

**Territórios:
artistas afrodescendentes
no acervo da Pinacoteca**

Com a recente incorporação de trabalhos de jovens artistas brasileiros de origem africana, surgiu a ideia de organizar uma exposição que os mostrasse ao lado daqueles que já faziam parte do acervo. A organização desta mostra especial é uma estratégia para a instituição refletir sobre sua história – no caso, a gestão de Emanuel Araújo – e, ao mesmo tempo, rever obras produzidas por artistas afrodescendentes já existentes no acervo à luz dessas recém-chegadas.

**Territories:
Afro-descendant artists in
the Pinacoteca collection**

With the recent acquisition of works by young Afro-descendant Brazilian artists, the idea arose of creating an exhibition that displayed them alongside works already in the collection. The organization of this special exhibition is a strategy to enable the Institution to reflect on its history – in this case Emanuel Araújo's directorship –, and, at the same time, re-visit works created by artists of African descent that were already part of the collection in the light of these recent arrivals.

Territórios: artistas afrodescendentes
no acervo da Pinacoteca

Territories: Afro-descendant artists
in the Pinacoteca's Collection



**Território silenciado,
território minado:
contranarrativas na
produção de artistas
afro-brasileiros
contemporâneos**

Fabiana Lopes

No campo artístico e contemporâneo designa o intuito de enfrentar com formas, imagens e discursos as questões levantadas pelo presente. Ticio Escobar¹

Na obra *Parede da memória*, 1994 [p. 122], Rosana Paulino organiza em grade pequenas almofadas de tecido que podem totalizar 1.500 unidades. As almofadas lembram aquelas usadas no jogo cinco Marias – brincadeira infantil bastante comum no interior de São Paulo. Costuradas à mão e preenchidas com estopa, cada objeto carrega um retrato em papel cuidadosamente posicionado sobre sua parte frontal e coberto por uma película fina e transparente que desfoca a imagem levemente. Os retratos são de onze membros da família da artista (homens, mulheres, adultos e crianças). Na montagem da obra, as imagens se repetem num jogo de combinações que aciona nossa memória dos álbuns familiares. Os elementos que compõem o trabalho foram pensados a partir da memória da artista sobre os patuás – objetos do imaginário popular brasileiro vinculados à ideia de proteção e derivados tanto das crenças do catolicismo popular como das tradições africanas presentes na umbanda.² Costurando trechos de sua memória pessoal com tradições populares coletivas (do coletivo feminino,

1. ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008. [tradução nossa]
2. CLEVELAND, Kimberly L., *Black Art in Brazil*. Gainesville: University Press of Florida, 2013. p. 131.

A silenced terrain,
an undermined terrain:
counter-narratives
in the work of
Afro-descendant artists

In the artistic field, the contemporary designates the attempt to deal with forms, images and speeches the issues raised by the present. Ticio Escobar¹

In the work *Parede da memória* [Memory Wall], 1994 [p. 122], Rosana Paulino displays in the form of a grid small fabric cushions that could total 1,500 in number. The cushions are reminiscent of those used in the game five Marias—frequently played by girls in the state of São Paulo. Sewn by hand and stuffed with cotton fibre, each object features a paper portrait carefully positioned at the front and covered in a fine, transparent film that slightly distorts the image. The portraits used are of eleven members of the artist's family (men, women, adults and children). The work is arranged in such a way that the images are repeated in a set of combinations that reminds us of a family photo album. The different elements that make up the work are based on the artist's memory of charms (*patuás* in Portuguese)—objects from the Brazilian popular imaginary believed to offer protection and also derived from the beliefs of popular Catholicism and the African traditions found in the umbanda religion.² Stitching together fragments of her personal memories with collective popular traditions (taken from the female realm, the

1. ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Metales Pesados, 2008. [our translation]
2. CLEVELAND, Kimberly L., *Black Art in Brazil*. Gainesville: University Press of Florida, 2013. p. 131.

do coletivo religioso, de crenças populares regionais), Paulino cria um monumento, um memorial para o sujeito negro,³ e usa, num ato subversivo, operações estéticas para fechar as lacunas da memória nacional sobre esse sujeito.

Quando pensamos em artistas brasileiros afrodescendentes, na sua representação nas instituições de arte; quando refletimos sobre o quanto conhecemos de sua relevância e contribuição para a história de um modo geral e para a história da arte brasileira em particular, a ideia que vem logo à mente é a de um território silenciado. Entretanto, esse silêncio orquestrado reflete menos a produção artística em si e mais o hiato de entendimento sobre esse contexto, indicando uma escassa reflexão acadêmica que explore esse campo das artes visuais e crie um nexo de compreensão das relações simbólicas nele geradas. O silêncio refere-se à insuficiência de textos críticos que proponham leituras e interpretações dessa produção dentro de seus contextos social, econômico ou político e a partir das histórias que ela contempla e às quais ela responde. A produção artística em si revela-se um território rico e complexo, um espaço de enunciação repleto de discursos, relações de sentido, apropriações, ressignificações e assimetrias tanto de caráter estético como de caráter semântico. Ela revela-se um lugar de diálogo com a história da história da arte – ela mesma uma narrativa –, que sugere inserções no discurso oficial de outras narrativas formadas por tradições não ocidentais: histórias e memórias pessoais e coletivas, modos de ver, perceber e experimentar a realidade, filtrados por tradições africanas, tradições indígenas, linguagens populares e eruditas interpeladas entre si, num movimento contínuo e dinâmico de criação de novas possibilidades.

Tendo isso em mente, uma pergunta que se apresenta é: o que gera esse silêncio, esse hiato entre uma produção que parece viva e pulsante e a percepção que se tem dela?

Existem três chaves que considero importantes para iluminar esse contexto e ajudar a responder

3. Por um lado, aspectos da obra de Rosana Paulino fazem referência à memória, alinhando-a a contemporâneos como Ayrson Heráclito (1968), Eustáquio Neves (1955), Tiago Gualberto (1983) e Helô Sanvoy (1985) – o jogo entre memória e esquecimento é uma das facetas do trabalho deste último –, cada um com estratégias estéticas bastante específicas. Por outro lado, a incorporação de práticas femininas em seu fazer artístico a insere numa genealogia que inclui artistas como Sonia Gomes (1948), Lídia Lisboa (1971) e Janaina Barros (1979). Num outro viés, sua investigação sobre o sujeito negro feminino inspira uma nova geração de artistas engajadas com pesquisa semelhante, caso de Charlene Bicalho (1982), Priscila Rezende (1985), Millena Lizia (1986) e Juliana dos Santos (1987), para citar alguns exemplos.

religious realm and regional popular beliefs), Paulino creates a monument, a memorial for the black subject,³ and uses, in an act of subversion, aesthetic strategies to fill in the blanks of the nation's memory in relation to that subject.

When we think about Afro-descendant Brazilian artists and how they are represented in art institutions, when we reflect on how much we know about the relevance and contribution of this section of the population to history in general and to Brazilian art history in particular, the idea that immediately springs to mind is that of a silenced terrain. However, this orchestrated silence is less a reflection of the artistic output itself and more a consequence of the wide gap in our understanding of this context, and the scant academic attention given to this field within the visual arts to enable us to understand the symbolic relationships generated within it. The silence refers to the insufficient number of critical texts proposing readings and interpretations of this artistic output within the contexts that inform it—whether social, economic or political, and based on the histories that it engages with and responds to. This artistic production in itself proves to be a rich and complex terrain, a space of enunciation brimming with discourses, meanings, appropriations, ressignifications and asymmetries of both an aesthetic and semantic nature. It proves to be a place of dialogue with the history of art history—itsself a narrative—that proposes insertions, within the official discourse, of other narratives informed by non-Western traditions: personal and collective histories and memories, ways of seeing, perceiving and experiencing reality that are filtered through African traditions, the traditions of indigenous peoples, popular and erudite languages, all of which cross-question each other, in a continuous and dynamic movement that creates new possibilities.

Bearing this in mind, a question that arises is: What generates this silence, this hiatus between an artistic output that seems to be alive and vibrant and the perception that we have of it?

