



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
MESTRADO PROFISSIONAL EM HISTÓRIA DA ÁFRICA, DA DIÁSPORA E DOS
POVOS INDÍGENAS

MARIA CRISTINA DE SANTANA MELO

TRAJETÓRIAS AUSENTES
CONSIDERAÇÕES SOBRE A INVISIBILIZAÇÃO DOS/AS ARTISTAS PLÁSTICOS/AS
NEGROS/AS NO RECÔNCAVO DA BAHIA

CACHOEIRA
2016

MARIA CRISTINA DE SANTANA MELO

TRAJETÓRIAS AUSENTES
CONSIDERAÇÕES SOBRE A INVISIBILIZAÇÃO DOS/AS ARTISTAS PLÁSTICOS/AS
NEGROS/AS NO RECÔNCAVO DA BAHIA

Relatório final de pesquisa apresentado ao Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Orlando Costa do Nascimento

Co-orientador: Prof. Dr. Emanuel Roque Soares

CACHOEIRA
2016

Ficha Catalográfica: Biblioteca Universitária de Cachoeira - CAHL/UFRB

M528t Melo, Maria Cristina de Santana
Trajetórias ausentes : considerações sobre a invisibilização dos/as artistas plásticos/as negros/as no Recôncavo da Bahia / Maria Cristina de Santana Melo. – Cachoeira, 2016.
93 f. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Orlando Costa do Nascimento.

Coorientador: Prof. Dr. Emanuel Roque Soares.

Dissertação (mestrado profissional) - Programa de Pós-Graduação em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2016.

Livro "Traço negro : negras e negros nas artes plásticas do recôncavo da Bahia".

1. Artistas - Negros - Recôncavo (BA). 2. Arte - Recôncavo (BA). 3. Negros - Recôncavo (BA). I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Centro de Artes, Humanidades e Letras. Programa de Pós-Graduação em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas. II. Título. III. Título: Considerações sobre a invisibilização dos/as artistas plásticos/as negros/as no Recôncavo da Bahia

CDD: 709.8142

Maria Cristina de Santana Melo

**"TRAJETÓRIAS AUSENTES: CONSIDERAÇÕES SOBRE A
INVISIBILIZAÇÃO DE ARTISTAS PLÁSTICOS/AS NEGROS/AS NO
RECÔNCAVO DA BAHIA"**

Dissertação apresentada ao programa de Mestrado Profissional
em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas da
UFRB, sob orientação do Prof. Dr. Claudio Orlando C. do
Nascimento e co-orientação do Prof. Dr. Emanuel R. Soares.

Aprovado, 29 de ABRIL de 2016.

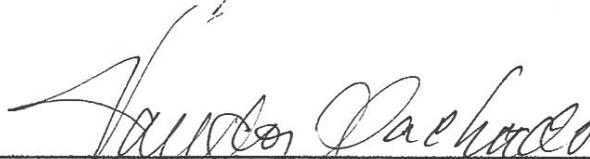
Comissão Examinadora:



(UFRB – Orientador)
Prof. Dr. Claudio Orlando Costa do Nascimento



(UFRB – Examinador)
Prof. Dr. Kabengele Munanga



(UNIAFRO – Examinador)
Prof.ª. Dr.ª. Vanda Machado

Cachoeira-Ba
2016

A

Júlia Sousa Gomes (*in memoriam*), avó, bonequeira, bordadeira, costureira e mulher de luta. Incentivo desde os primeiros traços, quem muito colaborou para tornar-me o que sou.

AGRADECIMENTOS

Muitas foram as pessoas que colaboraram para que esta pesquisa chegasse a existir, pessoas que nem ao mesmo sabiam que sua presença em minha vida despertaria tantas descobertas e inquietações, outras que conscientemente sabiam estar sendo molas propulsoras e de maneira doce se dispuseram a ajudar. Gratidão a todos e todas que algum dia ofereceram algum tempo de suas vidas para que hoje eu soubesse o que sei de mim e do que proponho aqui.

A todos os negros e negras, hoje ancestrais, que sofreram e lutaram na construção do que hoje podemos chamar de Brasil, nos deixando seu legado de brilho, força e resistência.

Aos/as artistas negros/as do Recôncavo, fonte de inspiração e conhecimento.

Edcarlos Costa, pelo incentivo, companheirismo, coragem e inspiração.

Bruno Rodrigues, por ter descortinado identidades, e uma profundidade que eu não conhecia em mim.

Minhas mães Maria das Dores e Rosa (Roselina Barbosa) pelo axé, proteção e força sempre.

Fernanda Júlia Barbosa, pelas conversas, conselhos, opiniões, incentivo e confiança.

Aos professores Claudio Orlando Costa do Nascimento e Emanuel Roque Soares por compartilharem seus conhecimentos, experiências e sabedoria no processo de orientação e caminhada.

Professora Tereza Oliveira, pela gentileza, colaboração e incentivo desde o nascimento deste projeto.

À turma, colegas, companheiros/as de muitos momentos, de discussões valiosas e apoio.

À professora Vanda Machado por receber o convite de forma tão amável, aos professores Ricardo Barreto Biriba e Kabengele Munanga pelas contribuições e caminhos apontados no processo de qualificação da pesquisa, e por aceitarem dar continuidade a este processo.

MELO, Maria Cristina de Santana. *Trajetórias Ausentes. Considerações sobre a invisibilização dos /as artistas plásticos/as negros/as no Recôncavo da Bahia*. 2016. Relatório final – Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia Salvador, 2016.

RESUMO

O trabalho apresenta a relação entre os processos de invisibilização dos/as artistas plásticos/as negros/as do Recôncavo da Bahia - especificamente as cidades de Cachoeira e São Félix - com os processos de epistemicídio a que o povo negro vem sendo historicamente exposto. Construído com base nas vivências, implicações e perspectivas da autora em suas itinerâncias pelo universo das artes e da educação, a pesquisa se debruçou também num aporte teórico para fundamentar a questão. Com o objetivo de questionar o processo de invisibilização que a produção de negros e negras vêm sofrendo no universo das artes plásticas, e ressaltar a relevância da contribuições destes/as artistas para a memória e construção histórica, cultural e social da região, através da produção de um livro que apresenta suas trajetórias, concepções estéticas e obras. A pesquisa também dialogou com as noções de arte e território, chegando à conclusão de que este se constitui como relações de poder, geradas de maneira intencional e ideológica, de modo que ao observarmos a supervalorização das produções situadas no foco hegemônico e a consequente deslegitimação da obra de homens e mulheres negras, subalterniza-se e oculta-se esta produção. Explicitar essas questões faz-se válido a fim de apontar caminhos de construção de outros referenciais, pautados na agência do povo negro, para formação das crianças e jovens a partir de uma perspectiva afirmativa, de reconhecimento e resignificação do legado negro nas artes e demais áreas do conhecimento para a sociedade.

Palavras-chave: Invisibilização, Artistas Plásticos/as Negros/as, Recôncavo.

ABSTRACT

The paper presents the relationship between the processes of invisibility of the black artists from Reconcavo of Bahia - specifically the towns of Cachoeira and Sao Felix - with epistemicide processes that the black people has been historically exposed. Building on the experiences, perspectives and implications of the author in his itinerancies the universe of the arts and education, the research is also addressed in a theoretical framework to support the issue. In order to challenge the invisibility process that the production of black men and women are suffering in the world of fine arts, and emphasize the importance of the contributions of these artists to the memory and historical, cultural and social construction of the region through production of a book that presents their trajectories, aesthetic conceptions and works. A research also dialogued with the notions of art and territory, reaching the conclusion that this is constituted as relations of power generated intentionally and ideological way, so that when we observe the overvaluation of production located in the hegemonic focus and consequent delegitimization of the work of black men and women, subaltern and hides this production. Explain these issues makes it valid to point road construction other references, guided by the agency of the black people, education of children and youth from an affirmative perspective, recognition and reframing of black heritage in the arts and other knowledge areas to society.

Key Words: Invisibilization, Black plastical artists, Recôncavo.

Sumário

APRESENTAÇÃO	8
I. DE ONDE VIEMOS PARA O QUE SOMOS	14
I.I. O RECÔNCAVO E SEUS ITINERANTES: ARTE, VIDA E TRAJETÓRIAS NEGRAS	21
II. VISITANDO ESCRITOS SOBRE A ATUAÇÃO DOS/AS NEGROS/AS NAS ARTES PLÁSTICAS.....	25
III. SOBRE HISTÓRIAS DA ARTE.....	45
III.I. SOBRE “NEGRO/A” E “AFRO-DESCENDENTE”/ “AFRO-BRASILEIRO/A”	42
III.II. EPISTEMICÍDIO	50
III.III. O ESTUDO DA ARTE E SUA RELAÇÃO COM A INVISIBILIZAÇÃO DOS/AS ARTISTAS NEGROS/AS	45
III.IV. SOBRE O “PRIMITIVO”, O “POPULAR” E O “ARTESANAL” NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DOS/AS NEGROS/AS.....	51
IV. CAMINHOS METODOLÓGICOS	56
IV.I. AS ENTREVISTAS/ TRABALHO DE CAMPO	59
IV. II. ENCRUZILHANDO HISTÓRIAS	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	68
REFERÊNCIAS.....	71
ANEXOS	76

APRESENTAÇÃO

Conta-se que no período colonial os negros e negras oriundos da Nigéria e de outras regiões africanas eram encadeados em correntes e levados ao sul do Benin, até o mercado de escravos no porto de Uidá. Eles/as viajavam somente à noite, não apenas para sobreviver ao calor, mas também para não aprenderem os caminhos e fugir. Durante a viagem, inúmeros/as morriam de cansaço, fome e sede, pois eram alimentados apenas com frutos da floresta. Chegando a Uidá, eram conduzidos/as à Praça dos Leilões, onde eram vendidos aos traficantes europeus. Esse mercado se localizava diante do forte português e da casa do Chachá, Francisco Félix de Souza. Hoje a praça leva o nome de Dantissa, e abriga as festividades em honra da divindade do panteão Daomeano Dan.

Os/as negros/as que não embarcavam eram negociados/as pelos mercadores locais ou levados para os fortes e os entrepostos. O mais renomado desses entrepostos era chamado Zomaï, que significa "lá onde a luz não penetra". Do mercado ao porto de embarcação, eram previstas algumas paradas. Em torno da chamada Árvore do Esquecimento, os negros que seriam escravizados eram obrigados a passar nove vezes, e as negras, sete, para se esquecerem de sua terra, de suas identidades culturais e de seus pertencimentos territoriais, religiosos, familiares. Ao embarcar nos tumbeiros, recebiam novos nomes ocidentais num batismo católico, nomes pelos quais deveriam atender daí em diante. Esta árvore foi plantada em 1727 pelo rei Agadja, hoje, em seu lugar, se encontra uma estátua de sereia - pois a sereia é o símbolo de quem vive no mar, que seria o destino final de muitos/as negros/as. Curioso é pensar como poderia o colonizador acreditar ser possível destruir a memória de nagôs, gêges, angolas, e tantos outros grupos embarcados no Atlântico no período escravocrata.

É sob essa perspectiva que nos propomos analisar a produção artística dos povos oriundos da diáspora africana no Recôncavo da Bahia. Compreender a resistência, e as formas de sobrevivência identitárias que esses povos encontraram por entre as adversidades da proibição de manutenção dos cultos religiosos, das conformações familiares e econômicas concernentes ao período escravocrata, nos ajuda a perceber e valorizar a complexidade cultural dos negros e negras na atualidade e suas contribuições no processo de construção da sociedade.

Ainda na graduação em Artes Plásticas na Universidade Federal da Bahia, percebi certo tipo de reformulação dessa *Árvore do Esquecimento* no currículo no curso, assim como nas discussões em sala de aula, ou mesmo nos tantos quadros que embelezavam os corredores do prédio principal com sua arquitetura clássica, onde não era possível encontrar os/as artistas negros/as, bem como raras eram as representações do povo negro nestas imagens e discursos.

Já nesse período questionava onde estávamos que não podíamos ser encontrados? O tempo todo mais próximo do que os tantos europeus estudados, teorizados, apresentados e sacramentados. Poucos livros sobre, algumas publicações, raros comentários, e nenhuma visibilidade aos/as artistas negros/as. Foi dessa forma que percebi a urgência em tratar do assunto, e verificar onde estavam estes indivíduos ao longo da História de um país majoritariamente negro, mas que não compreende a própria trajetória.

Passei a buscar referências, textos, livros e todo tipo de material que pudesse me dar pistas de onde encontrar os/as produtores/as invisíveis de um patrimônio erigido desde o período colonial. Nesta procura por identificações, percebi que todo o tempo estive circundada dessa arte no Recôncavo, por homens e mulheres negras que produziam um patrimônio denso e diversificado tão próximos das ruas, praças, escolas, museus e tão distantes de muitos olhos ainda desconhecedores dessa riqueza. Fiquei muito interessada em perceber as possibilidades que me traziam o fato de estar tão próxima destes referenciais e entendi que problematizar a ausência destes artistas das discussões e configurações do que se compreende como arte baiana era premente.

A possibilidade de desfazimento da construção destes esquecimentos através da narrativa das trajetórias destes/as artistas desde um ponto de vista de implicação tornaram-se uma motivação inclusive para produção de obras artísticas que tratem do assunto, que se apresentou como uma questão para além do acadêmico, mas de contornos simbólicos oriundos da preocupação com o problema da invisibilização da produção de conhecimento do povo negro, sedimentada como estratégia de negação das contribuições civilizatórias fornecidas pelos tantos negros e negras oriundos/as da diáspora africana no Brasil. De modo que, a intencionalidade de produzir um material que narre, historicise, e analise as contribuições destes /as artistas, bem como suas imagens, obras e pontos de vista surge como uma proposta de retorno à “*árvore do conhecimento*”, uma busca por inverter as investidas contemporâneas de “*árvores do*

esquecimento”, que se esforçam em manter os processos de desfavorecimento e invisibilização da população negra.

Assim buscamos através da análise da construção da historiografia da arte que tomamos conhecimento, compreender a formação de percepções da cultura e do indivíduo negro, de modo a reunir elementos que apontem o processo de invisibilização que os/as artistas plásticos/as negros/as baianos/as vêm sofrendo, a partir da identificação das formas operantes desta invisibilidade em registros que fundamentam a História da Arte no Brasil.

Desse modo, através da investigação da obra e da trajetória dos/ artistas plásticos/as negros/as do Recôncavo – em especial das cidades de Cachoeira e São Félix -, bem como o reconhecimento de suas colaborações para o desenvolvimento das linguagens artísticas visuais, em paralelo a análise dos registros sobre as artes produzidas pelo povo negro, buscamos contrapor esta produção ao epistemicídio - que vem gerando carência de bases consistentes de abordagem acerca da atuação negra na arte baiana. Revelamos, contudo, que o estudo não visa encerrar a discussão, nem o panorama da vasta produção dos/as artistas plásticos/as negros/as da região, tratando apenas de um estudo primevo, que busca instigar o olhar para essa produção, abrindo outras possibilidades de abordagem.

Para desenvolver o referente trabalho, buscamos fundamentos nos conceitos de Epistemicídio e Sociologia das Ausências, além da idéia de Ecologia de Saberes propostos por Boaventura de Sousa Santos. O autor admite então que os processos de invisibilização são construídos, o invisível é produzido como tal, de modo que tudo o que não faz parte do que se considera científico – segundo o entendimento da ciência ocidental moderna - acaba sendo ocultado, transformado em invisível. Para contestar esse processo de epistemicídio – destruição do conhecimento de outrem - , Boaventura propõe a valorização de outras formas de produção de conhecimento que não necessariamente gozam do estatuto da comprovação ou status científicos, mas que nem por isso são menos legítimos. Desse modo o autor vai buscar também outros atores - como produtores de epistemologias -, emergentes das áreas desprivilegiadas pela hegemonia global, o que seriam as Epistemologias do Sul.

O pensamento de Edgar Morin também nos ancora no sentido de buscar caminhos para métodos em pesquisa e a construção de uma visão que contemple a complexidade

do real, então pormenorizada ou mesmo ignorada pela racionalidade e ciência deterministas. Dessa forma Morin vai favorecer a construção que se dá ao longo do caminho, que ao mesmo tempo é um processo de diluição do método, já não mais rígido e estanque, mas modulável e processual.

O presente trabalho vai destacar justamente a construção dessa caminhada que se iniciou já na infância da autora, assim, no primeiro capítulo a narrativa autobiográfica emerge como uma possibilidade sem a qual se tornaria inviável a compreensão do campo, dos sujeitos e do território de estudo, devido a este partir de uma perspectiva implicada, que não pode prescindir do pertencimento da autora para seu desenvolvimento. Desse modo, a autonarração não se configura como uma falta de rigor, mas de uma revisão dos paradigmas científicos que impuseram durante muitos anos o distanciamento do pesquisador, além de apresentar a possibilidade de diálogo entre as experiências vividas pelos indivíduos e a síntese de uma história social, como bem articula Jesus (2010):

A narrativa de inspiração autobiográfica, longe de ter uma organização restritiva, quer se instalar como um diálogo -, que revela traços de formação, da trajetória intelectual, das formas de estudo e pesquisa, peculiaridades da vida privada, reflexões sobre o exercício profissional -, e como tal, se verá entrecortada pelos interlocutores - ora personagens dos fatos e episódios relatados-, ora pelos cenários da narrativa- os contextos e todos os recursos que serão necessários para fazer o fato algo compreensível e articulado-, ora como quadro teórico que serve de lastro para as discussões com os pensamentos dos autores evocados. (JESUS, 2010, p.28).

Deste modo, no primeiro capítulo partimos da trajetória da autora para compreender o princípio da motivação do estudo, a implicação e a relação da mesma com o contexto e os sujeitos a serem estudados, bem como a metodologia adotada, também apresentados no referente capítulo, não por acaso intitulado De Onde Viemos Para o que Somos.

No segundo capítulo, analisamos a bibliografia que trata do assunto, ou buscou representar as intervenções dos/as ascendentes de africanos/as no Brasil – usamos o termo intervenções, pois poucas foram as publicações que de fato se propuseram a compreender as contribuições da arte produzida pelo povo negro – quando não tentaram desmerecê-la. Aqui relacionaremos as publicações acerca da produção de negros e negras nas artes plásticas concomitantemente aos marcos históricos de lutas e transformações ocorridas ao longo do século XX até os dias de hoje.

Na terceira parte, estabelecemos então uma discussão acerca da construção das Histórias da Arte, capítulo que busca refletir sobre as origens e métodos utilizados pelos primeiros autores que se dispuseram a definir quais seriam as características inerentes a uma obra artística, e que desse modo segregaram outras formas de expressão, ou utilizaram de linguagem depreciativa para definir produções que não consideravam pertinentes a suas concepções de arte ou belo.

Neste mesmo capítulo, adentramos ao argumento de utilização do termo “negro” em detrimento de “afro-descendente” ou “afro-brasileiro”, compreendendo que o conceito de raça perpassa questões políticas e ideológicas que estão para além do fenótipo apresentado. Logo, a escolha do termo envolve questões de pertencimento e reconhecimento do histórico da presença do racismo no país, tão prementes para o processo de epistemicídio mencionado acima.

Ainda nesta etapa do trabalho consideraremos as questões que envolvem o estudo da arte e sua relação com a invisibilização dos/as artistas plásticos/as negros/as, bem como a construção do epistemicídio nos currículos, meios de fruição e visibilização da arte, até passarmos à compreensão da utilização de expressões como “primitivo” e “popular” para designação de obras artísticas produzidas por negros e negras.

No terceiro capítulo nos debruçaremos sobre a idéia de território enquanto espacialidades determinadas por relações de poder, a partir da condição do Recôncavo da Bahia e sua população majoritariamente negra. Aqui abordamos a construção da “periferização” dos sujeitos e do território – um dos maiores conglomerados populacionais de negros no Brasil, herança do período escravocrata, onde concentraram-se grande parte dos engenhos da Bahia - a fim de questionar a falta de visibilidade conferida às belezas e contribuições históricas, culturais e estéticas proporcionadas por essa parte do estado e da civilidade baiana.

No último capítulo, adentramos à descrição do processo de construção do catálogo acerca dos/as artistas plásticos/as pesquisados/as, abordando a metodologia, análise das informações recolhidas através das entrevistas, possíveis dificuldades encontradas, seguido das considerações finais.

Assim formatamos a presente pesquisa, para apresentar-se não somente como um trabalho acadêmico, mas como o produto de relações que apenas se iniciam e das quais

esperamos tornar possível a sensibilização de outros interessados/as, pesquisadores/as, e principalmente do público em geral para com a valorização da produção plástica de artistas que permanecem no anonimato mesmo após uma trajetória de consideráveis colaborações ao cenário artístico local. É preciso despertar a percepção e a cognição para reconhecermo-nos no que ainda estamos por descobrir, a fim de que outros/as negros e negras não continuem a sedimentar o lugar do “primitivo”, do esquecimento, e do invisível na sociedade contemporânea.

I. DE ONDE VIEMOS PARA O QUE SOMOS

Sou Maria Cristina de Santana Melo, negra, nascida em Cachoeira, artista plástica, figurinista e educadora. Foi nesta mesma cidade onde dei os primeiros passos e acompanhei os traços e alinhavos da minha avó paterna (bordadeira e bonequeira) e da minha mãe (costureira na maturidade, que gostava de arriscar retratos e casarios desde cedo). As duas conformaram as minhas primeiras referências e os determinantes da minha criação, tendo em vista, que do meu pai, guardo apenas algumas poucas lembranças de brincadeiras até os meus três anos de idade, época do seu falecimento. Cresci neste ambiente feminino, junto a minha irmã, minha mãe e minha avó, personalidades tão próximas e tão distintas ao mesmo tempo, tempo das águas do Rio Paraguaçu.

Essa Cachoeira, hoje tombada Patrimônio da Humanidade, terra de tapuias e posteriormente tupis e negros/as africanos/as de diversas origens, tornou-se povoado após o naufrágio do português Diogo Álvares Correia, conhecido como Caramuru. E a partir da iniciativa de duas famílias portuguesas, os Dias Adorno e os Rodrigues Martins, foi elevada à categoria de Freguesia de Nossa Senhora do Rosário em 1674. Passados os anos e com o enriquecimento da freguesia, por consequência da sua localização estratégica - entroncamento de importantes rotas que se dirigiam ao sertão, a outras partes do Recôncavo, às Minas Gerais ou a Salvador, à época, capital da colônia - em 1698, tornou-se a Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu - o nome relacionado à proximidade das quedas d'água presentes na cabeceira do rio que a separa da cidade de São Félix.

Nos inícios do século XVII, a sociedade cachoeirana gozava de grande influência política, de modo que participou ativamente das guerras pela Independência da Bahia, em 1821, fato que ainda hoje é lembrado e comemorado na cidade no dia 25 de junho, data em que a cidade assume o posto de capital da Bahia, e são realizados discursos políticos e desfiles cívicos tradicionais. A vila foi elevada à categoria de cidade através do decreto imperial de 13 de março de 1873 (Lei Provincial 43).

