Organização de Aécio Amaral Jr. e Joanildo A. Burity – São Paulo: Anna blume, 2006.

SERRES, Michel. **The parasite. Translationof: Le parasite**. I. Schehr, Lawrence Pris, 1982.

SILVA, Ana Claudia Cruz da, « **Segregação espacial e produção de territórios negros por blocos afro em Ilhéus, Bahia** », Ponto Urbe [Online], 4 | 2009, posto online no dia 31 Julho 2009, consultado o 30 Setembro 2016. URL: <http://pontourbe.revues.org/1475>.

SILVA. Antonio Vieira da. **Reflexo da cultura ioruba na arte e nos artistas brasileiros**. Revista Afro Ásia. Universidade de Ifé. no 14 Nigéria. 1983.

SILVA, Carlos Benedito da. **Trajetórias do movimento negro e política afirmativa no Brasil**. In: **Cadernos Penesb – Periódico do Programa de Educação sobre o Negro na sociedade Brasileira – FEUFF**. N.10. JANEIRO/Junho 2008/2010: Rio de Janeiro, p. 117-138.

SILVA, D. de M.; CALAÇA, M. C. F. **Arte Africana e Afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SILVA, Martiniano José da. **Quilombos do Brasil Central: século XVIII e XIX (1719-1888)**, 1998/ 464.f, (Mestrado em História), UFG. Goiás.

SILVEIRA, Nise. **Os inumeráveis estados do ser: 40 anos de experiência de terapia ocupacional**. Museu do inconsciente, 1986.

SONTAG, Susan. **A estética do Silêncio**. Editora: Scharwcrz Ltda, SP, 1987.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Editora: Companhia Das Letras. SP, 1977.

STENGERS, Isabelle. **Reativar o Animismo**. Tradução Jamille P. Dias. Cadernos de Leituras, no 62, Belo Horizonte, 2017.

STAROBINSKI, Jean. **A transparência e o Obstáculo**. Tradução: Maria L. Machado, Companhia das Letras, São Paulo, 2011.

STRAHERN, Marilyn. **Revolvendo as raízes da antropologia: algumas reflexões sobre “relações”**, Universidade de Cambridge, Inglaterra. Rev. Antropol. São Paulo, Online, 59(1): abril/2016.

\_\_\_\_\_. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. Coordenação editorial: Florência Ferrari. Tradução: Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

THOMPSON, Robert Farris. 1983. **Flasch of the Spirit: African & Afro-american Art & Philosophy**. New York. Vintage Books, 2008.

TURNER, Victor. N. **O processo RITUAL**, Petrópolis, Ed. Vozes, 1974.

VALLADARES, Clarival do Prado (org.). **The Impacto African Culture in Brazil**. Ministério das Relações Exteriores; Ministério da Educação e Cultura, 1977, p. 229. 9. Idem, ibidem, p. 224.

\_\_\_\_\_. **O negro brasileiro nas artes plásticas**. In: AGUILAR, Nelson (org.). Mostra do redescobrimento: arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 426-429. 8.