There are three key issues that I consider important in order to shed light on this context and to help answer this question. These key issues

3. On the one hand, aspects of Rosana Paulino's work make reference to memory, aligning with the work of contemporary artists like Ayrson Heráclito (1968), Eustáquio Neves (1955), Tiago Gualberto (1983) and Helô Sanvoy (1985). The interplay between memory and forgetting is a facet of work, and each one uses very specific aesthetic strategies. On the other hand, the incorporation of female practices into her artistic output locates Paulino within a genealogy that includes artists like Sonia Gomes (1948), Lídia Lisboa (1971) and Janaina Barros (1979). On another level, her enquiry into the female black subject has inspired a new generation of artists committed to similar interests, as is the case of Charlene Bicalho (1982), Priscila Rezende (1985), Millena Lizia (1986) and Juliana dos Santos (1987), to give just a few examples.

a essa pergunta. Essas chaves são apreendidas de processos da história chamada universal e têm implicações na história da arte como um todo e na história da arte do Brasil em particular. A primeira é o entendimento da história da civilização ocidental como uma narrativa que se posiciona como história universal. No prefácio à edição de 2012 de seu livro *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Walter Mignolo apresenta esse tema nos seguintes termos:

Por quinhentos anos, a história universal foi contada desde a perspectiva de uma história local, a da civilização ocidental, de fato, uma aberração aceita como verdade [...].⁴

O autor atribui à civilização ocidental a capacidade de construir uma narrativa sobre sua própria história, de tomar posse da história do planeta e de, numa estrutura ascendente, colocar-se como ponto de chegada da história da espécie humana. Nesse processo, a narrativa ocidental restringe as histórias das demais civilizações a um tempo e um espaço passados, apagando dessas histórias que coexistem com ela seu processo de desdobramento, e negando-lhes o direito de serem universais e contemporâneas.⁵

Na sua obra *Sem título, da série Para tampar o sol de seus olhos*, 2010 [p. 120], Paulo Nazareth apresenta fotografias da parte superior de seu corpo (ombro e cabeça), vista ora de frente, ora de perfil, sobre um fundo de cor laranja. Nessas imagens, o artista faz uso de objetos comuns para proteger os olhos: um pedaço rasgado de folhagem com a haste enroscada no cabelo, uma folha gigante cobrindo a área da cabeça, um objeto feito de varetas e tiras de folhas trançadas, um livro segurado sobre os olhos. O título da série deriva diretamente desse uso.

As imagens fazem referência aos costumes do sujeito não urbano – o habitante de regiões semiurbanas ou rurais do interior do Brasil. Mais especificamente, elas remetem à prática da constante ressignificação de objetos do dia a dia e de seus usos nessas regiões.

O “tampar o sol de seus olhos” refere-se, de maneira indireta, ao ato de caminhar, de percorrer longas distâncias e estar submetido às ações do tempo, como o vento e a poeira, a chuva e o sol.

4. MIGNOLO, Walter D. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. XIX. (Tradução nossa.)

5. *Ibidem*, p. IX.

can be drawn from the processes of so-called universal history, and they have implications for art history as a whole and for Brazilian art history in particular. The first is to understand the history of Western civilization as a narrative that purports to be a universal history. In the preface to the 2012 edition of his book *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Walter Mignolo presents this topic in the following terms:

For five hundred years, universal history was told from the perspective of one local history, that of Western civilization, an aberration, indeed, that passed for the truth [...].⁴

Mignolo attributes to Western civilization the ability to construct a narrative about its own history, to take command of the history of the planet and, in an ascending order, to position itself as the arrival point in the history of the human race. Within this process, the Western narrative commits the histories of other civilizations to the past, restricting them to a local context, thus eliminating from those histories that coexist alongside that of the Western world their evolutionary processes, and denying them the right to be universal and contemporary.⁵

In his untitled work, from the series *Para tampar o sol de seus olhos* [To Keep The Sun Out Of Your Eyes], 2010 [p. 120], Paulo Nazareth presents photographs of the upper part of his body (shoulders and head), sometimes seen from the front, sometimes in profile, superimposed on an orange background. In these images, the artist incorporates everyday objects used to protect the eyes: a piece torn from a large section of foliage with the stem entwined in the hair, a giant leaf covering the area of the head, an object made of rods and strips of plaited leaves, a book held in place above the eyes. The title of the work is directly taken from the use of these objects for this purpose.

The images refer to the customs of the non-urban individual—the inhabitant of semi-urban or rural areas of Brazil. More specifically, they hark back to the practice of the constant ressignification of everyday objects and their uses in these regions.

The concern with “keeping the sun out of your eyes” refers indirectly to the act of walking, to covering long distances on foot and being subjected to the elements, the wind and dust, the rain and

4. MIGNOLO, Walter D. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2012. p. XIX.

5. *Ibidem*, p. IX.

Na prática de Nazareth,⁶ o trânsito contínuo é elevado a status de metáfora, já que por meio dele o artista articula a deambulação e a noção de lugar, origem e pertencimento, problematizando experiências de migração recortadas por temáticas raciais.⁷

Por meio da linguagem da estética ocidental, Nazareth perpetua os usos do universo popular não urbano (ou de espaços de urbanização assimétrica), apresentando uma cosmogonia considerada periférica em relação aos centros de produção cultural e invertendo a ordem do que é periférico ou central na pauta de discussão. Em entrevista a Audrey Furlaneto, o artista declara: "O centro do mundo é onde nós estamos. Gosto muito dos lugares onde a vida acontece, e nem todos os barcos seguem para a Europa".⁸

E é no caminho dessa inversão, no deslocamento periferia-centro, que a produção de Nazareth toma um sentido mais amplo. Na obra *Sem título*, 2013, parte da série *Cadernos de África*, o artista explicita esse deslocamento, apresentando a epistemologia iorubana como referência para "observar", "descrever", "interpretar" e "entender" o mundo.⁹

Entender a história ocidental como discurso é importante porque os discursos têm contextos epistemológicos específicos, porque

sunlight. In Nazareth's work,⁶ the continuous transit is elevated to the status of a metaphor, since it enables the artist to express the idea of wandering and the notion of place, origin and belonging, thus problematizing experiences of migration inflected by racial themes.⁷

Using a language rooted in the Western aesthetic, Nazareth maintains a tradition of incorporating the non-urban popular realm (or spaces of asymmetrical urbanization), presenting a cosmogony considered peripheral in relation to the centers of cultural production, inverting the order of what is peripheral or central to the agenda. In an interview with Audrey Furlaneto, the artist stated: "The centre of the world is where we are. I like very much the places where life happens, and not all the ships are heading for Europe."⁸ It is in the context of this inversion, in the periphery-center shift, that Nazareth's artistic output takes on a broader meaning. In the *untitled work*, 2013, part of the series *Cadernos de África* [Notes from Africa], the artist elaborates on this shift, presenting the Yoruba epistemology as the reference point from which to "observe", "describe", "interpret" and "understand" the world.⁹

It is important to understand Western history as a discourse because discourses have specific epistemological contexts, because they are generated on the basis of ideas and concepts

6. É importante situar a prática de Paulo Nazareth em relação a alguns de seus pares. No artigo "Presenças: a performance negra como corpo político" (*Harper's Bazaar Art*, abr. 2015), eu e Alexandre Araújo Bispo discutimos o trabalho de Nazareth contextualizando-o com os trabalhos de Michelle Mattiuzzi (1980), Renata Felinto (1978), Priscila Rezende (1985), Moisés Patrício (1984) e Peter de Brito (1967). Também é interessante compará-lo com as performances de Lídia Lisboa (1971), Natalia Marques e Olyvia Bynum (1990), que tangenciam o universo ritual e, muitas vezes, partem do "lugar onde a vida acontece"; e ainda sua relação com o trabalho dos artistas ZMário (1973), que opera desse mesmo "lugar", Janaina Barros (1979), Wagner Viana (1981), cujas performances resvalam o conceitual, e de Rubiane Maia, cujas obras revelam um nível de lirismo que beira a sublimação.
7. BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negra como corpo político. *Harper's Bazaar Art*, abr. 2015, p. 112.
8. FURLANETO, Audrey. Paulo Nazareth: um artista exótico. *O Globo*, 26 out. 2013.
9. Essa obra em papel é composta da imagem de três homens negros, ojeelhados e curvados para frente no que parece ser uma cerimônia de iniciação do candomblé. As cabeças estão abaixadas e salpicadas de pintinhas brancas, uma referência às marcas da galinha-d'angola. Acompanhando a imagem, na parte superior do folheto segue o texto: "desenhos de olhos por todo o corpo; observar o mundo pelo desenho dos olhos; desenhar olhos; descrever o mundo pelo desenho dos olhos; interpretar o mundo pelo desenho dos olhos; entender o mundo pelo desenho dos olhos; fazer do corpo o desenho dos olhos; olhar tocando; olhar encostando; ver com todo o corpo; enxergar com todo o corpo; conhecer o mundo com o desenhar dos olhos por todo o corpo; fazer que o observe o mundo; fazer que o corpo aprenda com o mundo; deixar que o corpo sofra o prazer e a dor de existir no mundo; que todo corpo seja olhos". Na parte inferior, logo abaixo da imagem, segue o texto explicativo: "iniciados pintados com pontos brancos como mandam seus orixás, assim como Obatalá pegou Efun e pintou a galinha-d'angola. Salvador, primeira metade do século XX".

