



Implodindo a colonialidade: a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira

Guilherme Marcondes

Como citar:

MARCONDES, G. Implodindo a colonialidade: a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 147-177, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8668411. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668411>.

Imagem: Maria Cecília Felix Calaça, *Afrotravessia*, 2018. Instalação. Fotógrafa: Priscila Smith.

Implodindo a colonialidade: a produção científica de artistas negras na/da arte contemporânea brasileira

Imploding coloniality: the scientific production of black artists in/of contemporary Brazilian art

Guilherme Marcondes*

RESUMO

Se outrora a Academia chegou a ser rejeitada por atores sociais relacionados à constituição do modernismo, após o advento da arte contemporânea, a universidade tem sido um espaço importante aos processos de legitimação de artistas e demais profissionais da arte. Em pesquisa anterior, pode-se constatar que artistas visuais que têm logrado ser selecionados(as/es) em editais voltados a *jovens artistas*, em geral, possuem um alto grau de escolaridade. Ademais, é nas últimas décadas que, no Brasil, a população negra tem obtido maior entrada no âmbito universitário; um reflexo de políticas públicas que visaram estabelecer equidade para indivíduos pertencentes às camadas marginalizadas de uma sociedade profundamente desigual. Destarte, este artigo focaliza a produção acadêmica de artistas negras brasileiras, por meio da análise de suas teses. Isto porque a pesquisa parte do entendimento de que o universo da arte, sendo parte da sociedade, possui regras tanto inclusivas quanto excludentes, favorecendo a legitimação de alguns indivíduos em detrimento de outros. A pesquisa objetiva, então, compreender os efeitos de tais processos na legitimação de artistas negrodescendentes. Ao focalizar a produção acadêmica de três artistas, Janaina Barros, Maria Cecília Felix Calaça e Renata Felinto, objetiva-se compreender e pormenorizar as suas narrativas acerca de seus trabalhos, o campo da arte e a sociedade envolvente.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Contemporânea. Produção Científica. Crítica de Arte Negroreferenciada. Legitimação. Brasil.

ABSTRACT

If the Academy was once rejected by social actors related to the constitution of modernism, after the advent of contemporary art, the university has been an important space for the legitimization processes of artists and other art professionals. In previous

research, it can be seen that visual artists who have managed to be selected in open calls for young artists, in general, have a high level of education. Furthermore, it is in recent decades that, in Brazil, the black population has gained greater entry into the university environment; a reflection of public policies aimed at establishing equity for individuals belonging to the marginalized strata of a deeply unequal society. Thus, this article focuses on the academic production of black Brazilian artists, through the analysis of their theses. This is because the research is based on the understanding that the universe of art, as part of society, has both inclusive and excluding rules, favoring the legitimacy of some individuals over others. Then, the research aims to understand the effects of such processes on the legitimacy of black artists. By focusing on the academic production of three artists, Janaina Barros, Maria Cecília Felix Calaça e Renata Felinto, the objective is to understand and detail their narratives about their work, the field of art and the surrounding society.

KEYWORDS

Contemporary Art. Scientific production. Art Critique Black-referenced. Legitimation. Brazil.

Introdução

O que chama muito atenção nessa produção negra contemporânea é a qualidade dos artistas. São artistas que quase todos passaram pela faculdade... e uma das críticas que sempre se fazia em relação à arte negra: “ah mas não tem formação”, caía sempre para o campo do ingênuo, do Naïf, e agora? Essa é a pergunta que eu faço: e agora? Vários deles [artistas negros] têm formação nas melhores universidades, alguns com mestrado, doutorado, uma produção de altíssimo nível: e agora?

(Paulino, 2016, inserção do autor)¹.

*

A fala da artista e pesquisadora Rosana Paulino, no contexto do ciclo de debates *Diálogos Ausentes*, organizado pelo Itaú Cultural, marca o sentido das contestações de artistas negros(as/es) no que diz respeito à sua inserção

no circuito legitimado das artes visuais brasileiras. Contestações essas que têm como fundamento a invisibilidade de artistas negros(as/es) ao longo da história da arte do país. Como argumenta Paulino, não é que inexistam artistas negros(as/es) na história da arte brasileira, todavia, sua produção não é, na maioria das vezes, visibilizada como a de artistas brancos(as/ques). Recuperando a história da arte brasileira, a artista demonstra, portanto, como na gênese do circuito artístico nacional, pessoas negras ora compunham parte das paisagens em pinturas, ora apareciam representando o exotismo da nação, sendo esse um caminho longo em que por mais que existissem artistas visuais negros(as/es), estes não foram, efetivamente, legitimados(as/es) pelos mecanismos do campo da arte, salvo exceções como os irmãos e pintores João e Artur Timóteo da Costa. Sendo, deste modo, a população negra brasileira retratada e até hoje presente nos livros de arte e mesmo de história geral, porém, através dos olhares de artistas brancos(as/ques) (a exemplo de Jean Baptiste Debret), enquanto a produção de artistas negros(as/es) foi constantemente posta de lado/fora/abaixo, com base em argumentos deslegitimadores de suas técnicas, temáticas e processos, como destaca Paulino acima.

Para compreender, então, como a racialidade opera no campo da arte, para a pesquisa de pós-doutorado² em curso que embasa esse ensaio, foram entrevistadas 36 pessoas que são artistas da arte contemporânea. As entrevistas foram realizadas a partir de um mesmo roteiro, no entanto, cinco delas foram realizadas presencialmente, uma virtualmente, já em 2020, enquanto as demais foram efetuadas por meio de um questionário on-line, enviado para artistas entre os meses de março e setembro de 2019, tendo sido contatadas 85 pessoas. Assim, preliminarmente, é possível dizer que das 36 vozes ouvidas, todas se declaram negrodscendentes³, 15 declararam ser mulheres cisgêneras, 11 homens cisgêneros, três eram travestisgêneras, três pessoas não-binárias, uma se declarou sapatão e três não responderam. Estas vozes ecoam de três distintas regiões do país (sudeste, nordeste e centro-oeste), com idades compreendidas entre 21 e 60 anos; bem como com

distintos tempos de carreira, entre 1 e 30 anos. Além disso, no que toca o cerne desse texto, cabe dizer que das 36 pessoas, uma era pós-doutoranda, três doutoras, uma doutoranda, duas mestras, três eram mestrandas, quatro eram pós-graduadas, 14 tinham o ensino superior completo, duas tinham o superior incompleto, três cursavam o ensino superior, duas tinham o ensino médio completo e uma tinha o ensino médio incompleto. Esses dados nos dão um panorama de quem foi ouvido na pesquisa, mas, além disso, conforme ficará explícito, nos dão contornos que falam sobre a estruturação do campo artístico nacional.

Assim, para cumprir os objetivos deste texto, na primeira parte, trato da importância da universidade para o campo da arte contemporânea e seus processos de legitimação (Bueno, 2016; Marcondes, 2018), atentando para como vêm se reconfigurando nas últimas décadas o espaço universitário com um maior ingresso de pessoas negras. Já na segunda parte, trago o foco da discussão focalizando um recorte dos trabalhos acadêmicos que foram produzidos por três das artistas que contribuíram com esta investigação. Ao final, creio que será possível refletir sobre alguns caminhos que esta pesquisa tomará, bem como objetivo lançar uma provocação à agenda de pesquisas em sociologia da arte.