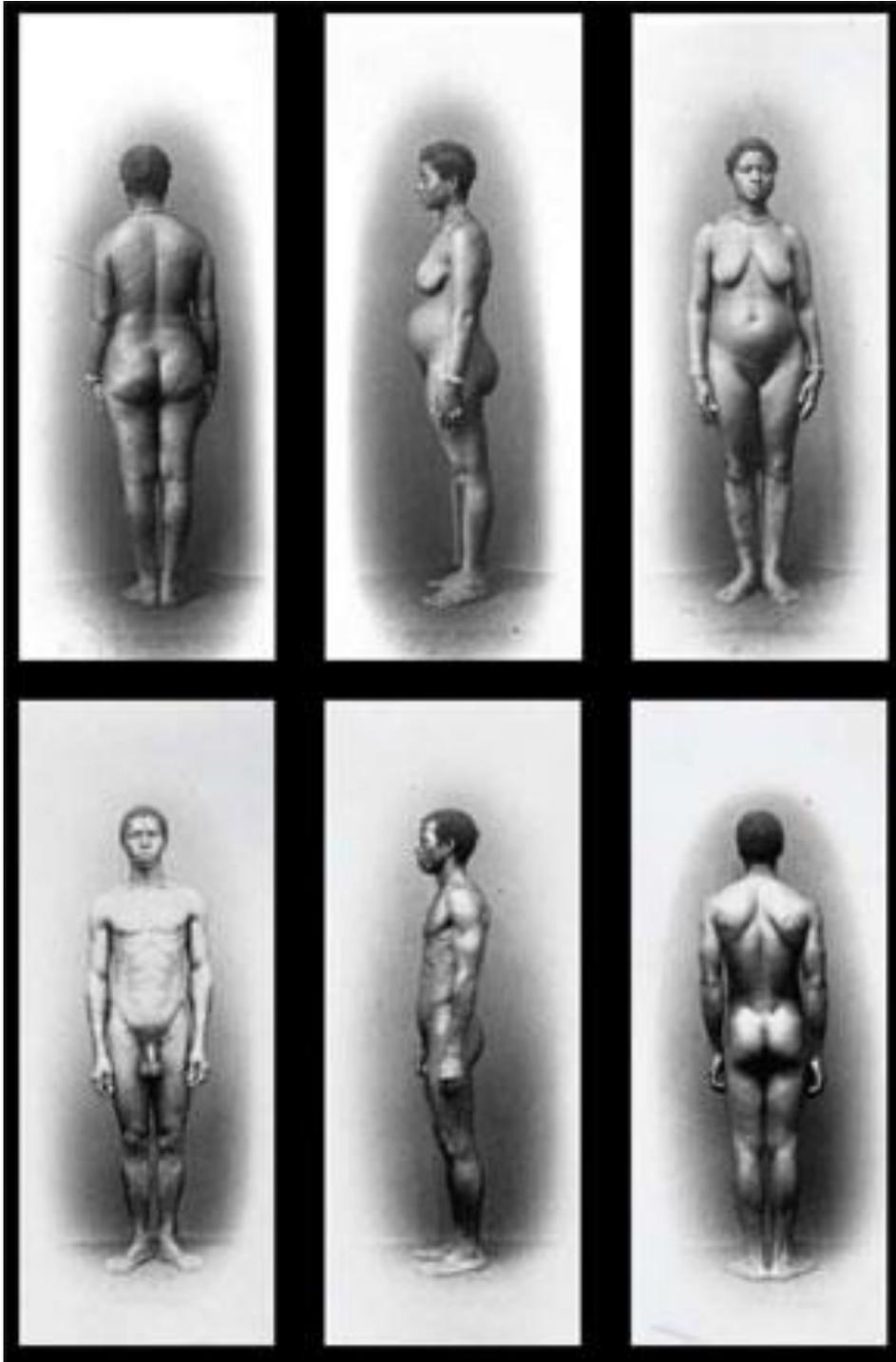
\_\_\_\_\_. **O negro brasileiro nas Artes plásticas**. In: Cadernos Brasileiros, Rio de Janeiro, maio/junho de 1968, n.47.

\_\_\_\_\_. **O negro como modelo na pintura brasileira**. In: Cadernos dos artistas, 1984.

## Anexos

### Anexo A

Três poses típicas das fotos tiradas por Agassiz



Foto; Pesquisa FAPESP, 2010.

Anexo B



“Forro de crochê”. Este em especial foi feito pela bisavó de Paula. Foto D. Paula



Forro de crochê. Foto D. Paula

## **Anexo C**

Exposições Miguel dos Santos

Departamento Cultural da Universidade Federal de João Pessoa- PB, 1960.

Galeria Celina João Pessoa-PB, 1968.

Galeria Negra Fulô. Recife- PE, 1970.

Galeria Bonino. RJ, 1972

22ª Salão de Arte Moderna, 1973

Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois. Galeria da Collecto. SP, 1972.