6. It is important to locate the work of Paulo Nazareth in relation to a number of his peers. In the article "Presenças: a performance negra como corpo político" (*Harper's Bazaar Art*, Apr. 2015), Alexandre Araújo Bispo and Fabiana Lopes discuss Nazareth's work in the context of the works of Michelle Mattiuzzi (1980), Renata Felinto (1978), Priscila Rezende (1985), Moisés Patrício (1984) and Peter de Brito (1967). It is also important to consider Nazareth's oeuvre in relation to the performative works of Lídia Lisboa (1971), Natalia Marques and Olyvia Bynum (1990) that touch on the realm of ritual, and often stem from the "place where life happens"; and also in relation to the work of the artist ZMário (1973) which also takes this same "place" as its point of departure; and that of the artists Janaina Barros (1979) and Wagner Viana (1981), whose performative works touch upon the conceptual, and of the artist Rubiane Maia, which displays a level of lyricism that verges on sublimation.
7. BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negra como corpo político. *Harper's Bazaar Art*, Apr. 2015. p. 112.
8. FURLANETO, Audrey. Paulo Nazareth: um artista exótico. *O Globo*, Oct. 26, 2013.
9. This is a work on paper featuring the image of three black men, kneeling and bent forward in what seems to be an initiation ceremony of the candomblé religion. Their heads are lowered and dotted with white spots, a reference to the markings of guinea fowl. Accompanying the image, on the upper part of the sheet of paper, is the following text: "drawings of eyes all over the body; observe the world through the drawing of the eyes; draw eyes; describe the world through the drawing of the eyes; interpret the world through the drawing of the eyes; understand the world through the drawing of the eyes; make the body the drawing of the eyes; look touching; look leaning; look with the whole body; see with the whole body; know the world with the drawing of the eyes all over the body; make it observe the world; make the body learn with the world; let the body suffer the pleasure and the pain of existing in the world; may all bodies be eyes." On the lower part of the work, directly under the image, is the following explanatory text: "initiates painted with white spots as the orixás [deities] command. It was in this way that Obatalá took Efun and painted the guinea fowl. Salvador, first half of the 20th century."

eles são gerados de ideias e conceitos que os enquadram e os tornam possíveis.¹⁰ Portanto, a história como a conhecemos é contada sob a perspectiva europeia, e o processo de colonização é justificado como um avanço necessário para salvar os povos sem uma narrativa considerada relevante.¹¹ Colonizar implica subordinar esses povos a "uma perspectiva de história, vida, conhecimento, economia, subjetividade, família, religião etc. [...]" moldadas na história da Europa moderna.¹² Fora dessa perspectiva parece não existir qualquer possibilidade de produzir reflexão, de prover uma descrição alternativa dos fatos e de gerar uma narrativa.

Apontando para essa aparente impossibilidade de produzir reflexão ou de pensar fora dos moldes ocidentais, Caetano Veloso afirma em sua música *Língua*, 1984:

Se você tem uma ideia incrível
É melhor fazer uma canção
Está provado que só é possível
Filosofar em alemão

Embora apresentada como incontestável, essa afirmação é contradita no decorrer da mesma música, já que o autor responde a essa condição imposta com uma série de referências a outros sistemas de conhecimento. Tais conhecimentos são acionados por elementos (palavras ou expressões) que, ao longo do texto, indicam cruzamentos e nódulos da cultura popular brasileira, como "*chic-left com banana*", possivelmente uma referência à canção *Chiclete com Banana*;¹³ ou *samba-rap*, que nos lembra de diferentes manifestações da cultura popular urbana; ou a palavra "Mozambique" (em "*I like to spend some time in Mozambique*"), referência direta ao continente africano; ou "Flor do Lácio" e "Latim em pó" ("Flor do Lácio, Sambódromo, Lusamerica Latim em pó"), remetendo-nos, pela referência ao poema de Olavo Bilac, à origem da língua portuguesa no latim vulgar, também fruto de imperfeições, impurezas, misturas e releituras. Num movimento intrigante, em certo ponto do discurso, Veloso afirma "e o recôncavo, e o recôncavo, e o recôncavo meu medo". Sendo o autor um homem

10. MUDIMBE, V. Y. *The Idea of Africa*. Bloomington/Indianápolis: Indiana University Press, 1994, p. XVI.
11. LOPES, Fabiana. *Artistic Production in Contemporary Latin America: Clues for a Different Approach*, 2010. Dissertação (mestrado em Arte Contemporânea). Sotheby's Institute of Art.
12. MIGNOLO, Walter D. *Uncoupling the Name and the Reference*. In: _____. *The Idea of Latin America*. Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. XII.
13. Dos compositores Gordurinha e Almira Castilho e gravada em 1959 por Jackson do Pandeiro, a música *Chiclete com Banana* propõe uma reflexão semelhante à proposta pela música de Caetano Veloso.

that frame them and make them possible.¹⁰ Thus, history as we know it is told from the European perspective, and the process of colonization is justified as a necessary advance also in order to save those peoples without a narrative considered as relevant.¹¹ Colonization implies subordinating those peoples to "a perspective of history, life, knowledge, economy, subjectivity, family, religion etc. [...]" molded in the history of modern Europe.¹² Outside this perspective it appears that there is no possibility whatsoever to generate reflection, to provide an alternative description of the facts or to generate a narrative.

Alluding to this apparent impossibility of generating reflection or thinking outside Western templates, Caetano Veloso declares in his song *Língua* [Language], 1984:

If you have an incredible idea
It is best to write a song
It is proven that it's only possible
To philosophize in German*

Although presented as incontestable, this statement is contradicted as this same song unfolds, since the songwriter responds to this imposed condition with a series of references to other systems of knowledge. Such knowledge is activated by elements (words or expressions) that, sparsely scattered through the lyrics, reference intersections and nodes within Brazilian popular culture, such as *chic-left com banana*, a reference to the song *Chiclete com Banana*¹³ or *samba-rap*, which reminds us of the different manifestations of urban popular culture; or the word "Mozambique" (in "I like to spend some time in Mozambique"), a direct reference to the African continent; or "Flor do Lácio" and "Latin em pó" ("Flor do Lácio, Sambódromo, Lusamerica Latin em pó") [The Portuguese language, Sambadrome, Lusamerica Latin in dust], reminding us, via a reference to a poem by Olavo Bilac, of the Portuguese language's origins in vulgar Latin, the latter also the product of imperfections, impurities, mixtures and rereadings. In an intriguing shift, at one point in the lyrics Veloso states "e o recôncavo, e o recôncavo, e o recôncavo meu medo" [and the recôncavo, and the recôncavo,

10. MUDIMBE, V. Y. *The Idea of Africa*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. p. XVI.
11. LOPES, Fabiana. *Artistic Production in Contemporary Latin America: Clues for a Different Approach*, 2010. MA Thesis at Sotheby's Institute of Art.
12. MIGNOLO, Walter D. *Uncoupling the Name and the Reference*. In: _____. *The Idea of Latin America*. Malden: Blackwell Publishing, 2005. p. XII.
13. By the composers Gordurinha and Almira Castilho and recorded in 1959 by Jackson do Pandeiro, the song "*Chiclete com Banana*" ["Gum with Bananas"] proposes a similar reflection to that in Caetano Veloso's song. (Our translation.)

do Recôncavo Baiano,¹⁴ a frase pode ser entendida como uma alusão à região e às expressões culturais dessa entranha, desse fosso que guarda bolsões mais e menos concentrados de histórias, memórias e tradições afro-brasileiras (e indígenas) que, embora de origem ancestrais, manifestam-se no momento contemporâneo.¹⁵ Na canção, a língua portuguesa (do Brasil) tangencia ("roça") tradições de origem europeias, mas segue desdobramentos que articulam saberes de outras origens. Assim, Veloso revela em sua *Língua* uma gama de possibilidades de sistemas de conhecimento e, portanto, de epistemologias complexos. A língua bem como a cultura são apresentadas como um terreno minado de significações plurais.

A *Língua* de Veloso dialoga com o conceito de *mestizagem* (mestiçagem) de Jesús Martín-Barbero. Um conceito que marca não uma mistura completa, acabada e homogênea, mas um movimento de intervenções contínuas e movediças de diferentes recortes de conhecimento, sabedorias e tradições, "tecido de temporalidades e espaços, memórias e imaginários".¹⁶

Sala, quarto, banheiro e cozinha, diferentes espaços vistos simultaneamente. Essa é geralmente a experiência do olhar nas obras de Rommulo Vieira Conceição em fotografia, desenho ou escultura, como é o caso da série *Através, cuidadosamente*, 2009-2012, *Estrutura dissipativa/gangorra*, 2013, [p. 125], *Representatividade: o óbvio I, II e III*, 2013 [p. 74]. Simultaneidade e convergência são dois conceitos frequentemente evocados por seu trabalho, cujo olhar é conduzido pela perspectiva de geólogo (o artista é doutor em geologia, com uma carreira paralela como artista), lidando com os aspectos físicos da história da Terra, que enxerga, através de um recorte vertical, as marcas de diferentes tempos e movimentos.