Vivi toda minha infância na Rua Julião Gomes, parte da cidade que integra uma área conhecida como Recuada, o local recebeu este nome por tratar-se de um território que

esteve recuado da zona de expansão urbana até o século XIX, e antes deste período constituir o rossio (zona agrícola contígua à zona urbana), terras que se urbanizaram no decurso do séc. XIX. Para Nascimento (2010), “Recuada é uma denominação ainda preservada para o antigo núcleo residencial fundado por africanos e crioulos em Cachoeira.” Hoje, trata-se de uma área bastante povoada, de casas pequenas e ruas estreitas de modo que a vida coletivizada torna-se algo comum entre os moradores, que costumam ter gosto por compartilhar as vivências. Nesse lugar experimentei minhas primeiras socializações e amizades, algumas das quais ainda hoje posso manter certo contato, e perceber através deste, quão distintos foram os nossos rumos.

Na antiga Recuada também tive meus primeiros contatos e impressões com a ancestralidade africana, através da religião. Muitos eram os rumores que rondavam aquelas ruas: de que negros/as escravizados/as haviam sido enterrados/as ali, ou que seus espíritos ainda “arrastavam correntes” pelas ruas na escuridão da noite, tudo com um tom meio assustador, de histórias para crianças dormirem cedo, ou de uma falta de compreensão do passado do lugar, que foi de vida, resistência e construção da população negra.

Ainda lembro-me da minha avó assustada quando algum vizinho por brincadeira ou maldade colocava najés de cerâmica com objetos quaisquer e alguma farofa de azeite de dendê na entrada da sua casa, pois sabiam do temor que ela alimentava com relação aos cultos e práticas de matriz africana, chamado por ela – e pela maioria dos/as vizinhos/as - de “feitiçaria” ou “coisa pra fazer mal aos outros”. Desse modo, quando o trânsito comum das festividades dos terreiros de candomblé vizinhos se dava na rua em que morávamos, eu, junto da minha irmã mais velha, tratava logo de me esconder, mas também de olhar através das frestas e portilhos da casa, sem entender muito o que estava acontecendo.

Essa relação era um tanto curiosa, pois, ao passo que minha avó se mostrava temerosa quando se tratava de candomblé ou assuntos relacionados, ela era capaz de produzir suas bonecas – que eram expostas, vendidas e muito procurada até mesmo por estrangeiros, numa época em que o comércio em determinados períodos do ano era muito alimentado pelo fluxo turístico considerável – da maneira mais bela, a partir de referenciais específicos nas vestes da irmandade da Boa Morte, paramentos dos Orixás, ou mesmo sereias, ou baianas – figuras que ela gostava muito e que pedia que eu

desenhasse com recorrência em versos de papel já utilizado que ela guardava com carinho.

Cresci em meio a retalhos, alinhavos, rabiscos, bonecas, frestas, cadernos, mulheres e muita proteção. Proteção do que minha avó temia ser o futuro, o mundo lá fora, o passado que ela já tinha vivido, e as relações. Desse modo, as idas e vindas a todos os lugares eram acompanhados sempre da presença da minha mãe, as brincadeiras sempre à porta, próximas a suas vistas, e a liberdade algo desconhecido. Assim, encontrei na arte e na leitura caminhos que me levavam aonde os pés não podiam levar, desenhava histórias, criava personagens com outros modos de vida, em lugares que eu imaginava e alimentava o meu repertório na leitura de contos, historinhas, quadrinhos e os livros que já começava a buscar na Escolinha Criança Alegre, onde comecei a compreender as primeiras letras e experiências educativas.

Havia um grande esforço para manutenção da minha estadia naquela escola, que, apesar de configurar como uma instituição de pequeno porte de uma cidade do interior, ainda assim era privada. Nossa educação sempre foi motivo de grande empenho para as provedoras do lar – mãe e avó – que através da solicitação de bolsas de estudo, aproveitamento de fardamentos e materiais didáticos entre eu e minha irmã, improvisos caseiros na merenda, e algumas ausências em comemorações ou festividades nas quais solicitava-se colaboração financeira.

Comecei a reconhecer àquele esforço desde muito cedo, e mesmo sem sofrer pressões ou cobranças por “boas notas”, busquei fazer o possível para mostrar bons resultados, evitando também os custos extras causados pelas “recuperações”, para os estudantes que não alcançavam a média até o final do ano letivo. Nas atividades relacionadas ao desempenho das técnicas artísticas já demonstrava familiaridade e habilidade, de modo que certa feita, uma professora do primeiro ano ao me ver pintar um desenho mimeografado do coelho da páscoa, passou a pedir o dos colegas para que eu também pintasse, pois segunda ela, eu estava preenchendo melhor as áreas a serem pintadas, ao que alguns coleguinhas concordaram para ficar com tempo livre, e outros sentiram-se subestimados.

Já na adolescência estabeleci os meus primeiros contatos com o universo artístico da cidade, através de exposições de artistas locais, com os quais passei a me relacionar, e da Bienal do Recôncavo promovida pelo Centro Cultural Dannemann em São Félix, que abria um novo campo perceptivo para mim e para muitos contemporâneos meus, despertando um olhar mais crítico à necessidade de recorrer às técnicas mais

tradicionais, e a observação e experimentação de outros modos de representação/apresentação, o que me fez, anos mais tarde despertar o interesse pela performance, pelas instalações e pelos vídeos como categorias expressivas conceituais que não atendem necessariamente a uma lógica de mercado.

Foi também no meio artístico que conheci pessoas que de certa forma me mostraram outras perspectivas acerca da religiosidade afro-brasileira. Em um tempo em que os artistas aguardavam a festa da Boa Morte chegar em agosto, para alcançar maior lucratividade no comércio de suas obras que representavam estrategicamente temáticas relacionadas à religiosidade negra (produzidas especificamente para aquele período, em sua maioria). Aproximei-me inicialmente com um misto desse mesmo interesse, de conhecer um pouco mais sobre aqueles motivos que tanto agradavam os clientes e ao mesmo tempo como uma forma de me dar a oportunidade de reconsiderar o que me havia sido posto como verdade desde muito cedo.

Assim realizei minha primeira exposição, junto a um amigo, e experimentei a imersão num imaginário mítico ainda carregado de estereótipos, devido a meu pouco ou nenhum aprofundamento no assunto. Mas ali já sentia algo de espontâneo, algo que brotava de uma sinceridade em buscar, ainda que timidamente, reconhecer raízes negras pra mim, de certa forma escondidas ainda, pois ainda se encontravam na perspectiva do não pertencimento, decorrente de uma educação e convivência que não favoreceu o encontro com essa ancestralidade, ao passo que os ambientes e contatos pessoais facilitaram o acesso a bens culturais da indústria de massa americana que moldaram parte dos meus modos durante toda a adolescência, me fazendo buscar reconhecimento antes nas estrelas da música e do cinema – alheios ao contexto no qual eu vivia -, que nos meus mais próximos e mais velhos.

Foi também através da arte que nesse período da adolescência percebi uma possível fonte de renda, mesmo que incipiente. Aprendi com a ajuda de Ibraim Nascimento, um grande amigo à época, as técnicas de sombreado para desenho e pintura, e então comecei a pintar camisetas que comercializava entre o círculo de amizade e da escola. Nesse período produzia cartazes desenhados para colegas apresentarem trabalhos e pesquisas, no tempo em que ainda não contávamos com recursos tecnológicos comuns na atualidade, e desse modo também garantia alguma lucratividade.

No final da adolescência me mudei para Salvador para estudar Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da UFBA sob o incentivo da professora do segundo grau de Literatura – que gostava das minhas intervenções artísticas e muito influenciou essa

decisão, pois no período duvidava entre Psicologia, Turismo, ou Letras com Inglês, pensando numa perspectiva de mercado de trabalho, já que no senso comum, era difícil alguém sobreviver da arte, desvalorizada na nossa sociedade.

Na universidade desenvolvi projetos de pesquisa e participei de programas vinculados à atuação comunitária como Conexões de Saberes – voltado para trabalhos de incentivo à leitura e ações relacionadas ao reconhecimento dos direitos humanos em comunidades, além de discussões acerca da política de ações afirmativas no país entre os bolsistas do projeto –, Atividade Curricular em Comunidade (ACC) com ações interdisciplinares em áreas de Arte educação, cidadania e outras elaborações teóricas expressas em pesquisas pedagógicas, além do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) no qual desenvolvi pesquisa em metodologias para formação de educadores de arte.

No início da graduação e diante das dificuldades de manter-me em outra cidade, percebi a necessidade de concorrer à residência universitária, onde fixei moradia até o período próximo à conclusão do curso. Na residência inseri-me efetivamente nas lutas e reivindicações estudantis, participando dos encontros de casas de estudantes regionais e nacionais, de modo que foi possível amadurecer o olhar acerca das políticas de permanência da universidade e das realidades vividas por jovens de outras residências, suas lutas e conquistas.

Lá fiz grandes amigos, dentre eles um que guardo especialmente até hoje e que desempenhou um papel deveras importante na minha trajetória. Nossos caminhos foram se aproximando de modo que desenvolvemos uma relação fraterna muito bonita, e através da qual fui efetivamente apresentada à religião dos orixás, de maneira próxima, livre de medos, pavores e crenças equivocadas. Conversávamos longas horas sobre este outro modo de vida, o axé, até que fui conhecer o terreiro que ele freqüentava, acompanhei sua caminhada de abiã (aprendiz do candomblé, freqüentador que ainda não foi iniciado) até Yaô (pessoa que incorpora orixá, iniciada no candomblé) de Odé, orixá que passei a admirar e me aproximar cada dia mais.

A força desse contato veio acompanhado da descoberta de uma outra Maria Cristina: que resolveu trocar as camisetas de bandeiras americanizadas por roupas de produção própria; o cabelo “relaxado” por um corte Joãozinho, natural e assustador para quase todos os colegas e conhecidos – adeptos ou apoiadores da estética do “tratamento” químico - ; começava a me compreender como mulher negra e a entender as

implicações desse “novo” estar no mundo, ainda fecundante, já que minhas experiências anteriores não haviam me proporcionado essa pertença e entendimento.

Conheci outros/as artistas e educadores/as, e percebi que as experiências no ambiente não acadêmico também vinham colaborando muito para minha formação: as conversas no pátio, as exposições organizadas por colegas, os trabalhos com teatro – que passaram a surgir inicialmente como um “arriscar-se” em algo que não conhecia bem, mas depois foi tomando proporções mais profundas e certo reconhecimento -, as relações na residência universitária, as lutas pela melhoria das condições de permanência, os laços criados... Tantas metodologias cotidianas que amadureceram meu olhar, e me fizeram compreender a riqueza das interações simples, e os problemas da formalidade sedimentada que também me ajudaram a encontrar em que aspecto de pesquisa eu poderia me dedicar, ao atuar sobre algo que fazia sentido para mim. De acordo com a professora Rita Dias (2010), a (auto) poiésis seria “a abertura do ser em seu processo criativo de auto-formação em conexão com o mundo” e continua:

Estamos, portanto, no campo movente da subjetividade, de uma criação contínua do que nos constitui, o que passa pelo reconhecimento e pela aceitação das referências pessoais, como pesquisadora, no quadro dos referentes teóricos de que me valho, uma vez que a escolha do objeto põe em condição de reciprocidade e intercâmbio os lugares do sujeito e do objeto, e é situada de uma forma bastante singular, pelo posicionamento ético e teórico diante dele, uma voz que não é neutra e por isso mesmo, se vê autorizada. (JESUS, 2010, p. 21).

Durante o curso superior vinha observando através de diversas experiências a maneira como o povo negro é tratado na sociedade e em particular na história. Percebi que durante todo o curso de graduação (2003 - 2011) não existiram estudos acerca da produção dos artistas africanos ou negros no Brasil, da mesma maneira invisibilizada com que eram tratados os indígenas, o que me despertava insatisfação e falta de identificação com os conteúdos trabalhados. Dessa forma, passei a desenvolver trabalhos artísticos que questionassem esse tratamento, participando assim de eventos tais como a Bienal do Recôncavo e os Salões de Artes Visuais da Bahia.

Os encontros que a vida me ofereceu foram capazes de colaborar para uma maior implicação com as questões raciais. A partir de então, passei a buscar formações complementares que visassem à valorização e a visibilização dos negros e negras na construção social, cultural e política do Brasil, tais como II Seminário Nacional do Programa Conexões de Saberes: diálogos entre a universidade e as comunidades

populares (UFBA), Negros Caminhos da Literatura: Desafios e Perspectivas (UFBA), Diálogos com os Cotistas: Construindo um futuro melhor (UFRB), Conversando com sua História – Abolição e Pós-abolição no Brasil (UFRB), Seminário Resignificando Imagens na Arte Brasileira (UFRB), Curso de Língua, Arte e Cultura do Mundo Jeje - Benin (UNEB), Curso de Yorubá, dentre outros.

Em paralelo a essas atividades, durante a graduação atuei como docente em três instituições educacionais dada rede pública da cidade de Salvador, onde pude perceber as reais carências e demandas do ensino básico, no que tange às abordagens curriculares (e suas lacunas), aos aspectos organizacionais e operacionais que por muitas vezes inviabilizam o desenvolvimento de trabalhos mais consistentes e o desenvolvimento de uma consciência étnico-racial dos estudantes. Nestas instituições constatei o descaso com que o ensino da arte é tratado, além da falta de respeito e de condições de trabalho com os educadores. Nesse período também lidei com as perspectivas equivocadas de alguns estudantes - fruto de relações anteriores mal estabelecidas - que chegaram a apresentar cópias Xerox como avaliação, quando havia sido solicitada uma pesquisa

Realizei também oficinas artísticas/ educativas ao longo desse período em comunidades e instituições culturais na capital e no interior, com o intuito de aproximar a arte do cotidiano cidadão, bem como suas potencialidades políticas e transformadoras.

Em 2013 ingressei no curso de Especialização em Estudos Étnicos e Raciais: Identidades e Representação no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFBA) a fim de desenvolver estudos acerca de metodologias educacionais de aplicação da cultura e arte negra no cotidiano escolar, além do trabalho de compreensão das contribuições oriundas da diáspora africana para o desenvolvimento da sociedade brasileira.

Andando por esses caminhos, entrecruzados de uma educação que me levou do medo e da negação da minha ancestralidade, à descoberta de raízes negras tão verdadeiras e fecundas, que hoje percebo que não buscar a pesquisa da trajetória de artistas plásticos/as negros/as e o processo de invisibilização desses trabalhos no mestrado seria desconsiderar a minha própria trajetória de vida, de arte e de consciência. De modo que o foco no desenvolvimento de um trabalho na área de arte educação, particularmente analisando as contribuições dos/as artistas negros/as na construção da

sociedade do Recôncavo vem trazer a baila problemas vividos e acompanhados por mim e pelos meus, ainda imperceptíveis a muitos olhos, mas gritantes para outros ouvidos.

Apesar de algumas iniciativas terem sido tomadas, ainda convivemos com o descaso perante a cultura e produção artística africana ou oriunda da diáspora no cotidiano escolar, permeado por preconceitos que ainda tendem ao reducionismo nas discussões e no processo de reconhecimento da concreta relevância que se constitui a referente produção.

A partir da desconstrução desse processo, será possível trabalhar com a visibilidade dos artistas baianos - seus meios de produção e inserção no mercado da arte, bem como suas percepções acerca do tratamento recebido pela arte produzida por negros/as no país – de maneira que seja possível a elaboração de um livro impresso e digital que poderá servir como material pedagógico em escolas do estado, a fim de facilitar o acesso a produção artística que se encontra mais próxima geograficamente de nós, porém, muitas vezes distante dos nossos olhos, o que causa, dentre outros problemas, a falta de reconhecimento dos indivíduos negros enquanto sujeitos da configuração histórica atual.

Neste sentido, a proposta de projeto se constitui em analisar a invisibilidade x visibilidade dos/as artistas plásticos/as negros/as como parte de uma problemática maior da sociedade atual, a visão do/a negro/a sobre si mesmo/s e sobre suas potencialidades. O que se configura em espaços a serem conquistados por nós negros e negras, de emancipação e valorização do que vem sendo desenvolvido, mas não prestigiado como deveria. Percebo que nessa pesquisa, encontro-me ao encontrar os meus, ao buscar significados para percepções antigas, ao perceber elos e barreiras, e distâncias que podem ser diluídas.

I.I. O RECÔNCAVO E SEUS ITINERANTES: ARTE, VIDA E TRAJETÓRIAS NEGRAS

Em sua tese *“Encruzilhadas da Liberdade: Histórias e Trajetórias de Escravos e Libertos na Bahia, 1870-1910”*, de 2004, Walter Fraga Filho ao tratar do cotidiano dos engenhos de açúcar existentes à época, descreve a região mencionada como *“...faixa de*

terras úmidas que contorna a Baía de Todos os Santos, região conhecida desde o passado colonial como Recôncavo.” (FILHO, 2004, p.21). Área que compreendia inclusive as freguesias suburbanas de Salvador, os distritos rurais das cidades de São Francisco, Santo Amaro e Cachoeira, que constituíam os principais centros produtores de cana.

A história do estado da Bahia seria possivelmente a mais antiga do Brasil. De modo que Salvador foi a primeira capital nacional e por muitos anos o centro administrativo de Portugal na Colônia. Essa importância dada a capital abrangia também o Recôncavo, onde se instituiu um expressivo comércio de açúcar, fumo e outros produtos oriundos de diversas localidades, que foram em direção a Portugal e outros países europeus, que desde cedo deixaram evidentes seus interesses exploratórios. (ALBUQUERQUE, OLIVEIRA, 2011). Sua localização estratégica de certa forma facilitou esse comércio e transformou a região numa confluência sócio cultural que mostra suas heranças

A proximidade do Recôncavo com a primeira capital do Brasil facilitava o embarque dos produtos e desembarque dos escravos, tornando Salvador o principal ponto de comunicação, fazendo com que suas adjacências também sofressem inúmeras mudanças. Essa região já demonstrava sua importância desde os primórdios da colonização, registros desse período ainda permanecem na paisagem de Salvador e de algumas cidades do Recôncavo, são os sobrados em estilo barroco, as igrejas e os pelourinhos. (ALBUQUERQUE, OLIVEIRA, 2011, s/p).

A significativa relevância do Recôncavo, como fornecedor de produtos primários, teve auge até o início de 1940, quando ocorreram intensas modificações nas estruturas socioeconômicas, políticas e culturais do espaço baiano, a partir da descoberta nesta região dos primeiros poços de petróleo do território brasileiro, o que representou uma nova etapa para o desenvolvimento da região, que por sua vez, alcançou determinadas áreas do território, não afetando tanto a rotina das cidades mais próximas a Cachoeira, parte central do nosso estado. Nessas outras áreas, o petróleo contribuiu com a urbanização e escolarização da população, que, para inserir-se neste novo mercado de trabalho precisava adaptar-se e profissionalizar-se.

Essa Cachoeira, hoje tombada Patrimônio da Humanidade, terra de tapuias e, posteriormente tupis e negros/as africanos/as de diversas origens, tornou-se povoado após o naufrágio e colonização de portugueses, para posteriormente ser elevada à categoria de Freguesia de Nossa Senhora do Rosário, em 1674. Passados os anos e com

o enriquecimento da freguesia, por consequência da sua localização estratégica - entroncamento de importantes rotas que se dirigiam ao sertão e a outras partes do Recôncavo, às Minas Gerais ou a Salvador, à época, capital da colônia - em 1698, tornou-se a Vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira do Paraguaçu - o nome relacionado à proximidade das quedas d'água presentes na cabeceira do rio que a separa da cidade de São Félix.

Nos inícios do século XVII, a sociedade cachoeirana gozava de grande influência política, de modo que participou ativamente das guerras pela Independência da Bahia, em 1821, fato que ainda hoje é lembrado e comemorado na cidade no dia 25 de junho, data em que a cidade assume o posto de capital da Bahia, e são realizados discursos políticos e desfiles cívicos tradicionais. A vila foi elevada à categoria de cidade através do decreto imperial de 13 de março de 1873.

Do outro lado da ponte sobre o rio Paraguaçu nos deparamos com a antiga terra dos Tupinambás, São Félix, também conhecida como cidade presépio, devido à vista singular que proporciona ao ser observada ao longe. Fazia parte do território de Cachoeira até 1889, quando foi emancipada, na condição de primeira cidade brasileira formada sob o Regime Republicano. Foi também chamada de Cidade Industrial, por ter sido a maior exportadora de charutos da República, razão que motivou no século XIX - época em que a povoação se desenvolveu com maior intensidade - à construção da estrada de ferro, da Central Ferroviária da Bahia e, no mesmo período, da famosa Ponte rodoferroviária D. Pedro II, e também da implantação das indústrias fumageiras Suerdieck, Dannemann, Costa Ferreira & Pena, Stender & Cia, Pedro Barreto, Cia A Juventude e Alberto Waldheis. Também por isso abrigou grande contingente de negros/as, valendo lembrar que em quase sua totalidade a mão-de-obra de charutaria era feminina, pois mais barata e numerosa que a masculina.

Em 1822, São Félix lutou ao lado de Cachoeira contra os portugueses, que após quatro dias de batalha renderam-se, confirmando a vitória pela independência do povo baiano. Criou-se a partir dos territórios de algumas freguesias de São Félix (atual sede), desmembrados de Cachoeira, e posteriormente elevada à categoria de cidade em 1890, com a denominação de São Félix do Paraguaçu, nome que se estendeu para o município simplificado novamente para São Félix em 1931.

Foi nessas terras que se encontraram africanos/as e indígenas/as para formar um dos maiores contingentes de negros do Brasil e do mundo. As consecutivas levas de escravizados/as trazidos por ocasião do cultivo colonial de fumo, cana e produção e comercialização em produtos derivados potencializou a vinda e permanência dos/as africanos/as e seus/as ascendentes até os dias atuais. As marcas e heranças são indeléveis em todos os aspectos da sociedade, embora ainda incompreendida por muitos/as, que insistem em não reconhecer ou mesmo negar as contribuições deste povo para a edificação do Brasil.

Na compreensão desta trajetória implicada de vida- formação- discurso- pesquisa, o Recôncavo desenvolveu papel fundamental, de modo que cabe-nos compreender melhor sob qual conformação territorial estamos trabalhando, tendo em vista que desde o período colonial até as últimas décadas a região passou por diversas delimitações, o que causou certo dissenso no que poderia ser compreendido como Recôncavo.