Coletivos Image Du Brésil- Bruxelas- Belgica, 1973.

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Arte Agora I. RJ, 1976.

Galeria Picasso. Recife PE, 1976.

14ª Bienal e São Paulo, 1977.

Museu de Arte Moderna do Chile: 20 artistas brasileiros. Santiago – Chile, 1980.

Museu de Arte de Bogotá: 10 artistas brasileiro. Bogotá, 1981.

Ranulpho Galeria de Arte: Múltiplas tendências –SP, 1981.

Ranulpho Galeria de Arte: Miguel dos Santos. Recife- PE, 1982.

Ranulpho Galeria de Arte. Miguel dos Santos: Esculturas, Pinturas e desenhos. SP, 1982

A cor do Desenho do Brasil. Itália- Roma, 1984.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. A cor do Desenho do Brasil. SP, 1984.

A cor do Desenho do Brasil. Lisboa. Paris- França, 1984.

A cor do Desenho do Brasil. Madri-Espanha, 1984.

Salão de artes Plásticas de Fortaleza, 1984.

Fundação Bienal de São Paulo. Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileira, 1985.

Galeria Bonino: Pintura e cerâmica. Rio de Janeiro, 1986.

Bolsas Vitae de Artes Plásticas, São Paulo, 1994.

Galeria Lúcio M. Rodrigues. Miami-EUA, 1995.

Galeria Tina Zapolli. Natureza Humana. Porto Alegre-RS, 1996.

Fundação Makiti Okada MOA. Cerâmica Contemporânea, SP, 1987.

Espaço Cultural Duarte Aguiar e Ricardo Camargo. SP, 1987.

Museu de Arte de São Paulo. Ritmos e Formas: a arte brasileira contemporânea. SP, 1988.

Museu Charlattenborg. Copenhague-Dinamarca, 1988.

As cores da arte Paraibana. João Pessoa- PA, 1998.

Figurativismo/Abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira. Brasília, 1990.

Figurativismo/Abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira. Itaú Cultural. SP, 1990.

Figurativismo/Abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira. Blo Horizonte. MG, 1991.

Centro de Convivência Cultural Campinas. Nordeste Contemporâneo: 11 artistas. Campinas. SP, 1991.

Ateliê Galeria de Arte Marlene Galvão, Natal-PR, 2002.

Galeria Gamela, São Paulo, 2002

## **Anexo D**

Exposições Dalton Paula

### **2016**

“A irmã de São Cosme e São Damião”, Galeria Alfinete, Brasília, DF

“A rebelião negra”, R3 Gabinete, Goiânia, GO

### **2015**

“Amansa-senhor”, Sé Galeria, São Paulo, SP

### **2014**

“E um terremoto sereno e imperceptível arrasou a cidade...”, Sé, São Paulo, SP

“6x Simultânea”, Museu de Arte Contemporânea, Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiânia, GO

### **2010**

“O Álbum”, Museu de Arte Contemporânea, Sala Samuel Costa, Goiânia, GO

### **2018**

“Songs for Sabotage”, New Museum Triennial, Nova York, EUA

“O Triângulo do Atlântico”, 11ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, RS

Brasil Desamparado”, Museu de Arte Contemporânea (MAC), Centro Cultural Oscar Niemeyer (CCON), Goiânia, GO

### **2017**

“Incerteza viva”, 32ª Bienal de São Paulo (Itinerância), Palácio das Artes, Belo Horizonte, MG; Palácio da Instrução, Cuiabá, MT; Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), Bogotá, Colômbia

“O importante, minha filha, é não tirar a mão do barro”, Carbono Galeria, São Paulo, SP

“A Luz que Vela o Corpo É a Mesma que Revela a Tela”, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, RJ

“The Atlantic Triangle”, Goethe Institut, Lagos, Nigéria

“2nd Changjiang International Photography and Video Biennale”, Chongqing Museum of Contemporary Art, Chongqing, China “BERLIN SHOW Collectors’ Loop”, GALERIAPLAN B, Berlim, Alemanha “II Mostra Videografias Performativas”, Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Fortaleza, Ceará, CE