Suas pesquisas (em fotografia, desenho ou escultura) focam questões relacionadas ao espaço, dialogando com o espaço como a memória de eventos, experiências individuais ou coletivas, afetivas ou não, de interrupções e recomeços, de "uma coisa vai junto com a outra". Entretanto, ao engajar o espaço por meio da simultaneidade e da convergência, Vieira Conceição procura romper com a

and the recôncavo my fear]. Given that he is from the Recôncavo region of the state of Bahia,¹⁴ this phrase could be understood as a reference to the region and the cultural expressions of this backwater that retains, to varying degrees, pockets of Afro-Brazilian (and indigenous) traditions, histories and memories that, although ancestral in origin, are still characteristic of contemporary life in this cultural enclave.¹⁵ In this song, the Portuguese language (of Brazil) touches on ("rubs up against") traditions of European origin, but explores other areas that express knowledge that has other origins. In this way Veloso reveals in his song *Língua* a range of possibilities of systems of knowledge and, thus, of complex epistemologies. Language and culture are presented as a terrain underpinned by plural meanings.

Veloso's *Língua* dialogues with Jesús Martín-Barbero's concept of *mestizaje* (cultural miscegenation or mixing). This is a concept that refers not to a complete, finished and homogenous mixture, but rather to a movement of continuous and shifting interventions of different cross-sections of knowledge, wisdom and traditions, "woven from temporalities and spaces, memories and imaginaries".¹⁶

Living room, bedroom, bathroom and kitchen, different spaces seen simultaneously. This is generally the experience gained from looking at the works of Rommulo Vieira Conceição, whether in the form of photographs, drawings or sculptures, as is the case of the series *Através, cuidadosamente* [Via, carefully], 2009-2012, *Estrutura dissipativa/gangorra* [Dissipating Structure/Seesaw], 2013 [p. 125], and *Representatividade: o óbvio I, II e III* [Representativity: the obvious I, II and III], 2013 [p. 74]. Simultaneity and convergence are two concepts frequently evoked by the work of this artist, whose gaze is informed by a geologist's perspective (Vieira Conceição has a doctorate in geology and a parallel career as a geologist) that deals with the physical aspects of the history of the Earth, and that sees, by a vertical cross-section, the marks left by different times and movements.

His artistic enquiries (in photographs, drawings or sculptures) explicitly focus on issues relating to space, dialoguing with space as memory of events,

14. Caetano Veloso nasceu em Santo Amaro (também conhecida como Santo Amaro da Purificação), na região da baía de Todos-os-Santos, no Recôncavo Baiano.
15. O texto do Dossiê Iphan apresenta a seguinte definição da região do Recôncavo: "O Recôncavo é uma invenção histórica e uma configuração cultural que nasceu da aventura de alguns portugueses, e do infortúnio de muitos africanos e indígenas. Por isso, trata-se de uma unidade regional que foi concebida e é situada por dentro da história dos engenhos de cana, da escravidão e da indústria açucareira no Brasil" (*Samba de roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: Iphan, 2006).
16. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2001.

14. Caetano Veloso was born in Santo Amaro da Purificação, one of the 33 towns and cities in the region of Bahia known as the Recôncavo Baiano.
15. The Iphan Dossier provides the following definition of the Recôncavo region: "The Recôncavo is a historical invention and a cultural configuration that arose from the adventures of a few Portuguese, and from the misfortune of many Africans and indigenous people. Therefore it is a regional unit that was conceived of, and is located, within the history of the sugar plantations, slavery and the sugar industry in Brazil." (*Samba de roda do Recôncavo Baiano*. Brasília: Iphan, 2006).
16. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora URFJ, 2001.

forma cartesiana de perceber a realidade e os eventos que a povoam. Portanto, o espaço pode ser entendido como uma metáfora do tempo: de diferentes tempos experimentados, da memória de momentos vivenciados e a possibilidade de registrá-los de forma não linear e consecutiva. Sugerindo outra ordem de conhecimento para emoldurar nossa percepção, cada obra do artista soma-se à constante tentativa de apreender o enquanto, o estar no meio, o entre.¹⁷

A segunda chave que considero importante para entender o silenciamento geralmente atrelado à produção de arte afro-brasileira é a compreensão de que, posicionado como referência incontestável, o pensamento ocidental ora invalida, ora atribui novos significados a tradições e epistemologias que coexistem com ele, deslocando esses sistemas de conhecimento para uma posição marginal dentro de sua construção narrativa.

Em seu livro *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, V. Y. Mudimbe explora essa construção narrativa e inverte o processo: em lugar de apresentar um sistema organizado sobre os modos de pensar no continente africano, o autor examina as diferentes vertentes dos discursos ocidentais que construíram uma representação sobre a filosofia africana. Mudimbe demonstra, assim, que nossa ideia sobre a África e suas culturas foram geradas por disciplinas ocidentais, como a antropologia, história, teologia, entre outras. Ele acrescenta que a marginalidade imposta pelo Ocidente é uma forma de validar a ideia de um começo absoluto e de um fundamento primitivo da história convencional.¹⁸ Como que em diálogo com a proposição de Veloso e tangenciando o conhecimento dissolvido no Recôncavo, o filósofo congolês nos convida a ficar atentos para o que considera um problema central: as configurações de pensamento e tipos de práticas discursivas que elas procuram operar,¹⁹ como são os discursos de silenciamento e invisibilidade, de exotismo e diferença. E se a ideia de África é uma construção, quão igualmente imaginária é a ideia de uma essência africana.

A terceira chave, que deriva das duas primeiras, é a compreensão de como a história da arte, nesse contexto de metanarrativas, reflete a narrativa histórica hegemônica. Tal fato diminui a

17. Rommulo Vieira Conceição trabalha o conceito de tempo articulando percepções de espaço. Através do espaço dialoga com o *chronos*, tempo cronológico, linear e consecutivo, e por meio dele procura capturar o *kairós*, tempo pleno, indivisível, perfeito. Rubiane Maia, por sua vez, alcança o *kairós* dissolvendo o *chronos* com ações de longa duração: lendo ininterruptamente um dicionário inteiro, contando gotas, cultivando feijão.
18. MUDIMBE, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington/Indianápolis: Indiana University Press, 1998. p. 6.
19. *Ibidem*, p. XVI.

individuals, or collective experiences, whether affective or not, of interruptions and new beginnings, and of one-thing-goes-hand-in-hand-with-another. However, by engaging with space via simultaneity and convergence, Vieira Conceição seeks to break with the Cartesian way of perceiving reality and the events that populate it. Thus space here can be understood as a metaphor for time: for different times we have experienced, for the memory of moments we have lived through, and the possibility of recording them in a non-linear and non-consecutive way. In suggesting another knowledge system with which to frame our perception, each of the artists' works represents the constant attempt to capture the while, the being in the middle, the in-between.¹⁷

The second key issue that I consider important is the understanding that Western thought, which positions itself as an incontestable point of reference, sometimes invalidates and sometimes attributes new meanings to the traditions and epistemologies that coexist alongside it, placing these systems of knowledge in a marginal position within its narrative construction.

In his book *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and Order of Knowledge*, V. Y. Mudimbe explores this narrative construction and inverts the process: instead of presenting an organized system concerning the ways of thinking present in the continent of Africa, the author examines the different strands of the Western discourses that have constructed a representation of African philosophy. Mudimbe thus shows that the ideas that we have about Africa and its cultures were generated by Western disciplines, such as anthropology, history and theology, amongst others. Mudimbe adds that the marginal status imposed by the West is a way of validating the idea of an absolute beginning and of a primitive foundation of conventional history.¹⁸ As if in dialogue with Veloso's proposition, and touching on the knowledge dispersed in the Recôncavo, the Congolese philosopher invites us to be aware of what he considers to be a central problem: the configurations of thought and the types of discursive practices that they seek to operate,¹⁹ such as the discourses of silencing and invisibility, and of exoticism and difference. If the idea of Africa is a construction, the idea of an African essence is equally imaginary.

17. Rommulo Vieira Conceição addresses the concept of time by articulating perceptions of space. It is via space that he dialogues with *chronos*, chronological, linear and consecutive time, and through this he seeks to capture *kairós*, full, indivisible, perfect time. Rubiane Maia, in turn, attains *kairós* by dissolving *chronos* via actions with a long duration, such as reading, without interruption, an entire dictionary, counting drops of liquid, or growing beans.
18. MUDIMBE, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1998. p. 6.
19. *Ibidem*, p. XVI.

possibilidade de engajar a produção visual dessas regiões de maneira não reducionista. Mas se a narrativa hegemônica da história da arte produz silêncio e invisibilidade, exotismo e diferença, a produção artística em si representa um espaço de enunciação rico em contranarrativas.

Em *Êxodo*, 2015 [p. 124], Jaime Lauriano sobrepõe, de maneira assimétrica, duas peças quadradas de tecido preto. A primeira, posicionada na parte anterior do trabalho, apresenta um desenho do continente africano, contornado a lápis e preenchido com pomba branca, um material feito de calcário, usado em cerimônias da umbanda. O desenho ocupa boa parte da superfície da tela. A segunda peça traz um mapa do território brasileiro apenas contornado em branco, ocupando a parte direita central do plano.