II. VISITANDO ESCRITOS SOBRE A ATUAÇÃO DOS/AS NEGROS/AS NAS ARTES PLÁSTICAS

As primeiras manifestações negras que podemos compreender como artísticas ou que apresentavam senso estético no Brasil e que passaram a ser estudadas por nossos teóricos foram as produções sacras dos africanos e de seus ascendentes negros. Devido a seu aspecto de construção coletiva e não autoral essas obras permaneceram por três séculos distantes do interesse do público e dos pesquisadores. Estas obras passaram a ser analisadas inicialmente pela medicina no século XIX, seus pesquisadores ainda se norteavam segundo as teorias vigentes na época, que buscavam comprovar cientificamente a inferioridade do povo negro, justificando a escravidão.

Podemos perceber a imposição da visão subalternizante desde os primeiros escritos acerca da produção negra na arte, quando Nina Rodrigues (1862-1906) escreve o artigo "*As belas-artes nos colonos pretos do Brasil*", publicado em 1904 na Revista Kosmos. No trabalho pioneiro em se tratar da produção estética dos negros no Brasil, o legista, professor, antropólogo e psiquiatra Raimundo Nina Rodrigues discorre sobre objetos de arte pertencentes à cultura negra da Bahia recolhidos por ele mesmo, e analisados sob uma óptica eurocêntrica que acaba por não compreender a linguagem simbólica e não representativa da estética de influência africana, que não busca reproduzir o mundo a nossa volta, mas traduzir em signos e formas estilizadas um universo conceitual amplo e subjetivo, como observamos no trecho a seguir:

Contudo, a produção africana remonta de séculos antes da chegada dos europeus; as características formais da escultura africana: desproporcionalidade, exagero de uma ou outra parte, verticalidade, condizia com formas maciças, pesadas. O observador ocidental procurava captar o arranjo de volumes que não condizia com um arranjo de superfície e não a entendia. O encontro da arte européia com a arte africana é um ponto de intersecção na História da Arte bastante negligenciado pelos estudiosos e merecia um estudo mais atento, para um melhor conhecimento de ambas. (SILVA, 1997, p.46).

Alguns estudiosos da temática atuantes em fases posteriores a Rodrigues, destacam o pioneirismo do autor em tratar de um assunto - considerado insignificante ou mesmo inexistente à uma época em que eram vigentes e tacitamente aceitas as teorias científicas acerca da inferioridade do povo negro - tratando inclusive essa produção

como Arte - grafada com letra maiúscula - considerando a importância estética e histórica das peças.

Nina Rodrigues - dentre todas as contradições, inclusive a de ser mestiço e propagar uma mentalidade racista – ao tratar a produção negra como artística, vai de encontro ao pensamento da época, que observava aqueles objetos relacionados à religião quando muito, como etnografia. Vale também ressaltar que devido ao interesse que o autor despertava pelos temas relacionados à cultura negra, ele passou a sofrer certa discriminação dos colegas da faculdade de medicina, sendo classificado dentre estes inclusive como “negreiro”.

Contudo ainda faz-se evidente nos escritos do autor as determinantes ideológicas prementes ao contexto histórico e social do século XIX, tais como certo vocabulário que sedimentava as concepções racistas e inferiorizantes a exemplo de “*rudes artistas negros*”, ou “*toscas produtos*” ou ainda tratar da “*desproporção peculiar à raça negra*”, embora em determinados momentos o texto pareça soar valorativo, não consegue obnubilar a mentalidade de um autor em consonância com seu tempo.

É a partir da referida obra que se estabelecem as bases para compreensão da produção artística de matriz africana no Brasil. De modo que desde o início a teorização sobre o assunto¹, as análises levavam a uma compreensão rasa da cosmovisão africana – tendo em vista que a maior parte dos objetos produzidos e analisados tratavam de uma arte sacra, objetos rituais que passaram a receber a conotação de arte, contudo sob um conceito que não contempla os fins nem as motivações de produção dessa arte.

Contemporâneo de Nina Rodrigues, o intelectual negro Manuel Raimundo Querino² (1851-1923) legou-nos significativas contribuições ao “*inventariar a cultura material*

¹ Pois vale ressaltar que apesar dos primeiros escritos sobre arte negra datarem do século XX, já haviam negros em produção artística desde sua chegada em solo brasileiro, e mesmo antes da abolição da escravidão, alguns deles, adotados por famílias de posses iam estudar pintura e outras linguagens plásticas na Europa, trazendo um referencial clássico para a produção de ascendentes de africanos no Brasil.

² Há que se salientar a trajetória incomum à época do referido autor, que oriundo de uma família humilde, foi apadrinhado pelo professor Manuel Garcia da Escola Normal de Salvador. Alistou-se no exército, servindo na Guerra do Paraguai como escriba, estudou desenho no Liceu de Artes e Ofícios, sendo membro fundador, onde posteriormente tornou-se professor, produziu livros didáticos sobre geometria. Fundou o Partido Operário e posteriormente a Liga Operária Baiana lutando contra as ideologias racistas da época. Além de inventariar os artistas e artífices de Salvador naquele período, produziu profícua obra acerca da cultura e sociedade, do negro e de suas contribuições civilizatórias na Bahia.

da comunidade de ascendência africana de Salvador e realizar estudos que ressaltavam a positividade do negro na formação socioeconômica brasileira” (NUNES, 2007, p.237). Além de já se identificar numa seleta gama de negros que acessaram os estudos e puderam aprofundá-los numa sociedade escravocrata e racista, Querino teve agência no movimento abolicionista, bem como na formação de importantes instituições educativas e culturais da época, quais foram o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, como também da Academia de Belas Artes – atual Escola de Belas Artes da UFBA - em 1877 junto a Miguel Navarro y Cañizares.

Em sua obra “*Artistas Baianos*” de 1909 o autor parte da necessidade de inventariar o maior número de profissionais atuantes em Salvador ligados aos fazeres artísticos, ainda que sob conceitos estéticos mais clássicos, pois em sua concepção, assim como para os críticos de arte tradicionais:

Arte, com a maiúscula, era aquela que respeitava as convenções estabelecidas no Renascimento, tais como o uso da perspectiva, o equilíbrio entre idealismo e realismo, a adequação do tamanho da obra ao assunto tratado, entre outras. [...]

Esta concepção explica os motivos pelos quais Querino não abordou a arte denominada popular. Valorizava os artistas humildes, mas que produziam obras segundo os cânones elitistas da erudição ocidental. (NUNES, 2007, p.241)

Querino identificava os negros africanos como colonizadores do Brasil, situando-os historicamente a partir de uma perspectiva emancipatória pioneira à sua época. Daí talvez provenha o fato de o autor ter encontrado tantos questionamentos e retaliações com relação a sua produção, somado ao fato de seu rigor metodológico ter deixado determinadas arestas por aparar para os historiadores de sua época, que acreditavam num certo despreparo científico.

Contudo, autores como Clarival do Prado Valladares atuaram em valorização do trabalho desenvolvido por Querino, e alguns outros buscavam reconhecer que, justo pela distância do rigor científico de seus métodos, estes mereciam ainda mais respeito, pois mesmo sem eles foi possível produzir uma obra grandiosa.

O autor reeditou o livro “*Artistas Baianos*” em 1911, realizando algumas alterações significativas, inclusive com relação a categorias, e à troca de artistas que se encontravam em seções diferentes da primeira edição, ou substituição de outros. Além de excluir

atividades como a dos marceneiros, pedreiros e carpinteiros, o que acabou por deixar questionamentos acerca do que ele estaria considerando enquanto arte.

Muitas outras obras relacionadas à temática do povo negro, e suas colaborações para desenvolvimento da cultura baiana foram publicadas pelo autor, e de modo geral podemos salientar o pioneirismo em se tratando de um intelectual negro à época escravocrata que enfrentou o racismo científico e as ideologias vigentes sob a forma de políticas segregacionistas, através do conhecimento, da produção de uma literatura em favor da dignidade dos africanos e seus ascendentes em solo brasileiro, o que sinaliza a mudança de perspectiva e postura diante do assunto quando da agência de um interlocutor implicado, neste caso, um negro falando de sua gente em limiares de abolição da escravatura.

A partir da década de 1930 houve certo estímulo ao olhar sobre as questões pertinentes ao povo negro no Brasil. A realização dos Congressos Afro-Brasileiros de 1934 em Recife, 1937 na Bahia, e do I Congresso Negro Brasileiro em 1950, *“organizados por militantes do meio social negro e mulato, marcaria posições de ruptura com o legado conservador herdado da República Velha (e anos 30 afora), frente às questões do preconceito e da discriminação ditos “raciais”*. (SIQUEIRA, 2007, p.41).

É nesse período que alguns artistas negros passam a sair do anonimato – comum nos séculos anteriores, devido a trabalhos coletivos e não identificados – por motivação do maior interesse em pesquisa dessa produção, e pela busca do suposto nacionalismo pregado pelo movimento Modernista. Os referidos artistas que pertenciam a outro *locus* de produção, que não o da arte sacra passaram a ter certa notoriedade, contudo denominados sob a alcunha de “primitivos” ou “populares”, expressões que ainda hoje refletem certa intencionalidade em reduzir qualitativamente a obra dos produtores negros.

Havemos de registrar a colaboração pouco conhecida do sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974) para a crítica de arte. O autor iniciou-se no candomblé, e buscou mergulhar na compreensão da obra artística dos modernistas e na produção entendida como “folclórica” e “popular” buscando as marcas africanas impressas destas, como ele mesmo diria *“buscando a raça na trama da obra escrita”*. As obras de arte levaram-no a interpretar o Brasil por um viés sincrético, onde a civilização européia de maneira não equiparada disputava a imposição de modelos com a civilização africana, que permanecia na luta por colocar seus valores em busca de respeito.

Bastide publicou sua produção crítica no formato de artigos em jornais da época, revelando, segundo a antropóloga e professora da USP Fernanda Aêreas autora de “*Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*”:

...a presença de uma África em surdina, oprimida por modelos cultos europeus, exemplificando o drama do africanismo oprimido no país. Daí ele ter se voltado, ao mesmo tempo, para os escritos sobre arte e os estudos sobre as religiões afro-brasileiras que obrigam a redefinir suas análises anteriores. (PEIXOTO, 2011, s/p)

A escolha pela produção voltada para o viés africano se deu por conta de seu encontro com os marcos civilizatórios desta origem no Brasil, já em 1944 na sua primeira viagem ao Nordeste, de modo que a África teria se imposto a ele, que percebia nas religiões africanas uma maneira de se compreender o Brasil como que num reduto de resistência para examinar a composição mestiça do país. Na visão de Peixoto, a África escolhe Bastide no momento em que “*penetra pelos ouvidos, pelo nariz e pela boca, bate no estômago, impõe seu ritmo ao corpo e ao espírito, obrigando-o a passar do estudo da mística das pedras e da madeira talhada para a religião dos pretos.*” (PEIXOTO, 2011, s/p).

Bastide buscava estudar o sincretismo desde uma vertente africana de resistência, e teve como uma de suas grandes influências Gilberto Freyre, contudo afirmava que estaria a interpretar o problema através de outras perspectivas, “*o outro lado da luneta*” (BASTIDE, *apud* PEIXOTO, 2011, s/p), pois considerava que sem o termo “africano” seria impossível pensar o Brasil. Contudo a obra crítica voltada para as artes do autor encontra-se de fato por conhecer, necessitando de estudos mais aprofundados para uma melhor compreensão e avaliação dos pontos de vista com relação às contribuições dos negros no desenvolvimento artístico e cultural do país.

Outro médico a estudar as artes produzidas por negros no Brasil foi o também baiano Clarival do Prado Valladares (1918-1983), que foi inclusive convidado a lecionar na Escola de Belas Artes da UFBA em 1962. Passado tempo considerável desde as publicações de Nina Rodrigues e Manuel Querino, já era possível estruturar visões mais abrangentes acerca da produção negra de arte, inclusive sob a luz de novas perspectivas sociais da época – que já não se enxergava mais a mestiçagem como degeneração, tal qual no século XIX, mas como possibilidade de uma nação miscigenada na qual a democracia racial não permitia a existência de racismo.

Valladares fornece contribuição considerável ao estudo dos artistas negros quando

abre o campo de análise não somente para obras sacras – como era feito anteriormente – e permeia pelo então “erudito” e “popular”³, considerando a ascendência africana como aspecto fundamental para classificação de determinado artista como afro-brasileiro – foi pioneiro em classificar segundo origem étnica os artistas da Academia Imperial de Belas Artes no século XIX. De modo que mesmo artistas conhecidos pela abordagem de temas relacionados à cultura e religiosidade de matriz africana como Mário Cravo, por exemplo, por ser branco, constaria numa esfera que reflete certa amálgama afro-brasileira em sua estética, sem, contudo enquadrar-se no âmbito de artista afro-brasileiro.

Em seu artigo “*O Negro Brasileiro nas Artes Plásticas*” de 1966, o autor denuncia a presença modesta dos artistas negros na promoção das artes plásticas de sua época, ressaltando o caráter elitista que as mesmas adquiriram, afastando numericamente o povo negro de sua produção e fruição.

Valladares buscava tecer um discurso em denúncia e defesa da situação do negro brasileiro nas artes plásticas, contudo recai sobre conceitos sedimentados na ideia de emocionalidade, alegando que a comunicabilidade da produção plástica destes artistas - que não necessita de maiores elaborações mentais- se dá de maneira mais direta com o observador, e na esfera mais coletiva / “tribal” que individual. Segundo ele, “*o hermetismo e o privatismo são qualidades das culturas brancas. [...] Enquanto a comunicabilidade e a participação coletiva são próprias das culturas tribais*”. (VALLADARES, 1966, p.288).

Outro ponto a ser considerado na obra de Clarival seria uma visão atávica e purista do que conformaria a arte afro-brasileira e seus produtores, com classificações sedimentadas em um conceito de África tradicional, voltada quase que exclusivamente para os aspectos religiosos que se refletiram no candomblé, deixando de considerar a diversidade de povos, culturas e manifestações artísticas possíveis no continente e de suas reinterpretações na diáspora.

³ Valladares não ficou restrito à análise das obras ritualísticas, focando no ambiente artístico do século XIX, inclusive como forma de destacar a entrada de negros na Academia de Belas Artes, lugar restrito e excludente, buscando registros precisos acerca da cor dos artistas participantes, de forma que pudesse inverter o processo de invisibilização e branqueamento a que foram expostos diversos artistas negros do período.

Mário Barata (1921- 2007) foi um dos primeiros críticos de arte a esboçar escritos sobre as artes dos negros no Brasil. O historiador, museólogo, jornalista, crítico de arte e professor, filho de brasileiros nascido na Suíça, cresceu envolto num contexto nacional em que a ideia de democracia racial era tacitamente aceita e propagada por teóricos interessados na possibilidade de diluição da escravidão e suas conseqüências como mazelas que ainda deixavam marcas na sociedade, embora alguns intelectuais contemporâneos já estivessem buscando o questionamento das referentes ideologias, vide Valladares e Querino .

Desse modo, o autor de “*A Escultura de Origem Negra no Brasil*” de 1957 não demonstrava grande incômodo no fato de perceber ausência dos negros nos sistemas de arte. No artigo o autor busca analisar estilisticamente as obras produzidas pelos negros voltadas para o aspecto religioso no Brasil e suas possíveis transformações depois do contato com o branco - ainda que aponte para a dificuldade de classificar as peças que foram produzidas aqui por africanos ou trazidas da África, e de que “*centro de estilo*” africano estaríamos falando?

Barata cria então categorias de classificação da arte africana segundo três tendências predominantes: “*uma realista, uma geométrica, e outra, mais recente expressionista, parecendo forma secundária de arte, podendo resultar dum contato entre as duas primeiras.*” (BARATA, 1957, p.183). De maneira anacrônica o autor utiliza termos oriundos das tradições artísticas europeias, tais como “classicismo”, “realismo moderado” ou mesmo “expressionismo” para definir ou caracterizar a produção africana, afirmando seu modo de interpretar estas obras segundo o olhar ocidental colonizado.

O autor começa a tratar dos “artistas populares” como uma nova categoria em que as tendências estéticas do negro são predominantes, contudo não problematiza a expressão, que legitima a existência de uma arte erudita, compreendida como superior e relacionada a um segmento racial específico, como revela: “*... também há um exu que parece obra de branco erudito e outros, bem naturalistas.*”(BARATA, 1957, p.188). Afirmações desse tipo ainda hoje colaboram para obinubilar a compreensão das obras de arte produzidas por negros e africanos, pois sedimentam padrões estéticos clássicos que não dialogam ou traduzem a diversidade estética e criativa das variantes culturais destes povos.

A partir dos anos de 1950 amplia-se o campo de pesquisas acerca dos artistas negros, estes estudos deixam então de se ancorar unicamente na interpretação de obras voltadas para religiosidade e consideram os proeminentes artistas negros classificados como “populares” ou “primitivos”, acompanhando o surgimento inclusive de galerias especializadas neste segmento artístico.

Nesse período as lutas de independências africanas ganharam contornos internacionais e certa valorização, e o Festival Internacional das Artes Negras em suas duas edições (1966 em Dacar no Senegal, e 1967 em Lagos na Nigéria) colaborou para maior abertura e diálogo entre as produções brasileiras e africanas de arte. O festival contou com a participação de artistas brasileiros sob a curadoria de Clarival do Prado Valladares que considerou a raça negra como critério principal para seleção dos artistas participantes.

Outro importante autor que trabalhou com o estudo das artes produzidas por ascendentes de africanos no Brasil foi o professor paulista Marianno Carneiro da Cunha (19_ -1983). Ele aprofunda sua análise com base em revisão bibliográfica, que tem como principal referencial Nina Rodrigues, que segundo Cunha, traz aspectos de método ainda não superados, dos quais ele vai buscar a análise genético-formal para analisar determinadas iconografias de origem africana.

Através de sua análise formalista, Cunha vai buscar os protótipos africanos que deram origem ao que ele vai entender como arte afro-brasileira, e as permanências estéticas ou transformações do que foi trazido de África e o que foi modificado ou criado aqui. A partir dessa premissa, o autor rompe com a determinação racial para definição e compreensão do que vai chamar arte afro-brasileira, de modo que serão as convenções estilísticas ligadas ao contexto africano os fatores analisado para classificação das obras.

O autor assina o capítulo “*Arte Afro-brasileira*” no livro “*História Geral da Arte Brasileira*” de Walter Zanini de 1983, a partir de uma análise funcionalista voltada para o uso ritual das peças, de maneira que deixou de fora outros/as artistas negros/as contemporâneas, que vinham produzindo obras voltadas para diferentes aspectos culturais, sociais e mesmo políticos oriundos das transformações provocadas pelos movimentos civis reivindicatórios que se espalharam no mundo ocidental a partir da década de 1960, e o surgimento da chamada arte contemporânea, que propunha experimentações com relação a suportes e temáticas.

Com as comemorações do centenário da abolição da escravatura em 1988 retoma-se certo fôlego com relação aos estudos acerca da então arte afro-brasileira, de modo que se ampliaram publicações que discutiam as condições de vida da população negra, seus avanços e permanências. Nesse período se dá o lançamento de uma das obras mais significativas no trato da produção artística dos negros no Brasil, o livro “*A Mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica*” organizado pelo artista, museólogo e curador negro baiano Emanuel Araújo (1940-).

Emanuel desenvolveu uma trajetória de realce dentro do universo das artes plásticas tanto no que se refere à produção de uma obra estética de estimado valor, quanto na curadoria de exposições - em que levou em consideração a identificação dos artistas enquanto negros, e não apenas a temática presente nas obras -, até a criação do Museu Afro-Brasil⁴ em São Paulo.

Em sua obra “*A Mão Afro-Brasileira*”, prefaciada por Joel Rufino dos Santos, Araújo busca através de um conjunto de artigos de autorias diversas:

...não só registrar com certa metodologia, mas estabelecer uma discussão acerca da historiografia brasileira, mudando a imagem do homem negro ou mestiço e tratando-o como elemento fundamental na formação da cultura brasileira no que ela tem de mais nacional. (ARAÚJO, 1988, p.09).

Através de sua produção crítica Araújo vai delatar a invisibilização dos/as negro/as na produção de conhecimento de diversas áreas, não somente nas artes plásticas. Assim através de registros históricos, o autor traz à baila artistas e intelectuais negros/as em produção no Brasil desde o período colonial, a fim de questionar o ocultamento e os silêncios que envolvem ainda hoje tais obras. Contudo o livro mencionado não carrega apenas os pontos de vista do organizador, mas de uma série de autores – mencionados neste trabalho inclusive - de distintas épocas e contextos históricos que hoje podem soar equivocados ou anacrônicos, registro que não reduz seu valor e o mérito de suas contribuições.

⁴ O Museu Afro Brasil, localizado no Parque Ibirapuera em São Paulo, destaca a perspectiva africana na formação do patrimônio, identidade e cultura brasileira. O acervo abarca diversos aspectos dos universos culturais africanos e afro-brasileiros, abordando temas como a religião, o trabalho, a arte, a escravidão, entre outros ao registrar a trajetória histórica e as influências africanas na construção da sociedade brasileira.

No início do século XXI assistimos a IIIª Conferência Mundial contra o Racismo, Xenofobia e Intolerâncias Correlatas realizada em Durban, na África do Sul de 31 de Agosto a 07 de Setembro de 2001, convocada pela Organização das Nações Unidas, na qual o Brasil assumiu papel de destaque na defesa da população negra reivindicando melhorias diversas nos setores básicos da saúde, educação, segurança, além do trabalho e lazer.

Como consequência das discussões e questões colocadas na conferência, e dos prementes posicionamentos do movimento negro brasileiro, iniciou-se em 2003 o processo de implantação das políticas afirmativas no país, das quais, a reserva de vagas no ensino superior para negros/as oriundos/as de classes sociais desfavorecidas e a Lei 10.639/03 que torna obrigatório o ensino da cultura e história africana e afro-brasileira em todos os níveis da educação, foram as conquistas mais significativas.

A partir desse período, percebemos a publicação e a proliferação de uma gama de estudos voltados para as questões raciais, e avaliações das políticas então implantadas. Contudo ainda assistimos ampla representação de autores brancos a tratar dos temas pertinentes à questão negra, e no que tange à produção artística, ainda maior parte de estudos voltada para a musicalidade ou o corpo negro, sendo que a produção plástica ainda se vê desprivilegiada, como se tanto tempo depois ainda não fossem vistas como integrantes do espectro das capacidades do povo negro.

Dentre as poucas publicações que se voltaram à análise da produção dos/as negros/as nas artes plásticas no primeiro decênio do século, podemos mencionar o livro “*Arte Afro-Brasileira*” do historiador da arte, ensaísta e professor Roberto Conduru (1964-), lançado em 2007 pela editora C/ Arte. Segundo o próprio autor, a escolha pelo termo “afro-brasileira” no título do livro foi da editora, de modo que não caracteriza sua pesquisa, que estuda as relações entre arte, África e Brasil, compreendidos então como uma problemática na qual não se pode considerar o Brasil sem a presença africana.

No livro o autor considera a arte não necessariamente produzida por negros/as, mas que apresente o complexo cultural desenvolvido no país, pois acredita que africanidade e brasilidade não são características estanques, prontas a serem dissecadas e determinadas sumariamente.