“6ª edição do Prêmio Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas (2017-2018)”,

Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (MuBE), São Paulo, SP

“Agora somos todos negros?”, Galpão VB, São Paulo, SP

“Vozes do silêncio?”, Galeria Antônio Sibasolly, Anapólis, Goiás, GO; itinerância

Centro Cultural da UFG (CCUFG), Goiânia, GO

“Negros Índicios”, Galeria D. Pedro II, CAIXA Cultural São Paulo, São Paulo, SP

“Ex-Africa”, Centro Cultural Banco do Brasil, Belo Horizonte, MG; Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP; Brasília, DF

“OSSO – Exposição-Apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP

## **2016**

“Incerteza viva”, 32ª Bienal de São Paulo, Pavilhão da Bienal, São Paulo, SP

“Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras”, Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro, RJ

Átomos, Rio de Janeiro, RJ

“Orixás”, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, RJ

“A cor do Brasil”, Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, RJ

“Zona de Perigo”, Mostra do 5º Prêmio CNI SESI SENAI Marcantonio Vilaça para as Artes

“Plásticas”, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), Recife, PE; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, PR

“Terra Falsa”, O Coletor e Movimento 90º, São Paulo, SP

“Pequenas pinturas”, Espaço Auroras, São Paulo, SP

“Porque somos elas e eles”, Blau Projects São Paulo, SP

“Diálogos Ausentes”, Itaú Cultural, São Paulo, SP

“Onà Ciclo X Mostra de Perfomances”, Espaço Decurators, Brasília, DF

## **2015**

“BÂNGALA: YAKÃ AYÊ”, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, RJ

“Intersecções”, Galeria Athos Bulcão, Brasília, DF

“Triangulações – Registros Circunstanciais: Intervenções, Fabulações, Apagamentos”,

Centro Cultural da UFG, Goiânia, GO; Museu de Moderna da Bahia, MAM Salvador, BA; Centro Cultural Dragão do Mar, Fortaleza, CE

#### **2014**

“Histórias Mestiças”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, SP

#### **2013**

“75 anos – O Popular”, Grupo Jaime Câmara, Goiânia, GO

“CAMP! – Arte e Diferença”, Galeria Candido Portinari, Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ

“Convite à viagem”, Rumos Artes Visuais 2011/2013, Itaú Cultural, Centro Cultural Paço Imperial, Rio de Janeiro, RJ

“A cidade é o lugar”, Museu de Arte Contemporânea, Centro Cultural Oscar Niemeyer, Goiânia, GO

#### **2012**

“Convite à viagem”, Rumos Artes Visuais 2011/2013, Itaú Cultural, São Paulo, SP

“44° SAC – Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba”, Pinacoteca Municipal Miguel Dutra, Piracicaba, SP

“Intuição Et Cetera”, Rumos Artes Visuais 2011/2013, Itaú Cultural, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), Recife, PE

“Volta ao dia em 80 mundos”, Rumos Artes Visuais 2011/2013, Itaú Cultural, Centro Cultural Octo Marques – Galerias de Arte Sebastião dos Reis e Frei Nazareno Confalone, Goiânia, GO

“63° Salão de Abril – A cidade e suas Desconexões Antrópicas”, Galeria Antonio Bandeira, Fortaleza, CE

#### **2011**

“FAV NOVA Inacabada”, Galeria da Faculdade de Artes Visuais da UFG, Goiânia, GO

“Meio Kg”, Museu de Arte Contemporânea, Jataí, GO

“17° Salão Ana polino de Arte”, Galeria Antônio Sibasolly, Anápolis, GO

“I Salão de Arte Contemporânea do Centro – Oeste”, Centro Cultural UFG, Goiânia, GO

#### **2012**

4ª edição do Salão de Arte de Mato Grosso do Sul, Museu de Arte Contemporânea (MARCO), Campo Grande, MS