Associada ao título, as figuras sobrepostas trazem à mente o processo migratório em massa, e não voluntário, que ocorreu entre essas duas regiões. Elas evocam todos os desdobramentos sociais, econômicos e políticos que derivam desse movimento e que desembocam num presente de desigualdade e marginalização, mas também de empoderamento e resistência.

A exposição *Magiciens de la terre*²⁰ (1989), organizada por Jean-Hubert Martin no Centre Georges Pompidou e na Grande Halle de la Villette, em Paris, representou um divisor de águas na história das exposições porque ajudou a "romper a linha de marginalidade de artistas africanos apresentando seus trabalhos lado a lado com o de outros artistas internacionais".²¹ A mostra respondia diretamente à ideia de primitivismo associado ao material cultural de tradições não ocidentais, como foi evidenciado na exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, no Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York (1984). Nos anos que se seguiram a 1989, outras exposições significativas consolidaram essa ruptura com uma percepção reducionista sobre a produção artística contemporânea africana. Entre elas, o curador e crítico de arte Okwui Enwezor e o historiador de arte Chika Okeke-Agulu elencam *Contemporary African Artists: Changing Traditions, 1990*, organizada por Grace Stanislaus, e *Fusion: West African Artist at the*

20. Embora a exposição tenha tido uma recepção controversa, 25 anos depois, *Magiciens de la terre* foi celebrada por sua contribuição histórica, inspirando reflexões e discussões em instituições importantes. Um exemplo foi o seminário *Collecting Geographies*, em março de 2014, uma colaboração entre Stedelijk Museum, University of Amsterdam's School for Cultural Analysis, Moderna Museet em Stockholm, Museum Folkwang em Essen e Tropenmuseum em Amsterdã. Outro exemplo foi a palestra de Jean-Hubert Martin na The New School, em Nova York, em fevereiro de 2015.

21. ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. *Contemporary African Art Since 1980*. Bologna: Damiani, 2009.

The third key issue, which is derived from the first two, is to understand how art history, in this context of metanarratives, reflects the hegemonic historical narrative. This fact dramatically reduces the possibility of engaging with the visual art produced in these regions in a non-reductionist way. If the hegemonic narrative of art history leads to silencing and invisibility, exoticism and difference, the artistic production in itself represents a space of enunciation rich in counter-narratives.

In *Êxodo* [Exodus], 2015 [p. 124], Jaime Lauriano superimposes, in an asymmetrical way, two squares of black cloth. The first, positioned in the front part of the work, presents an image of the African continent, outlined in pencil and filled in with white pomba chalk—a material made from limestone and used in the ceremonies of the umbanda religion. This image occupies a large part of the surface of the canvas. The second square features a map of Brazil simply outlined in white and occupying the central right-hand part of the surface.

Linked to the title of the work, the image of the superimposed figures brings to mind the process of mass, forced migration, which took place between these two geographical regions. The figures also evoke all the social, economic and political consequences of this movement of people, which have led to a contemporary reality of inequality and marginalization, but also of empowerment and resistance.

The exhibition *Magiciens de la terre*²⁰, 1989, organized by Jean-Hubert Martin at the Centre Georges Pompidou and Grande Halle in Paris represented a turning point in the history of exhibitions because it helped to "break the border of marginality between African artists presenting their work alongside the work of their international peers".²¹ This exhibition responded directly to the idea of primitivism associated with the cultural production of non-Western traditions, as evidenced in the exhibition *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* held at the Museum of Modern Art (MoMA), in New York, 1984. In the years following 1989, other major exhibitions consolidated this rupture with a reductionist perception of contemporary African artistic production. The curator and art critic Okwui Enwezor and the art historian Chika Okeke-Agulu

20. Although this exhibition was seen as controversial, 25 years later *Magiciens de la terre* was celebrated for its historic contribution, inspiring reflections and debates in major institutions. One example was the seminar *Collecting Geographies*, held in March 2014 as a collaboration between the Stedelijk Museum, the University of Amsterdam's School for Cultural Analysis, the Moderna Museet in Stockholm, the Museum Folkwang in Essen, and the Tropenmuseum in Amsterdam. Another example was the lecture given by Jean-Hubert Martin at the New School, New York, in February 2015.

21. ENWEZOR, Okwui; OKEKE-AGULU, Chika. *Contemporary African Art Since 1980*. Bologna: Damiani, 2009.

Venice Biennale, 1993, organizada por Susan Vogel, ambas na Biennale di Venezia. Segundo os autores, também contribuiu com esse processo de revisão o surgimento de publicações especializadas na produção artística contemporânea da África, como *Nka: Journal of Contemporary African Art, Third Text, Revue Noire e ArtThrob*.²²

O início dos anos 1990 também representou um período importante de revisão para a crítica de arte na América Latina, que respondia à visão reducionista do Ocidente sobre a produção da região. Organizado por Gerardo Mosquera e publicado em 1995, o livro *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*²³ une artigos sobre o tema durante os anos 1980 e início dos anos 1990, reunindo nomes como Néstor García Canclini, Mónica Amor, Mari Carmen Ramírez e Paulo Herkenhoff. No artigo que empresta o título ao livro, "Beyond (the Fantastic): Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art", a curadora Mari Carmen Ramírez revisita algumas exposições de arte "latino-americana" organizadas nos Estados Unidos na década de 1980, revelando como curadores articularam um discurso de identidade construído a partir de premissas conceituais e ideológicas muito específicas, resultando em generalizações culturais e domínio de estereótipos. Exposições como *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, no The Museum of Fine Arts, em Houston, 2004, e *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, no Blanton Museum of Art, em Austin, 2007, organizadas nos Estados Unidos e também na Europa tiveram um importante papel ao corrigir distorções, ampliar o parâmetro de discussão e reposicionar a produção artística da região.

No conjunto de obras em papel que formam a série *Relações delicadas, 2010–2014*, Sidney Amaral apresenta-se por meio de autorretratos em diferentes situações de seu imaginário, ora como personagem de uma narrativa que ele propõe – *Gargalheira ou quem falará por nós, 2014*, *Aonde*

22. Vale a pena citar iniciativas como *Contemporary and Modern Art Perspectives (C-MAP)*, um projeto de pesquisa inaugurado pelo The Museum of Modern Art (MoMA), em 2009, com o objetivo de visitar as histórias da arte deslocadas da moldura proposta pelas vanguardas da Europa Ocidental e da América do Norte. Em um processo semelhante, a Tate Modern organizou, em dezembro de 2015, o seminário *Dislocations: Remapping Art Histories*. O texto sobre a conferência, focada na produção da Ásia, aponta para a importância do processo de revisão da percepção convencional da história da arte como uma narrativa singular. O texto também indica como resultados dessa revisão uma compreensão mais complexa das múltiplas histórias da arte com base no contexto cultural, social e político da produção artística.

23. MOSQUERA, Gerardo (ed.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. London: Institute of International Visual Arts, 1995.

single out *Contemporary African Artists: Changing Traditions, 1990*, organized by Grace Stanislaus, and *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale, 1993*, organized by Susan Vogel, both part of the Biennale di Venezia. According to the authors, the publication of specialist works concerning contemporary artistic production in Africa, such as *Nka: Journal of Contemporary African Art, Third Text, Revue Noire* and *ArtThrob*,²² has also contributed to this revisionist process.

The early 1990s also represented a period of important revision for art criticism in Latin America in response to the West's reductionist vision of the region's artistic production. Edited by Gerardo Mosquera and published in 1995, the book *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*²³ brings together articles on this theme from the 1980s and early 1990s, written by the likes of Néstor García Canclini, Mónica Amor, Mari Carmen Ramírez and Paulo Herkenhoff. In the article from which the book takes its title, "Beyond (the Fantastic): Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art", the curator Mari Carmen Ramírez revisits some exhibitions of "Latin American" art held in the United States during the 1980s, illustrating how curators articulated a discourse of identity constructed on the basis of very specific conceptual and ideological premises, resulting in cultural generalizations and the prevalence of stereotypes. Exhibitions like *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*, at the Museum of Fine Arts in Houston, 2004, and *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, at the Blanton Museum of Art, Texas, 2007, held in the United States and Europe, played a major role in correcting distortions, widening the parameters of debate, and repositioning the region's artistic production.

In the collection of works on paper that form the series *Relações delicadas* [Delicate relations], 2010–2014, Sidney Amaral presents himself in self-portraits in different scenarios from his imaginary: sometimes as a character in a narrative that he proposes: *Gargaleira*

22. It is worth mentioning initiatives such as *Contemporary and Modern Art Perspectives (C-MAP)*, a research project launched in 2009 by MoMA with the aim of revisiting art histories outside the framework proposed by the vanguards of Western Europe and North America. In a similar process, in December 2015 Tate Modern hosted the seminar *Dislocations: Remapping Art Histories*. The text that accompanied the conference, which focused on the artistic production of Asia, stressed the importance of a process of revision regarding the conventional perception of art history as a singular narrative. The text also highlights the following as a consequence of this revision: a more complex understanding of the multiple histories of art based on the cultural, social and political contexts of the artistic production in question.