Nesse sentido, a expressão afro-brasileira indica não um estilo ou um movimento artístico produzido apenas por afro-descendentes

brasileiros, ou deles representativo, mas um campo plural, composto por objetos e práticas bastante diversificadas, vinculados de maneiras diversas à cultura afro-brasileira, a partir da qual tensões artísticas, culturais e sociais podem ser problematizadas esteticamente e artisticamente. (CONDURU, 2007, p.11).

No sentido do recorte temporal, assim como Emanuel Araújo, o autor vai buscar - ainda que de forma significativamente mais sintética -, realizar um panorama da então arte afro-brasileira desde os tempos de colônia, em que viajantes e missões artísticas eram incumbidos de retratar o Brasil sob encomenda da corte portuguesa até os dias atuais.

O autor registra que haveria alguma permissividade por parte da Igreja ao consentir que fossem realizadas obras sacras e representações dos santos e anjos a partir de uma perspectiva afro, como estratégia de conversão, no qual o processo de *“salvação das almas, a cooptação de corpos e mentes, essas imagens ajudaram a justificar a escravidão.”* (CONDURU, 2007, p.18-19).

Conduru reconhece o papel das “religiões afro-descendentes” na construção da problemática afro-brasileira, sendo estas o elo mais contundente entre as culturas africanas e o Brasil. Entretanto, apesar do salto temporal que a obra apresenta com relação às outras produções mencionadas e de toda discussão acerca das relações raciais no Brasil iniciadas no final do século XX, o autor ainda apresenta a utilização de expressões certamente equivocadas para se referir à arte africana tais como “primitivismo”, ainda que chame a atenção para o abandono da visão atávica que costuma-se apontar com relação ao continente.

Outro ponto a se destacar é a valorização de artistas não negros entre os referenciais da produção afro-brasileira, uma situação problemática quando refletimos acerca da visibilidade negada aos/as artistas negros/as no Brasil onde o estrangeiro branco consegue se estabelecer, e paulatinamente forjar o imaginário do que vem a ser a cultura baiana e suas representações como bem o fizeram o francês Pierre Verger, o alemão Hansen Bahia e o argentino Caribé.

Emanuel Araújo quando da revisão do seu livro anterior em 2014, ao lançar *“A Nova Mão Afro-Brasileira”* - fruto de uma exposição grandiosa realizada entre 20 de novembro de 2013 e 6 de abril de 2014, por ocasião das comemorações dos 25 anos de exposição e do livro *“A Mão Afro-Brasileira”* – engloba artistas não necessariamente

negros/as, incorre na mesma problemática configurada por Conduru. O objetivo da obra seria um tipo de atualização da edição anterior, incluindo nomes que surgiram e/ou se estabeleceram no universo das artes a partir dos anos 1990, então posteriores à sua publicação de 1988.

Embora o autor mantenha seu discurso acerca da exclusão dos/as negros/as dos sistemas de arte e dos diversos segmentos da sociedade, ao utilizar os termos “*negros, mulatos⁵ e descendentes da transmigração de africanos para o Brasil*” (ARAÚJO, 2007, p.13), Araújo justifica suas escolhas artísticas, contudo se exime do avanço nos questionamentos que envolvem as ideologias calcadas na utilização de termos que apadrinham a segregação racial ainda prementes no Brasil, mas que encontram-se pulverizados e tacitamente asilados ainda hoje nos mais variados segmentos sociais.

Na Bahia, poucas foram as produções que se voltaram para uma historicização ou crítica da arte. Dentre os poucos nomes que se debruçaram nesse trabalho, tornou-se um real expoente o de Matilde Matos (1927-). A autora realizou curadorias em Salvador e outras cidades, também escreveu diversos livros registrando e realizando crítica da produção baiana de arte, escreveu ainda colunas para o Jornal da Bahia e Revista Soterópolis, e no ano de 2010 lançou o livro “*50 Anos de Arte na Bahia*”, uma publicação bilíngue, ilustrada e que pretende explorar um panorama da arte baiana desde 1945 até os dias atuais.

Contudo, é interessante observar na aludida obra, a manutenção de determinadas ausências que concernem à invisibilização dos/as artistas negros/as. Ocultar o trabalho de artistas como Mestre Didi num panorama que anuncia a abordagem da produção plástica na Bahia desde 1945 se faz alarmante, do mesmo modo que a inclusão de certos outros nos faz questionar quais os critérios adotados pela curadora de uma obra que já se encontra na sua segunda edição pretensamente revisada e ampliada, mas que permanece silenciosa no tocante à produção de expoentes negros da arte baiana.

Outro aspecto a se destacar seria o recorte territorial estabelecido pela autora, ao tratar de uma arte da Bahia, sem, contudo, contemplar as áreas consideradas periféricas da

⁵ Termo oriundo da palavra “mula”, animal estéril resultado do cruzamento entre jumento com cavalo. Registros indicam que o início da utilização do termo se deu cerca de 400 anos atrás, no período escravista brasileiro, provavelmente tratando dos filhos de uniões insólitas para a sociedade como o branco e o negro, que necessitava de uma nova classificação. (OLIVEIRA, Cris, 2013, s/p)

cidade de Salvador, ou a produção de regiões significativas para o desenvolvimento da cultura do estado, qual o Recôncavo Baiano.

Com relação à produção artística dessa região do estado consideramos os trabalhos desenvolvidos pela professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia Suzane Tavares de Pinho Pêpe, que vem chamando a atenção para os/as artistas do Recôncavo – principalmente escultores em produção desde os anos 1960 -, através de publicações e orientação de grupos de pesquisa fomenta o interesse e a busca por novos referenciais na academia.

Artigos da autora como “*Escultura e religiosidade afro-brasileira em Cachoeira (Ba)*”, publicado na Revista Ohun do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia em 2008, ou “*Entrecruzamentos Culturais Na Cerâmica De Cachoeira (Bahia)*” de 2011, demonstram seu interesse em difundir a produção artística dos negros e negras do interior do estado, área ainda pouco investigada e de qualidade e diversidade estéticas de grande valor.

Pêpe ainda se debruça sobre questões metodológicas acerca da interpretação e compreensão da arte africana e afro-brasileira, apontando para uma necessidade de desconstrução e descentralização de referenciais teóricos, o que se configura numa chave singular para a transformação dos padrões que norteiam a reflexão acerca da produção plástica de negros e negras nas Áfricas e na Diáspora.

Seu artigo “*Notas sobre etnografia e etnologia da arte africana com base em textos de Babacar Mbaye Diop*”, publicado em 2014 atenta para questões prementes, como por exemplo a visão de África como culturalmente estanque e a crítica a termos como “*arte antiga*” ou “*arte tradicional*”, colocados pelos colonizadores, mas não necessariamente aceitos pelos/as africanos/as. De modo que ao analisar a obra de Pêpe, temos acesso a uma produção preocupada em realocar os estudos acerca das artes africanas em contextos dinâmicos e diversos, que se transformam e dialogam com o passado sem se ater apenas a ele, bem como a arte produzida no Brasil e mais especificamente no Recôncavo, sublinhada por ela e indicada como potencial relevante contudo ainda invisibilizado.

É ainda na procura de referenciais que possam contemplar as esferas artísticas oriundas de estratos sociais invisibilizados pela hegemonia das produções críticas e

históricas na Bahia que chegamos à obra de José Eduardo Ferreira dos Santos: “*Acervo da Laje, Memória estética e artística do Subúrbio Ferroviário de Salvador, Bahia*”.

O autor negro, nascido no Subúrbio Ferroviário de Salvador, inicia suas pesquisas na área da pedagogia e percorre a psiquiatria e os estudos pós-doutorais em saúde pública, até seu retorno à Universidade Federal da Bahia, onde hoje atua como professor. Seus interesses sempre se voltaram para a busca da compreensão das transformações ocorridas na área onde nasceu e ainda vive. De modo que estudando as causas e conseqüências da violência nas periferias, percebeu que um possível caminho para inversão da visibilidade negativa que o Subúrbio já carrega como estigma, seria a valorização das belezas e da produção cultural local.

É a partir dessa premissa que Eduardo funda o Acervo da Laje em 2011, no bairro de Novos Alagados, após quinze anos de seguidas pesquisas e parcerias no sentido de aquilatar a obra dos “*trabalhadores da beleza na periferia de Salvador*” (SANTOS, 2014, p.07) como define o próprio autor.

Dentro dessa pesquisa de fotografias, textos e entrevistas, senti a necessidade de mostrar in loco, de modo concreto, essa beleza que estávamos descobrindo e que até então era inédita para mim que aqui habito, assim como para seus moradores, enfim. (SANTOS, 2014, p.13).

O autor reconhece a dificuldade que os moradores da localidade encontram em enxergar as belezas do cotidiano, após décadas de construção social de uma imagem relacionada à violência, pobreza e miséria. Dessa forma, tanto o Acervo como o livro, visam proporcionar ao público contato com as mais diversas manifestações estéticas e culturais oriundas dos bairros circunvizinhos, não se limitando a colecionar obras de arte, mas se propondo a reunir peças das mais variadas que possam “... *dialogar com o mundo, a cultura e com a arte, mostrando que situações de pobreza não conseguem eliminar o elo que nos une à humanidade e à arte.*” (SANTOS, 2014, p.13).

José Eduardo então se configura como um pioneiro ao salvaguardar a memória estética de uma localidade invisibilizada, assim como seus habitantes, em maior porcentagem negros. Ele busca, para além de biografias e análises formais das obras componentes do acervo, trazer histórias do lugar, das pessoas, valorização da matriz afro na produção dos artistas, ou da poética de artistas negros que não se relacionam com a herança africana em suas obras, além de trazer à baila a invisibilidade destes artistas e de

suas obras no universo da arte soteropolitano.

Autor de uma obra profícua, José Eduardo nos lega seu pioneirismo em reunir em um só espaço obras de artistas do Subúrbio - predominantemente - e fragmentos da cultura, história e memória de uma área carente de registros e estudos que não enfatizem apenas a visão amplamente divulgada dos estereótipos de segregação social, mas que possam destacar as múltiplas manifestações da beleza e criatividade dos seus moradores, como o retrato de uma Bahia ainda clandestinizada, contudo muito valorosa e frutífera.

Alguns autores têm se dedicado na contemporaneidade à escrita e registro da produção plástica dos artistas negros na Bahia, embora ainda se configure uma obra sucinta. Contudo, o que podemos perceber ao analisar historicamente a trajetória das memórias estéticas dos negros, é que o ponto de vista da implicação ainda se faz em um capítulo em branco. Quantitativamente a proporção de autores/as negros/as que trataram ou tratam das questões raciais nas artes ainda é ínfima, a manutenção da ideia de “objeto de estudo” ou do “outro” ainda se afirmam enquanto realidade muito lentamente transformada. Somado a isso, é possível observar as omissões e silêncios históricos em trabalhos que visariam retratar panoramas abrangentes e minuciosos acerca da produção artística no Brasil ou na Bahia, que, no entanto, se mantém invisibilizando negros e negras no universo da criação e da produção de conhecimento.

III. SOBRE HISTÓRIAS DA ARTE

A História da Arte tem sido contada através de uma perspectiva reducionista, que legitima uma parcela da produção artística, ocultando a importância da participação dos negros e negras no seu desenvolvimento, o que produz o chamado epistemicídio, e sustenta uma abordagem lacunar - e por isso mesmo, ideológica - acerca da atuação negra na arte. Portanto, faz-se válido o estudo da produção artística realizada por negros e negras na Bahia e que discute suas questões, a fim de valorizar as epistemologias negadas historicamente, e de abrir caminhos e possibilidades de aproximação e reconhecimento da população com a arte que não se enquadra nos padrões etnocêntricos europeus, e por consequência, desestruturar a estratégia que visou repelir o povo negro do processo civilizatório nacional, numa perspectiva que reconheça as múltiplas agências raciais, culturais, sociais de maneira que contribua para o alargamento das possibilidades de convivência e existência mais horizontais na sociedade.

Preliminarmente, por questões de contextualização da área histórica mencionada, havemos de nos recordar do surgimento da História da Arte enquanto disciplina acadêmica em 1844 na Universidade de Berlim. Enquanto conhecimento formalizado na Europa - num século em que as teorias de inferioridade das raças não brancas estavam em pleno desenvolvimento -, portanto, podemos compreender um pouco por quais intencionalidades e motivações relacionadas à classificação que o estudo das transformações de formas, estilos e conceitos expressos pelas artes foram norteados.

Ainda no século XVIII, antes mesmo que esta se tornasse uma disciplina acadêmica, o historiador alemão Johan Joachim Winckelmann estabeleceu os fundamentos para o estudo da História da Arte, aplicando então categorias sistemáticas de estilo. Ele foi o primeiro a estabelecer diferenças formais entre as artes clássicas (de Grécia e Roma), o que influenciou o surgimento do Neoclassicismo no período.

No mesmo século surge a crítica de arte - num ambiente caracterizado pelos salões literários e artísticos, acompanhando as exposições periódicas, o surgimento de um público e o desenvolvimento da imprensa -, uma outra vertente que diz respeito a um tipo de análise que teria o poder de definir o que se configura ou não como obra de arte. A História e a crítica aparecem então como distintos campos, compreendendo o trabalho

do historiador mais voltado para o passado e do crítico para compreensão do momento presente. Embora a dificuldade em se estabelecer limites seja até hoje uma realidade.

Entretanto gostaríamos de ressaltar, que no presente estudo não nos voltamos para as classificações e conceitos do que seria o limite entre História ou crítica da Arte, apresentamos as referentes informações apenas para contextualizar em que ambiente estas modalidades de pesquisa surgem e se inserem, de modo que nos possibilite compreender os cânones sob os quais estas se ancoram e dissipam as ideologias do bom gosto, do belo e do que vem ou não a ser arte. O que Joel Rufino dos Santos apresentaria de maneira muito apropriada no prefácio do livro “*A Mão Afro-Brasileira*” de Emanuel Araújo:

“O teatro brasileiro voltou à estaca zero”, desabou recentemente pelos jornais um conhecido diretor carioca. No entanto, diariamente, dezenas de prestigiadores, acrobatas, raizeiros, controladores de bola, encantadores de cobras, cantadores e dramaturgos dos seus próprios textos, transformam o centro do Rio naquilo que era chamado na Espanha do Siglo de Oro “teatro de repente”, O que impede uma pessoa culta, como o aludido diretor, de ver o óbvio? Teatro é o que as pessoas cultas dizem ser teatro. Por extensão, cultura é o que os cultos dizem ser cultura, não passando tudo o mais de folclore. (SANTOS, 1988, p.07).

Na citação o autor arrazoa os métodos ou maneiras omissas adotadas por uma elite que supostamente pensa e consome o universo artístico, para manter exclusivos os artistas e obras que não estão circunscritos nos rigores ou padrões estabelecidos como mais significantes, em suma, uma elite branca que detém os meios de produção, exibição e consumo dos produtos artísticos e que finda por determinar o limite de atuação dos *outros*, leia-se negros e indígenas, produtores de artes “primitivas”, “populares” ou “artesanato” e “folclore”, como discutiremos adiante.

Para Joel Rufino, “*Folclorizar é, pois, uma maneira de não ver*” (SANTOS, 1988, p.07), de maneira que a forma como as contribuições dos negros e indígenas ocultadas historicamente são tratadas reflete o acolhimento tácito desse silenciamento, que não pode ser reconsiderado, sob pena de sermos obrigados a redefinir o Brasil e compreender de fato seu processo de construção.

Talvez este seja o exercício que nós, pesquisadores e pesquisadoras negras precisemos nos dedicar, a fim de construir nossos espaços de representação e apresentação de outras epistemologias, cosmovisões e compreensões que não mais

constarão no discurso do outro – esse estrangeiro vizinho – que por longos anos se debruçou sobre nossa “exoticidade”, tecendo conceitos, teorias e formulando ideologias reverberadas até o momento atual, que resultam na ainda permanente exclusão dos negros e negras dos espaços de poder.

III.I. SOBRE “NEGRO/A” E “AFRO-DESCENDENTE” / “AFRO-BRASILEIRO”

Por princípio, é necessário que analisemos o conceito de raça⁶, entendido aqui como um conjunto que vai englobar características fenotípicas e, também posicionamentos políticos, tendo em vista que o debate sobre a idéia mais universal de raça humana, ou mesmo da inexistência de raças encontra-se desenvolvido. Contudo, não podemos deixar de salientar os problemas práticos enfrentados pelos indivíduos de fenótipo negro, perante uma sociedade que se autodefine democrática no que tange as questões raciais, mas que no cotidiano traz vestígios da mentalidade do século XIX, com bases no Evolucionismo Social⁷, e nas teorias seguidas por Nina Rodrigues⁸, que visavam apontar a degeneração, a suspeita e o crime como referências inatas ao indivíduo negro.

Este legado é traduzido na atualidade, dentre outros fatores, através do genocídio da população negra, e da percepção generalizada de que essa parcela da sociedade não é capaz de produzir conhecimento, valores e bens culturais de categoria elevada. De modo que relega-se toda a produção de baixa qualidade intelectual, artística, cultural, ou de comportamento às margens do sistema leucodérmico⁹.

⁶ “Convém explicitar que raça aqui é entendida como noção ideológica, engendrada como critério social para distribuição de posição na estrutura de classes. Apesar de estar fundamentada em qualidades biológicas, principalmente a cor da pele, raça sempre foi definida no Brasil em termos de atributo compartilhado por um determinado grupo social, tendo em comum uma mesma graduação social, um mesmo contingente de prestígio e mesma bagagem de valores culturais.” (BASTIDE, R. e FERNANDES, F. *apud*. SOUZA, 1983).

⁷ Refere-se às teorias antropológicas de desenvolvimento social segundo às quais acreditava-se que as sociedades têm início num estado primitivo e tornam-se mais civilizadas gradualmente ao passar do tempo. Nesse contexto, o primitivo é associado com o comportamento animalístico, enquanto civilização é associada à cultura europeia do século XIX.

⁸ (1862-1906) médico legista, psiquiatra, professor e antropólogo. Influenciado por Cesare Lombroso, acreditava na necessidade de códigos penais diferentes para raças diferentes, buscando a degenerescência e tendência ao crime como origens naturais, fruto da marcha desigual do desenvolvimento filogenético da humanidade nas suas diversas divisões e cisões.

⁹ Termo utilizado por Carlos Moore, Doutor em Ciência Humanas e Etnologia, para designar raças brancas (caucásico- europeia e sino-nipônico-mongol).

Dessa forma assumiremos nesta pesquisa a terminologia “negro” em lugar de “afro-descendente” ou “afro-brasileiro”, devido à carga semântica que a primeira nos apresenta em referência a todo o contexto histórico e social que vivemos desde a escravidão. De acordo com Cuti, com relação ao uso dos termos “crioulo” ou ‘afro-descendente”:

As duas expressões não pertencem à dinâmica reivindicatória e histórica do Movimento Negro que moveu o país no sentido da necessidade de assumirmos a nossa diversidade racial e cultural. Uma é muito antiga (crioulo) a outra, historicamente recente. (CUTI, 2010, p.01).

E continua...

Mas, tais palavras iniciadas pelo prefixo “afro” não representam em sua semântica a pessoa humana como ocorre com a palavra “negro”. Esta diz de pronto sobre o fenótipo: pele escura, cabelo crespo, nariz largo e lábios carnudos e história social. Variações nesses itens são infinitas. “Afro” não necessariamente incorpora tal fenótipo, sobre o qual incide a insânia branca do racismo. Branca porque é dos brancos. Um “afro” pode ser branco. Há milhões deles. No “afro”, o fenótipo negro se dilui. É por isso que o jogo semântico-ideológico tem se estabelecido e o sutil combate à palavra “negro” vem se operando, pois ela não encobre o racismo, além disso lembra reivindicação antirracista.(CUTI, 2010, p.01).

Ainda hoje se registra certa dificuldade ou mesmo a recusa – consciente ou inconsciente – por parte da população em utilizar o termo “negro”, muito provavelmente pela herança cultural, em que a palavra denotou durante muito tempo relação com “escravo¹⁰”, contudo pesquisadores e os movimentos sociais têm resignificado a palavra no sentido de uma afirmação positiva, do pertencimento e do auto-reconhecimento numa história de luta e resistência.

No ano 1978 foi lançado nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo o Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial. Por que seus organizadores não deram o nome de Movimento Afro...? [...] Naquele momento (e ainda hoje) foi escolhida a palavra “negro” porque ela é a única do léxico que, ao ser empregada para caracterizar organização humana, não isenta o racismo. Desde a

¹⁰ A palavra "negro" passa a ser adotada no século XV, por ocasião da escravização de africanos pelos portugueses. Contudo, foram os espanhóis os primeiros europeus a escravizar negros nas Américas. Por associação, um dos sentidos preliminares da palavra negro era "escravo". Em países como os Estados Unidos a utilização do termo *black* vem assumir o mesmo significado que “negro” no Brasil, e não “preto” como alguns afirmam, o que eles consideram pejorativo seria o termo *Niger*, que historicamente carrega outra carga semântica, relações complexas quando analisamos a tradução para o português.

antiguidade, através de suas correspondências em outros idiomas, vem acumulando história. Usada em diversos contextos para demarcar significados negativos ela foi também utilizada pelo racismo para caracterizar a suposta inferioridade dos africanos de pele escura. Os povos que foram ficando mais claros durante o longo período histórico da humanidade guerrearam contra os mais escuros. É dessa passagem que remonta esse uso da cor para estigmatizar. (CUTI, 2010, p.4-5)

No Brasil, longa já é a caminhada de positivação do termo, que foi assumido pelos próprios negros desde o início do século XX, ao nomear organizações pela luta da cidadania, a exemplo da Frente Negra Brasileira de 1930 em São Paulo, que veio tornar-se partido político; do Teatro Experimental do Negro que atuou no Brasil entre os anos de 1944 a 1961, fundado e dirigido por Abdias do Nascimento; podemos considerar também os movimentos internacionais como a Negritude, uma ideologia e corrente literária pela valorização da cultura negra, que agregou negros das Antilhas e da África na década de 1940; além dos movimentos pelos direitos civis americanos da década de 1960.

Dessa forma, ao positivarmos a utilização da palavra, revertemos a estratégia que visa subalternizar o povo negro. *“Se a palavra perde o poder de ofender, ele, o ofensor, perde um instrumento importante na prática (discriminação) e na manutenção psíquica (o preconceito) do racismo.”* (CUTI, 2010).

Embora diversos dos referenciais da pesquisa utilizem as expressões “afro-brasileiro” ou “afro-descendente” para designar um segmento artístico - que para alguns atravessou a arte nacional por séculos trazendo elementos da cultura africana, por vezes resignificada - neste trabalho não nos interessa definir ou qualificar a arte produzida como afro, negra ou diaspórica, mas sim, verificar o modo como artistas negros e negras – que produzem obras de temáticas variadas e não necessariamente voltadas para a herança africana tradicional – são percebidos e de que maneira são ocultados pelo universo da arte em seus distintos aspectos. Daremos ênfase ao registro histórico presente em livros e publicações voltadas para crítica e História da Arte, a fim de compreender a construção de um discurso do que se define como arte brasileira.