Arte, Universidade e Negritude

Em minha pesquisa de doutoramento (Marcondes, 2018) os processos de legitimação de *jovens artistas* foram foco das investigações. E, dentre as inúmeras questões levantadas, cabe aqui destacar que foi possível constatar a importância do ensino universitário na formação de artistas, para a manutenção do campo da arte contemporânea e o sustento de artistas e demais profissionais da arte. Nesse sentido, argumentei à época, e também na pesquisa de mestrado (Marcondes, 2014), que, no contexto brasileiro, é comum que profissionais das artes visuais atuem ao mesmo tempo

como críticos(as/ques) de arte, curadores(as/us) de exposições, docentes universitários(as/es), professores(as/us) de cursos livres, artistas, entre outras funções (Marcondes, 2014; 2018). E, igualmente, de acordo com os dados da referida pesquisa, o ensino universitário tem sido cada vez mais procurado por jovens que visam uma carreira artística de sucesso – o que se revela também nos dados da atual investigação, mencionados acima. Desse modo, foi possível compreender que a circulação de *jovens artistas* no âmbito universitário poderia favorecer sua circulação no universo da arte como um todo, pois, por vezes, seus professores(as/us) (e, em alguns casos, orientadores(as/us)) podem ter atuações não apenas no âmbito universitário e, por exemplo, trabalhar como docentes universitários(as/es) e curadores(as/us) independentes e, eventualmente, podem convidar discentes-orientandos(as/es) para exibirem seus trabalhos em exposições.

Compreendo, por conseguinte, que o ambiente universitário é um importante espaço de socialização de indivíduos que têm o *privilégio*⁴ de nele ingressar. Nesses espaços de formação e socialização, fundamentais para alguns indivíduos, estudantes se relacionam entre si e com docentes; e docentes com discentes e demais profissionais docentes. Eles se envolvem, frequentemente, em profícuas relações que se definem pela troca de saberes, mas também podem desenvolver relações pessoais em seus processos de socialização e construção de carreiras. E, como argumentado em pesquisa anterior (Marcondes, 2018), a sociabilidade que ocorre nos corredores, cafés, restaurantes universitários e salas de aulas das universidades parece ser importante para *jovens artistas*⁵, que passam não somente a obter informações sobre a vida profissional mas podem, igualmente, ampliar suas possibilidades profissionais, seja enquanto estudantes ou depois de formados(as/es). Assim sendo, essa formação em nível superior se demonstra muito importante atualmente para *jovens artistas* por diversos fatores, dentre eles: a) a formação em si; b) a possibilidade de se tornarem docentes; e, c) poderem receber bolsas de estudos que garantam alguns anos de foco sobre suas produções artísticas.

Note-se que são múltiplas as relações, as possibilidades de encontros e a construção de vínculos pessoais e profissionais, entretanto, cabe destacar que o ambiente universitário parece profícuo para relações que não envolvem somente a troca de saberes. Em um contexto social como o brasileiro que permite a ocupação de cargos nos quadros universitários e ainda em instituições museológicas ou galerias comerciais, pode ocorrer (e, talvez, com frequência) o fato de um(a/e) *jovem artista* cursar o mestrado e ter como professor-orientador um indivíduo que também ocupe o cargo de curador em uma instituição, pública ou privada, ou até mesmo seja curador independente (atuando no circuito de galerias privadas e através de editais que visam a organização de exposições). Este professor-orientador-curador, conhecendo o trabalho do(a/e) *jovem artista-estudante*, pode convidá-lo(a/e) a participar como artista em uma exposição com seu trabalho artístico.

A importância da relação entre a arte contemporânea e o ensino universitário foi também foco de interesse das investigações da socióloga Maria Lucia Bueno, que argumentou sobre como o ensino universitário é fundamental para a expansão e manutenção do sistema artístico no Brasil⁶. Para Bueno, entre a década de 1980 e o século XXI⁷, “(...) presenciamos um fortalecimento das instituições de ensino das artes no país, ligadas à arte contemporânea, sendo a maior parte delas formada por entidades públicas e de nível universitário” (2016). Esse fenômeno não é, segundo a autora, uma exclusividade do contexto brasileiro, tendo ocorrido em outros países, mas em virtude de diferentes motivos:

(...) os desdobramentos desse processo, após os anos 1960, no Brasil e em países ricos como os Estados Unidos e o Canadá, são bem diferentes. Nos grandes centros, a ampliação das artes no ensino superior está diretamente ligada ao fortalecimento e profissionalização do mundo da arte moderna e contemporânea, estabelecendo-se uma nítida distinção entre artistas criadores e artistas professores [...]. No Canadá, por exemplo, temos uma reforma do currículo escolar em 1968, que criou cursos profissionalizantes de arte em nível colegial, para formação de professores, arte-educadores,

agentes culturais etc. A expansão desses programas gerou um polo de empregos promissor para os egressos das escolas superiores de arte. No Brasil, também teremos uma reforma do currículo escolar em 1971, mas que irá contemplar a inclusão de apenas uma disciplina, artes, de cunho prático, que tem como finalidade estimular a criatividade dos alunos. Salvo raras exceções, os alunos brasileiros do ensino médio e fundamental não possuem nenhuma formação intelectual na área de artes ou história da arte. Logo, os parâmetros curriculares nas escolas secundárias entre nós não estimulam a formação de professores de arte. (Bueno, 2016)

A criação e a disseminação de cursos superiores em artes, para Bueno, e com ela faço coro, cria um sistema articulado e interdependente de atores sociais que circulam pelos mesmos espaços (salas de aula, bancas de seleção, bolsas, exposições, periódicos, etc.), fortalecendo o sistema que ampara a arte contemporânea e, por conseguinte, os atores que a criam cotidianamente através de suas ações. Logo, além da formação, as universidades facilitam os contatos entre os diferentes agentes do universo artístico, atuando na legitimação desses indivíduos.

Não busco, contudo, reduzir a formação de artistas, atualmente, ao universo acadêmico. Efetivamente, conta-se com as residências artísticas e com uma proliferação de cursos oferecidos em museus, galerias, entre outras instituições, que também cumprem um papel nessa formação⁸. A universidade é uma entre outras vias que permitem a construção de uma carreira artística presentemente.

A aproximação de artistas contemporâneos(as/es) (e demais agentes do universo da arte) e a universidade é tematizada, também, por Luciana Paiva em *Sobre a (in)formação dos artistas nas universidades: a discussão sobre o mercado da arte e a oposição entre teoria e prática*. Nesse trabalho, a pesquisadora aventa duas possibilidades para que o ensino universitário esteja sendo tão acessado por indivíduos que buscam uma carreira artística:

A primeira é a de que o mercado está legitimando artistas já legitimados pelas universidades, tendo em vista que a maioria dos artistas que alcançam

um razoável sucesso, que conquistam premiações nacionais e que atuam em galerias comerciais é formada em instituições de ensino superior.

A segunda alternativa é a de que a universidade ainda é um espaço que assegura a possibilidade de manutenção da produção artística fora dos limites do mercado ao possibilitar a pesquisa e a docência como atuações complementares à artística. Além disso, assegura também, mesmo que em segundo plano, aquele espaço de discussão sobre a produção, pouco ou nada preservado por outras instituições públicas como museus e espaços culturais. (Paiva, 2014: 53)

As questões indicadas por Paiva têm em comum o fato de que a universidade é hoje um importante espaço de circulação e legitimação de artistas. Fato constatado em minha pesquisa anterior, como também na atual.