23. MOSQUERA, Gerardo (ed.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. London: Institute of International Visual Arts, 1995.

estão minhas raízes, 2014, Soluções diplomáticas ou a reeducação no Brasil, 2014 –, ora inserido em fragmentos de uma história pessoal – *Como construir cidades, 2010, Bem me quer, 2011, Enfim, encontrei você!, 2014*. Com títulos sugestivos, os trabalhos remetem a momentos da experiência do sujeito negro no Brasil recontados a partir do viés do artista. Por outro lado, os fragmentos evocam um complexo universo de afetos interpessoais. Em ambos os casos, entretanto, o enredo não se resolve, mas deixa indícios de uma frustração no ar: o lutador se revela impotente, o orador sem voz. Assim, por meio de intervenções biográficas, Amaral oscila entre identificação e alteridade, denunciando as fissuras sociais, bem como a natureza frágil das relações humanas.

A exposição *A mão afro-brasileira*, organizada por Emanuel Araújo no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), 1988, marca um momento de revisão na história da arte no Brasil. A mostra, que fez parte dos eventos de comemoração dos cem anos da abolição do regime escravista, é resultado de um mapeamento da contribuição do sujeito negro nas artes, incluindo artes plásticas, ourivesaria, música erudita e popular, dança, teatro e literatura, e representou um reescrever da história numa perspectiva não dominante.²⁴ Acompanhada por uma publicação homônima, *A mão afro-brasileira* ampliou a exposição do público a artistas como os irmãos João Timótheo da Costa e Arthur Timótheo da Costa.

A relevância desse mapeamento não está apenas no fato de Araújo ter posicionado esses artistas em perspectiva histórica, mas também de apresentar o sujeito negro como gerador de conhecimento para a sociedade. E esse é um ponto crucial considerando que a sociedade brasileira, presa como está à imagem do negro como produtor apenas de trabalho físico – uma das heranças dos mais de trezentos anos do regime de produção por trabalho escravo –, ainda resiste em reconhecer esse sujeito como um produtor intelectual.

Ao fazer o recorte da produção artística com base na subjetividade negra (do sujeito negro como protagonista intelectual), Araújo inaugura no Brasil um campo de pesquisa expandido e um processo de escavação arqueológica de culturas soterradas.²⁵ Com a publicação também em inglês, o curador amplia a acessibilidade do material

24. SOUZA, Marcelo de Salet. *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. p. 73.

25. *Arqueologia de uma cultura soterrada, entrevista a Emanuel Araújo*, 15 out. 2010. Disponível em: <www.buala.org/pt/cara-a-cara/arqueologia-de-uma-cultura-soterrada-entrevista-a-emanuel-Araujo>. Acesso em: 12 jan. 2016.

ou quem falará por nós [Spigot or who will speak for us], 2014, *Aonde estão minhas raízes* [Where are my roots], 2014, *Soluções diplomáticas ou a reeducação no Brasil* [Diplomatic solutions or the reeducation in Brazil], 2014; and sometimes located within fragments of a personal history: *Como construir cidades* [How to build cities], 2010, *Bem me quer* [She loves me], 2011, *Enfim, encontrei você!* [Finally, I found you!], 2014. With their suggestive titles, the narratives recall moments within the experience of the black subject in Brazil observed from the artist's point of view. On the other hand, the fragments evoke the complex universe of interpersonal affective relationships. In both cases, however, the plot is not resolved, leaving traces of frustration in the air: the fighter proves powerless, the orator voiceless. Thus, by means of biographical interventions, Amaral oscillates between identification and alterity, denouncing various social fissures as well as the fragile nature of human relationships.

The exhibition *A mão afro-brasileira* [The Afro-Brazilian Hand] organized by Emanuel Araújo at the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), 1988, represented a landmark moment of revision in the history of art in Brazil. This exhibition, which was part of the commemorations of the 100th anniversary of the abolition of slavery, resulted from a mapping of the contribution of the black subject to the arts, including visual arts, jewellery, classical and popular music, dance, theater and literature, and represented a rewriting of history from a non-dominant perspective.²⁴ Accompanied by a two-volume eponymous publication, *A mão afro-brasileira* brought artists such as the brothers João Timótheo da Costa and Arthur Timótheo da Costa to the attention of a wider public.

The relevance of this mapping lies not only in the fact that Araújo situated these artists in a historical perspective, but also that he presented the black subject as the creator of knowledge relevant to society. This is a crucial point if we bear in mind that Brazilian society is still resistant to recognizing the black subject as a source of intellectual creativity, since it is still fixed on the image of this subject as merely a source of manual labor—one of the legacies of the over 300-year institution of slavery. By looking at a cross-section of artistic production from the starting point of black subjectivity (of the black subject as an intellectual protagonist), Araújo launched in Brazil an extended field of research and a process of archaeological excavation of buried cultures.²⁵ With

24. SOUZA, Marcelo de Salet. *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo*. Dissertação (Master in Aesthetics and Art History). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. p. 73.

25. *Arqueologia de uma cultura soterrada, entrevista a Emanuel Araújo*. Interview published on Oct. 15, 2010. Available at: <www.buala.org/pt/cara-a-cara/arqueologia-de-uma-cultura-soterrada-entrevista-a-emanuel-Araujo>. Access on: Jan. 12, 2016.

e a possibilidade de produção de pesquisas internacionais. Apresentada em 1988, um ano antes de *Magiciens de la terre*, a mostra insere o Brasil nas discussões internacionais de revisão da história da arte.

Através exposições como *Vozes da diáspora, 1992, Herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro, 1995, Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade, 2007, Araújo tem oferecido pistas importantes sobre o conjunto de obras de artistas afro-brasileiros, além de criar um arquivo que atualiza e organiza o nosso imaginário, tanto no que diz respeito a produções de matrizes não ocidentais como à compreensão do que é contemporâneo – ao organizar suas exposições, Araújo articula a produção das culturas tradicionais e a das culturas populares a partir de uma chave contemporânea, demonstrando que sua visão da história acolhe a ideia de temporalidades diversas*.²⁶ O curador também atualiza nosso imaginário sobre o caráter plural, assimétrico, descontínuo e complexo da produção afro-brasileira, facilitando a ampliação da discussão sobre arte popular dentro do contexto nacional.²⁷

Na obra *Antes que eu me esqueça, 2013, de Flávio Cerqueira, a figura de um sujeito negro esculpido em bronze e pintado de tinta branca inclina-se para a frente, com as mãos apoiadas no espelho diante de si, de maneira que o objeto real e a sua imagem refletida quase se encontrem. O ângulo de inclinação da figura com os calcanhares suspensos e a proximidade do objeto com o espelho geram uma sensação intrigante, provocando algumas perguntas: qual é a relação entre a escultura e o título? Além de uma figura humana inclinada sobre um espelho, o que mais essa escultura pode estar representando? O que o se olhar no espelho tem a ver com o ato de esquecer, ou com um esforço de não esquecer? O que deve ser lembrado? Ou, ainda, o que está na iminência de ser esquecido? Antes que eu me esqueça ganha mais força quando comparada com um trabalho mais recente, *Amnésia, 2015 – obra em que a figura de um sujeito negro e jovem aparece em posição vertical,**

26. Para o crítico de arte Ticio Escobar, a afirmação de que apenas a arte ocidental é capaz de atingir a contemporaneidade faz parte do mito colonialista. Um tratamento contemporâneo das culturas tradicionais só é possível a partir de “uma visão da história que admite temporalidades diversas”. ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Metales Pesados, 2008.

27. A exposição *Viva cultura viva do povo brasileiro, no Museu Afro Brasil em São Paulo, 2006–2007*, apresentou não só uma vasta iconografia popular, mas a articulou numa chave contemporânea, representando um momento importante nesse processo.

the publication also available in English translation, the curator gave wider accessibility to the material and made international research on the subject feasible. Opened to the public in 1988, a year after *Magiciens de la terre*, the exhibition situated Brazil within international debates about the revision of art history.