Desse modo, como podemos perceber o acesso que temos à produção cultural e artística dos negros e negras no Brasil, perante as relações de poder mencionadas e estabelecidas pelos mecanismos oficiais de registro, mercado, crítica, divulgação e fruição da arte?

Ao desnudar os véus que forjam o racismo no Brasil, poderemos verificar a fixação de estereótipos negativos relacionados ao povo negro; personificações desse povo voltadas

para a pobreza, incapacidade intelectual, criminalidade e inferioridade social e cultural, de maneira que admitimos a tentativa de uma construção que impossibilite encontrarmos nestes indivíduos referenciais de produtividade, qualidade, beleza e inteligência.

III.II. EPISTEMICÍDIO

Tendo em vista que a arte foi entendida durante longo período como um dos principais critérios para medir o grau de civilização de uma sociedade, como destaca Marilena Chauí (2008), já percebemos ser a relação dos/as artistas negros/as com os mecanismos de historicização complexa, por nos falar um tanto sobre o desenvolvimento humano universal – processo do qual, costuma-se alijar as contribuições negras. Dessa forma, passamos a ter acesso à “*colonialidade do saber*” (MIGNOLO, 2005; QUIJANO, 2010) principalmente através dos livros e da história por eles contada, de maneira que quando nos deparamos com a anulação dos negros e negras nesse processo, é possível constatar o ocultamento de identidades e de suas contribuições para o desenvolvimento das sociedades ao longo da História, o que foi utilizado para justificar a colonização, a dominação política e a exploração econômica das riquezas do povo negro.

O epistemicídio¹¹, que de acordo com a formação do próprio termo (“episteme”, relacionado a conhecimento e “homicídio”, crime que mata outrem), vem a ser o extermínio do conhecimento de alguém, que no caso do presente estudo se caracteriza como o indivíduo africano ou ascendente do mesmo, processo explicitado de maneira bastante evidente nas palavras da filósofa Sueli Carneiro:

Alia-se nesse processo de banimento social a exclusão das oportunidades educacionais, o principal ativo para a mobilidade social no país. Nessa dinâmica, o aparelho educacional tem se constituído, de forma quase absoluta, para os racialmente inferiorizados, como fonte de múltiplos processos de aniquilamento da capacidade cognitiva e da confiança intelectual. É fenômeno que ocorre pelo rebaixamento da autoestima que o racismo e a discriminação provocam no cotidiano escolar, pela negação aos negros da condição

¹¹ Estamos considerando o epistemicídio no entendimento de Boaventura de Sousa Santos quando diz que a ciência moderna promove um processo de destruição criativa, em defesa do seu privilegiado estatuto, de modo que tudo que opera externamente ao seu modelo de racionalidade ocidental é relegado à subalternidade e exclusão dos sistemas de poder.

de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano e da diáspora africana no patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar. A esses processos damos o nome de epistemicídio. (CARNEIRO, 2005, s/p).

Ao desenvolver o conceito de epistemicídio no quadro teórico da Sociologia das Ausências, Santos (2003) procura evidenciar que aquilo que não existe é, na verdade, produzido como não existente, como uma alternativa não credível ao que existe, o que incide numa invisibilidade produzida, construída de modo a apresentar cenários hegemônicos com verdades não questionáveis. Assim, a Sociologia das Ausências é concebida como um instrumento cognitivo de leitura do mundo dentro de realidades mais expandidas, para além de uma verdade universal, procurando transformar objetos impossíveis em possíveis e com base neles, transformar ausências em presenças.

Existem diferentes e diversas formas e manifestações da arte, e a escola/ academia não é o lugar privilegiado onde ela é tratada e nem os professores são os únicos responsáveis pela difusão do conhecimento acerca da mesma. Contudo, apesar de considerar essa dimensão mais ampla e mais geral do processo artístico e educativo, este artigo privilegiará o tratamento recebido pela arte produzida por negros e negras que consta ou não na historiografia/ iconografia oficial, trabalhada no interior das instituições de ensino - vistas aqui, como um espaço em que aprendemos e compartilhamos não só conteúdos e saberes escolares, mas, também, valores, crenças e hábitos, assim como preconceitos raciais, de gênero, de classe e de idade.

Assim, observamos a produção artística que surge a partir dos conceitos aqui desenvolvidos, como uma arte baseada no entendimento de que a mesma se configura como um elemento ativo, e não apenas como mero reflexo da sociedade, muito embora ainda mantenha algumas limitações, como notifica Anízio Vianna:

Se a dimensão estética da obra artística, por si só, não se constitui como determinante de mudanças nas condições sociais, nela está contida pelo menos a possibilidade de articular tais mudanças, tomando-se base a mediação com a realidade. (VIANNA, 2009, *apud* ALEXANDRE, 2007, p.150).

É nesse sentido que discutir as identidades negras e sua influência na construção da historiografia considerada universal implica no desenvolvimento do olhar de um grupo étnico/racial sobre si mesmo a partir da relação com o outro – “*entendendo-se que tanto a identidade pessoal quanto a socialmente derivada são formadas em diálogo aberto*”

com o outro.” (D’ADESKY 2001, *apud* GOMES, 2002, p.39). Esse olhar, ao confrontar-se com o do outro, acaba voltando-se para si mesmo, interpelando essa identidade própria, um dos fatores prejudicados no processo de formação educacional dos indivíduos de pele negra, como observa Alexandre em seu artigo “*Negro que te quero negro: Formas de Representação do Afro-brasileiro*”:

Ao tomarmos como foco de análise o indivíduo de cor, observamos que a cultura tradicional estabelece valores que acabam por delimitar socialmente a participação dos negros como sujeitos. (ALEXANDRE, 2007, p.161).

Nessa perspectiva, quando pensamos a arte – não vista como privilégio de uma civilização, mas como parte constitutiva do sistema cultural e do processo formador da sociedade - e a educação como campo epistemológico profícuo, vamos compreender que:

...quando pensamos a escola como um espaço específico de formação inserida num processo educativo bem mais amplo, encontramos mais do que currículos, disciplinas escolares, regimentos, provas, testes e conteúdos. Deparamo-nos com diferentes olhares que se cruzam, que se chocam e que se encontram. A escola pode ser considerada, então, como um dos espaços que interferem na construção da identidade negra. O olhar lançado sobre o negro e sua cultura, no interior da escola, tanto pode valorizar identidades e diferenças quanto pode estigmatizá-las, discriminá-las, segregá-las e até mesmo negá-las. (GOMES, 2002, p.39).

A historiografia das civilizações nos traz não somente o registro da História das épocas diversas – que seria a memória estabelecida pela humanidade através da escrita do seu passado - mas apresenta, também, a ciência da História, de modo que, ao estabelecermos contato com os conteúdos trabalhados nas salas de aula de arte, literatura e outras áreas de conhecimento - desde os anos iniciais até o ensino superior – podemos perceber que os negros e negras são alijados do protagonismo histórico, o que causa a concepção de uma autoimagem negativa dos jovens negros.

Desse modo, o epistemicídio pode ser notado em diversas instâncias, a exemplo das escolas e universidades brasileiras, que mesmo após 10 anos da implantação da Lei 10.639/03 - que prevê a obrigatoriedade do ensino da história e cultura dos povos africanos e de diáspora - ainda se nota a ausência da exploração mais adensada desses conteúdos, o que em muitos casos se trata do reconhecimento de um patrimônio próximo e vivo, a exemplo da produção dos/as artistas plásticos/as negros/as da Bahia.

O sistema educacional brasileiro ainda preserva elementos colonialistas que imprimem uma dinâmica “*histórica de dominação política, econômica e cultural,*

portanto, faz valer à sua visão etnocêntrica na produção do corpo de conhecimento social, no sentido da vida e das práticas sociais.” (GOMES, 2012, p.40). Ressalta-se aí, o caráter que afirma uma única ontologia, uma epistemologia, uma ética, um modelo antropológico, de um pensamento único e sua imposição universal. De maneira que é possível perceber que foi o ocultamento dessas identidades e de suas contribuições para o desenvolvimento das sociedades ao longo da História uma das principais estratégias utilizadas para justificar a colonização, a dominação política e a exploração econômica das riquezas do povo negro.

III.III. O ESTUDO DA ARTE E SUA RELAÇÃO COM A INVISIBILIZAÇÃO DOS/AS ARTISTAS NEGROS/AS

O estudo das civilizações nas escolas e no ensino superior passa, constantemente, pela análise de obras de arte, pelo menos em alguns períodos, em que os modos de vida, produção, política e religião ainda não encontravam meios escritos ou fotográficos para seu registro. Nos livros didáticos desde os primeiros anos de sua utilização nas escolas – de acordo com os currículos e ementas elaboradas por professores e instituições, muitas vezes não atendendo exatamente à legislação em vigor - constam em seu conteúdo imagens de obras artísticas que nos fazem ter contato com diversas sociedades e seus costumes. Porém no que se refere à produção africana, diaspórica e de suas influências, podemos perceber que existe uma lacuna no sentido de reconhecer e referenciar tais autores e obras.

Um exemplo muito recorrente nos livros didáticos e mesmo nos referenciais de história da arte é o tratamento dado à civilização egípcia, aclamada em sua riqueza, grandiosidade e criatividade, porém não relacionada diretamente ao continente africano, à sua posição geográfica específica e ao que essa região representa na atualidade, gerando certo estranhamento aos estudantes e à população de maneira geral quando apresentado como mais uma parte do continente visto como lugar de miséria, improdutividade e irracionalidade, como afirma Munanga:

No entanto, as mudanças provocadas pelas invasões não apagam as contribuições dos nativos na história dessas civilizações, como se tentou fazer na historiografia ocidental colonial, ao negar a mão negra na civilização egípcia. Essa negação foi uma estratégia político-ideológica que visava rechaçar o negro no processo civilizatório universal (...). No entanto, esses fatos em toda sua objetividade estão

ainda subestimados e ocultados no ensino da história. (MUNANGA, 2006, p.31)

Outro exemplo interessante seria a análise das coleções que tencionam divulgar a largas escalas a produção artística considerada universal com títulos que supervalorizam determinados artistas, normalmente selecionados de maneira a reforçar padrões estéticos e ideológicos, que acabam por localizar a Europa enquanto polo central de produção, exportação e manutenção dos conceitos, vanguardas e movimentos artísticos ao longo de toda História da produção humana. Tal prática reforça o ideal dos “Grandes Mestres” ou dos “Gênios” pautados na figura do homem-branco-europeu dotado de capacidades intelectuais superiores, e excluindo toda uma parcela de produção referente à outros segmentos étnicos e às mulheres, dispendo tudo que estiver alheio a esse recorte como incapaz de ser considerado como suficientemente relevante para constar nos registros oficiais e, por conseguinte, ser divulgado e trabalhado em salas de aula ou em coleções de arte.

Seguindo tendência semelhante, encontramos os livros de História da Arte - normalmente trabalhados nas universidades, e por isso mesmo, mais relacionado a uma escrita especializada - que buscam traçar trajetórias cronológicas da produção artística universal, contudo, excluindo manifestações que envolvam os segmentos étnicos classificados para além do padrão mencionado anteriormente, como se toda a iconografia histórica tratasse apenas de um ocidente europeizado - vilipendiando as culturas indígenas, africanas e de diáspora, além de todo um contingente que vem a formar a margem de produção que será trabalhada apenas em estudos específicos- com escassas publicações que até poucas décadas atrás eram relacionadas ao olhar estrangeiro sobre essas culturas, ou seja, os segmentos étnicos que não atendem aos padrões ocidentais coloniais estabelecidos acabam por ser tratados justamente sob o olhar do “colonizador” e não de si mesmos, o que reforça o ideal de incapacidade de criação e análise dessas sociedades.

Dessa maneira, o acesso a informações referentes à produção artística dos integrantes dessa margem se dá apenas através da busca individual por livros específicos, pois o assunto não consta nas linhas da História universal, além dos currículos não incluírem seu estudo no fluxograma geral obrigatório, designando raramente disciplinas optativas relacionadas a estudos étnicos particulares, o que cria um ambiente de especificidade e exclusão desse conhecimento.

No Brasil, esse comportamento torna-se bastante explícito no trecho a seguir, em que Sabrina Gledhill comenta a aversão dos brasileiros a sua própria cultura – que, por conseguinte, tem a forte marca das culturas negras – e as influências das civilizações nórdicas nas origens desse processo, trazendo o conceito de Mazombismo – desenvolvido por Vianna Moog¹² - que prevalecia no Brasil nos círculos intelectuais a partir dos Oitocentos:

Os mazombistas criticavam “tudo que era brasileiro” e imitavam os costumes europeus, primeiro o dos portugueses, depois os dos franceses e ingleses. Tentavam escrever, pintar, compor músicas e no máximo possível, pensar como os europeus. Um complexo de inferioridade impeliu às elites brasileiras a serem mais europeus que os europeus e importar várias idéias novas do continente- como, por exemplo, o positivismo-, apesar dos protestos de intelectuais do peso de Silvio Romero e Capistrano de Abreu a partir da década de 70 do século XIX. (BURNS 1993, *apud* GLEDHILL, 2012, p.29-30)

Desde muito cedo no que hoje chamamos de Brasil a ideia de povo negro foi relacionada a inferioridade e pobreza, primeiro coma escravidão, depois com a abolição mal planejada e para alguns, inacabada, hoje nos seus reflexos e reconfiguração das senzalas e navios negreiros para cárceres e modelos atualizados de pelourinho. De maneira que tacitamente a sociedade vai acreditando na incapacidade dos negros e negras na produção de conhecimento, seja este ciência ou arte, sensibilidade ou intelecto, afetividade sem vulgarização, cidadania e humanidade.

Até mesmo em cidades com grande contingente de ascendentes de africanos como o caso de Salvador, percebemos ainda o tratamento de assuntos relacionados ao conhecimento das culturas negras em nichos isolados de pesquisa e disposição do material oriundos destas, da mesma maneira o tratamento acadêmico da arte e produção influenciada pela diáspora ainda se veem pouco exploradas nos conteúdos da universidade e das escolas, situando-se em ambientes setorizados e não no lugar de conhecimento histórico geral.

Dessa maneira, cabe-nos questionar se os cidadãos formados por nossas instituições de ensino superior, ou básico têm concluído sua formação aptos à convivência, conhecimento e respeito com relação à diversidade e menos eurocêntricos em sua bagagem intelectual e de valores. Será que dez anos após a implantação da Lei 10.639/03 a diversidade étnica e racial do nosso país está contemplada nos currículos

¹² Clodomir V. M. (1906-1988). Advogado, jornalista, romancista e ensaísta, nascido em São Leopoldo, RS.

universitários e escolares, nos cursos de pós-graduação, entre o corpo docente e os cargos de decisão da universidade e da sociedade? A resposta, provavelmente ainda seria não, e as conseqüências disso, as mais negativas.

III.IV. SOBRE O “PRIMITIVO”, O “POPULAR” E O “ARTESANAL” NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DOS/AS NEGROS/AS

Para compreendermos os processos pelos quais as artes plásticas dos negros e negras foram subalternizadas é imprescindível trazermos à baila o entendimento africano nominado tradicional¹³ de artes e artistas e a participação da Missão Artística Francesa na criação de categorias hoje comumente utilizadas para classificação desta produção, sendo elas “artesanato” e “arte popular”. Acerca do conhecimento africano tradicional Munanga afirma:

Ora, no contexto tradicional africano, as artes eram praticadas funcionalmente por membros especiais da comunidade, que, acreditava-se, teriam aprendido o ofício dos espíritos, e não dos mortais. Por essa razão a prática da arte era reservada à linhagem de certas famílias em particular. Em certos grupos étnicos, os escultores usavam um distintivo de classe e tinham uma posição de destaque na corte real. (MUNANGA, 2000, s/p)

Poderíamos enxergar semelhanças entre a aparente elitização do artista nas civilizações africanas com a atualidade das nossas relações, porém há que se observar que por motivos evidentes naquele continente àquela época não contávamos com a ferida lancinante do racismo, de modo que estes artistas não eram classificados com relação aos demais membros da comunidade – que também desenvolviam outras funções valorosas – segundo a cor da sua pele, tal qual assistimos no Brasil.

Desta maneira, percebemos que se desenvolve aqui uma outra especialidade, que não está necessariamente relacionada às capacidades criativas ou ao apuro técnico, tendo em vista que muitos negros e negras já desenvolviam atividades de estética ou funcionalidade laboriosas desde os tempos da escravidão. Primeiro com a produção dos objetos rituais que tempos depois foram estudados por Nina Rodrigues e outros, e mais tarde com o desenvolvimento de obras sacras católicas, ao menos desde os oitocentos,

¹³ O qual os milhões de negros e negras africanos embarcados no Brasil por ocasião da escravidão compartilhavam, ou tinham conhecimento, que faz parte de uma cosmovisão não compreendida no ocidente colonial.

quando aos/as negros/as e indígenas era permitido o acesso a tais afazeres. A especialidade estaria relacionada com o afastamento da cor negra na cútis do iluminado artista, o que denotaria mais nobreza e valor na escalada social.

Mas para compreender esse processo de miscigenação branqueadora e ascensão social é necessário mencionarmos o papel da Missão Artística Francesa de 1816, contratada pelo imperador para criação da Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro, necessariamente seguindo os moldes da Académie Royale de Peinture et Sculpture, fundada em Paris no ano de 1648, e considerada o principal centro de ensino de artes da época.

A Missão foi composta por um grupo de artistas estrangeiros responsáveis por instalar um sistema de instrução oficial para os artistas da colônia, o que obinubilou, ou quase impossibilitou o protagonismo negro na história das artes nacionais, que até esse período encontrava-se em franco desenvolvimento na produção da imaginária sacra católica e de outras manifestações.

A Academia exerce um poder legitimador incontestado nas artes plásticas de uma sociedade desprovida de iniciativa, de demanda comercial (com a referida execução da retratística) e sobretudo da cultura visual independente. Nessas condições, é de se prever que, dada sua congênita vocação áulica, a Academia funcionasse antes de mais nada como uma barreira tendendo a dificultar consideravelmente ao negro e ao mulato o acesso à condição de artista, que ela, apenas, estava habilitada a conferir. (ARAÚJO, 1988, p.136).

Antes da Missão e conseqüentemente da implantação da Academia a produção artística era moldada segundo os cânones europeus, contudo produzida por indígenas, negros/as e africanos/as, que acabavam por imprimir suas marcas na estética dos trabalhos, a exemplo de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho e Manuel da Costa Ataíde, o Mestre Ataíde, ambos representativos do período que hoje conhecemos como Barroco.

Outra intervenção decisiva para os rumos das artes e das funções sociais relacionadas às mesmas no Brasil organizada pela Academia Imperial de Belas Artes foi o estabelecimento de categorias diferentes entre artistas e artesãos:

O primeiro, que desfrutava de relativos privilégios naquela sociedade, era proveniente das camadas sociais mais abastadas – e brancas, portanto. Os artesãos constituíam o grupo de trabalhadores que sustentava aquela economia colonial, ainda baseada no trabalho escravo. Entretanto, a academia recebeu e formou artistas negros, mesmo escravizados. (MATTOS, ---, p.123).

A aceitação de artistas negros – às mulheres o acesso ainda era bem restrito a essa época - pela Academia se dava por um viés falsamente democrático, pois os privilegiados prêmios como as viagens à Paris eram majoritariamente recebidos por brancos, salvo raríssimas exceções. De modo que a estrutura acadêmica se impunha concomitante a idéia de superioridade branca, ao ponto de artistas dos oitocentos como Estevão Silva e Pinto Bandeira reclamarem como preconceito o motivo de não terem recebido premiações merecidas, o que levou o último a constrangimentos e posterior suicídio.

Valladares vai destacar inclusive, que “... a ascensão de um escravo ou de seu descendente dependia da boa-sorte de uma eventualidade paternal, ou paternalista” (VALLADARES, 1968, p.286). Esta eventualidade não era de todo impossível, havendo casos como o de João de Souza, que mesmo ainda escravizado, foi levado à Europa para estudar pintura, tornando-se mestre retratista em sua residência após a alforria, ou o caso de Manoel da Cunha que comprou sua alforria com renda proveniente de seu trabalho artístico. Contudo, não é sábio tomar as exceções por regras, quando temos conhecimento do contexto histórico e social concernente ao período, além dos fatos já mencionados.

A separação prática e conceitual entre o artístico e o artesanal estabeleceu um marco na arte brasileira, jamais suplantado. Ainda hoje, após distintas pesquisas, questionamentos e estudos voltados para uma melhor compreensão dos conceitos de artesanato e arte, bem como dos papéis sociais dos artistas, ainda vivemos sob a sombra de um entendimento mal resolvido que permanece por subalternizar o conhecimento não institucionalizado, e, por conseguinte, os artistas “não acadêmicos”, de modo que quem mais sofreu com a exclusão dos meios de produção fruição das artes foram os/as artistas negros/as.

Nos livros de História da Arte tradicionalmente utilizados por escolas e universidades – quando o assunto é tratado - encontramos com recorrência expressões preconceituosas que tratam de pormenorizar ou relacionar ao “primitivismo” as produções artísticas dos/as negros/as africanos/as ou de outras partes do globo e povos não europeus, a exemplo de Gombrich, que na sua clássica obra A História da Arte - publicada em 1909, e ainda hoje uma das principais referências nas Universidades - utiliza o título “*Estranhos Começos*” para designar a arte produzida no continente americano antes da chegada do colonizador.

Para Clarival do Prado Valladares:

A maior freqüência de oportunidades para artistas de cor ocorre quando estes se identificam a determinado tipo de produção permitido e aplaudido pelo público consumidor. E esta permissão e aplauso se referem à denominada *arte primitiva*, situada em termos de docilidade, de poeticidade anódina, na dose exata em que a pintura “naïf” deve comportar-se no conjunto das coleções ou das decorações de ambientes privados de aparente *clima cultural*. (VALLADARES, 1968, p. 285).