Lembremos agora da fala de Rosana Paulino, que abre esse texto, em que a artista trata de como a falta de formação em nível superior foi um argumento frequentemente utilizado para barrar a presença de artistas negrodescendentes no campo da arte brasileira. Todavia, como diz a artista e como os dados da pesquisa que embasa esse ensaio demonstram, artistas negros(as/es) têm ingressado fortemente nas universidades e, por conseguinte, sua produção também têm trazido reflexões a partir dos bancos das universidades. Cabendo, portanto, mencionar a fundamental transformação que vem ocorrendo no Brasil nas últimas décadas, no que diz respeito à frequência das universidades públicas, tomadas como instituições de excelência, nas quais hoje cada vez mais negrodescendentes têm logrado espaço.

Os movimentos negros no país passaram por diferentes processos historicamente, sendo importante aqui mencionar as lutas que culminaram na efetivação de uma política de ingresso de pessoas negras nas universidades, o que se deu em anos recentes, já no século XXI. A implementação de políticas de ação afirmativa para ingresso no ensino superior, por meio da promulgação da lei nº 12.711/2012, se deu, de fato, em meio à intensos debates de acadêmicos, uns contrariamente, como

Yvonne Maggie e Peter Fry, dois dos maiores expoentes da ideia de que as ações afirmativas criariam um problema racial, enquanto o movimento negro atuou firmemente dentro e fora da universidade, com a atuação de intelectuais como Nilma Lino Gomes e Matilde Ribeiro em favor da promulgação de tais ações, a fim de que com elas fosse possível começar a dismantelar um projeto político que mantém negros(as/es) em lugares de submissão (Gomes, 2011; Ribeiro *et. al.*, 2008).

Assim sendo, somente em 2012, no primeiro mandato de Dilma Vana Rousseff, primeira mulher presidente do país, que sofreu um golpe que culminou em seu *impeachment* em 2016, é que foi promulgada a lei nº 12.711 que abriu espaço para uma política de reparação do Estado brasileiro para com a população negra. Esta lei vem contribuindo, portanto, para a transformação da cara da universidade pública no país⁹. Caberia aqui, de fato, averiguar como isso se deu especificamente nos cursos de artes visuais, entretanto, não temos estes dados que exigiriam a realização de nova pesquisa, mas podemos supor que como aconteceu no ensino federal universitário como um todo, tal lei tenha tido efeitos também nesse campo de formação. O que me permite, creio, argumentar que o ingresso mais massivo de negrodescendentes no ensino superior implica em sua maior inserção no campo da arte, fato que contribuiria para que, internamente, nas universidades, venha ocorrendo uma revisão dos cânones postos, com cada vez mais artistas-pesquisadores(as/us)-docentes negrodescendentes buscando, como veremos a seguir, visibilizar a presença negra na constituição do campo artístico nacional.

A perspectiva negra da arte nacional

Como dito na introdução, das 36 pessoas ouvidas na pesquisa, 28 tinham passado pelo ensino superior em seus diferentes níveis de formação, *stricto* e *lato sensu*, além de três que estavam cursando o ensino superior e duas que

tenham o ensino superior incompleto, ou seja, são 33 pessoas passando pelas universidades em busca de sua formação. Além de confirmar a afirmação de Rosana Paulino que abre o presente ensaio, esses dados corroboram o debate do item anterior sobre a universidade ser compreendida como um pilar importante do campo da arte, seja na formação e mesmo como forma de sustento para seus agentes, seja por meio da docência e/ou da pesquisa.

Artistas negros(as/es) estão acessando mais massivamente o ensino superior e é interessante, portanto, buscar suas produções científicas a fim de compreender quais os caminhos têm sido traçados. Para isso, objetivo que no caminhar da pesquisa todos os trabalhos acadêmicos dos(as/es) interlocutores(as/us) sejam analisados. Entretanto, nesta ocasião é possível trazer um pequeno recorte, dada a quantidade de trabalhos a serem encontrados, lidos e analisados. Assim sendo, nesse ensaio, trago uma breve incursão nas pesquisas de doutorado de três artistas, valendo demarcar que das quatro pessoas com teses de doutorado, três são mulheres cisgêneras e a quarta é de um artista homem cisgênero. Aqui faremos, então, um sobrevoo pelos trabalhos de Janaina Barros, Maria Cecília Felix Calaça e Renata Felinto, por meio dos quais será possível notar quais transformações as artistas-pesquisadoras-docentes têm efetuado no âmbito universitário.

Antes, porém, de adentrar nas teses de doutoramento das artistas, é interessante resgatar a perspectiva de Patricia Hill Collins (2016) quando a autora trata do que nomeou como perspectiva *outsider within*, aquela que diz respeito às vozes minorizadas em termos sociais, mas que no âmbito universitário conseguem trazer novos olhares, questões de pesquisa e formas de análise. É a partir das mulheres negras, que ocupam uma intersecção entre marcadores sociais de diferença, que Hill Collins traz esse conceito tratando de como o espaço acadêmico não é tomado como um espaço de/para mulheres negras, sendo dominado por homens brancos. Então, construídas como *Outros* dos homens brancos, a produção acadêmica de mulheres negras, em grande medida, foi/é tomada como menos científica, o que se dá também por seu engajamento político, diga-se. Nesse sentido,

as mulheres negras quando logram ocupar espaços acadêmicos teriam, de acordo com a autora, uma perspectiva de dentro dos saberes acadêmicos, em virtude de sua formação, ao mesmo tempo que sendo tomadas como *Outro* dos dominantes, estariam de fora dos limites do fazer científico.

Alargando as colocações de Hill Collins, seria possível dizer que em larga medida os *outsiders within* negrodescendentes (não somente as mulheres negras) ao adentrarem nos espaços acadêmicos têm contribuído para a luta antirracista e pressionado as mudanças no campo da arte em relação ao sistema de desigualdade que tem, historicamente, favorecido a legitimação e eventual consagração de pessoas brancas e suas narrativas poéticas. Barros, Calaça e Felinto são compreendidas aqui, conseqüentemente, como *outsiders within* no âmbito universitário, mas também no mundo da arte, já que apesar das regras específicas deste microcosmos social, sua estrutura também corresponde aos padrões da sociedade envolvente, fundada em sólidas bases coloniais. A partir desse entendimento, podemos tomar melhor conhecimento de suas agendas de pesquisa, análises, metodologias, questões de trabalho e referenciais teóricos.

Cabe agora resumir as teses das artistas, mas antes, vale dizer que trago também uma pequena amostra dos trabalhos artísticos das artistas cujas teses de doutorado serão focalizadas. Embora não seja objetivo desse artigo focalizar sua produção estética¹⁰, creio ser fundamental trazê-la mesmo que sem abordá-la propriamente para que se tenha uma noção mais completa de suas atuações como produtoras de arte e conhecimentos dentro e fora do âmbito universitário.

Começando pela tese de Janaina Barros¹¹, artista que tem na performance o foco de sua atuação artística [Fig. 1] e é professora adjunta pelo Departamento de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Intitulada *A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra*, a tese foi defendida em 2018 no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo

(PPGEHA/USP). Em sua tese de doutoramento, a artista-pesquisadora-docente tem como foco a questão da autoria entrecruzada com a racialidade. Nesse sentido, toma a produção de artistas negros(as/es) do Brasil na seara da arte contemporânea investigando quais as leituras possíveis de seus trabalhos e como eles se conformam em contranarrativas que, partindo de pessoas racializadas e generificadas de modo subalterno, subvertem a história oficial da arte, seus cânones e regras de legitimação de artistas e trabalhos. A artista-pesquisadora-docente debate, então, com os cânones da arte contemporânea acerca da noção de autoria e propõe o entendimento de que *autoria negra* na arte contemporânea brasileira seria, portanto, contestatória das narrativas oficiais da arte e da sociedade, sobretudo, no que toca às questões raciais e, mais ainda, quando entrecruzadas com a questão de gênero.



