



## Uma visita à exposição Histórias Afro-Atlânticas

## A visit to the exhibition Histórias Afro-Atlânticas

**Ms. Bruno Pinheiro**

**Como citar:**

PINHEIRO, B. Uma visita à exposição Histórias Afro-Atlânticas. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 2, p.306-317, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4173>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4173>.

Imagem: *Mãe Preta ou a fúria de Iansã*, 2009-14, Sidney Amaral, acrílica sobre tela, acervo da Pinacoteca de São Paulo. Exposição Histórias Afro-Atlânticas, no Instituto Tomie Ohtake, 2018. Fotografia. E.D.G. Oliveira.

## Uma visita à exposição Histórias Afro-Atlânticas

### A visit to the exhibition Histórias Afro-Atlânticas

**Ms. Bruno Pinheiro\***

#### **Resumo**

Apresento uma análise da exposição Histórias Afro-Atlânticas, realizada no Museu de Arte de São Paulo e no Instituto Tomie Ohtake em 2018, com considerações acerca de suas escolhas curatoriais. Destacarei as singularidades de cada módulo da exposição e apontarei sua relevância para a história das exposições no Brasil.

#### **Palavras chave**

Histórias Afro-Atlânticas; Atlântico Negro; MASP; Instituto Tomie Ohtake; Arte Afro-Brasileira.

#### **Abstract**

In this text I present an analysis of the exhibition Histórias Afro-Atlânticas, held at the Museu de Arte de São Paulo and Instituto Tomie Ohtake in 2018, with considerations about its curatorial choices. I'll highlight the singularities of each section of the exhibition and point out its relevance to the history of exhibitions in Brazil.

#### **Keywords**

Histórias Afro-Atlânticas; Black Atlantic; MASP; Instituto Tomie Ohtake; Afro-Brazilian Art.

Com 450 obras de coleções públicas e privadas de diversos países, divididas entre o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Instituto Tomie Ohtake (ITO), *Histórias Afro-Atlânticas* chamou a atenção de seu público não somente pela dimensão, mas sobretudo por rememorar uma efeméride, os 130 anos da abolição da escravidão negra no Brasil, completados em 13 de maio de 2018. Em cartaz entre os dias 29 de junho e 21 de outubro de 2018, essa foi a principal mostra da programação anual do MASP dedicada à produção artística da diáspora africana. A programação envolveu todas as exposições individuais apresentadas no museu em 2018, em sua grande maioria de artistas negros (7 de 8), e também orientou atividades educativas, mostras de filmes e performances artísticas nas duas instituições.

Com curadoria de Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Tomáz Toledo, Ayrson Heráclito e Hélio Menezes (os três primeiros, da equipe curatorial do MASP, e os dois últimos, únicos negros da equipe, curadores convidados), a exposição se dividiu em oito módulos espalhados em cinco espaços expositivos: Mapas e Margens; Cotidianos; Ritos e Ritmos; Retratos, todos ocupando o primeiro andar do MASP, Modernismos Afro-Atlânticos, no primeiro subsolo; Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica e Bahia, no segundo subsolo, além de Emancipações; Resistências e Ativismos, no Instituto Tomie Ohtake. Apesar de a exposição ser assinada coletivamente, é perceptível que cada módulo foi concebido a partir de arranjos diversos entre os curadores. Analisarei a seguir as singularidades de cada uma dessas seções a partir das narrativas construídas pela ordenação das obras selecionadas.

O texto que na antessala do primeiro andar do MASP apresenta Mapas e Margens posiciona o espectador em relação aos seus marcos teóricos, *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os Santos* (1968; 1987) de Pierre Verger, e *O Atlântico Negro* (1992; 2001) de Paul Gilroy. Entre a minuciosa pesquisa sobre o tráfico e o trabalho de história intelectual sobre as experiências de modernidade descritas por escritores e ativistas negros, nos é indicado um cronótopo<sup>1</sup> a ser seguido. Ao terminar de lê-lo, tem-se a impressão que aquele andar poderia ser um panorama ou ainda uma síntese das questões que alicerçam as *Histórias Afro-Atlânticas*, intuição que é reforçada pelo fato de sabermos que aquele é seu espaço expositivo de maior visibilidade.