11º Salão Nacional de Arte, Museu de Arte Contemporânea, Jataí, GO

**2010**

38º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto – Prêmio Aquisição, Santo André, SP

**2018**

Annex B, Nova York, EUA

**2016**

Projeto Multidisciplinar “Ocupa Brasil”, Instituto Superior de Arte (ISA) de Havana, Havana, Cuba

**2015**

“Imersão em [território]”, Olhos d’Água, Alexânia, GO

3ª Mostra OSSO Latino Americana de Performance – MOLA, Lençóis, BA

**2014**

Estado de Deriva em Residência Móvel, Chapada dos Veadeiros, GO

**2013**

3ª Edição “Muros: Territórios Compartilhados”, Baluarte 7 Casa de Arte Salvador, BA  
“Água no Feijão”, residências artísticas no bairro Santo Antônio Além do Carmo, Salvador, BA

Visualidades, Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, v.8, n.2 julho/dezembro de 2010, Goiânia, G

## **Anexo E**

### **Exposições Josafá Neves.**

2005 –seleção– óleo sobre tela – título: Natureza Viva – VIII Prêmio de Arte Contemporânea – Iate Clube de Brasília/DF

2011 – Caixa Preta – objeto – X Prêmio de Artes Contemporâneas do Iate Clube – Brasília/DF

2012 – Festival Latino-Americano e Africano de Arte e Cultura – Universidade de

Brasília-UnB

- 2015 – “Diáspora” – FAC – Fundo de Apoio a Cultura – Brasília/DF
- 1996 – Universidade Federal de Goiás – Campus II – Goiânia/ GO
- 2000 – Embrapa – Brasília/DF
- 2005 – Embaixada do Senegal – Brasília/DF
- 2011 – “Jogo de Cena” – Caixa Cultural Brasília
- 2003 – óleo sobre tela – título: Maternidade – Galeria Teatro Dulcina – Brasília/DF
- 2004 – óleo sobre tela – título: A Chuva – Mezanino do Teatro Nacional Cláudio Santoro – Brasília/DF
- 2004 – óleo sobre tela – título: Josafáfrica – Galeria do 10º andar, anexo IV, Câmara dos Deputados – Brasília/DF
- 2005 – óleo sobre tela – título: Cores d’Alma – Galeria Pé Palito – Brasília/DF
- 2005 – óleo sobre tela – título: Cores d’Alma – Galeria Railda Costa – Brasília/DF
- 2006 – óleo sobre tela – título: Equilíbrio – Câmara dos Deputados – Brasília/DF
- 2008 – óleo sobre tela – título: Africanidade – Casa Thomas Jefferson – Brasília/DF
- 2008 – óleo sobre tela – título: Negras Raízes – Câmara dos Deputados – Brasília/DF
- 2008 – óleo sobre tela – título: Ser Negro – Teatro Nacional Cláudio Santoro – Brasília/DF. Projeto Cara e Cultura Negra.
- 2008 – óleo sobre tela – título: Gênero, Raça e Cor – Livraria Cultura – Brasília/DF
- 2009 – óleo sobre tela – título: Amazônia – Casa Cor 2009 – Brasília/DF
- 2009 – óleo sobre tela – título: Ameaçados – Galeria Café Savana – Brasília/DF
- 2009 – óleo sobre tela – título: Povos da Floresta – Galeria SPDart – Brasília/DF
- 2010 – Aquarelas Josafá Neves – Biblioteca Nacional de Brasília/DF
- 2012 – Diáspora – Espaço Cultural Senador Evandro Cunha Lima. Senado Federal – Brasília – DF
- 2013 – Traquinagem – Objeto Encontrado Galeria – Brasília I DF
- 2001 – trabalho em cerâmica – Série Fósseis – Casa Cor 2001 – Brasília/DF
- 2002 – óleo sobre tela – título: Líderes Negros – Câmara Municipal de Goiânia – GO
- 2003 – seleção – óleo sobre tela – título: Maternidade – Concurso Novos Valores – Fundação Jaime Câmara – Goiânia – GO
- 2004 – óleo sobre tela – título: Goiás Contemporâneo – Gabinete de Arte – Presidência

da Câmara dos Deputados – Brasília/DF

2005 – performance – óleo sobre tela – título: Yara – Embaixada do Senegal – Brasília/DF