FIG. 1. Janaina Barros, *Psicanálise do cafuné: catinga de mulata (Tanacetum vulgare)*, 2017. Foto performance.

Fonte: (Barros, 2018).

Desta forma, Barros coloca a produção negra na arte contemporânea como foco de possibilidade para o desenvolvimento de diferentes

epistemologias. Diferentes aqui em relação às epistemologias construídas em acordo com os princípios coloniais e em vigor por meio da *colonialidade* do poder, do saber e do gênero (Quijano, 2009; Grosfoguel, 2018; Lugones, 2020). Distintas do padrão estabelecido e, por isso, silenciadas ao longo da história da nação, as contranarrativas negras fariam uma história a contrapelo, evidenciando as violências que advêm de narrativas únicas, que servem à subjugação e subalternização de quem é entendido como desviante da normatividade estabelecida.



FIG. 2. Maria Cecília Felix Calaça, *Afrotravessia*, 2018. Instalação. Fotógrafa: Priscila Smith. Fonte: Arquivo de Maria Cecília Felix Calaça.

Vejam agora, brevemente, a tese de Maria Cecília Felix Calaça¹², que em sua produção artística condena as violências coloniais ao passo que homenageia existências interrompidas no processo colonial [Fig. 2] e é

docente na Faculdade Paiva Andrade (CE) no curso de Pedagogia e exerce a função de 2ª líder do Projeto de Extensão do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFCE). Defendida em 2013, no Programa Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Ceará (PPGE/UFC), a tese de Calaça recebeu o título: *Movimento artístico e educacional de fundamento negro da Praça da República: São Paulo 1960-1980*. Paulistana de nascimento e radicada por volta de uma década no Ceará, a artista-pesquisadora-docente traz relevo ao movimento artístico e educacional ocorrido (e ainda presente) na Praça da República em São Paulo, mas também no Embu das Artes. Calaça demonstra as interconexões entre estes lugares em virtude da circulação de artistas negros(as/es) entre eles. Sua pesquisa evidencia, então, um movimento artístico que teria passado despercebido pela narrativa oficial da arte brasileira.

Assim, Maria Cecília Calaça traz à tona uma série de histórias e processos de formação e aprendizado coletivo de artistas como, por exemplo, aqueles da família Silva, que contou/a com inúmeros artistas, dentre eles a pintora Maria Auxiliadora, precocemente falecida, mas que despontou nos anos de 1970, tendo seu trabalho registrado em livro por Pietro Maria Bardi, mas que só em anos recentes, em 2018, para ser mais preciso, ganhou a exposição individual *Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência* no Museu de Arte de São Paulo¹³. Maria Auxiliadora, reconhecida como criadora de uma técnica única, teve, como seus parentes, uma forte atuação na Praça da República, onde, como demonstra Cecília Calaça, ocorreu um intenso contato entre artistas negrodescendentes que muitas vezes lá mesmo, em frente ao público, produziam seus trabalhos. Tendo sido a autora-artista-pesquisadora-docente uma dessas visitantes frequentes da Praça na década de 1970. Calaça relaciona, ainda, a atuação de tais artistas como a profusão da retomada das ações mais contundentes dos movimentos negros no período. Desse modo, a autora traz foco e evidencia um grupo de artistas, registra suas histórias, traz seus trabalhos e debates suas técnicas, tornando possível que hoje saibamos que esse movimento existiu.

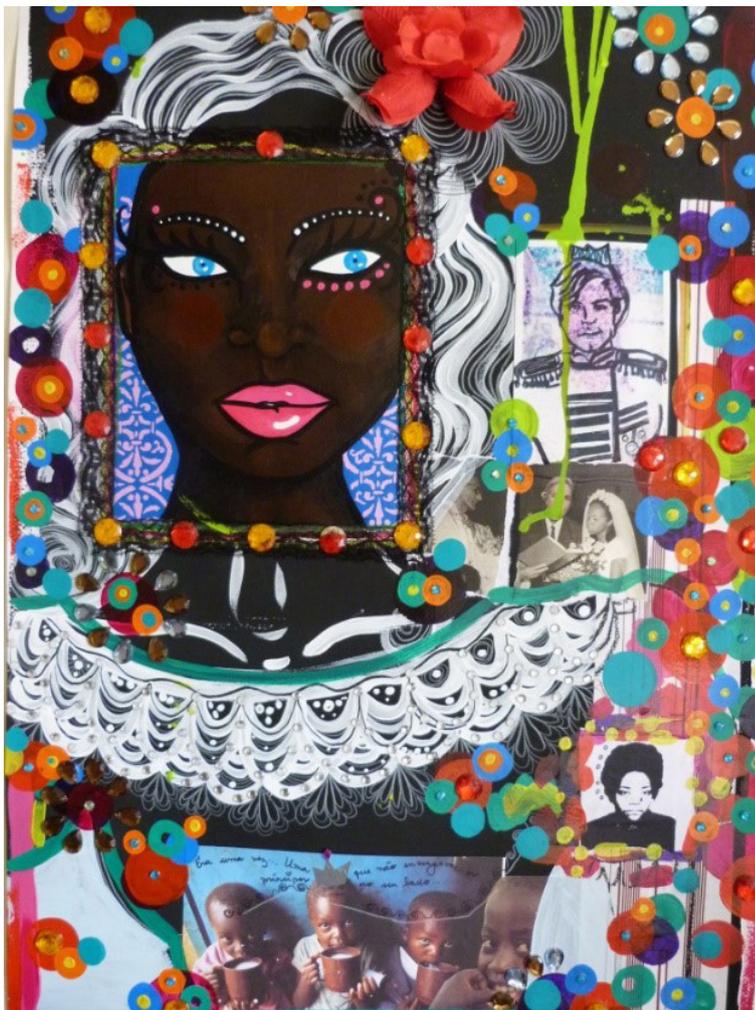


FIG. 3. Renata Felinto. *Sem título*, da série *Não conte com a fada*, 2011. Pintura e colagens.
Fonte: site da artista¹⁴.

Agora, nos debruçamos sobre o trabalho de doutoramento de Renata Felinto¹⁵, cuja produção artística transita entre a performance, a pintura e a instalação, figurando novos imaginários para a população negra brasileira [Fig. 3] e, que como as anteriores, é também docente, e, no seu caso, é professora adjunta do setor de Teoria da Arte no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri (CE). Defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), a tese de Felinto foi intitulada *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas*:

estudos de produções e de poéticas. A tese de Renata Felinto possui três eixos investigativos: o primeiro, trata de uma revisão da presença de artistas afrodescendentes (termo usado pela artista-pesquisadora-docente) na história da arte brasileira; já o segundo, traz uma análise do termo afro-brasileiro/a e sua transposição dos Estados Unidos para o emprego no Brasil, na área das artes visuais; e, por fim, o terceiro eixo analisa a produção de artistas brasileiros/as e estadunidenses buscando em suas visualidades e estéticas a compreensão de que arte produzem no contexto diaspórico, que, de acordo com a proposta de Felinto, seria mais pertinentemente classificada como arte afro-brasileira ou afro-americana.