Embora Valladares tenha escrito a afirmação anterior em sua obra publicada na segunda metade do século XX, ainda hoje suas palavras soam atuais e contundentes no que tange às tentativas de desqualificação da obra artística dos negros e negras. O autor analisou ainda o processo pelo qual a alcunha de artista foi se tornando hermeticamente planejada para uma elite sócio-racial:

No correr do século passado, especialmente nas cidades maiores, o artista se definiu naquele capaz de educação dispendiosa, necessariamente no estrangeiro e de acordo com o gosto dominante da sociedade consumidora. A conseqüência imediata deste procedimento foi a rebaixa do negro para uma margem de afirmação menor. O negro decresce na integração às elites, à proporção em que se acentuam a alienação e sofisticação da sociedade dominante. Os dois últimos processos levam o brasileiro, particularmente o mestiço, a assumir a imitação servil, a aplaudir o gosto importado e a aprovar obra e autor pela procedência, pelo endereço, que lhe parece civilização, progresso, valor. (VALLADARES, 1968, p.286)

As afirmações prementes nos escritos de Valladares denunciam a maneira como a ideologia da mestiçagem/democracia racial se proliferou no país a partir da terceira década do século XX, e ainda hoje traz reflexos na tessitura das relações sociais de subjugação da raça negra. Diversos intelectuais se debruçaram durante o período mencionado a fim de afirmar que no Brasil não havia raças, portanto preconceito racial. Acreditava-se ou fazia-se acreditar que em algumas décadas os traços da raça negra desapareceriam do povo em formação,

Todavia, o tipo resultante, genuinamente brasileiro, não seria inferior, pois reuniria as características dos indivíduos de maior eugenia nas três raças. Este tipo étnico não seria branco, mas também não seria mulato, seria moreno. (PIERSON, 1945, *apud*. OSÓRIO, 2008).

A tese do branqueamento como projeto nacional surgiu, assim, no Brasil, como uma forma de conciliar a crença na superioridade branca com a busca do progressivo desaparecimento do negro, cuja presença era interpretada como um mal para o país. À diferença do “racismo científico”, a tese do branqueamento sustentava-se em um otimismo face à mestiçagem e aos “povos mestiços”, reconhecendo, dessa forma, a expressiva presença do grupo identificado como mulato, sua relativa mobilidade na sociedade da época e sua possibilidade de

continuar em uma trajetória em direção ao ideal branco. (JACCOUD, 2008, p.40).

É dessa forma que o mestiço passa até os dias de hoje, em alguns casos, a adotar um branqueamento mental, e por consequência estético, que teria em vistas a ascensão social, e o afastamento da memória de dor e subalternidade relacionadas à raça negra. Como podemos analisar no trecho a seguir, que pauta a questão das classes sociais relacionadas à percepção de raça no contexto do pós-abolição:

O fato de que havia mestiços entre as elites econômicas e políticas, ou desempenhando – com reconhecimento social – ocupações prestigiosas, era tido como sinal da ausência de preconceito racial. Esses mestiços teriam obtido sucesso por estar há tempos afastados da escravidão, por seus ancestrais terem sido libertos antes da abolição. Negros no extremo escuro da escala de cor não estariam tão integrados à sociedade livre – eles ou seus parentes ascendentes teriam experimentado uma escravidão mais recente, e esta seria a razão de sua condição social mais baixa. Com o tempo e o desenvolvimento econômico, todavia, oportunidades criar-se-iam para todos e a situação reverter-se-ia. (OSÓRIO, 2008, p.70).

Conquanto muitos historiadores ainda analisem o processo de exclusão dos direitos de cidadania e banimento social como questões de classe e não de raça, a partir das análises aqui mencionadas percebemos que o fato dos indivíduos serem negros ainda hoje mantém estritas relações com o padrão dos suspeitos ao crime, e por consequência com a população carcerária e manicomial, com os índices de analfabetismo ou desemprego, com os salários diferenciados para as mesmas funções exercidas pelos brancos ou fenotipicamente mais claros, de modo que por um viés de resistência e luta se constrói - ainda que por entre todas as adversidades - cultura e beleza.

IV. CAMINHOS METODOLÓGICOS

A metodologia do presente trabalho pauta-se na proposição de um pluralismo epistemológico que reconheça múltiplas visões que contribuam para a ampliação da percepção de mundo, das experiências e práticas dos/as artistas que não fazem parte do foco hegemônico, contribuindo para uma crítica ao modelo colonialista e capitalista de educação que silenciou povos e culturas ao longo da História, e no caso específico desse trabalho, o povo negro.

Este pluralismo epistemológico ancora-se na proposta de Ecologia de Saberes de Boaventura de Sousa Santos¹⁴ que convoca o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico, na qual ele destaca: *“Em todo o mundo, não só existem diversas formas de conhecimento da matéria, sociedade, vida e espírito, como também muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios que podem ser usados para validá-lo.”* (SANTOS, 2007, p.24).

A Sociologia das Ausências – que surge como justificativa/causa para a Ecologia de Saberes -, parte do pressuposto de que o racionalismo ocidental é abissal, conformado em distinções visíveis e invisíveis, sendo que as visíveis são fundamentadas pelas invisíveis, num universo que segrega realidades sociais em existentes e inexistente de acordo com o que é considerado relevante e compreensível.

Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade de co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialética. (SANTOS, 2007, p.04).

A partir da referente problemática analisamos a invisibilidade da produção artística dos negros e negras, com ênfase nos/as artistas plásticos/as do Recôncavo e suas implicações enquanto negros/as, moradores do Recôncavo da Bahia, e portanto agentes de um eixo considerado por Santos como *“do outro lado da linha”* (SANTOS, 2007, p. 03) – nesse caso, alheio ao núcleo hegemônico de produção, crítica, registro e consumo

¹⁴ (1940-) Intelectual das Ciências Sociais e professor português. Suas pesquisas relacionam-se com a globalização, sociologia do direito, epistemologia, democracia e direitos humanos. Cunhou o termo “epistemicídio”, que norteia as noções desenvolvidas neste trabalho.

das artes plásticas - configurado nas áreas compreendidas como nobres da cidade de Salvador, que, por sua vez, já se encontra distante do eixo Rio-São Paulo, então dominantes no circuito nacional das artes.

Buscamos também diálogo com o pensamento de Edgar Morin¹⁵ sobre os métodos em pesquisa e a necessidade de uma visão que contemple a complexidade do real, então pormenorizada ou mesmo ignorada pela racionalidade e ciência deterministas. De modo que pensar métodos predeterminados e fechados inviabilizaria a descoberta e o encontro com a pluralidade das verdades que se deslocam pelo processo de aproximação e aprofundamento do objeto. *“Longe da improvisação, mas também buscando a verdade, o método como caminho que se experimenta ao seguir é um método que se dissolve ao caminhar.”* (MORIN, 2003, p.21).

Para o alcance da referida fluidez metodológica, que, contudo não apresenta uma falta de rigor, utilizaremos a abordagem qualitativa de estudo, que mais se adequa ao trabalho por suas diferentes concepções filosóficas, estratégias de investigação – que possibilitam um construir junto e não apenas coletar dados – bem como a análise da interpretação desses dados valorizados em sua multiplicidade, sem buscar generalizações ou conceitos totalitários de modo que o produto desse processo seja capaz de contemplar a diversidade e as particularidades dos atores mencionados.

A Ética na pesquisa qualitativa é a garantia de que o trabalho científico fundamental não consiste na utilização de modelos eficientes já dados, mas no aprendizado intensivo de modo de ser aberto da ciência da consciência e da inconsciência, que afinal, é o âmbito em que toda investigação qualitativa deveria assentar o horizonte noético-noemático afetivo. O lugar, afinal, em que o sentido é sentido para seres humanos que se reconhecem livres de toda metafísica e de todo determinismo controlador. O controle, agora, é o meio de equilíbrio da qualidade e da qualificação em movimentos de relação de poder convergentes para um sentido comum unitário de tudo e de todos, sem que isso se transforme em camisa de força negadora da própria complexidade *heterogenética* da natureza como totalidade da humanidade histórica nela existente. (GALEFFI, 2009, p.63)

A pesquisa se divide em dois processos: trabalho documental e trabalho de campo aberto. Dessa maneira, na primeira etapa, o trabalho documental se deu através de

¹⁵ (1921-) Antropólogo, filósofo e sociólogo francês. Um dos principais teóricos da complexidade-compreende que seria muito superficial possuímos um *sapiens* ou dois, desconsiderando a parte demente ou o *demens*, presente em todos os seres humanos, seria uma forma ampliada de compreender a racionalidade ambivalente do ser humano.

revisão bibliográfica sobre o tema, que possibilitou inicialmente a observação criteriosa dos registros acerca da produção de arte na Bahia e no Brasil e suas relações com os/as artistas negros/as, observando a maneira como são tratados/as, e quando são. A apreciação de livros, periódicos, materiais como catálogos de exposições, registros de exposições, salões e bienais de arte também foram consideravelmente relevantes no sentido de observar quais artistas estão se inserindo nos circuitos considerados oficiais de vinculação e divulgação artística. Nessa fase foi possível perceber se e como esses/as artistas estão sendo estudados/as ou mencionados/as, com a perspectiva de construção de um panorama histórico crítico.

Nessa fase, um dos estudos mais significativo foi o da professora da Universidade do Recôncavo da Bahia (UFRB) Suzane Pinho Pêpe, e dos professores/as Luiz Alberto Freire da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Maria Herminia Olivera Hernandez (UFBA), Dilson Rodrigues Midlej (UFRB), sistematizado através da construção por meio virtual do Dicionário Manuel Querino de Artes da Bahia, publicado em 2014. Nele foi possível ter acesso a artistas já conhecidos da pesquisadora e também a outros/as em atividade no Recôncavo. Contudo, vale ressaltar que estudos desse tipo ainda fazem-se necessários, além da mais ampla divulgação destas pesquisas, ainda setORIZADAS e pouco conhecidas do grande público.

No segundo momento, a pesquisa se desenvolve num trabalho de campo que consta de um mapeamento preliminar de artistas negros/as que têm uma produção relevante e não são reconhecidos de forma mais abrangente para além do Recôncavo baiano na contemporaneidade, tendo como ponto de partida a cidade de Cachoeira, ponto inicial devido à implicação da pesquisadora e à relação já estabelecida com maior parte dos/as artistas locais.

Este mapeamento serviu como norte para o encontro da trajetória dos/as artistas iniciais, utilizados/as na pesquisa como dispositivo para relacionar os processos de invisibilização voltados à produção de negros e negras nas artes plásticas, principalmente quando estes/as encontram-se em áreas onde historicamente foi construído um imaginário diretamente relacionado às culturas negras, qual o Recôncavo da Bahia.

Nesse trabalho, visamos destacar o reconhecimento da estética particular desenvolvida pelos/as artistas, suas referências, o modo como se relacionam com a

influência africana no cotidiano e nas obras, suas biografias, os meios em que seus trabalhos circulam, o comércio de suas obras, a relação com marchand e mercado, para dessa forma analisarmos como a invisibilização destes/as artistas se dá .

Para isso serão realizadas entrevistas abertas ou em profundidade (gravadas e transcritas), através de encontros agendados, no campo e no local de vida e produção dos/as participantes, de maneira que fosse possível observar o comportamento dos /as mesmos/as nesse contexto, para valorização da percepção dos próprios indivíduos acerca do seu trabalho e do universo da arte no qual estão inseridos, valorizando não apenas as literaturas, mas também o aprendizado da significação que esses atores dão à problemática, que para Pimentel:

Olhar, ouvir e conversar associados aos registros dos diários de campo e nos textos sínteses da experiência vivida remetem ao desafio ético de inscrever nas narrativas escritas os significados produzidos nas experiências de trocas ao longo da investigação. [...] Durante o processo da escrita, há uma execução arbitrária de escolhas nas quais buscamos a reconstrução do contexto das investigações. Isto implica em deslocamento interior no linguajar etnográfico. Este deslocamento se traduz na busca de um encadeamento semântico entre aquilo que foi narrado pelos atores sociais e as narrativas teóricas que buscam definir o estatuto antropológico das cenas culturais que estão sendo descritas. (PIMENTEL, 2008, p.150).

Como bem relatam os autores citados, a atividade da pesquisa se constitui então num caminho escorregadio e potencial, em que a descoberta, o respeito e a constante reconstrução se fazem permanências construtivas. Lidar com as dificuldades de contato com os possíveis entrevistados, com as intempéries do comportamento humano e as possibilidades tão amplas do trabalho de campo são experiências enriquecedoras e reflexivas, que nos fazem concluir inconclusivamente junto a Santos que *“todo o conhecimento é autoconhecimento”* (SANTOS, 1988, p.66), de modo que no encontro com o outro acabamos por descobrirmo-nos a nós mesmos, ou pelo menos começar a descoberta.

IV.I. AS ENTREVISTAS/ TRABALHO DE CAMPO

A entrevista semi-estruturada seguiu o seguinte roteiro:

- Qual seu nome completo e sua data de nascimento (dia, mês e ano)

- Fale-me um pouco sobre sua infância e sua família (pais, o que fazem, irmãos, vc é o mais velho?)
- Se fosse definir sua raça, qual seria?
- Assume alguma religião? Se sim, qual?
- Como começou a trabalhar com arte? Aprendeu com alguém?
- Quais as suas inspirações/motivações para a produção?
- Quais artistas lhe serviram ou servem de referência/reflexo?
- Enxerga referências da cultura afro na sua obra?
- Como caracterizaria sua obra?
- O que pensa sobre a visibilidade e a recepção do público sobre seu trabalho? Está do jeito que gostaria? Qual seria o ideal?
- Para onde gostaria de viajar e mostrar seu trabalho? Quais os motivos?
- Qual o lugar que mais gostou de expor? Por quê?
- Como você percebe o mercado de arte na Bahia? (venda- curadoria- espaços-crítica...)
- Como comercializa suas obras? Vive delas?
- Você se vê representado na educação da cidade (reconhecido por jovens estudantes e professores, costuma ter contato, ser procurado...)?
- Como vê a relação da arte da sua cidade com a universidade e escolas? - Gostaria de ter mais contato com jovens e estudantes?
- Pra você qual a função da arte na sociedade?
- Como você vê a situação do/a artista hoje?
- Já passou por alguma situação de preconceito (por ser artista, pela aparência...)?

Dessa forma, buscamos construir questões que foram colocadas sem induzir problematizações tendenciosas, pois era importante manter a preocupação com respostas livres de tentativas de preencher anseios da pesquisa por parte dos/as entrevistados/as. Então, ao longo das conversas eram observadas as reações, as próprias respostas davam caminhos a possibilidades de diálogos implícitos, ou suscitados por temas e situações de surgiam, de modo que a cada artista, perguntas poderiam ser acrescidas ou subtraídas, de acordo com a fluidez dos assuntos.

Os contatos foram realizados pessoalmente, a partir de um mapeamento preliminar iniciado por artistas do meu círculo pessoal. A partir de cada entrevista buscava contato de outros, nomes indicados para continuação da pesquisa, de modo que ali surgiam desconhecidos/as das minhas vivências e abriam-se novas possibilidades. O contato prévio que tinha com os/as artistas por um lado facilitou o processo, mas contamos também com as indisponibilidades de agenda e com os períodos de férias e viagens de verão em que as pessoas normalmente não permanecem na cidade.

Esta etapa correspondeu ao período subsequente ao exame de qualificação, realizado em outubro de 2015 – depois dele, nos debruçamos a reconsiderar questões colocadas pela banca, e reelaborar estratégias de pesquisa e apontamentos teóricos. Desse modo, os primeiros contatos foram efetivamente estabelecidos com os/as artistas em novembro, ora pessoalmente em seus espaços de produção, ora através de redes sociais, para os/as que transitam entre outras cidades, verificando possibilidades de encontro para explicitar os objetivos da pesquisa e realizar as entrevistas e registros. Em todas as entrevistas foram apresentados os termos de autorização de uso de imagem e som, e o de consentimento livre e esclarecido, devidamente lidos, preenchidos e assinados por todo/as como consta em anexo.

A partir do final de dezembro de 2015 até meados de fevereiro de 2016, este processo complicou-se um pouco, pois alguns/as artistas haviam viajado para descansar (Pirulito), ou para aproveitar a alta estação e levar obras para cidades com dinâmica turística maior a fim de expor e comercializar (Doidão, Louco). Houve inclusive a dificuldade de encontrar obras em ateliê por parte de um artista (Fory), pois escoou rapidamente sua produção para um pólo turístico, não tendo obras disponíveis para o registro.

Havia também as dificuldades com as atividades desempenhadas no dia-a-dia, pois nem sempre trabalham somente com arte, de modo que precisam conciliar a agenda com outros ofícios, o que lhes toma bastante tempo, e em muitos casos tornou necessário o reagendamento da entrevista por algumas vezes (Gilberto, Daniel, Diego). Da mesma maneira, em alguns casos as pessoas dispõem de apenas um dia livre por semana (Marilene Ribeiro), dos trabalhos realizados em outras áreas, o que postergou a possibilidade do encontro. Houve ainda a necessidade de enviar por e-mail uma das entrevistas, pois o artista encontrava-se fora, em contato apenas virtual (Sininho).

Percebemos também que alguns artistas mencionados nas entrevistas, aprenderam a técnica – principalmente no caso da escultura em madeira – contudo não exercem a profissão, foram buscar esteio na construção civil, no comércio e em outras atividades, não estando ativos na área artística nos dias atuais. Assim, não foi possível incluí-los na pesquisa, por não produzirem mais há alguns anos.

É importante lembrar que os critérios para escolha dos/as participantes foi inicialmente a questão racial – sabendo do mapeamento de artistas do local, pude partir inicialmente pelo fenótipo e posteriormente pela autodeclaração dos/as mesmos/as nas entrevistas- além das indicações de cada conversa para procurar os/as colegas. A produção também foi fator de grande relevância, trabalhamos então com artistas que estão em atividade há alguns anos, e que tem mostrado seu trabalho de alguma forma na atualidade – seja em exposições, redes sociais, ateliê de produção, venda virtual, mostras educativas, eventos comunitários, etc.

Atentamos para a importância de divulgar os contatos – em comum acordo com os/as artistas – de seus locais de produção ou exibição das obras, para que futuras possibilidades de pesquisa, comércio, exposição, dentre outras propostas sejam viabilizadas a partir do material, ampliando os horizontes de abrangência e visibilidade desta arte e de seus/as produtores.

Com relação à linguagem utilizada no livro, adotamos uma escrita poética, pelo fato de estarmos tratando de arte cremos não caber uma gramática meramente informativa, mas um texto que permita o/a leitor/a absorver um tanto do universo artístico estudado, mas fazer suas interpretações, elucubrações e criar imagens a partir da não literalidade apresentada. Este recurso também foi uma maneira encontrada para tratar de questões delicadas de muita densidade, em contextos demasiado pessoais dos/as entrevistados/as, que tornariam uma exposição direta desnecessária e possivelmente desagradável para os/as mencionados, ou mesmo para a pessoa em questão. Preservar os/as participantes em suas questões mais dificultosas foi um caminho encontrado, sem, contudo omitir os processos de construção e amadurecimento vividos e narrados durante as conversas.

Também acreditamos que a construção de uma linguagem mais poética, não trata de uma romantização das perspectivas, ou dificuldades enfrentadas pelos/as entrevistados/as, mas como uma maneira de traduzir suas realidades sem perder a linha artística, inclusive trazida por eles/as ao mostrar que na arte encontraram possibilidades

de olhar o mundo de outras formas, por entre os problemas enfrentados. É importante também salientar o potencial transformador da arte, em diferentes escalas, ora individuais, ora coletivas, mas relatadas e consideradas por vários/as deles/as.

IV.II. ENCRUZILHANDO HISTÓRIAS

A primeira observação que se faz latente é o número reduzido de mulheres nas artes plásticas das duas cidades, em se tratando de mulheres negras, este número é ainda menor. A presença feminina nas artes plásticas é algo pouco colocado na história, o que é comum a diversas áreas do conhecimento e produção na sociedade. Se analisamos ao longo deste trabalho os processos de invisibilização vivenciados pelo povo negro, ao direcionarmos o discurso para a mulher negra, este se torna ainda mais complexo.

A mulher negra passou por alguns processos inversos de conquista de espaço no mercado de trabalho com relação à mulher branca: enquanto a primeira esteve desde os períodos de colônia inserida no mundo do trabalho, - maior parte do tempo inclusive, sem remuneração – em casas de senhores, vendas de ganho e outros serviços, a mulher não-negra luta para sair do lar e alcançar sua independência financeira através do trabalho. Quando esta alcança espaço nos empregos formais, a mulher negra garante a ordem de suas residências, cuidando dos/as filhos/as outrora da sinhá, e agora das emancipadas e independentes. Desse modo o alcance da autonomia e inserção na vida acadêmica e profissional se deu de modos distintos para ambos os casos, e ainda está se processando para as mulheres negras, que começam a ocupar mais com mais efetividade as universidades recentemente, e ainda estão distantes dos cargos de decisões e destaque.

É desse modo que a conquista do espaço nas artes plásticas pela mulher negra não se deu de maneira diferente. Sabemos que este foi um ambiente durante muito tempo restrito aos homens brancos, aos poucos alcançado pelos negros, que se inseriram na produção de pinturas e esculturas ainda no período de escravidão, numa época que mesmo para a mulher branca ainda era dificultado o acesso a ateliês e espaços de produção artística. As mulheres negras a essa altura trabalhavam em prol do sustento e da criação de seus filhos e dos filhos das senhoras. Quando analisa-se nas academias de arte o processo foi semelhante, alguns poucos negros conseguiram adentrar as primeiras academias de Belas Artes no final do processo de escravidão, às vezes eram

apadrinhados por famílias e conseguiam mesmo ir para o exterior se aperfeiçoar na pintura ou escultura, contudo para as mulheres negras até pouco tempo engajar-se nos estudos era uma tarefa complexa e realidade distante.

Em número, somos ainda quantidade relativamente pequena nestes ambientes, como reflexo do histórico de escravidão ainda se faz mais comum encontrar negras nos serviços domésticos, trabalhos informais para os quais são requisitados pouco estudo, caminhando aos poucos para conquistar profissionalização e vagas mais prestigiosas no ambiente profissional, infelizmente parece ser um caminho ainda mais longo até a política, diretorias e judiciário, por exemplo. No domínio das artes vamos chegando aos poucos, conciliando as dezenas de outras responsabilidades, cobranças e afazeres com o que é considerado por muitos/as na nossa sociedade como um lazer, ou atividade de abastados/as.

Podemos utilizar inclusive o exemplo de uma das nossas entrevistadas, Aletícia Bertosa, que demonstra em sua trajetória um pouco desse histórico social brasileiro: trabalha desde muito cedo na zona rural, chega à cidade e emprega-se em casas de família ainda adolescente até casar-se, aprende o manejo do barro com o esposo, tem filhos e multiplica-se em diversas atividades para auxiliar na manutenção do sustento do lar, quando se separa de Pedro – que levava as esculturas para vender em Salvador – ela mesma passa a comercializar as peças como vendedora ambulante, e conciliar a produção artística com os afazeres domésticos, e o desenvolvimento de atividades complementares como feitiço de xaropes e remédios, tapetes, licores e doces para manutenção da renda. Abriu caminho para os filhos e filhas seguirem a arte e incentivou-os, contudo notamos que apenas Florisvaldo (Flor) seguiu exclusivamente o caminho artístico, suas filhas, porém, mesmo tendo desenvolvido uma estética própria, hoje trabalham como domésticas e dispõem apenas de um dia de folga na semana para produção de arte e outras demandas da vida pessoal.