2005 – seleção – óleo sobre tela – título: Natureza Viva – VIII Prêmio de Arte Contemporânea – Iate Clube de Brasília – Brasília/DF

2008 – óleo sobre tela – título: Saindo da Linha – Galeria SPDart – Brasília/DF

2009 – óleo sobre tela – título: Rosas ao Vento – Casa Park – Líder Interiores – Brasília/DF

2009 – óleo sobre tela – Galeria Dominox – Brasília/DF

2010 – Semi círculo – óleo sobre tela – título: Céu de Brasília– Museu Nacional da República – Brasília/DF

2010 – Brasília Prazer de Pintura – óleo sobre tela – Expulsos do Noroeste – Galeria Fayga Ostrower da Funarte / MinC– Brasília/DF

2010 – Res Nullius – óleo sobre tela – título: Construção das Cores – Casa Park – Ornare – Brasília/DF

2011 – Arte Cidadã – óleo sobre tela – Galeria do 10º andar, anexo IV, Câmara dos Deputados – Brasília/DF

2011 – Projeto Traquinagem – Railda Costa Galeria – Brasília – DF

2014 – Seu MUSEU – Desenhos – Museu Nacional do Conjunto Cultural da República – Brasília – DF

2015 – Onde a onda anda – óleo sobre tela – Museu Nacional do Conjunto Cultural da República – Brasília – DF

2015 – “Orixás” – Pinte a Mudança – Museu Nacional da República – Brasília/DF

2015 – 12º Bienal de Havana – “Acercamientos” – óleo sobre tela – Título: “Negreiros” – Museu de Guanabacoa – Havana – Cuba

2015 – I. Bienal Del Sur – Pueblos en Resistencia – óleo sobre tela – Título: “Diáspora” – Museu de Belas Artes – Caracas – Venezuela

– “Afro descendente” – óleo sobre tela – Câmara dos Deputados – Brasília/DF

– “Africanidade” – óleo sobre tela – Casa Thomas Jefferson – Brasília/DF

– “Oxum” – óleo sobre tela – Casas das Américas – Havana/Cuba

– “Yemanjá”- gravura/serigrafia – Museu de Guanabacoa – Havana/Cuba

– “Maria” – óleo sobre tela – Instituto de Las Artes de La Imagen y El Espacio (Iartes) – Caracas/Venezuela.

2014 – “Fotografias” – Negro Olhar – Omôni Kiampiuki – PUC Góias – Goiânia/GO

2015 – “Desenhos” – Concurso Agenda 2015 – Fundação Banco do Brasil – Brasília/DF

## **Anexo F**

### **Exposições Rosana Paulino**

2018

Assentamento

*Clifford Art Gallery – Colgate University, New York, EUA*

Paraíso Tropical

*Museu de Artes Visuais da Unicamp, Campinas, SP, Brasil*

2017

Atlântico Vermelho – Padrão dos Descobrimentos

*EGEAC, Lisboa, Portugal*

História Natural?

*CCSP, São Paulo, SP, Brasil*

2016

Atlântico Vermelho

*Galeria Superfície, São Paulo, SP, Brasil*

Alinhavando Histórias

*Senac, São Paulo, SP, Brasil*

2015

Assentamento(s): Adão e Eva no paraíso brasileiro

*IPN – Instituto Pretos Novos. Rio de Janeiro, RJ, Brasi;*

2014

Mulheres Negras – Obscure Beuat Edu Brésil

*Espace Cultural Fort Grifoon à Besançon, Besançon, França*

2013

Assentamento

*Museu de Arte Contemporânea de Americana, São Paulo, SP, Brasil*

2011

O Amor: Modos e Usos

*Ateliê OÇO/Galeria Cinesol. São Paulo, SP, Brasil*

2010

Tecido Social

*Galeria Virgílio, São Paulo, SP, Brasil*

Memórias de Sombras

*Hall do Teatro Jorge Amado, Carapicuíba, SP, Brasil*

2009

Da Memória e das Sombras: As Amas

*Senzala do Casarão do Parque Ecológico, Campinas, SP, Brasil*

2007

Rosana Paulino: Obra Gráfica

*FAOP Fundação de Artes de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, Brasil*