A tese em questão, especialmente no que diz respeito ao primeiro eixo investigativo, tem como provocação a compreensão de como foram visibilizados(as/es), ou melhor, invisibilizados(as/es) artistas afrodescendentes, o que Felinto demonstra, por exemplo, por meio de entrevistas com galeristas e buscas em acervos de museus, como o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fato é que as ausências em termos quantitativos nos acervos dos museus de arte são preenchidas pela artista que dá relevo aos(as) artistas afrodescendentes que encontra. Ao mesmo tempo, no que toca ao mercado de arte, Felinto expõe os mecanismos de legitimação do circuito artístico, demonstrando como artistas negros(as/es) e suas poéticas acabam ficando de fora do circuito mercadológico, fonte de sustento para artistas. No entanto, a autora também analisa e traz ao debate a produção contemporânea de artistas negrodescendentes e indica transformações em curso no campo da arte em termos de absorção de tal produção artística, o que se daria, em grande medida, pela atuação das pessoas racializadas atuando no campo da arte, resistindo a processos de apagamento e subjugação próprios desse microcosmos social.

Janaina Barros tinha aproximadamente 20 anos de carreira quando respondeu ao questionário on-line da pesquisa que embasa esse texto e Renata Felinto tinha 22 anos de carreira quando fizemos uma conversa

virtualmente. Enquanto isso, Maria Cecília Calaça, apesar de atuar no campo da arte, especialmente na pesquisa e na docência, há décadas, ao ser questionada sobre seu tempo de carreira, à época em que nos encontramos em um shopping em Fortaleza, tinha um ano de carreira como artista, já que sua primeira exibição pública de trabalho tinha ocorrido em 2018. Tratam-se de três pessoas distintas, vivendo em diferentes cidades, exercendo a docência e a pesquisa em paralelo às suas atuações artísticas. As três artistas-pesquisadoras-docentes produziram também, na última década, três pesquisas distintas, feitas em diferentes instituições e, ainda assim, apesar das distinções, os trabalhos de Barros, Calaça e Felinto podem ser aqui aproximados. Não somente porque são as três, mulheres negras, pesquisadoras, docentes e artistas, mas em virtude do que creio poder chamar de uma principal motivação em termos de questão de trabalho colocada por suas pesquisas de doutoramento, a saber: buscam visibilizar a produção artística de negrodescendentes na arte brasileira seja histórica ou contemporaneamente.

As teses de Barros, Calaça e Felinto, aqui brevemente explicitadas, são, de fato, trabalhos que subvertem uma lógica da arte nacional, isto porque colocam artistas negrodescendentes no centro de suas pesquisas. Assim, as três produzem análises críticas para os trabalhos de artistas que levam aos seus diálogos e nessas análises deixam nítido que os padrões estabelecidos como cultural e artisticamente válidos no Brasil, em acordo com a *colonialidade*, não servem para análise dos trabalhos de artistas negrodescendentes, pois em muitos casos, tais padrões serviram/servem para invisibilizar a produção de tais artistas.

Lembremos, novamente, da frase de Rosana Paulino que abre este ensaio e vejamos como Barros, Calaça e Felinto desmantelam a norma vigente, em suas pesquisas e modos de análise, e trazem ao centro do debate uma produção tomada como menos artística porque centrada em um referencial afro-diaspórico. Ou seja, no país da suposta *democracia racial*, mito desconstruído por inúmeros(as/es) pesquisadores(as/us), como Abdias do

Nascimento (1978) e Lélia Gonzalez (1983), pessoas negras até no campo da arte, suposto espaço social da liberdade, enfrentam barragens aos seus trabalhos e à sua legitimação como produtoras de arte que não seja tomada como naïf. Mas as pesquisadoras-docentes-artistas aqui focalizadas, como Nascimento e Gonzalez, partem do que fica de fora das narrativas oficiais, demonstrando a violenta operação de apagamento de narrativas compreendidas como subalternas e, deste modo, reescrevem a história da arte brasileira, trazendo novas ferramentas, inclusive, para o exercício da crítica de arte, quando propõem as análises dos trabalhos artísticos com que dialogam. Cabe, por conseguinte, incluir aqui o subitem a seguir, em que reúno as proposições de Barros, Calaça e Felinto com a finalidade de demonstrar o que seria, em meu entendimento, uma *crítica de arte negroreferenciada*, cujo exercício de síntese tornará ainda mais nítidas as transformações que vêm sendo planejadas e efetuadas pelas artistas.

Crítica de Arte Negroreferenciada

Ao ler as teses de doutoramento de Janaina Barros, Maria Cecília Felix Calaça e Renata Felinto, ficou explícito que apesar de seus diferentes recortes, objetivos e referenciais, as autoras partem, todavia, de uma questão comum: o campo da arte brasileira historicamente ocluiu de suas versões oficiais os trabalhos de artistas negros(as/es) como artisticamente legítimos. Veja bem, isso não diz respeito à toda e qualquer arte, pois, como fica demarcado na fala de Rosana Paulino na abertura desse texto, há um lugar para essa produção de artistas negros(as/es) na história da arte tomada como oficial, mas seria um lugar menos consagrado, parte do território entendido como arte popular, longe, portanto, do terreno da arte consagrada e socialmente entendida como mais valorizada, em termos simbólicos e financeiros. Sendo assim, Barros, Calaça e Felinto em suas distintas proposições analíticas conferem espaço para que se pense sobre: 1) o diferenciado processo de legitimação de artistas que são negros(as/es), demonstrando que a racialidade importa quando são eleitos(as/es) os(as/es) artistas que devem ser entendidos(as/

es) como mais talentosos(as/es) e relevantes na arte brasileira; 2) propõem, a partir disso, novos olhares para a história da arte nacional, cobrindo lacunas e nelas fazendo emergir nomes esquecidos pela história da arte oficial; e, 3) compreendendo o lugar diferenciado legado à população negra brasileira na hierarquia dessa *falaciosa democracia racial*, vão às produções de artistas negros(as/es) e a partir delas propõem diferenciadas leituras de seus trabalhos que, em geral, conectados às experiências de seus(suas/sues) produtores(as/us), abordam um universo simbólico inexplorado pela crítica de arte pautada em uma versão oficial (diga-se, branca) da história.

Nesse sentido, proponho a compreensão de que as autoras indicam a necessidade de uma crítica de arte ciente do lugar socialmente atribuído à população negra brasileira e das epistemologias negras, ou seja, *negro-referenciada*, a qual seria capaz de tratar da complexidade até então pouco abordada acerca dos trabalhos produzidos por artistas negrodescendentes. Interessa aqui essa abordagem proposta pelas autoras, a qual merece ser lida em sua inteireza, contudo, em virtude do espaço, aqui trarei algumas pontuações dos trabalhos das artistas-autoras-pesquisadoras-docentes para que suas proposições se tornem mais nítidas e, desse modo, possamos compreender como buscam subverter as regras do campo artístico que excluíram de sua versão oficial os nomes e histórias de artistas negros(as/es).