Ao entrar na primeira sala, a percepção de estar diante do enunciado de uma narrativa linear que ocupará todo o andar se acentua. Duas obras de grandes dimensões recebem frontalmente o visitante. Do lado direito, a tapeçaria *Os dois touros* (séc. XVII), realizada pela Manufatura de Gobelins, instituição quase tão velha quanto a escravidão negra no novo mundo e que funciona ainda hoje como parte do patrimônio francês. Do lado esquerdo, *Hamida* (2017), obra realizada a partir de sucata de lona e sacos de juta pelo artista ganês Ibrahim Mahama. Suas dimensões semelhantes contribuem para o forte contraste visual entre elas, efeito que reverbera questões presentes no texto da entrada.

*Os dois touros* faz parte da coleção do MASP desde 1949. Nela são representados em primeiro plano os dois animais do título, puxando um carro de boi que transborda toda a fartura da flora tropical. Ao fundo, dois homens negros conduzem uma liteira na direção oposta. Um tapete encobre a identidade de quem a ocupa, ao passo que confere nobreza ao objeto em que a cena é representada, são tapetes próprios das cortes europeias. Esse intercâmbio de sentidos entre o objeto que representa e o que é representado, assim como a correspondência entre os dois touros e os dois homens, nos confirma que

essa obra circulou por grande parte de sua vida em espaços que estavam em conformidade com as instituições do colonialismo e da escravidão.

Já *Hamida* funda-se em uma poética muito mais contemporânea, ainda que também bastante eloquente por sua materialidade. Sobre os objetos que a compõem, o artista sai em busca de suas biografias. Os sacos são fabricados no sudeste asiático. Em Gana, são utilizados para transportar cacau, que é exportado para a Europa e Estados Unidos. Enquanto o encadeamento dessas rotas com fatos de longa duração que conectam a economia escravista à modernidade tardia povoam a dimensão conceitual da obra, o aspecto humano desses trajetos é revelado pelo acúmulo de seus vestígios físicos. Ao expor as duas obras lado a lado, o resultado é o de uma imagem em negativo, como num espelho. O resguardo que recai sobre a imagem da nobreza na primeira, frente à exibição da exploração do trabalho, opõe-se à preservação da individualidade desses sujeitos, cujas vidas são precarizadas por suas condições de trabalho. Desse modo, Mahama desvela o problema a partir do tecido escurecido, atestando a dimensão estrutural das formas de exploração que afetam as populações negras dispersas pelo mundo.

No mesmo espaço retangular da sala, outras nove obras fazem multiplicar as formas de visualizar as relações sociais no atlântico negro. À direita são apresentados *O Navio* (2007) de Emanuel Araujo, ao lado de *A place to call home [África-América]* (2009), de Hank Willis Thomas. Enquanto Willis Thomas, ao formar um novo continente a partir da fusão da América do Norte com a África, mobiliza o sentido da dupla consciência que W.E.B. DuBois examina em relação à experiência afro-americana moderna (Gilroy, 2001), o navio de Araújo, que transporta não apenas homens escravizados, mas também as entidades que os protegem, nos faz perceber que a obra vizinha, ao ser exposta no Brasil, amplia seus sentidos. Se *A place to call home* faz um comentário esquemático sobre a experiência conflituosa de conviver com uma identidade nacional em um país onde as identidades negras são subalternizadas, para o público brasileiro, sua leitura ganha outra dimensão: somos a própria África transportada para esse lado do Atlântico, como se fosse possível afirmar que existe um continuum persistente que conecta essas duas regiões do mundo.

À esquerda do conjunto central, na parede oposta à entrada, as topografias concentram-se nos processos contemporâneos de racialização. A silhueta de uma metralhadora apontada para uma favela brasileira, fotografada por Carlos Moraes em *Ataque a helicóptero* (2004), torna mais nítida a sistematicidade dos crimes raciais descritos em *United States of Attica* (1971-72), um mapa brutal produzido por Faith Ringgold. Esse contrapõe-se ao mapa insurgente de Gilberto de la Nuez em *Primicias del socialismo en Cuba* (1973). Na lateral, Rosana Paulino nos propõe uma profunda meditação sobre os nexos que conectam passado e presente em *A permanência das estruturas* (2017), enquanto *Into bondage* (1936) de Aaron Douglas, tela fundamental para entendermos o modernismo negro norte-americano, sugere a construção de um projeto antirracista a partir da concepção coletiva de uma cultura nova, sem com isso perder no horizonte as narrativas do passado.