2017

Africamericanos

*Centro de La Imagen, Delegacion Cuauhtemoc, Cidade do México, México*

Histórias Afro Atlânticas

*Masp Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil*

Histórias Afro Atlânticas

*Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil*

São Paulo Não É Uma Cidade – Invenções Do Centro

*Sesc 24 de Maio, São Paulo, SP, Brasil*

South-South: Let me begin again

*Goodman Gallery Cape Town, Africa do Sul*

Aquí Estamos: The Heart of Arte

The NationalHispanic Cultural Center ArtMuseum, Albuquerque, Novo México,  
USA

2016

Silêncio(s) do Feminino

Caixa Cultural São Paulo, São Paulo, SP, Brasil

La cortezadel Alma

*Galeria Fernando Pradilla, Madri, Espanha*

Bienal Naïfs do Brasil

*Sesc SP, São Paulo, SP, Brasil*

2015

TERRITÓRIOS: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca

*Pinacoteca do Estado, São Paulo, SP, Brasil*

Rio Setecentista, quando o Rio virou capital

*MAR – Museu de Arte do Rio de Janeiro, RJ, Brasil*

Art Ria

*IPN – Instituto Pretos Novos, Rio de Janeiro, RJ, Brasil*

2014

Corpos Insurgentes

*SESC Vila Mariana, São Paulo, SP, Brasil*

Poder provisório

*MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil*

2013

Brasileiros e Americanos na Litografia do Tamarind Institute

*Museu AfroBrasil, São Paulo, SP, Brasil*

A Nova Mão Afro-brasileira

*Museu AfroBrasil, São Paulo, SP, Brasil*

2012

Afro: Black Identity in America and Brazil

*Tamarind Institute Gallery, New Mexico University, USA*

Gravura em Campo Expandido

*Estação Pinacoteca, Pinacoteca do Estado, São Paulo, SP, Brasil*

2011

Contemporânea Art Paraty – Festival Internacional das Artes Visuais

*Paraty, Rio de Janeiro e Museu Afro Brasil, São Paulo, SP, Brasil*

Incorporations Europália 2011

*La Central e Eletrique, Bruxelas, Bélgica*

Africanidades

*Museu de Artes da Universidade Federal do Paraná (MUSA) Curitiba, PR, Brasil.*

2010

Shoá – Reflexões para um mundo mais Tolerante

*SESC Pompéia São Paulo, SP, Brasil.*

Estéticas, sueños y utopias de los artistas de Brasil por La libertad

*Museo de la Solidaridad Salvador Allende – Santiago, Chile.*

2009

Nós

*Museu da República Rio de Janeiro, Brasil*

Roots and More: The Journey of the Spirits

*Afrika Museum, Berg en Dau, Holanda*

Os Mágicos Olhos das Américas

*Museu Afro Brasil, São Paulo, Brasil*

2008

Panorama dos Panoramas

*MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil*

*Pequenos Formatos*

SESC Avenida Paulista (Projeto integrante da Mostra SESC de Artes) São Paulo,  
SP, Brasil

*Distância e Proximidade – Projeto Toldos*

Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal

*Poéticas da Percepção*

MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

2007

*Encontro entre Mares*

Bienal de Valência Valência, Espanha

*In Someone Else's Skin*

CCSB Bard College, Bard College, New York, USA

*Mulheres Artistas, Olhares Contemporâneos*

MAC Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo,  
SP, Brasil

*Ressonâncias@artesnegr(as)*

Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, Ouro Preto, MG, Brasil

*Fotografia em Perspectiva*

MAM Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP, Brasil