Tratando, então, do que chama de *autoria negra*, Janaina Barros reflete sobre a necessidade de distanciamento das narrativas artísticas homogeneizadas em padrões eurocêtricos. Barros entende, assim, a *autoria negra* dentro do campo de relações históricas, políticas, sociais e econômicas de uma cultura, logo construída metodologicamente de novas sínteses formais e conceituais. Em sua tese está presente, então, o debate acerca da noção de arte afro-brasileira, propondo uma versão que não aprisione o trabalho de pessoas negras em uma narrativa única, monolítica, mas que permita a compreensão da complexidade de relações que envolvem a produção de suas obras. Dirá Barros:

Por conseguinte, o termo arte afro-brasileira hoje se encontra em seu aspecto formal e conceitual numa multiplicidade de visualidades e narrativas, que imprimem um território político quando sinaliza e visibiliza a cor de pele de autoras negras e autores negros numa história hegemônica e permeada de assimetrias na arte brasileira contemporânea. Portanto, compreende-se neste cenário artístico uma autoria negra na arte contemporânea brasileira por meio da revisão do conceito arte afro-brasileira numa escrita que ocorre no tempo de agora diante de um território político de subjetividades de articulação dos discursos visuais e os seus processos investigativos: sistematizar, elaborar e formalizar uma obra. O lugar da autoria negra se torna distante dos rótulos quando não se enquadra essas visualidades a algum modelo específico de arte. Então, é pertinente repensar sobre uma visão eurocêntrica como modelo de universalidade. (Barros, 2018: 116-117)

Barros permite, assim, a compreensão de que o modelo tomado como universal, criado a partir do padrão de sociedade estabelecido em tempos coloniais, centrado na Europa, não é universal. O universalismo eurocentrado é tomado como uma armadilha que essencializa experiências e não serve para tratar de todos os indivíduos e suas produções, afinal, as experiências são construídas por diferentes marcadores sociais de diferença que estipulam lugares desiguais para indivíduos tomados como desviantes do padrão eurocêntrico. É possível dizer, então, que a *autoria negra* investigada por Barros está conectada com a experiência negra vivida em uma sociedade estruturalmente desigual em termos raciais.

Agora, Maria Cecília Felix Calaça, em sua tese, trata da noção de *fundamento negro*, por meio da qual demarca uma produção artística referenciada nas epistemologias africanas. Como Barros, demarca as desigualdades da sociedade brasileira, entretanto, ao analisar a produção dos(as/es) artistas que são focalizados(as/es) em sua pesquisa, investiga a presença do *fundamento negro*. Para definir esse *fundamento*, a artista-autora utiliza como referência os trabalhos de Olá Balogun e George Nelson Preston, que a auxiliam a determinar quais seriam os padrões de uma tradição artística

africana. A partir destas construções é que Calaça irá propor análises para os trabalhos de artistas presentes na Praça da República, fazendo uma releitura das características gerais da arte africana para evidenciar o valor simbólico, uma característica do aspecto formal da arte afrodescendente e uma interpretação subjetiva. De fato, das três teses aqui mencionadas, a única que propõe diretamente uma leitura diferenciada da crítica de arte, é a de Cecília Calaça, sendo interessante aqui destacar parte da análise que a autora faz do trabalho *Autorretrato com anjos*, de 1972, da artista Maria Auxiliadora da Silva [Fig. 4].



FIG. 4. Maria Auxiliadora da Silva. *Autorretrato com anjos*, 1972, pintura. Fonte: Calaça, 2013.

Destaca Calaça:

Características estéticas da obra de arte afrodescendente:

a) Diminuição das proporções do aspecto formal:

Indica que partes do corpo podem ter suas dimensões alteradas livremente, como a figura central e os anjos.

b) Desconformidade do aspecto formal:

Para evidenciar uma parte do todo considerada, em detrimento de outras, mais importante no conjunto, sobressai a figura central.

c) Simplificação do aspecto formal:

Nesse caso, a criatividade e a originalidade do estilo do artista sobressaem livremente na elaboração da composição da pintura.

d) Percepção subjetiva do aspecto formal:

A intenção é somente simular a forma do corpo, como se não houvesse a ausência da mesma, no caso, temos os braços, as mãos e os pés dos anjinhos e da figura central.

e) Repetições acentuadas das formas é uma possibilidade de criar uma ordenação de movimento rítmico. (Calaça, 2013: 202-203)

A proposta analítica de Cecília Calaça inclui ainda uma interpretação subjetiva dos trabalhos, porém, o trecho destacado acima se conecta aos objetivos desse artigo por demonstrar a proposta da autora no que se refere ao chamado *fundamento negro*. O objetivo da autora é, dessa forma, fazer notar como certa produção negra feita no Brasil pode ser lida a partir de sua aproximação com a matriz epistemológica africana. Fator que deveria ser valorizado e destacado ao invés de deslegitimado e invisibilizado, como é comumente feito nas narrativas oficiais da história da arte brasileira.

Seguindo um caminho semelhante, mas sem buscar aproximações com o referencial histórico africano, Renata Felinto se volta ao universo da arte contemporânea brasileira e faz emergir as contribuições de artistas negros(as/es). Felinto destaca como inúmeros(as/es) artistas negros(as/es) contemporaneamente têm em sua experiência e de seus antepassados o fundamento de suas produções, fato presente, como argumenta a autora-artista, também nas produções de artistas descendentes de europeus e

de asiáticos, mas que ao enfatizarem sua memória e valores culturais não seriam marginalizados(as/es) como seriam os(as/es) artistas negrodscendentes (Felinto, 2016: 170). Dessa forma, dirá Felinto:

(...) o artista afrodescendente contemporâneo que alcança o reconhecimento, ou que está se fazendo conhecer, inevitavelmente, em algum ponto de sua trajetória, encontrar-se-á diante do seguinte dilema: se toca nas questões de sua africanidade, é rotulado como e somente “artista afro-brasileiro”; se não toca, é visto com desconfiança, como se intencionasse negar seu passado, suas raízes. O artista afrodescendente se encontra numa busca pela temática como os demais, e, além disso, procura o equilíbrio, isto é, a realização de trabalhos que estejam de acordo com o meio das artes plásticas, sem para isto, menosprezar o seu presente e o seu passado enquanto indivíduo. Árduo labor diante de uma realidade artística que prima pela discussão da formalidade plástica, do subentendido, do conceitualismo, mas que de certa forma está sendo cumprida por alguns artistas surgidos na década de 1990.

Com suas obras que tocam feridas mal cicatrizadas que persistem no cotidiano do povo brasileiro e que estão relacionadas à matriz africana, ao focar nesse tema também resistem no ambiente hermético da arte contemporânea brasileira. Além de todos os aspectos esmiuçados ao longo do capítulo que servem para, de certa forma, justificar uma parte da produção desses artistas como sendo arte afrodescendente, e não afro-brasileira somente, o mais crucial é não se esquecer de que eles são humanos, pesquisadores e que fazem arte e pronto e ponto. (Felinto, 2016: 195)

É interessante na proposta de Felinto, portanto, a percepção de que a produção de artistas negros(as/es) pode ser lida ou não como arte afro-brasileira, o que depende dos(as/es) artistas e seus interesses. Ao mesmo tempo, a autora-artista pensa sobre uma arte afro-descendente, ou seja, produzida por pessoas negras, cuja produção pode trazer ou não a experiência vivida por seus(suas/sues) produtores(as/es). No entanto, a demarcação da descendência negra em um país em que o racismo tem sido a

norma há séculos, marca uma experiência racial coletiva que, embora possa estar ausente dos trabalhos de alguns(mas/mes) artistas, em geral, está presente na experiência de viver no Brasil e circular em suas instituições em prol de suas legitimações no campo artístico. Ainda de acordo com Felinto:

À parte a discussão sobre nomearmos ou não essa produção com o termo arte afro-brasileira, muitos artistas afrodescendentes estão em comunhão criativa ao, de maneira orgânica, quase que num urgente impulso criativo coletivo, produzir a partir desse lugar de negras e negros nascidos e criados no contexto histórico brasileiro, ou seja, com todas as implicações e controvérsias aqui já apresentadas e debatidas. (Felinto, 2016: 288)

A partir disso, Felinto compreende, com sua análise de exposições, galerias e artistas empreendida ao longo da tese, que o campo artístico nacional passa por uma transformação, com uma maior absorção das produções de artistas negros(as/es). Entretanto, ao mesmo tempo, entende que essa transformação estrutural não se dá sem resistência, a qual ainda atrapalha a legitimação de artistas negros(as/es). E, assim, questiona: “Quais são as reais perdas na escrita das Artes Visuais quando o racismo se torna um filtro?” (Felinto, 2016: 291). Questionamento oportuno e que propõe ao pensamento crítico das artes visuais.