Nas salas seguintes, os espaços tornam-se mais irregulares, permitindo apreender de modo totalmente permeável os módulos "Cotidianos" e "Ritos e Ritmos", em que vemos de forma mais evidente uma das principais virtudes da exposição: o diálogo ativo com coleções públicas de arte de países da América Latina e Caribe, que costumam passar longe dos debates brasileiros da História da Arte. Contudo,

devido a determinadas escolhas curatoriais, a intenção de ruptura com as narrativas coloniais sugerida anteriormente passa a ficar por vezes turvas. A seleção e o arranjo das telas manifestam uma clara dificuldade em circunscrever a vida social das populações negras em diáspora sem deixar de apegar-se a uma vontade catalográfica que, mesmo ilustrando temas como feiras ou práticas afro-religiosas, é passível de instrumentalizar a produção de mecanismos de controle social sobre esses sujeitos.

Essa inversão de perspectiva, em que as formas etnocêntricas de ver e classificar revelam-se mais claramente do que as populações que são representadas, torna-se mais explícita em algumas escolhas. Ao observarmos a forma como é exibida a tela *Petit maître que j'aime* (1840), do francês Julien Vallou de Villeneuve, fica patente que há uma torção em seu conteúdo para que ela possa pertencer a uma categoria criada para a exposição. Apresentada em uma sequência de imagens de encontros amorosos afrocentrados e interracializados, a tela figura um homem branco e uma mulher negra sentados lado a lado, como um casal. Vemos a mulher de costas, com sua longa saia formando uma fenda, exibindo suas pernas, um dos seus seios de perfil no tronco nu, suas mãos emoldurando o rosto do homem e um torço vermelho na cabeça que esconde sua identidade. O homem repousa ao seu lado totalmente vestido. Sua mão cai sobre a coxa da mulher, enquanto seus sapatos pisam os pés descalços dela (vale lembrar, os pés descalços é uma convenção visual corrente no século XIX para indicar que uma pessoa negra está escravizada). Frente aos dados evidenciados por Robert Young em *Desejo Colonial* (1994) sobre o uso sistemático do estupro em contextos coloniais enquanto mecanismo de controle que recai sobre mulheres não brancas, o posicionamento dessa imagem na sequência sugerida pelos curadores nos informa quase que exclusivamente sobre os desejos de uma imaginação colonizadora.

O andar termina com o módulo "Retratos", que ocupa duas salas ligeiramente deslocadas das anteriores. Na primeira, são expostas imagens de indivíduos retratados do período colonial ao tempo presente. Apesar das contingências históricas da produção de algumas dessas peças serem informadas em textos explicativos, a relação entre esses contextos não assume um papel central. O vínculo entre as obras é realizado a partir de uma peça que se impõe no centro na sala, *Amnésia* (2015), escultura em bronze de Flávio Cerqueira, que representa um garoto negro despejando um balde de tinta branca sobre a própria cabeça. Observar as outras obras a partir dessa escultura torna mais tênue o limite entre a subordinação desses retratos a programas visuais cujas hierarquias raciais foram bem demarcadas – que no Brasil foram definidos por projetos de embranquecimento da nação –, e a possibilidade de as pessoas negras serem figuradas tendo sua humanidade respeitada de forma íntegra em espaços de prestígio, questão que passou a ser central na agenda de artistas e intelectuais negros frente às narrativas republicanas de países que participaram do tráfico de escravos.