Outro aspecto observado que nos remete à análise histórica é a autopercepção racial dos/as entrevistados/as. Percebemos que os estigmas sócio-culturais negativos – de escravidão, inferioridade e incapacidade - com relação ao povo negro, ainda reverberam e trazem dificuldades de reconhecer identidades em contraponto aos valores impregnados pela história. Desse modo, assumem-se como negros/as, contudo não admitem ter vivido alguma situação de racismo, o que reflete certo distanciamento da condição social, ao passo que admitir o racismo seria admitir uma situação negativa, de ter sido inferiorizado/a ou negado/a pela sua raça, assim, a maioria dos/as

entrevistados/as não reconhece ter passado por alguma situação de preconceito – que também pode denotar a não identificação de situações de racismo – ou designa a outros motivos, como o modo de vestir-se, falar ou andar, mas não ao fenótipo.

Da mesma maneira existe um tipo de adoção de uma identidade religiosa sincrética, como forma de não admitir diretamente a prática do candomblé. Assim, mesmo em casos em que, devido ao convívio próximo da cidade, sabemos da frequência de alguns/as em terreiros ou mesmo de em outros momentos assumirem-se como membros da religiosidade afro, no momento de entrevista preferem colocar-se como católicos/as e até afro-católico -como o caso do escultor Fory, que mesmo sendo iniciado no candomblé, reitera seu batismo católico, e admite frequentar terreiros, e procissões, como também o gravador Davi, que diz ir a missas e tomar banhos de folhas. Outra possibilidade de compreensão deste processo seria a análise das reminiscências do período escravocrata, em que foi necessário por parte dos/as africanos/as adotar o sincretismo candomblé/catolicismo como estratégia de manutenção de seus cultos.

De maneira geral percebemos algumas características que diferenciam os processos da pintura e da escultura – principais linguagens artísticas que se manifestam no Recôncavo. A principal questão é com relação aos referenciais, no caso da pintura estes ainda são clássicos, referenciais quase sempre dos cânones europeus que de certa forma foram os primeiros contatos estabelecidos, normalmente a partir de livros ou revistas. Contam também com influência de artistas mais velhos/as, mas consideram como determinante os referenciais canônicos – o artista espanhol Salvador Dalí consta quase como uma constante nas menções, passando também por Leonardo DaVinci, Picasso e Van Gogh. Contudo trabalham comumente com temas que remetem ao cotidiano do Recôncavo, seguindo uma linha temática mais ligada ao regional.

Já na produção de esculturas, observamos que pela ligação familiar – quase todos os escultores da madeira fazem parte de uma mesma linhagem, ou estabeleceram algum elo – têm nos/as artistas locais principais referências, em sua maioria não mencionam nomes de artistas de outras cidades, nem citam os cânones das artes européias. Enxergam a cultura local e nela têm seu principal substrato para construção de obras, que têm estética dialógica, tendo partido em sua maioria de um mesmo mestre, Louco, ou recebido suas influências em algum momento. Na produção escultórica observamos o diálogo com as matrizes africanas e com a cultura diaspórica de maneira bastante significativa, orixás, negros e negras, a Irmandade da Boa Morte, a capoeira, são temas recorrentes na produção de praticamente todos os escultores da madeira. Para a

modelagem em argila da família Ribeiro, também podemos perceber esses elos, nas barquinhas de Exus, nos orixás que parecem super heróis – mescla da cultura pop com o local -, nas sambadeiras, nos mandus da Festa D’Ajuda, dentre outros personagens do cotidiano afro-baiano.

Com relação às questões de visibilidade, a maioria dos/as artistas/as admite que o maior reconhecimento dos trabalhos vem do público de fora da cidade, são essas pessoas que compram, divulgam e convidam os/as artistas para levar obras para outros lugares. Normalmente não comercializam suas obras para o público da cidade, mas preferem expor aqui mesmo devido à dificuldade de conseguir espaços em outros lugares como a capital, com exceção de Doidão e Fory que se estabeleceram em mercados turísticos como Praia do Forte e Morro de São Paulo.

Do mesmo modo que o comércio, a relação com a educação da cidade não é muito efetiva. A maioria das visitas de estudantes são de escolas de outras cidades que visitam Cachoeira, em poucos casos os/as professores/as locais estabelecem alguma relação, pouco visitam os ateliês, ou convidam os/as artistas para eventos nas escolas. Quase todos/as reclamam essa falta de comunicação e reconhecimento, pois entendem que através deste contato poderiam estimular jovens a buscar alternativas e possibilidades para quem já apresenta alguma inclinação para as artes. Esse fato reafirma nosso pressuposto de que os processos de invisibilização de artistas negros/as se dão também nos níveis mais próximos, quando mesmo na cidade em que vivem e produzem não recebem o devido reconhecimento, ou precisam sair, receber prêmios ou congratulações de outras origens - principalmente estrangeiras - para então serem mais valorizados no local.

Essas afirmações ficam bem evidentes nos depoimentos de Mimo e Davi, que mostram a dificuldade de vender ou ter reconhecimento das pessoas que vivem na cidade, independente das questões de valor das obras. Mimo afirma que mesmo subtraindo o valor de uma peça a um terço e circulasse por toda a cidade oferecendo não encontraria compradores/as. Vale ressaltar a importância da comercialização desta produção como forma de valorização e reconhecimento, principalmente para os/as que têm na arte a principal ou exclusiva fonte de renda. Embora afirmem que o “apoio moral”, ou o contato com escolas seja consideravelmente importante nesse sentido.

Com relação à visão sobre o continente africano – questão que foi suprimida em algumas entrevistas devido à falta de relação mais direta com os temas desenvolvidos ao longo da conversa - notamos que existe a percepção de uma África Mãe, de onde

todos/as viemos, que seria um tipo de origem sagrada, de certa reverência, que forneceu a estrutura para a formação da nossa sociedade. Contudo, ainda verificamos um imaginário muito formado pelos processos midiáticos e pelas lacunas de abordagem da educação, de modo que se sedimentam as imagens de pobreza, miséria, fome e doença, carecendo de uma ampliação de abordagem que identifique toda a diversidade e riqueza do continente, e principalmente, a capacidade de desenvolvimento intelectual, tecnológico, social e cultural dos africanos/as, ainda vistos/as como povos explorados incapazes de dinamizar o protagonismo histórico.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho constitui um relatório final de pesquisa sobre artistas plásticos/as negros/as nascidos/as e em atividade no Recôncavo da Bahia, sem, contudo alcançar a visibilidade e o reconhecimento merecidos.

Esperamos que o contato com a obra destes artistas sirva como uma inspiração para o desenvolvimento de outros trabalhos que tenham em mirada a valorização da produção cultural, artística e estética das áreas que se encontram segregadas por um processo de epistemicídio, que subalterniza o conhecimento produzido além das fronteiras do centro hegemônico e ideologicamente formulado que visa rechaçar o povo negro do processo civilizatório universal.

Deste modo, reconhecemos os processos de deslegitimação sofrido por estes/as artistas, através da análise da bibliografia - apresentada anteriormente - que tratou do assunto e da percepção das condições de produção, distribuição, mercado e visibilização disponíveis aos/as artistas negros/as, obtidas a partir das entrevistas, num contexto oriundo da escassez de oportunidades de um país que ainda carrega o ranço da mentalidade colonial e que lega à produção cultural e artística do/a negro/a a alcunha de “primitiva” ou “popular”, deliberadamente no sentido de desqualificá-las do estatuto de arte – aliás determinado por uma elite “especializada” e não pelos/as próprios/as artistas.

A partir da análise da referente produção artística, podemos perceber quão potente, bela e cheia de significados é a arte produzida no Recôncavo. Artistas que normalmente não são vistos/as na Tv, nem estudados/as nas escolas de artes ou universidades, nem mencionados/as nas rodas de conversa sobre arte. Se mantendo ativos, agentes de uma outra realidade, noticiada em muitos casos como provinciana, decadente, pobre e nicho apenas de culturas populares – compreendendo aqui a sedimentação de imaginários voltados para o que é produzido em larga escala pelos considerados “artesãos”, em detrimento de visibilização dada à produção de arte contemporânea e mesmo acadêmicas oriundas do Recôncavo.

Havemos de nos questionar quais os interesses que giram em torno da manutenção de uma imagem que afasta os olhos da sociedade e dos investimentos para estas localidades. Havemos de nos deslocar do ambiente de conforto, e buscar outras perspectivas, implicadas, inquietas e inquietantes, que olhem para as convenções hegemônicas e que saibam posicionar-se, ir de encontro e provoquem novos velhos

caminhos, novos pois já não aceitam o que encontra-se estabelecido e velhos, pois reconhecem o que sempre esteve “*do outro lado da linha*”(SANTOS, 2008, p.03), mas que passou despercebido, invisível ou transparente pelas distâncias que talvez não existam, mas se fazem críveis e presentes.

Estas barreiras invisíveis ou que invisibilizam, não são criadas e sustentadas ao acaso, são resultado de interesses bem estruturados e planejados que se pautam na colonização mental dos/as oprimidos/as, nesse caso, os negros e negras que vêem sua produção de conhecimento negada, ocultada das páginas da História.

Percebemos que os processos de invisibilização estão ativos mesmo nas escalas micro, como no convívio com artistas em sua própria cidade de morada e produção. As escolas, a comunidade, as relações institucionais parecem operar alheios/as à essa produção, legitimando sempre o que é estrangeiro e/ou externo à essas realidades. Embora tenhamos percebido que os sujeitos da pesquisa nem sempre apresentem uma consciência crítica procedente das questões raciais implicadas, a noção de que poderiam ter outro tipo de visibilidade se faz latente.

Poderíamos analisar que os processos de invisibilização se dão de maneira geral com relação à população local e artistas do Recôncavo, pelo fato de estar acostumada ao convívio ou à estética apresentada talvez já não surpreenda os olhos, porém, havemos de considerar quais os fatores que influenciam esse tipo de formação e mentalidade, quando nem mesmo as escolas relacionam-se mais diretamente com artistas e ateliês de produção. Se pensarmos nos referenciais que inclusive serviram para os/as próprios/as artistas, e nos nomes estabelecidos como cânones, poderemos compreender que existe um imaginário acerca do que vem a ser o/a artista e de quem realmente está validado como tal, esse imaginário é rodeado pelas imagens de Leonardo DaVinci, Van Gogh, Picasso e infinitos outros europeus que efetivaram suas imagens nas mentes, currículos, formações e na compreensão acerca das artes e dos/as artistas. Assim, observamos mesmo algumas produções não serem se quer consideradas como arte, pelos/as seus/as próprios/as criadores/as, aceitando a denominação de artesanato como melhor maneira de definir sua obra. Esse fenômeno é principalmente observado entre os escultores em madeira de Cachoeira, que facilmente são denominados artesãos por si mesmos ou por outros/as artistas locais.

Mais uma vez vale ressaltar que além dos processos ideológicos de construção da invisibilização do conhecimento de negros e negras já mencionado, contamos com a pouca visibilidade também nos estudos realizados acerca dessa produção, embora

tenhamos observado empenho por parte de alguns/as pesquisadores/as, estes trabalhos ainda não são vistos e referenciados com frequência e nem chegam a público com facilidade. Havemos de considerar também a importância da produção de análises e referenciais dos/as próprios/as negros/as, que passam a desenvolver o discurso de problematização dessas condições de maneira implicada, embora por entre percalços e barreiras para sua permanência e maior visibilidade.

Todavia, é importante sinalizar que quando tratamos destes processos históricos de invisibilização sofridos pelo povo negro, não estamos a sedimentar imagens e discursos de vitimização, como costumam argumentar os interessados na manutenção deste paradigma de segregação e sublevação de uma raça sobre as outras. Estamos sim, realizando o processo reverso, de reconhecermos as dificuldades, identificarmos as estratégias de opressão para desmembrá-las, e somente então construir uma visibilidade afirmativa, a valorização das nossas epistemologias e metodologias para produção e difusão do conhecimento, que muitas vezes não está institucionalizado, e nem por isso se torna menor. São sendas que estão sendo traçadas no sentido de compreender-mo-nos homens e mulheres de ação, reflexão, sensibilidade, ciência, dinamismo, construção e muitos caminhos a conquistar.

REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FILHO, Walter Fraga. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, vol. 9, p. 193-203. Londrina, 2006.

Disponível em: < <http://www.uel.br/pos/letras/EL>>. Acesso em 14 Set. 2013.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Negro que te quero negro: Formas de representação do afro-brasileiro**. In: ALEXANDRE, Marco Antônio (Org.). Representações Performáticas Brasileiras. Teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Editora, 2007.

ARAÚJO, Emanuel. **A Mão Afro-Brasileira: Significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988.

_____. **A Nova Mão Afro-Brasileira: catálogo**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014. Catálogo de exposição coletiva.

BRANDÃO, Maria de A. **Recôncavo da Bahia: Sociedade e economia em transição**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

BUDARUICHE, Andreia Ramos. **As Representações do negro na literatura didática e nos escritos literários infantis: uma análise em busca de uma identidade racial**. Revista Estação Literária, Universidade Estadual de Londrina, vol. 9, p.193-203. Londrina, Jun. 2012. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL>>. Acesso em: 10 Jan. 2013.

CARNEIRO, Sueli. **Em Legítima Defesa**. In: SANTOS, Jaqueline Lima. **A produção intelectual das mulheres negras e o epistemicídio: uma breve contribuição**.

Disponível em:

<http://jaquelinecontraoepistemicidio.blogspot.com.br/2010/06/producao-intelectual-das-mulheres_09.html>. Acesso em: 14 Nov. 2013.

CARVALHO, Maria Rosário de. ..[et al.](Org.). **Estudos étnicos e africanos**. Revisitando questões teóricas e metodológicas. Salvador: EDUFBA, 2014.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**. Secretaria de Cultura: Fundação Pedro Calmon. Salvador, 2009. (Coleção Cultura é o Quê?, v.1).

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2007.

_____. **Negrume multicolor: Arte, África e Brasil para além de raça e etnia**. Acervo, Rio de Janeiro, v. 22, no 2, p. 29-44, jul/dez 2009 – Disponível em <http://revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/48> Acesso em: 04 Abr. 2014.

D'ADESKY, Jacques. **Racismos e anti-racismos no Brasil**. Pluralismo étnico e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. In: GOMES, Nilma Lino. **Educação e Identidade Negra**. Minas Gerais, 2002. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 20 Out. 2012

FELINTO, Renata. **A representação do negro nas artes plásticas brasileiras**. São Paulo, Fev. 2011. Disponível em: <<http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/dialogos-e-identidades/>>. Acesso em 14 Fev. 2013.

FILHO, Luiz Vianna. **O Negro na Bahia** (Um ensaio clássico sobre a escravidão). 4 ed. Salvador, EDUFBA: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

FILHO, Walter F. **Encruzilhadas da Liberdade**: histórias e trajetórias de escravos e libertos na Bahia – 1870-1910. Campinas: [s/n], 2004.

GLEDHILL, Sabrina. **Manuel Querino e a luta contra o “racismo científico”**. In: NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org.). **Personalidades Negras Trajetórias e Estratégias Políticas**. Salvador: Quarteto, 2012.

GOMES, Fulvio de M. **As epistemologias do sul de Boaventura de Sousa Santos**: Por um resgate do sul global. Revista Páginas de Filosofia, v. 4, n. 2, p. 39-54, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/PF/article/viewFile/3749/3357>. Acesso em: 30 Nov. 2013.

GOMES, Nilma Lino. **Educação e Identidade Negra**. Minas Gerais, 2002. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 20 Out. 2012.

HAAG, Carlos. **As Artes de Roger Bastide**. Revista Pesquisa Fapesb. Ed.184, Jun.2011. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2011/06/23/as-artes-de-roger-bastide>>. Acesso em: 10 Jan. de 2015.

INOCÊNCIO, Nelson. **Emanuel Araújo**: o mestre das obras. Rio de Janeiro: Garamond. Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

JACCOUD, Luciana... [et al.](Org.). **As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil 120 anos após abolição**. Brasília: IPEA, 2008.

LEITE, Maria Jorge dos Santos. **Imagens e Representações dos Negros os Livros Didáticos e no Cinema Brasileiro**. Revista Ameríndia, v.8, n.1, Maio 2010.

MACEDO, Roberto S.; GALEFFI, Dante; PIMENTEL, Álamo. **Um rigor outro**. Sobre a qualidade na pesquisa qualitativa. Salvador: EDUFBA, 2009.

_____. **Etnopesquisa crítica e etnopesquisa formação**. Brasília: Liber Livro Editora, 2006.

MATTOS, Nelma C.S.B. **Arte afrobrasileira: contornos dinâmicos de um conceito**. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/11/artigos/VISUAIS_arte_afrobrasileira.pdf. > Acesso em: 20 Set. 2014.

MOORE, Carlos. **Racismo e sociedade**: Novas bases epistemológicas para se entender o racismo. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

MORIN, Edgar. **Ciência com Consciência**. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. CIURANA, Emílio-Roger; MOTTA, Raúl D. **Educar na Era Planetária**. O pensamento complexo como *método* de aprendizagem pelo erro e incerteza humana.

MUNANGA, Kabengele. **Arte Afro-brasileira: O que é afinal?** In: AGUILAR, Nelson (Org) Mostra do Descobrimento: Arte Afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p.98-111

NASCIMENTO, Cláudio Orlando C.N.; JESUS, Rita de Cássia D.P. **Currículo e Formação.** Diversidade e educação das relações étnico-raciais. Curitiba: Progressiva, 2010.

_____. (Orgs.). **Currículo, Formação e Universidade:** Autobiografias, permanência e êxito acadêmico de estudantes de origem popular. Cruz das Almas: EDUFRB, 2013.

NASCIMENTO, Luís C. **Bitedô.** Onde moram os Nagôs. Rio de Janeiro: CEAP, 2010.

NASCIMENTO, Jaime; GAMA, Hugo (Org.). **Manuel R. Querino.** Seus artigos na revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2009.

NUNES, Eliane. **Manuel Raymundo Querino: O primeiro historiador da arte baiana.** In: Revista Ohun, ano 3, n. 3, p. 237-261, set. 2007 Disponível em: Disponível em <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/eliane_nunes.pdf>. Acesso em: 10 Jun. 2014.

_____. **Raimundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Marianno Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira.** In: Cadernos do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, EDUFBA, ano 4, n. 4, 2007, p. 120. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/cppgav/article/viewFile/3973/2915>>. Acesso em: 13 Jun. 2014.

OLIVEIRA, Cris. **Palavra de carga.** 26 jun. 2013. Disponível em: <<http://blogueirasnegras.org/2013/06/26/palavra-mulata/>>. Acesso em: 10 Dez. 2014.

OLIVEIRA, Ana P.; ALBUQUERQUE, Claudia L. **Um Panorama do Recôncavo Baiano:** Sociedade, Economia e Cultura. 2011. Disponível em: <<http://www.narradoresdoreconcavo.com.br/index/reconcavo>>. Acesso em: 22 Jan. 2015.

OLIVEIRA, Josivaldo P. (Org.). **Populações negras na Bahia:** ensaios de história social. Curitiba: Appris, 2010.

OSORIO, Rafael G. **Desigualdade racial e mobilidade social no Brasil:** um balanço das teorias. In: JACCOUD, Luciana... [et al.](Org.). **As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil 120 anos após abolição.** Brasília: IPEA, 2008.

PRANDI, Reginaldo. **De Africano a Afro-Brasileiro: etnia, identidade e religião.** Revista USP, São Paulo, n.46, p. 52-65, jun/ago. 2000.

_____; GOMES, Nilma Lino. **Para entender o negro no Brasil:** história, realidades, problemas e caminhos. Global: Ação Educativa Acessoria, Pesquisa e Informação, São Paulo, 2006. (Coleção Viver, Aprender. 2 ed.)

RODRIGUES, Raimundo N. **As belas artes dos colonos pretos no Brasil**. In: ARAÚJO, Emanuel (Org.). **A mão Afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 285-291

SANTOS, Boaventura de Souza. **Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n.78, Outubro de 2007.

_____. **Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências**. In Boaventura de Sousa Santos (org), **Conhecimento prudente para uma vida decente: 'Um discurso sobre as ciências' revisitado**. Porto: Edições Afrontamento, 2003.

_____. **Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna**. Estudos Avançados, v.2, n.2, São Paulo, Mai/Ago. 1998.

SANTOS, José Eduardo F. **Acervo da Laje**. Memória estética e artística do Subúrbio Ferroviário de Salvador, Bahia. Salvador: Scortecci Editora, 2014.

SAQUET, Marcos Aurélio. **Abordagens e concepções de território**. São Paulo: Expressão popular, 2007.

_____, Marcos Aurelio; SILVA, Sueli Santos da. **MILTON SANTOS: concepções de geografia, espaço e território**. Geo UERJ - Ano 10, v.2, n.18, 2º semestre de 2008. P. 24-42. Disponível em: <<http://www.geouerj.uerj.br/ojs>>. Acesso em: 23. Fev. 2014.

SACRRONE, Marcello. **Roberto Conduru**. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/roberto-conduru>>. Acesso em: 20 Set. 2014.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Luis. **Quem tem medo da palavra negro**. Revista Matriz, Porto Alegre: Caixa Preta, Nov.2010. Disponível em: http://www.sedes.org.br/Departamentos/Psicanalise/pdf/quemtemmedodapalavranegro_cuti.pdf. Acesso em: 10 Out. 2013.

SILVA, Dilma de M. **Identidade afro-brasileira: abordagem do ensino da arte**. São Paulo: Comunicação & Educação, 1997

SIQUEIRA, José J. **Os congressos afro-brasileiros de 1934 e 1937 face ao congresso do negro brasileiro de 1950: rupturas e impasses**. Augustus – Rio de Janeiro – Vol. 10 – N. 21 – Jul./Dez. – 2005 – Semestral. Disponível em: http://apl.unisuam.edu.br/augustus/index.php?option=com_content&view=article&id=153:os-congressos-afro-brasileiros-de-1934-e-1937-face-ao-i-congresso-do-negro-brasileiro-de-1950-rupturas-e-impasses&catid=47:edicao-22-artigos&Itemid=77. Acesso em: 15 Ago. 2014.

SOARES, Antonio M. C. **Salvador: Pobreza, figurações e territórios**. In: Congresso Brasileiro de Sociologia, n. XIII, 2007, Campus UFPE – Recife.

SOUSA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

THEODORO, Mário. **A formação do mercado de trabalho e a questão racial no Brasil**. In: JACCOUD, Luciana... [et al.](Org.). **As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil 120 anos após abolição**. Brasília: IPEA, 2008.

VALLADARES, Clarival do Prado. **O negro brasileiro nas artes plásticas**. In: ARAÚJO, Emannel (Org.). **A mão Afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 285-291

VIANNA, Anísio. **A Performance Cidadã, 2007**. In: ALEXANDRE, Marco Antônio (Org.). **Representações Performáticas Brasileiras**. Teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Editora, 2007.