A experiência do racismo na vivência no Brasil e as epistemologias negras diaspóricas¹⁶ estão, em geral, presentes nas produções analisadas pelas artistas, as quais, cada uma com seu foco de pesquisa, se reúnem mesmo sem saber. São como uma ventania que vem para destroçar os edifícios estruturados em bases racistas. Unem-se, então, mesmo sem intencionar em uma agenda de trabalho que vem demarcando a fundamental necessidade de reescrita da história nacional e, no caso, da arte nacional. Uma agenda de pesquisa que poderia ser compreendida como aquela dos movimentos negros brasileiros e mesmo norte-americanos que, nos anos de 1970, elevaram a negritude e a cultura negra, constantemente desprestigiadas pelas narrativas tomadas como oficiais. Nesse sentido, suas teses, mesmo

que escritas solitariamente, como quaisquer outras, formam uma multidão que indica a necessidade de mudar a estrutura do campo artístico, ao mesmo tempo em que com suas ações, enquanto artistas e pesquisadoras, elas próprias causam este impacto transformador.

Portanto, como dito, a única tese que propõe entre as três analisadas uma mudança na estrutura das críticas de arte é a de Cecília Calaça. Entretanto, ao ler os trabalhos de Barros e Felinto, ficou nítido que as autoras, embora não tratassem de uma crítica de arte nos termos do que seja a crítica profissional (Marcondes, 2014), elas igualmente faziam uma crítica ao campo da arte chamando atenção para o fato de que o referencial epistemológico que embasa o campo da arte como um todo (o trabalho artístico, o crítico, o curatorial, etc.) deveria ser revisto para que o racismo deixasse de operar no campo artístico, invisibilizando e deslegitimando trabalhos e artistas em virtude de sua racialidade. Nesse sentido, ao mencionar uma *crítica de arte negroreferenciada*, parto da reunião das proposições das artistas-autoras-pesquisadoras-docentes compreendendo que demarcam o lugar diferenciado da população negra na sociedade brasileira em virtude do racismo ser a norma estabelecida desde que para cá foi sequestrada a primeira pessoa africana. Então, o termo *negroreferenciada* diz respeito à necessária compreensão das experiências e epistemologias da população negra que coletivamente vivencia a subalternização. Ou seja, o entendimento do universo de questões e referências de pessoas negras é nevrálgico para que seja possível uma leitura mais complexa e completa de seus trabalhos artísticos. Ademais, como também demarcam Barros, Calaça e Felinto, a experiência coletiva de subalternização contribuiu (e segue contribuindo) para que mesmo no campo da arte, suposto espaço da liberdade onde a norma seria o talento, pessoas negras sejam estruturalmente menos visibilizadas e legitimadas enquanto produtoras de um tipo de arte entendido como mais valorizado no mundo da arte.

Considerações Finais

Neste espaço caberia ainda aproximar mais os argumentos e análises de Janaina Barros, Maria Cecília Calaça e Renata Felinto, seja apresentando mais detalhes de como analisam os trabalhos artísticos que tomam para suas interlocuções, ou ainda averiguando suas referências bibliográficas. O objetivo deste ensaio foi justamente apresentar os caminhos seguidos nas pesquisas de algumas das artistas que contribuíram com a pesquisa de pós-doutoramento em curso. Assim, a partir disso é possível ainda indicar a urgência na mudança dos cânones que estruturam as referências em sociologia da arte, sobretudo, quando tratamos de sociedades constituídas em virtude da invasão e assassinio que ocorreram desde o século XVI. Tratar da arte na sociologia em um país como o Brasil insta que a questão racial seja tomada como importante na estruturação das relações que conformam as hierarquias no campo da arte. Compreender como a racialidade opera nas relações de legitimação do mundo da arte, de fato, se faz urgente.

Além disso, é interessante retomar o conceito de *outsider within* de Patricia Hill Collins (2016), pois esta condição seria um diferencial fundamental da produção de mulheres negras comprometidas com a emancipação da população negra, pois, enquanto indivíduos socialmente discriminados/subalternizados pela conformação estrutural da sociedade, sua perspectiva sobre temáticas, teorias, epistemologias, paradigmas, metodologias e métodos de pesquisa, em geral, podem se distanciar do projeto de poder gestado e mantido por produções acadêmicas que, muitas vezes, não questionam os lugares sociais de seus produtores e acabam por contribuir para a manutenção do poder em mãos brancas e masculinas. O que se dá através da construção, manutenção e *circulação de imagens* de controle (Hill Collins, 2019), as quais são, resumidamente, estereótipos negativos, acerca, especialmente, das mulheres negras. Sendo assim, alargando os conceitos e reflexões de Hill Collins, creio ser possível dizer que as pesquisas de Barros, Calaça e Felinto contribuem para o lançamento de uma agenda de

pesquisa que busca combater as *imagens de controle* de toda uma população que há séculos vem sendo discriminada e depauperada. O que fazem no campo da arte em um movimento que é duplo, para dentro do campo, contestando a narrativa tomada como oficial e o sistema de legitimação de agentes e produções, ao passo que se dá para fora deste universo da arte, rumando em sentido à sociedade envolvente, trazendo uma reunião de vozes e poéticas que conjuntamente contestam a configuração das relações sociais e raciais que mantém pessoas não-brancas, no caso, pessoas negras em lugares subalternos.

Autodefinição e empoderamento são palavras-chaves nas proposições de Hill Collins e, igualmente, nos trabalhos das artistas-pesquisadoras-docentes aqui mencionados, o que me parece seguir o mesmo caminho e propósito: a emancipação negra. As teses mencionadas se contrapõem a teorias, práticas, metodologias e questões de trabalho que pouco ou quase nada complexificam a experiência de viver no Brasil, de ter essa cidadania a partir de um lugar social minoritário. Deslocam, então, o centro de gravidade e com esse movimento um novo universo de questões tem surgido para dentro e para fora dos muros das universidades e do campo artístico. Sendo assim, creio que a sociologia da arte feita no país em grande medida se beneficiará de um caminho semelhante, em que a perspectiva negra seja elevada e considerada para as análises e, cabe dizer, não apenas análises sobre a questão racial. Afinal, esta perspectiva pode contribuir em termos teóricos, metodológicos, técnicos entre outros.