Through exhibitions such as *Vozes da diáspora* [Voices of the diaspora], 1992, *Herdeiros da noite: fragmentos do imaginário negro* [Heirs of the night: fragments of the black imaginary], 1995, *Benin está vivo ainda lá: ancestralidade e contemporaneidade* [Benin is still alive there: ancestry and contemporaneity], 2007, Araújo has given us important clues about the production of Afro-descendant artists, as well as creating an archive that brings up to date and organizes our imaginary, both with regard to non-Western models of artistic output, and to our understanding of what is contemporary. By organizing his exhibitions, Araújo articulates both the artistic production of traditional cultures as well as that of popular cultures from the starting point of a key contemporary issue, demonstrating that his vision of history accepts the idea of diverse temporalities.²⁶ This curator also brings our imaginary up to date as regards the plural, asymmetrical, discontinuous and complex nature of Afro-Brazilian production, and facilitates a widening of the debate about popular art within national artistic production.²⁷

In *Antes que eu me esqueça* [Before I forget], 2013, by Flávio Cerqueira, the figure of a black subject sculpted in bronze and painted white leans forwards, supporting himself with his hands against the mirror in front of him, with the result that the real object and its reflected image almost meet. The angle of the leaning figure, with his heels lifted off the ground, and the proximity of the object to the mirror create an intriguing sensation that gives rise to a series of questions: what is the relationship between the sculpture and the title of the work? In addition to a human figure leaning against a mirror, what else could this sculpture be representing? What does looking at oneself in a mirror have to do with the act of forgetting, or with an effort not to forget? What should be remembered? Or what lies in the imminence of being forgotten? *Antes que eu me esqueça* gains in force when observed in dialogue with a more recent

26. To the art critic Ticio Escobar, the statement that only Western art is capable of attaining contemporaneity forms part of the colonialist myth. A contemporary treatment of traditional cultures is only possible from “a vision of history that accepts diverse temporalities.” ESCOBAR, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago: Ediciones/ Metales, 2008.

27. The exhibition *Viva cultura viva do povo brasileiro*, at Museu Afro Brasil, São Paulo, 2006–2007, which not only presents a vast popular iconography but also situates it in relation to a key contemporary issue, represents an important milestone in this process.

com os braços para o alto e derramando sobre si um balde de tinta branca. Para além do mito do Narciso, essa imagem refletida no espelho evoca o mito brasileiro da democracia racial e aciona conceitos densos e recorrentes na pauta de discussões do negro brasileiro: o conceito de memória e esquecimento, por um lado, e o de branqueamento, por outro. Apresentados como ações complementares, esquecimento e branqueamento são sinônimos de violência e apontam para os processos históricos e para as formas contemporâneas de apagamento: a marginalização do sujeito e de tudo o que está associado a ele – suas características físicas, traços de sua cultura, formas de expressão religiosa, de interação social e todos os processos sutis ou explícitos de desumanização ou coisificação tão presentes na sociedade brasileira.

As metanarrativas da história e da história da arte, bem como das narrativas que a elas se interpõem, ajudam-nos a reconsiderar o lugar do qual emergem nossas perguntas. Tal reconsideração pode resultar em questões com desdobramentos mais ricos: como se define a produção de artistas afrodescendentes no Brasil? Que elementos tornam pertinente a leitura dessa produção? O que essa produção releva sobre o momento atual?

As diferentes operações estéticas dos artistas Rosana Paulino, Paulo Nazareth, Rommulo Vieira Conceição, Jaime Lauriano, Sidney Amaral e Flávio Cerqueira apontam para a complexidade dessa produção e indicam que ela dialoga com uma linguagem visual ocidental, estabelecendo com ela um “roçar de línguas”, um processo de aproximações e distanciamentos. Elas indicam também a relevância da subjetividade do artista como filtro, como elemento que se costura com preocupações propriamente formais e que traduz a complexidade do sujeito contemporâneo.²⁸

28. O filtro da subjetividade nos permite considerar, por exemplo, como o artista Moisés Patrício (1985) procura resolver, por meio da fotografia, questões relacionadas à pintura, ao mesmo tempo que usa traços autobiográficos para articular elementos de seu universo espiritual e social (série *Aceita?*, 2013–2015); também é possível ver como o artista Peter de Brito costura reflexões sobre a tradição do autorretrato com investigações sobre gênero (*Autorretrato*, 2005); ou como a artista Lídia Lisboa, pelo filtro do feminino e mais especificamente do feminino negro – e é impossível descortinar seu trabalho sem o relacionar com suas marcas autobiográficas – segue num processo de investigação artística que desestabiliza a linha divisória entre objeto, *performance* e ritual; ou como a artista Juliana dos Santos (1987) investiga, em seu corpo, questões relacionadas à pintura ao mesmo tempo que ativa noções de identidade racial (*Tempestade*, 2013). Ou, ainda, como Renata Felinto, Michelle Mattiuzzi, Dalton Paula (1982) e alguns outros artistas forçam, no corpo (ou com o corpo), a renegociação de territórios coletivos, assinalando a relevância dos aspectos performáticos dentro do imaginário social africano.

work, *Amnésia* [Amnesia], 2015, in which a figure of a young black subject is presented in a vertical position, with his hands raised in the air, and a bucket of white paint is spilled all over him. Beyond the myth of Narcissus, the reflected image of the mirror evokes the Brazilian myth of racial democracy, and alludes to profound and very recurrent concepts within debates about black Brazilian subjectivity: the concept of memory and forgetting, on the one hand, and the concept of whitening, on the other. Presented as complementary acts, forgetting and whitening are synonyms of violence and highlight both historical processes and contemporary forms of erasure: the marginalization of black subjects and all that is associated with them—their physical characteristics, aspects of their culture, forms of religious expression, of social interaction and all the subtle or explicit processes of dehumanizing or objectification that are so evident in Brazilian society today.

The metanarratives of history and of art history, as well as the narratives that are linked to them, help us reconsider the place from which our questions emerge. Such a reconsideration can result in questions that give rise to richer debates: how can we define the production of Afro-descendant artists in Brazil? What aspects make a reading of this artistic production relevant? What does this artistic output tell us about the present moment?

The different aesthetic strategies adopted by the artists Rosana Paulino, Paulo Nazareth, Rommulo Vieira Conceição, Jaime Lauriano, Sidney Amaral and Flávio Cerqueira attest to the complexity of this artistic production and indicate that it exists in dialogue with a Western visual language, establishing with the latter a “rubbing together of languages”, a process of approximation and distancing. They also illustrate the relevance of the artist's subjectivity as a filter, as an element woven together with strictly formal concerns and that translates the complexity of the contemporary subject.²⁸

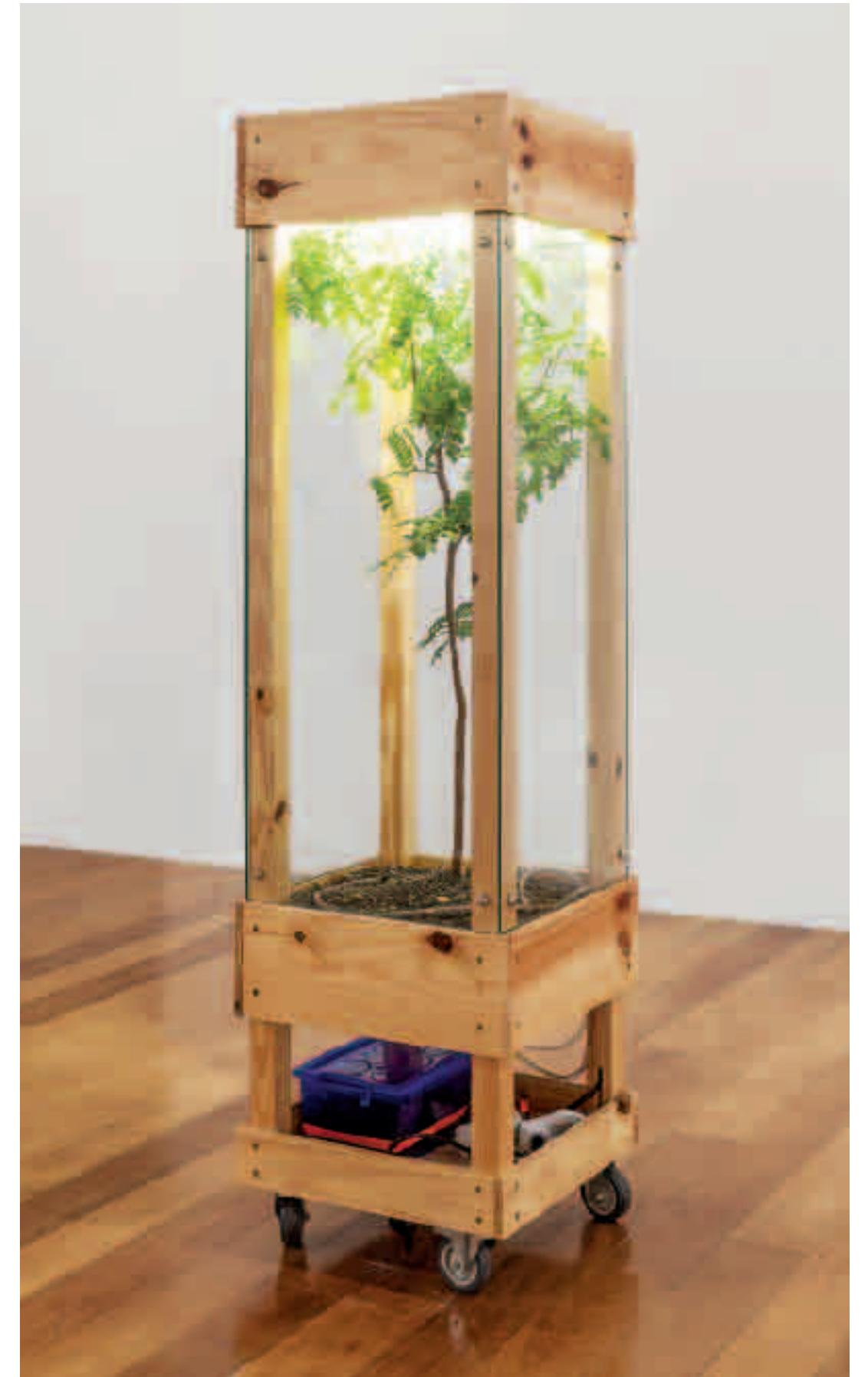
28. The filter of subjectivity allows us to consider, for example, how the artist Moisés Patrício seeks to resolve with the photography issues relating to painting, at the same time as he uses autobiographical elements to express aspects of his spiritual and social world (*Aceita?* [Accept?] series, 2013–2015); it allows us to consider how an artist like Peter de Brito weaves together reflections about the self-portrait tradition with explorations of gender (*Autorretrato* [Self-portrait], 2005); or how the artist Lídia Lisboa, who, by the filter of feminism and more specifically black feminism—and it is impossible to understand her work without exploring the autobiographical elements within in—pursues a line of artistic enquiry that destabilizes the dividing line between object, performance and ritual; or like the artist Juliana dos Santos who investigates, with her body, issues related to painting and, at the same time, engaging with notions of racial identity (*Tempestade* [Storm], 2013). In addition, we can cite the work of Renata Felinto, Michelle Mattiuzzi, Dalton Paula (1982) and some other artists who use the body to renegotiate collective territories, illustrating the relevance of performative aspects within the African social imaginary.