Na última sala deste andar, os retratos despem-se de seu personalismo, passando a tratar majoritariamente de projetos políticos. Ao final do percurso, três obras de grandes dimensões recuperam o enunciado do início do percurso, dando-lhe uma resposta incômoda. As telas são *Negro Man* (1641) e *Negro Woman* (1641) de Albert Eckhout, interpostas por uma das poucas obras comissionadas para a mostra, *Watery Ecstatic* (2018), de Ellen Gallenger. As duas obras de Eckhout, pertencentes ao Museu Nacional da Dinamarca, foram encomendadas por Maurício de Nassau antes de sua volta à Holanda. Elas iriam compor um gabinete de curiosidades que, além de imagens de "tipos" locais, era formado por paisagens, cultura material indígena e africana e espécimes minerais, vegetais

e animais. Esses objetos, na medida em que informavam sobre as colônias, tornavam-se importante moeda de troca entre as cortes europeias, como rastreou de forma meticulosa Mariana Campos Françaço em *De Olinda à Holanda* (2018). Essas telas, enquanto indício material dos mecanismos de controle dos corpos do sistema escravista, pouco nos informam sobre esses sujeitos, percepção que não se ameniza com a presença da obra de Gallagher.



Fig.1. Detalhe da exposição Histórias Afro-Atlânticas, realizada no Museu de Arte de São Paulo, 2018. No primeiro plano: *Amnésia* de Flávio Cerqueira, 2015. Arquivo do autor.

Compondo uma espécie de instalação entre o homem e a mulher, a tela da artista norte-americana revela uma paisagem de Drexciya, um universo submarino afrofuturista criado por uma dupla de DJs de Detroit, onde viveriam os herdeiros daqueles homens e mulheres escravizadas que pereceram no mar durante a travessia. Essa composição, produzida a partir de derivações das formas da vegetação das telas de Eckhout, sublinham uma opulência deleitosa, fazendo lembrar as frutas que caem displicentemente sobre as flores na tapeçaria de Gobellins. Apesar dessa leitura dizer respeito mais a decisões curatoriais do que aos sentidos próprios à obra da artista, é bastante significativo que a escolha

desse conjunto para finalizar o percurso pareça reiterar a confiança no pacto colonial que a primeira sala pôs em questão.

No primeiro subsolo do MASP, 14 telas ocupam as paredes de um pequeno aquário formando "Modernismos Afro-Atlânticos". Apesar dos "modernismos" do título estarem no plural, o conjunto de obras majoritariamente abstratas de diversos contextos são apresentados de modo a reproduzir um certo universalismo ligado ao termo, o que limita seus sentidos a questões estilísticas. Tomo duas artistas como exemplo: Alma Thomas (1891-1978) e Howardena Pindell (1943- ). Ainda que ambas sejam norte-americanas e que seus trabalhos apresentem predominantemente imagens não figurativas, os diferentes períodos em que tiveram sua formação e que atuaram profissionalmente tornam suas práticas orientadas por debates distintos sobre o fazer artístico e o fazer político, ponto que se torna mais evidente frente às outras obras das artistas expostas nos outros módulos.

Alma Thomas conviveu em sua infância com o terror racial do sul dos EUA, que levou sua família a seguir o fluxo migratório dos negros em direção ao norte. Em 1924, tornou-se a primeira pessoa a formar-se em Belas Artes na Howard University (Washington D.C.), instituição que hoje faz parte das *historically black universities* e que, na época, já assumia lugar central na formação de intelectuais negros comprometidos com as lutas antirracistas. Após se formar, foi professora em uma escola em Washington até se aposentar, em 1960, quando pôde dedicar-se exclusivamente à pintura. Em 1964 pintou *March on Washington*, tela presente no módulo "Resistências e Ativismos", a partir de sua experiência em um dos momentos de euforia do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos, a imensa marcha de 28 de agosto de 1963 em Washington, em que Martin Luther King Jr proferiu seu famoso discurso, "I have a dream...".

Já Howardena Pindell terminou seu mestrado na universidade de Yale em 1967, de onde seguiu para o *Department of Print and Illustrated Books* do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), no qual trabalhou. Nessa cidade, integrou grupos de trabalhadores de arte especialmente sensíveis aos problemas decorrentes do racismo e sexismo e informados pelos debates mais recentes sobre esses temas. Em "Retratos" foi exibido *Free, White and 21* (1980), vídeo em que Pindell interpreta duas personagens, uma artista negra que relata experiências de racismo que sofreu em situações em que era a única mulher negra presente, e uma mulher branca que a ouve e continuamente suspeita da veracidade das narrativas.