Referências

BARROS, J. *A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra*. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte)-EACH, ECA, FAU, FFLCH, MAC, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BUENO, M. L. *A Condição de artista contemporâneo no Brasil - entre a universidade*

- e o mercado. In: QUEMIN, A.; VILLAS BÔAS, G. (Orgs.). *Arte e Vida Social - Pesquisas Recentes no Brasil e na França*. Marseille: OpenEdition Press, 2016, v. 1, p. 430-442.
- CALAÇA, M. C. F. *Movimento artístico e educacional de fundamento negro da praça da república: São Paulo 1960-1980*. Tese (Doutorado em Educação)– Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2013.
- COSTA, G. Cresce total de negros em universidades, mas acesso é desigual. *Agência Brasil*, 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-11/cresce-total-de-negros-em-universidades-mas-acesso-e-desigual>>. Acesso em: 01 set. 2021.
- FELINTO, R. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese (Doutorado em Artes)– Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, [1993] 2001.
- GOMES, N. L. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. *Revista Política e Sociedade*, Florianópolis, v. 10, n. 18, p.133-154, abril 2011.
- GONZALEZ, L. Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira. In: SILVA, L. *et alii*. *Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos*. Brasília, ANPOCS, 1983, p.223-44.
- GROSGOUEL, R. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiásporico*. Belo Horizonte: Autentica, 2018, p. 55-77.
- HILL COLLINS, P. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p.99-127, jan./abr., 2016. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/se/a/MZ8tzzsGrvmFTKFqr6GLVMn/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 04 set. 2021.
- HILL COLLINS, P. *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. (Org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p.52-83.
- MARCONDES, G. *Arte, crítica e curadoria: diálogos sobre autoridade e legitimidade*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia)–Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- _____. *Arte e consagração: os jovens artistas da arte contemporânea*. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia)–Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- _____. Conexões de cura na arte contemporânea brasileira. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 375-391, jul./dez. 2020.
- NASCIMENTO, A. do. *O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PAIVA, L. Sobre a (in)formação dos artistas nas universidades: a discussão sobre o mercado de arte e a oposição entre teoria e prática. In: FERNANDES, M. Q. (Org.). *LONGITUDES: a formação do artista contemporâneo no Brasil*. São Paulo: Funarte, 2014, p. 52-55.

PAULINO, R. *O negro nas artes visuais no Brasil*. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GSAqLsHvVf4>>. Acesso em: 09 ago. 2019.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B.; MENESES, M. P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edição Almedina, 2009, p. 68-107.

RIBEIRO, M.; DOS SANTOS, S. A.; CAVALLEIRO, E. BARBOSA, M. I. da S. Ações afirmativas: polêmicas e possibilidades sobre igualdade racial e o papel do estado. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 3, p. 913-929, 2008.

RAMIRO, M. A profissionalização do artista ou o que torna um artista profissional. In: FERNANDES, M. Q. (Org.). *LONGITUDES: a formação do artista contemporâneo no Brasil*. São Paulo: Funarte, 2014, p. 15-20.

RESENDE, J. Formação do Artista no Brasil. *Ars*, São Paulo, v.3, n.5, p. 22-29, 2005.

Notas

- * Pós-doutorando (bolsista PNPd/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS/UECE). Doutor e mestre no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela UFRJ. Pesquisador associado ao Núcleo de Sociologia da Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NUSC/UFRJ) e do GRUA - Grupo de Reconhecimento de Universos Artísticos. Trabalha com temas relacionados à sociologia da arte, à arte contemporânea, à sociologia da cultura e às questões étnico-raciais, com especial interesse sobre os processos de legitimação. E-mail: gui.marcondesss@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6114-7944>.
- 1 Palestra de Rosana Paulino, em 2016, intitulada *O negro nas artes visuais no Brasil*, pode ser assistida *online*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GSAqLsHvVf4>>. Acesso em; 09 ago. 2019.
 - 2 A mencionada pesquisa em curso teve início em setembro de 2018 e é desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará (PPGS/UECE).
 - 3 Utilizo o termo negrodescendente abarcando as respostas recebidas que variaram em declarações como negra, preta, afro-brasileira, mestiça e negrândia. Assim, penso que todas as pessoas identificam em seus corpos a ancestralidade negra, por isso, negrodescendente é usado aqui como um termo guarda-chuva para definir essas identidades raciais.
 - 4 Opto aqui pelo uso do termo *privilegio* para demarcar a compreensão que tenho sobre as desiguais possibilidades de cursar o ensino superior em uma sociedade como a brasileira.
 - 5 A categoria jovens artistas foi foco de minha pesquisa de doutoramento (Marcondes, 2018) e diz

- respeito a artistas em processo de construção de suas carreiras, não sendo relativa à idade em termos biológicos, tratando-se, então, de uma categoria do campo da arte contemporânea que foca artistas em início de carreira.
- 6 A pesquisadora debate o tema em *A condição de artista contemporâneo no Brasil - entre a universidade e o mercado* (Bueno, 2016: 430-442).
 - 7 Sobre a situação da formação do artista no contexto brasileiro, em período anterior, em que não se tinham tantos cursos de pós-graduação em artes, é interessante a leitura de *Formação do artista no Brasil*, de José Resende, originalmente publicado em 1975 (Resende, 2005: 22-29).
 - 8 De acordo com Mario Ramiro, em *A profissionalização do artista ou o que torna o artista um profissional*: “Um curioso fenômeno vem ocorrendo na cidade de São Paulo, como em outras grandes cidades brasileiras, que chama a atenção de qualquer artista ou professor de uma escola tradicional de artes: é a oferta de cursos, sejam técnicos ou teóricos, oferecidos por artistas ou instrutores, em museus, centros culturais, escolas e ateliês. A grande maioria desses cursos é gratuita ou, quando são pagos, custam muito menos do que qualquer faculdade de artes. Com base nisso, seria possível dizer que em uma cidade com as proporções de São Paulo uma pessoa interessada em ter uma formação no campo das artes não precisaria necessariamente passar pelo sistema de ingresso exigido pelas universidades públicas ou pelas faculdades de artes plásticas” (Ramiro, 2014: 16).
 - 9 “(...) entre 2010 e 2019 – o número de alunos negros no ensino superior cresceu quase 400%”, é o que revelou o estudo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Um aumento significativo, porém ainda abaixo da representatividade esperada, já que a população declarada negra no país é de 56% e universitários(as/es) negros(as/es) são 38,15% dos(as/es) matriculados(as/es) nas instituições universitárias. Para mais detalhes, ver Costa, 2020. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-11/cresce-total-de-negros-em-universidades-mas-acesso-e-desigual>>. Acesso em: 01 set. 2021.
 - 10 Em *Conexões de cura na arte contemporânea brasileira* (2020), trago uma análise mais centrada na produção de alguns(mas/mes) dos(as/es) interlocutores(as/us) da pesquisa que venho realizando. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/6114-7944>>. Acesso em: 04 out. 2021.
 - 11 Para mais informações sobre Janaina Barros e sua produção acadêmica, acessar seu currículo lattes. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/2867433500004123>>. Acesso em: 01 jul. 2021.
 - 12 Para mais informações sobre Maria Cecília Felix Calaça e sua produção acadêmica, acessar seu currículo lattes. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0261008244375556>>. Acesso em: 01 jul. 2021.
 - 13 Mais informações disponíveis em: <<https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>>. Acesso em: 23 dez. 2021.
 - 14 Disponível em: <<https://renatafelinto.com/nao-conte-com-a-fada/>>. Acesso em: 04 out. 2021.
 - 15 Para mais informações sobre Renata Felinto e sua produção acadêmica, acessar seu currículo lattes. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/0927060628976765>>. Acesso em: 01 jul. 2021.
 - 16 “Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (Gilroy, 2001: 25).

Artigo submetido em novembro de 2021. Aprovado em janeiro de 2022.