ANEXOS

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DE IMAGEM E VOZ

Eu, AYDANO MORAIS RIBEIRO JÚNIOR portador do RG nº 08391295 99 e do CPF/MF nº 004.466.045-69 (nacionalidade), BRASILEIRO [estado civil], SOLTEIRO [profissão] GEÓGRAFO, residente na CIDADE DE CACHOEIRA-BA

_____, doravante denominado **AUTORIZANTE**, e **Maria Cristina de Santana Melo**, doravante denominada **AUTORIZADA**, através deste contrato tem entre si justo e combinado o seguinte:

1. Pelo presente instrumento, o AUTORIZADO recebe do AUTORIZANTE a autorização para fixar, armazenar, utilizar e exibir a sua imagem e/ou voz e inseri-la em obra intelectual e a permitir a utilização da mesma pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia para a divulgação do projeto Traço Negro: Negros e Negras nas Artes Plásticas do recôncavo da Bahia, sem prejuízo das restrições impostas pela legislação brasileira aplicável, pelo prazo máximo permitido pela legislação brasileira.
2. O AUTORIZADO poderá utilizar a imagem e/ou voz do AUTORIZANTE para fins de fixação, armazenamento em meio analógico ou digital, modificação, exibição, criação de obras intelectuais, execução pública, distribuição, reprodução, inserção em obras coletivas, criação de obras derivadas.
3. O AUTORIZANTE permite ao AUTORIZADO a utilizar todo o material criado ou obras que contenham a sua imagem e ou/voz da forma que melhor lhe aprouver, através de qualquer método ou meio de exibição, utilização e distribuição da imagem e/ou voz, tais como, mas não se limitando a, material impresso (matérias jornalísticas, edição de revistas, cartazes, flyers e outdoor), CD ("compact disc"), CD ROM, CD-I ("compact-disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, em território nacional, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).
4. O AUTORIZANTE, neste ato, declara expressamente que a sua imagem e/ou voz não possuem nenhuma proibição ou impedimento no sentido de sua publicação e divulgação.
5. A presente autorização é dada a título gratuito. Não será devida pelo AUTORIZADO qualquer remuneração ao AUTORIZANTE pela utilização dos direitos ora autorizada. Não se permite qualquer utilização da imagem e/ou da voz diversas das estipuladas neste Termo, nem sob qualquer hipótese para usos comerciais.

Cachoeira, 10 de Janeiro, 16
Data, Local

Aydano Morais Ribeiro Júnior
AUTORIZANTE,

Maria Cristina de S. Melo
AUTORIZADO

Testemunha: Marta da Silva Costa
NOME: EDUARDO DA SILVA COSTA
RG: 0832602698

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Carlos Alberto dos Santos portador do RG
 nº 1.867.920 e do CPF/MF nº 167.763.055.87
 (nacionalidade), Brasileiro [estado civil], Solteiro
 [profissão] Escultor, residente na
R. 13 de maio 31 TER200

_____, doravante denominado **AUTORIZANTE**, e **Maria Cristina de Santana Melo**, doravante denominada **AUTORIZADA**, através deste contrato tem entre si justo e combinado o seguinte:

1. Pelo presente instrumento, o AUTORIZADO recebe do AUTORIZANTE a autorização para fixar, armazenar, utilizar e exibir a sua imagem e/ou voz e inseri-la em obra intelectual e a permitir a utilização da mesma pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia para a divulgação do projeto Traço Negro: Negros e Negras nas Artes Plásticas do recôncavo da Bahia, sem prejuízo das restrições impostas pela legislação brasileira aplicável, pelo prazo máximo permitido pela legislação brasileira.
2. O AUTORIZADO poderá utilizar a imagem e/ou voz do AUTORIZANTE para fins de fixação, armazenamento em meio analógico ou digital, modificação, exibição, criação de obras intelectuais, execução pública, distribuição, reprodução, inserção em obras coletivas, criação de obras derivadas.
3. O AUTORIZANTE permite ao AUTORIZADO a utilizar todo o material criado ou obras que contenham a sua imagem e ou/voz da forma que melhor lhe aprouver, através de qualquer método ou meio de exibição, utilização e distribuição da imagem e/ou voz, tais como, mas não se limitando a, material impresso (matérias jornalísticas, edição de revistas, cartazes, flyers e outdoor), CD ("compact disc"), CD ROM, CD-I ("compact-disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, em território nacional, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).
4. O AUTORIZANTE, neste ato, declara expressamente que a sua imagem e/ou voz não possuem nenhuma proibição ou impedimento no sentido de sua publicação e divulgação.
5. A presente autorização é dada a título gratuito. Não será devida pelo AUTORIZADO qualquer remuneração ao AUTORIZANTE pela utilização dos direitos ora autorizada. Não se permite qualquer utilização da imagem e/ou da voz diversas das estipuladas neste Termo, nem sob qualquer hipótese para usos comerciais.

Cachoeira, 10. fevereiro, 16
 Data, Local

Carlos Alberto dos Santos
 AUTORIZANTE

Maria Cristina de S. Melo
 AUTORIZADO

Testemunha: Edcarlos da Silva Costa
 NOME: EDCARLOS DA SILVA COSTA
 RG: 0832662691

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Daniel Santos de Araújo portador do RG nº 07.982.260-64 e do CPF/MF nº 009.436.515.65 (nacionalidade), Brasileira [estado civil], Solteiro [profissão] Escritor, residente Coelhoa na Rua Martins Gomes

Daniel Santos de Araújo, doravante denominado **AUTORIZANTE**, e **Maria Cristina de Santana Melo**, doravante denominada **AUTORIZADA**, através deste contrato tem entre si justo e combinado o seguinte:

1. Pelo presente instrumento, o AUTORIZADO recebe do AUTORIZANTE a autorização para fixar, armazenar, utilizar e exibir a sua imagem e/ou voz e inseri-la em obra intelectual e a permitir a utilização da mesma pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia para a divulgação do projeto Traço Negro: Negros e Negras nas Artes Plásticas do recôncavo da Bahia, sem prejuízo das restrições impostas pela legislação brasileira aplicável, pelo prazo máximo permitido pela legislação brasileira.
2. O AUTORIZADO poderá utilizar a imagem e/ou voz do AUTORIZANTE para fins de fixação, armazenamento em meio analógico ou digital, modificação, exibição, criação de obras intelectuais, execução pública, distribuição, reprodução, inserção em obras coletivas, criação de obras derivadas.
3. O AUTORIZANTE permite ao AUTORIZADO a utilizar todo o material criado ou obras que contenham a sua imagem e ou/voz da forma que melhor lhe aprouver, através de qualquer método ou meio de exibição, utilização e distribuição da imagem e/ou voz, tais como, mas não se limitando a, material impresso (matérias jornalísticas, edição de revistas, cartazes, flyers e outdoor), CD ("compact disc"), CD ROM, CD-I ("compact-disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, em território nacional, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).
4. O AUTORIZANTE, neste ato, declara expressamente que a sua imagem e/ou voz não possuem nenhuma proibição ou impedimento no sentido de sua publicação e divulgação.
5. A presente autorização é dada a título gratuito. Não será devida pelo AUTORIZADO qualquer remuneração ao AUTORIZANTE pela utilização dos direitos ora autorizada. Não se permite qualquer utilização da imagem e/ou da voz diversas das estipuladas neste Termo, nem sob qualquer hipótese para usos comerciais.

CACHOEIRA, 12-01-16

Data, Local

Daniel Santos de Araújo Maria Cristina de S. Melo
AUTORIZANTE AUTORIZADO

Testemunha: MARIA DAS DORES DE S. MELO
NOME: Maria das Dores de S. Melo
RG: 16.8659456

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Davi RODRIGUES CASSAES portador do RG
 nº 04612264-80 e do CPF/MF nº 543684135-04
 (nacionalidade), BRASILEIRO [estado civil], Sol
 [profissão] GRUADOR residente na
R. J. S. 303ms GP

, doravante denominado **AUTORIZANTE**, e Maria
Cristina de Santana Melo, doravante denominada **AUTORIZADA**, através deste contrato tem entre si justo
 e combinado o seguinte:

1. Pelo presente instrumento, o AUTORIZADO recebe do AUTORIZANTE a autorização para fixar, armazenar, utilizar e exibir a sua imagem e/ou voz e inseri-la em obra intelectual e a permitir a utilização da mesma pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia para a divulgação do projeto Traço Negro: Negros e Negras nas Artes Plásticas do recôncavo da Bahia, sem prejuízo das restrições impostas pela legislação brasileira aplicável, pelo prazo máximo permitido pela legislação brasileira.
2. O AUTORIZADO poderá utilizar a imagem e/ou voz do AUTORIZANTE para fins de fixação, armazenamento em meio analógico ou digital, modificação, exibição, criação de obras intelectuais, execução pública, distribuição, reprodução, inserção em obras coletivas, criação de obras derivadas.
3. O AUTORIZANTE permite ao AUTORIZADO a utilizar todo o material criado ou obras que contenham a sua imagem e ou/voz da forma que melhor lhe aprouver, através de qualquer método ou meio de exibição, utilização e distribuição da imagem e/ou voz, tais como, mas não se limitando a, material impresso (matérias jornalísticas, edição de revistas, cartazes, flyers e outdoor), CD ("compact disc"), CD ROM, CD-I ("compact-disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, em território nacional, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).
4. O AUTORIZANTE, neste ato, declara expressamente que a sua imagem e/ou voz não possuem nenhuma proibição ou impedimento no sentido de sua publicação e divulgação.
5. A presente autorização é dada a título gratuito. Não será devida pelo AUTORIZADO qualquer remuneração ao AUTORIZANTE pela utilização dos direitos ora autorizada. Não se permite qualquer utilização da imagem e/ou da voz diversas das estipuladas neste Termo, nem sob qualquer hipótese para usos comerciais.

25, Janeiro. 2015 - Cachoeira-BA
 Data, Local

Davi Rodrigues Cassaes
 AUTORIZANTE

Maria Cristina de S. Melo
 AUTORIZADO

Testemunha: Raimundo de Santana Melo
 NOME: RAIMUNDO DE SANTANA MELO
 RG: 0992594660

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DE IMAGEM E VOZ

Eu, JOSÉ CARDOSO DE ARAÚJO portador do RG nº 1185394 e do CPF/MF nº 07902700568 (nacionalidade), BRASILEIRO [estado civil], CASADO [profissão] ARTISTA PLÁSTICO (ESULTOR) residente na RUA ANA NERY, 42, CENTRO, CACHOEIRA - BA

, doravante denominado **AUTORIZANTE**, e **Maria Cristina de Santana Melo**, doravante denominada **AUTORIZADA**, através deste contrato tem entre si justo e combinado o seguinte:

1. Pelo presente instrumento, o AUTORIZADO recebe do AUTORIZANTE a autorização para fixar, armazenar, utilizar e exibir a sua imagem e/ou voz e inseri-la em obra intelectual e a permitir a utilização da mesma pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia para a divulgação do projeto Traço Negro: Negros e Negras nas Artes Plásticas do recôncavo da Bahia, sem prejuízo das restrições impostas pela legislação brasileira aplicável, pelo prazo máximo permitido pela legislação brasileira.
2. O AUTORIZADO poderá utilizar a imagem e/ou voz do AUTORIZANTE para fins de fixação, armazenamento em meio analógico ou digital, modificação, exibição, criação de obras intelectuais, execução pública, distribuição, reprodução, inserção em obras coletivas, criação de obras derivadas.
3. O AUTORIZANTE permite ao AUTORIZADO a utilizar todo o material criado ou obras que contenham a sua imagem e ou/voz da forma que melhor lhe aprouver, através de qualquer método ou meio de exibição, utilização e distribuição da imagem e/ou voz, tais como, mas não se limitando a, material impresso (matérias jornalísticas, edição de revistas, cartazes, flyers e outdoor), CD ("compact disc"), CD ROM, CD-I ("compact-disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, em território nacional, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).
4. O AUTORIZANTE, neste ato, declara expressamente que a sua imagem e/ou voz não possuem nenhuma proibição ou impedimento no sentido de sua publicação e divulgação.
5. A presente autorização é dada a título gratuito. Não será devida pelo AUTORIZADO qualquer remuneração ao AUTORIZANTE pela utilização dos direitos ora autorizada. Não se permite qualquer utilização da imagem e/ou da voz diversas das estipuladas neste Termo, nem sob qualquer hipótese para usos comerciais.

CACHOEIRA, 20.12.15

Data, Local

José Cardoso de Araújo Maria Cristina de S. Melo
AUTORIZANTE AUTORIZADO

Testemunha: Raymoria de Santana Melo
NOME: RAYMORIA DE SANTANA MELO
RG: 0942599660

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DE IMAGEM E VOZ

Eu Fleisivaldo Ribeiro Santos portador do RG
 nº 13.918.958-00 e do CPF/MF nº 027.784.705-22
 (nacionalidade) Brasileiro [estado civil] Solteiro
 [profissão] Artesão residente na
Ladeira da Cadeia (Novo Remo)

, doravante denominado **AUTORIZANTE**, e **Maria Cristina de Santana Melo**, doravante denominada **AUTORIZADA**, através deste contrato tem entre si justo e combinado o seguinte:

1. Pelo presente instrumento, o AUTORIZADO recebe do AUTORIZANTE a autorização para fixar, armazenar, utilizar e exibir a sua imagem e/ou voz e inseri-la em obra intelectual e a permitir a utilização da mesma pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia para a divulgação do projeto Traço Negro: Negros e Negras nas Artes Plásticas do recôncavo da Bahia, sem prejuízo das restrições impostas pela legislação brasileira aplicável, pelo prazo máximo permitido pela legislação brasileira.
2. O AUTORIZADO poderá utilizar a imagem e/ou voz do AUTORIZANTE para fins de fixação, armazenamento em meio analógico ou digital, modificação, exibição, criação de obras intelectuais, execução pública, distribuição, reprodução, inserção em obras coletivas, criação de obras derivadas.
3. O AUTORIZANTE permite ao AUTORIZADO a utilizar todo o material criado ou obras que contenham a sua imagem e ou/voz da forma que melhor lhe aprouver, através de qualquer método ou meio de exibição, utilização e distribuição da imagem e/ou voz, tais como, mas não se limitando a, material impresso (matérias jornalísticas, edição de revistas, cartazes, flyers e outdoor), CD ("compact disc"), CD ROM, CD-I ("compact-disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, em território nacional, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).
4. O AUTORIZANTE, neste ato, declara expressamente que a sua imagem e/ou voz não possuem nenhuma proibição ou impedimento no sentido de sua publicação e divulgação.
5. A presente autorização é dada a título gratuito. Não será devida pelo AUTORIZADO qualquer remuneração ao AUTORIZANTE pela utilização dos direitos ora autorizada. Não se permite qualquer utilização da imagem e/ou da voz diversas das estipuladas neste Termo, nem sob qualquer hipótese para usos comerciais.

EACHOIRA, 10 JANEIRO 2016.
 Data, Local

Fleisivaldo Ribeiro Santos
 AUTORIZANTE

Maria Cristina de S. Melo
 AUTORIZADO

Testemunha: Rafaela Idete Melo
 NOME: RAFAELA DE SANTANA MELO
 RG: 0992599660

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DE IMAGEM E VOZ

Eu, ERALDO DE SOUZA OLIVEIRA JÚNIOR (PIZULTO) portador do RG nº 0418839364 e do CPF/MF nº 016.103.995-87 (nacionalidade) BRASILEIRO [estado civil] SOLTEIRO [profissão] ARTISTA PLÁSTICO residente na RUA SÃO FELIX, NR. 10 - APT 501 - CENTRO - SÃO FELIX / BA, doravante denominado **AUTORIZANTE**, e Maria **Cristina de Santana Melo**, doravante denominada **AUTORIZADA**, através deste contrato tem entre si justo e combinado o seguinte:

1. Pelo presente instrumento, o AUTORIZADO recebe do AUTORIZANTE a autorização para fixar, armazenar, utilizar e exibir a sua imagem e/ou voz e inseri-la em obra intelectual e a permitir a utilização da mesma pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia para a divulgação do projeto Traço Negro: Negros e Negras nas Artes Plásticas do recôncavo da Bahia, sem prejuízo das restrições impostas pela legislação brasileira aplicável, pelo prazo máximo permitido pela legislação brasileira.
2. O AUTORIZADO poderá utilizar a imagem e/ou voz do AUTORIZANTE para fins de fixação, armazenamento em meio analógico ou digital, modificação, exibição, criação de obras intelectuais, execução pública, distribuição, reprodução, inserção em obras coletivas, criação de obras derivadas.
3. O AUTORIZANTE permite ao AUTORIZADO a utilizar todo o material criado ou obras que contenham a sua imagem e ou/voz da forma que melhor lhe aprouver, através de qualquer método ou meio de exibição, utilização e distribuição da imagem e/ou voz, tais como, mas não se limitando a, material impresso (matérias jornalísticas, edição de revistas, cartazes, flyers e outdoor), CD ("compact disc"), CD ROM, CD-I ("compact-disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, em território nacional, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).
4. O AUTORIZANTE, neste ato, declara expressamente que a sua imagem e/ou voz não possuem nenhuma proibição ou impedimento no sentido de sua publicação e divulgação.
5. A presente autorização é dada a título gratuito. Não será devida pelo AUTORIZADO qualquer remuneração ao AUTORIZANTE pela utilização dos direitos ora autorizada. Não se permite qualquer utilização da imagem e/ou da voz diversas das estipuladas neste Termo, nem sob qualquer hipótese para usos comerciais.

Data, Local São Felix, 10/03/2016

Eraldo de Souza Oliveira Júnior
AUTORIZANTE

Maria Cristina de S. Melo
AUTORIZADO

Testemunha:

NOME: MARCELA SCITLAP
RG: 13.245.434-8

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DE IMAGEM E VOZ

Eu, RENATO SILVA SANTOS portador do RG
 nº 0903742233 e do CPF/MF nº 00186803567
 (nacionalidade), BRASILEIRO [estado civil], SOLTEIRO
 [profissão] ARTISTA PLÁSTICO, residente na
RUA ALTO DA MANGABEIRA, N° 31B - EACHOEIRA - BA

, doravante denominado **AUTORIZANTE**, e **Maria Cristina de Santana Melo**, doravante denominada **AUTORIZADA**, através deste contrato tem entre si justo e combinado o seguinte:

1. Pelo presente instrumento, o AUTORIZADO recebe do AUTORIZANTE a autorização para fixar, armazenar, utilizar e exibir a sua imagem e/ou voz e inseri-la em obra intelectual e a permitir a utilização da mesma pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia para a divulgação do projeto Traço Negro: Negros e Negras nas Artes Plásticas do recôncavo da Bahia, sem prejuízo das restrições impostas pela legislação brasileira aplicável, pelo prazo máximo permitido pela legislação brasileira.
2. O AUTORIZADO poderá utilizar a imagem e/ou voz do AUTORIZANTE para fins de fixação, armazenamento em meio analógico ou digital, modificação, exibição, criação de obras intelectuais, execução pública, distribuição, reprodução, inserção em obras coletivas, criação de obras derivadas.
3. O AUTORIZANTE permite ao AUTORIZADO a utilizar todo o material criado ou obras que contenham a sua imagem e ou/voz da forma que melhor lhe aprouver, através de qualquer método ou meio de exibição, utilização e distribuição da imagem e/ou voz, tais como, mas não se limitando a, material impresso (matérias jornalísticas, edição de revistas, cartazes, flyers e outdoor), CD ("compact disc"), CD ROM, CD-I ("compact-disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, em território nacional, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).
4. O AUTORIZANTE, neste ato, declara expressamente que a sua imagem e/ou voz não possuem nenhuma proibição ou impedimento no sentido de sua publicação e divulgação.
5. A presente autorização é dada a título gratuito. Não será devida pelo AUTORIZADO qualquer remuneração ao AUTORIZANTE pela utilização dos direitos ora autorizada. Não se permite qualquer utilização da imagem e/ou da voz diversas das estipuladas neste Termo, nem sob qualquer hipótese para usos comerciais.

EACHOEIRA, 17.01.16
 Data, Local

Renato Silva Santos
 AUTORIZANTE

Maria Cristina de S. Melo
 AUTORIZADO

Testemunha: Maria das Dores de S. Melo
 NOME: MARIA DAS DORES DE S. MELO
 RG: 168659456

TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO E VEICULAÇÃO DE IMAGEM E VOZ

Eu, Ulysses Antonio Carneiro de Cruz portador do RG nº 03048649 02 e do CPF/MF nº 41488805 04 (nacionalidade) BRASILEIRO [estado civil], casado [profissão] ART PLASTICO residente na R. 13 de Maio 11 Eschoque Bº

_____, doravante denominado **AUTORIZANTE**, e **Maria Cristina de Santana Melo**, doravante denominada **AUTORIZADA**, através deste contrato tem entre si justo e combinado o seguinte:

1. Pelo presente instrumento, o AUTORIZADO recebe do AUTORIZANTE a autorização para fixar, armazenar, utilizar e exibir a sua imagem e/ou voz e inseri-la em obra intelectual e a permitir a utilização da mesma pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia para a divulgação do projeto Traço Negro: Negros e Negras nas Artes Plásticas do recôncavo da Bahia, sem prejuízo das restrições impostas pela legislação brasileira aplicável, pelo prazo máximo permitido pela legislação brasileira.
2. O AUTORIZADO poderá utilizar a imagem e/ou voz do AUTORIZANTE para fins de fixação, armazenamento em meio analógico ou digital, modificação, exibição, criação de obras intelectuais, execução pública, distribuição, reprodução, inserção em obras coletivas, criação de obras derivadas.
3. O AUTORIZANTE permite ao AUTORIZADO a utilizar todo o material criado ou obras que contenham a sua imagem e ou/voz da forma que melhor lhe aprouver, através de qualquer método ou meio de exibição, utilização e distribuição da imagem e/ou voz, tais como, mas não se limitando a, material impresso (matérias jornalísticas, edição de revistas, cartazes, flyers e outdoor), CD ("compact disc"), CD ROM, CD-I ("compact-disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, em território nacional, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente conforme expresso na Lei 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais).
4. O AUTORIZANTE, neste ato, declara expressamente que a sua imagem e/ou voz não possuem nenhuma proibição ou impedimento no sentido de sua publicação e divulgação.
5. A presente autorização é dada a título gratuito. Não será devida pelo AUTORIZADO qualquer remuneração ao AUTORIZANTE pela utilização dos direitos ora autorizada. Não se permite qualquer utilização da imagem e/ou da voz diversas das estipuladas neste Termo, nem sob qualquer hipótese para usos comerciais.

Cachoeira, 22-12-15
Data, Local

Ulysses Antonio Carneiro de Cruz
AUTORIZANTE

Maria Cristina de Santana Melo
AUTORIZADO

Testemunha: Rita de Cássia Souza Lima
NOME: RITA DE CÁSSIA SOUZA LIMA
RG: 0776982079