A aproximação entre uma obra derivada das experiências do pós-guerra nos Estados Unidos, um trabalho profundamente enraizado nas transformações do campo artístico desse país no fim da década de 1960 e peças de contextos que vão da Cuba vista pelos olhos cosmopolitas de Wilfredo Lam ao nacionalismo de Uche Ukeke no calor da independência da Nigéria, a partir apenas de suas superfícies é uma atitude que age de forma essencializante, como em um Primitivismo ao revés. Curiosamente, essa vontade de apartar as obras de seus sentidos sociais ocorre apenas nesse módulo, visto que exemplos de modernismos negros estão presentes e melhor localizados nas outras seções, de Aaron Douglas a Agnaldo dos Santos.

No espaço amplo do segundo subsolo foi montado "Rotas e Transes: Áfricas, Jamaica e Bahia", módulo que se destaca por ter as geografias mais bem definidas. Em um espaço com poucas paredes, ganha vida um conjunto majoritariamente escultórico que, numa primeira mirada, parecem ter como fio condutor as experiências afro-religiosas na diáspora. Em uma observação um pouco mais atenta, outros nexos se sobrepõem de modo complementar a esse primeiro, o que nos permite por suas lacunas circular entre um e outro. Nessa deriva, entram em questão os diferentes sentidos assumidos pelo trabalho artístico. No conjunto central, somos recepcionados pelo trabalho de autores cujas obras circularam nos principais espaços institucionais de arte. Agnaldo dos Santos, que depois de frequentar a I Bienal de Arte Moderna de São Paulo como carregador das obras de Mário Cravo Jr, decidiu que iria ocupar aquele espaço enquanto artista, feito que alcançou na IV edição da mostra. Mestre Didi, sacerdote, escultor e intelectual negro com produção consistente que remonta a 1946, quando publicou o primeiro dicionário de Iorubá do mercado editorial brasileiro.

Afastando-se do centro, as obras formam uma espiral em que, quanto mais nos aproximamos de suas periferias, mais tomamos contato com artistas cuja produção tem uma vida social alheia ao mercado de arte. Nas margens desse espaço, estão as obras de Jayme Fygura, artista punk de Salvador que, nas últimas décadas, vestiu pelas ruas da cidade apenas armaduras construídas por ele com sucata; ou ainda o conjunto de murais realizado para adornar uma pousada pela família de Louco, que há gerações trabalha com entalhe em madeira na cidade de Cachoeira. Entre o centro e as periferias do espaço, são diversas as escolhas que fazem alusão à forma de produzir narrativas sedimentada no Museu Afro-Brasil, instituição que, ainda que pouco citada diretamente nos outros módulos, tornou-se a partir de 2004 incontornável para entendermos os debates sobre a dimensão visual da vida das populações negras em diáspora.

Certamente, os módulos montados no Instituto Tomie Ohtake, "Emancipações" e "Resistências e Ativismos", foram os que melhor se beneficiaram dos debates estabelecidos nos últimos 15 anos. Entre os dois, há uma relação de continuidade marcadamente temporal. Enquanto no primeiro foi tratada a história da resistência a escravidão e das lutas pela emancipação, no segundo, foram tematizadas as diversas formas de organização que têm como eixo a luta antirracista. Diferente dos módulos apresentados no MASP, onde eram exibidas quase exclusivamente obras de arte, no Instituto Tomie Ohtake esses objetos são ladeados de uma variedade de documentos visuais, de modo a produzir efeitos que se desdobram em novos sentidos.

O módulo Emancipações foi dividido em duas salas. Na primeira, a circulação de imagens pelo atlântico revela-se como chave central na identificação das diversas facetas dos mecanismos que colocavam para funcionar o escravismo, assim como das formas de resistência a eles. Nesse sentido, a tela *Negro Scipião* (1866-68) Paul Cézanne, ao ser justaposta à fotografia de um homem negro com centenas de cicatrizes de açoite nas costas que foi publicada por diversos jornais pelo mundo e que teria inspirado a pintura, localiza a tela na história da difusão do pensamento abolicionista na Europa. A fisicalidade das torturas que inspirou horror no século XIX são postas em relação com uma fotografia da série *Memória Black Maria* (1992) de Eustáquio Neves. Nela, um homem sentado na mesma posição que o Scipião tem o nome Zumbi tatuado repetidas vezes em suas costas. Neves realizou a imagem com técnicas de fotografia artesanal, de modo a transfigurar as cicatrizes do trauma em força motriz para os



atos de resistência. Do mesmo modo, a fuga assume diversos sentidos, sendo tomada enquanto um horizonte perigoso na obra *Runaways* (1993) de Glen Lindon, que é aproximada aos cartazes de anúncios de “negro fugido”; enquanto prática de dimensão transcontinental, ao conectar, pelas telas de François August Biard e Theodor Kaufmann, as rotas de fuga brasileiras com as *underground passages* norte-americanas; ou enquanto projeto de ruptura com o sistema instituído para construir outras formas de existir, como em *El Palenque* (1976) do cubano Manuel Mendive.

A sala seguinte é dedicada às representações da luta pela emancipação em seu aspecto legal. Ela é iniciada com duas obras da Pinacoteca do Estado de São Paulo cuja justaposição produz um comentário bastante preciso acerca dos usos das coleções públicas na produção do imaginário republicano. *Incômodo* (2014), de Sidney Amaral, e *Libertação dos Escravos* (1889), de Pedro Américo haviam sido aproximadas e analisadas anteriormente em *Entre o visível e o oculto* (2018), dissertação de mestrado de um dos curadores da mostra, Hélio Menezes.

A tela de Américo, por anos exposta junto a outras do período de transição entre o império e a primeira república, traduz visualmente a ideologia que conformou o discurso oficial sobre a abolição. Na imagem, uma família de negros escravizados suplica a uma mulher branca, a Liberdade, que lhes rompe seus grilhões. Eles são observados por um grupo de mulheres igualmente brancas, os Estados Nacionais, que ocupam cadeiras em um cenário circular, comandadas por uma alegoria da República. Elas são encimadas pela Vitória, levantada por outras figuras e, mais acima, pela cruz da cristandade, materializada a partir da própria luz. Na composição, apenas um outro personagem tem pele escura como a da família recém-libertada, o demônio que cai derrotado à sombra deles. Desse modo, sua narrativa não somente exime as elites brancas da responsabilidade sobre a escravidão, como também lhes atribui o protagonismo na abolição, cuja atuação ganha um caráter mítico na construção do imaginário oficial brasileiro produzido a partir de 1888.

*Incômodo* é apresentada como uma resposta à construção ideológica que produziu a imagem vizinha. Assim como Américo, Amaral utiliza-se de mitos enquanto figuras retóricas, com a diferença de que, enquanto as figuras do primeiro artista provavelmente vêm da manipulação dos dicionários de alegorias, aqui, ele toma como referência pessoas negras reais, como bem localiza Menezes em sua análise da obra. Nas cinco telas que a compõem, o passado escravista, a luta pela emancipação e os projetos de futuro são representados como uma linha do tempo. Na tela central, onde concentra-se a maior parte dos elementos de sua composição, uma fogueira eleva ao céu uma mulher negra que anuncia a liberdade. A figura é ladeada por quatro medalhões que representam Chico da Matilde (o Dragão do Mar), José do Patrocínio, Luiz Gama, todos abolicionistas negros, e João Cândido, que em 1910 liderou no Rio de Janeiro a Revolta da Chibata, realizada contra a continuidade de práticas de castigo do período da escravidão na Marinha do Brasil. Frente ao conjunto, uma garota calça seus sapatos, enquanto outra aprende a ler sobre o marco da coroa portuguesa tombado ao chão. A frente delas, festa e luta confundem-se, seja no transe extático do Xangô, senhor da justiça, fotografado por Pierre Verger, seja na celebração das matriarcas do Jongo da Serrinha, que mantêm até hoje sua tradição.

Cenas oficiais de abolição de diferentes contextos são expostas na mesma parede da sala. Como a de Américo, elas seguem protocolos visuais alinhados com o pensamento hegemônico dos seus países.

Já a tela *Libertação dos Escravos* (1978) do pintor popular Agostinho Batista de Freitas, apesar de fugir do registro oficial, reitera o caráter mítico que associa a libertação a um ato de generosidade das elites brancas. No outro lado da sala, o contraponto a essas narrativas é apresentado num conjunto de retratos de sujeitos negros que atuaram na luta pela abolição e contra o racismo.

No módulo seguinte, "Resistências e Ativismos", os retratos são retomados logo na entrada, com fotografias e gravuras em que seus protagonistas estão entronados em atitude hierática. Essa seleção de imagens posiciona o trabalho curatorial desse espaço enquanto parte de uma tradição de luta antirracista. Ao mesmo tempo, sinaliza que a construção de um possível vocabulário de gestos e símbolos que marcaram essas lutas será um dos nexos que articulará as obras a partir daquele ponto. Nesse sentido, as garrafadas de "amansa-senhor" de Dalton Paula em *Paratudo* (2016) conectam passado e presente junto ao isopor característico de vendedores ambulantes carregado de coquetel molotov feito por Jaime Lauriano em *Pesadão* (2012). As bandeiras mostram todo o potencial subversivo de enunciar a autodeterminação dos povos negros, de Abdias do Nascimento em *Oke Oxossi* (s/d) a J. Cunha em *Organizações de resistência negra – Ilê Aiyê* (1995), passando pelos emblemas dos reis de Abomey.

A família, ao ser entendida enquanto espaço de resistência frente às constantes iniciativas sistemáticas de desagregação – das migrações forçadas ao extermínio –, assume lugar central na primeira sala. *Mãe Preta ou a fúria de Iansã* (2009-14) de Sidney Amaral ocupa imponente uma parede inteira da sala. Uma mulher enfrenta com um facão três policiais armados que ameaçam um jovem negro rendido no chão. A luz vermelha do giroflex transfigura-se em determinação nos olhos da mulher. Na parede à direita, a intimidade é tratada em uma seleção de trabalhos que utilizam, quase todos eles, a fotografia como suporte. O historiador Flávio Gomes registra uma criança junto a um homem idoso, Tio Marco, liderança quilombola de Itamori. Já a artista Aline Motta trata dos trânsitos pela diáspora africana evidenciando, no passado de sua própria família, os laços de afeto que se perderam e os que persistem entre os dois lados do Atlântico.

Na sala seguinte, o vídeo em que a atriz afro-peruana Victoria Santa Cruz interpreta seu poema *Me gritaron negra* (1978) retoma a força dos gestos na produção de uma poética própria às práticas de ativismo negro. As dinâmicas visuais desse vocabulário são sintetizadas na gravura *Unite* (1969), de Barbara Jones-Hogu. Nela, a postura corporal e as vestes dos corpos de homens e mulheres negras trazem marcas que revelam sua filiação a uma cultura política antirracista. Enquanto seus punhos erguem-se para o céu com segurança, seus olhares ora fecham-se para dentro de si, ora voltam-se uns para os outros, em sinal de identificação. Gesto que inclui também o espectador, observado fixamente pela mulher que ocupa o canto direito da imagem. Entre eles, ecoa a palavra *unite*, que expande-se em direção ao céu. Realizado a partir de imagens de militantes negros e da aproximação com a produção de Elizabeth Catlett, artista negra fazia parte do *Taller de Grafica Popular* da Cidade do México, esse foi o impresso da autora que mais circulou no período em que fez parte do AfriCOBRA, coletivo de artistas negros de Chicago que realizavam ações que uniam produção artística e militância política. A partir dessa gravura, podemos entender como um vocabulário longo e consistente de padrões visuais e práticas de resistência se informam mutuamente. A partir dessas relações, ações e gestos, descortinam-se narrativas nas outras obras que ocupam a sala referentes aos diversos contextos do

Atlântico Negro. O impresso de Hogu é exposto junto à precisão dos gestos de Abdias do Nascimento registrado por Elisa Larkin na Serra da Barriga em 20 de novembro de 1983, e do registro realizado pelo coletivo de fotojornalismo Mídia Ninja da bem-sucedida greve de garis no carnaval do Rio de Janeiro de 2015.



Fig.2. Detalhe da exposição Histórias Afro-Atlânticas, realizada no Museu de Arte de São Paulo, 2018. No primeiro plano: *Bend Skin* de Pascale Marthine Tayou, 2017. Arquivo do autor.

Em muitas das situações, os gestos são acompanhados por textos, cartazes que informam e reivindicam. O punho cerrado de uma mulher negra emoldura a transcrição da edição do *Newspaper of Woman Liberation* de 1970 do famoso discurso de Sojourner Truth na Convenção de Mulheres de Akron, Ohio (1851), em que a ativista provocou os movimentos de mulheres a prestarem atenção às experiências das mulheres negras, atravessadas por violências originadas de sua experiência de trabalhadora braçal e de ter sido escravizada, com os dizeres, “não sou eu uma mulher?”. Na obra *Condition Report*, Glenn Ligon apropria-se dos cartazes com os dizeres “I AM A MAN” que foram portados pelos trabalhadores de limpeza urbana de Memphis na histórica greve de fevereiro de 1968, cuja reação violenta da polícia e de gupos suprematistas brancos levou ao assassinato do aliado mais célebre do movimento, Martin Luther King Jr. Nessa história, o estopim do movimento foi a morte de dois trabalhadores esmagados por uma máquina compactadora de lixo. A companhia responsável recusou-se a assistir às suas famílias, como que não reconhecendo sua humanidade. Entre casos

conhecidos como a chacina do Cabula, tratada na obra Tiago Sant'Ana, ou a prisão arbitrária de Rafael Braga, que está no lambe-lambe da campanha por sua liberdade que conclui a mostra, ao enfrentamento diário e anônimo frente à violência estrutural, como retratado na obra de Nô Martins e nas impactantes faixas da Frente 3 de Fevereiro, os vocabulários comuns nos informam que eles dizem respeito a experiências sociais compartilhadas por todo o Atlântico Negro – dos mecanismos de desumanização legados pela escravidão, às formas de resistência e insurgência herdadas dos primeiros negros escravizados que foram transportados para as Américas.

Ao terminar esse percurso, sinalizo o que se torna evidente como principal contribuição das *Histórias Afro-Atlânticas* para o debate em torno da exposição: o reconhecimento do racismo enquanto elemento estruturante das relações de poder que historicamente definiram as atuações das instituições envolvidas. Essa atitude, presente nos textos, nas falas oficiais e na seleção dos artistas, que são majoritariamente negros, alinham-se especialmente com duas exposições que são incontornáveis para entender o problema hoje, *Diálogos Ausentes* (2016), realizada no Itaú Cultural, com curadoria de Rosana Paulino e Diane Lima, e *Agora somos todxs negrxs?* (2017), realizada no Galpão VideoBrasil com curadoria de Daniel Lima. Essas mostras reverberam a importância da formação do Museu Afro-Brasil na comprovação material da insustentabilidade da narrativa que justificava a subrepresentação de artistas negros e negras nas coleções pela inexistência desses artistas. Essa genealogia nos permite entender as *Histórias Afro-Atlânticas* para além da efeméride de 2018, como parte de uma longa disputa que envolve artistas e trabalhadores de arte que buscam, em um sistema mediado por relações de poder profundamente assimétricas, democratizar de modo efetivo as instituições de arte.

## Referências

FRANÇOSO, Mariana de Campos. *De Olinda à Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, políticas de*

morte. *Revista Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 32, p. 123-155, jul-dez 2016.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 2018.

YOUNG, Robert J. C. *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

## Nota

\* Doutorando em História no PPGH/IFCH-UNICAMP, pesquisa a participação de artistas negros no sistema de arte estabelecido em Salvador em 1947, sob orientação da profa. Dra. Silvana Rubino e financiamento da FAPESP. E-mail: [s1dbpinheiro@gmail.com](mailto:s1dbpinheiro@gmail.com).

<sup>1</sup> Popularizado pela leitura da estreita relação entre espaço e tempo nas narrativas literárias por Mikhail Bakhtin, o conceito é utilizado por Paul Gilroy em *O Atlântico Negro* (2001) ao tratar o aprofundamento das pesquisas sobre intelectuais negros enquanto revelador de geografias e marcos históricos diferentes aos estabelecidos enquanto hegemônicos por tradições definidas por intelectuais brancos.

Texto recebido em fevereiro de 2019. Aprovado em abril de 2019.