Portanto, apesar do processo histórico de silenciamento, de fundamento colonial, a produção de artistas afro-brasileiros apresenta-se como um território minado de contranarrativas que surgem nas bordas, nas rachaduras e nas brechas. Elas surgem no lugar recôncavo, nesse vão pleno de contradições produtivas²⁹, de ambivalências que se fazem, se desmantelam e se refazem num movimento constante; contranarrativas que são articuladas por sujeitos, donos de uma subjetividade porosa, dinâmica, viva, pulsante e sensível ao contexto cultural, social e político do qual ela emerge; contranarrativas articuladas por uma identidade complexa, que continua enfrentando as questões relevantes de seu presente, com formas, imagens e discursos.

Thus, in spite of the historical process of silencing founded in the colonial era, the production of Afro-descendant artists proves to be a terrain underpinned by counter-narratives that spring up at the edges, through the cracks and crevices. These counter-narratives emerge in the hollows, in spaces full of productive contradictions,²⁹ of ambivalences that are created, dismantled and recreated in a constant cycle of movement; counter-narratives that are expressed by subjects, the owners of a porous, dynamic, living, vibrant subjectivity that is sensitive to the cultural, social and political context from which it emerges; counter-narratives expressed by a complex identity that continues to confront forms, images and discourses the issues relevant to the present day.

29. ENWEZOR; OKEKE-AGULU, 2009, *op. cit.*

29. ENWEZOR; OKEKE-AGULU, 2009, *op. cit.*



Jaime Lauriano
São Paulo, SP, 1985

***Nessa terra, em se
plantando, tudo dá***
***[In this Land, Everything
Planted Will Thrive], 2015***

grade de metal, lâmpada,
madeira, muda de pau-brasil,
parafusos, refletor de metal,
rodas em metal e plástico,
sistema de irrigação, terra
e vidro, 202,5 x 52 x 52,2 cm.
Doação de Cleusa de Campos
Garfinkel, 2015

metal grille, light bulb, wood,
Brazilwood sapling, screws,
metal reflector, metal and plastic
wheels, irrigation system, earth
and glass, 202,5 x 52 x 52,2 cm.
Donated by Cleusa de Campos
Garfinkel, 2015

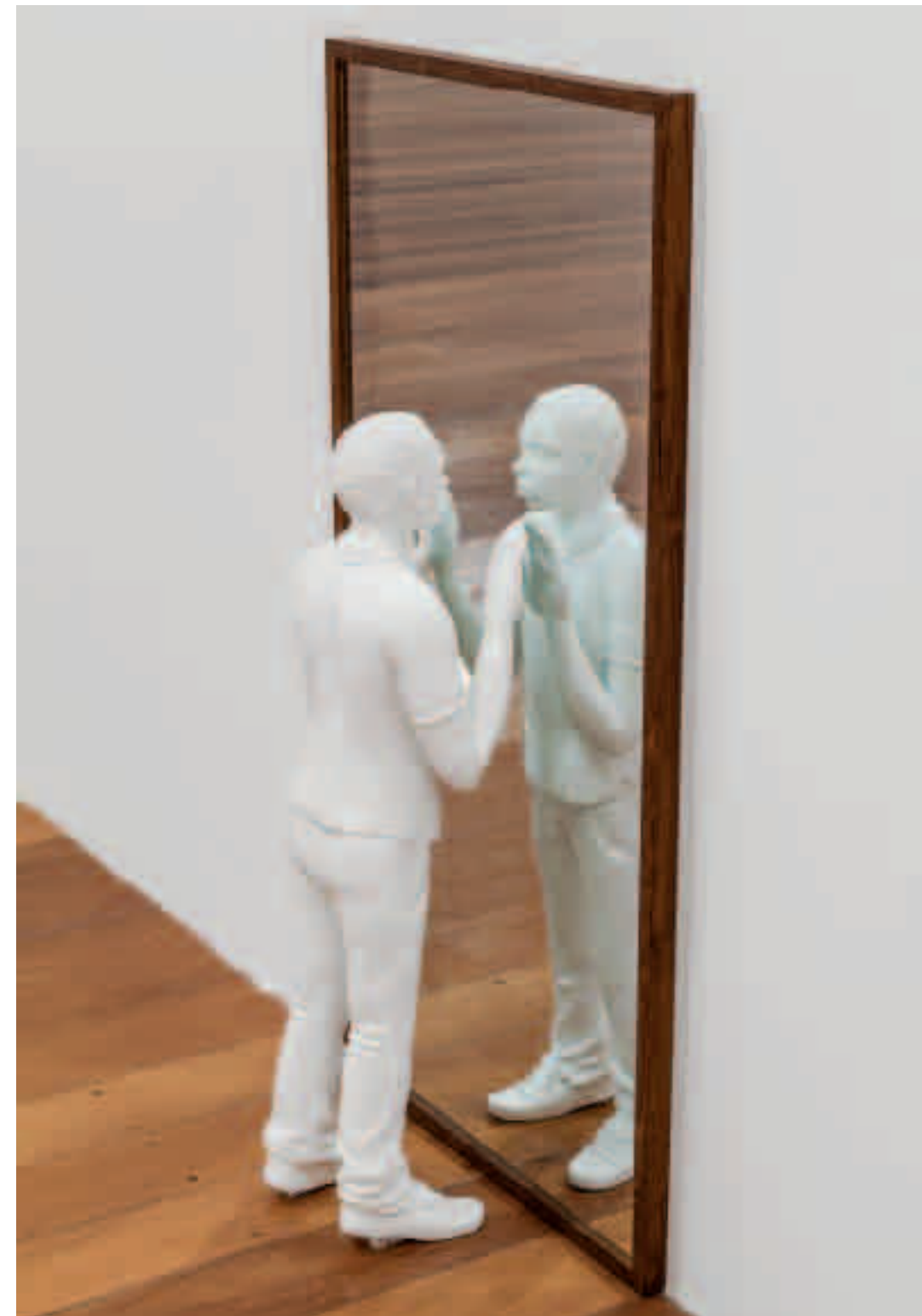


Paulo Nazareth
Governador Valadares, MG, 1977

Sem título [Untitled], 2010

da série *Para tampar o sol de seus olhos*
from the series *To Keep the Sun Out of Your Eyes*

impressão digital sobre papel de algodão, 69 × 180 cm. Doação da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2012
digital print on cotton paper, 69 × 180 cm. Donated by Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC, 2012



Flávio Cerqueira
São Paulo, SP, 1983

Antes que eu me esqueça [Before I Forget], 2013

espelho, madeira e pintura eletrostática sobre bronze, 123,1 × 62,7 × 21,5 cm. Doação da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC – Obra em processo de tombamento
mirror, wood and electrostatic painting on bronze, 123,1 × 62,7 × 21,5 cm. Donated by Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC – Work currently being heritage listed

Rosana Paulino

São Paulo, SP, 1967

Parede da memória
[*Memory Wall*], 1994–2015

peças em aquarela, manta acrílica e fotocópia sobre papel colado sobre tecido e papel costurados, 173,5 x 724 x 2 cm. Doação da Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC – Obra em processo de tombamento

pieces in photocopies, watercolor and stitched fabric, 173,5 x 724 x 2 cm. Donated by Associação Pinacoteca Arte e Cultura – APAC – Work currently being heritage listed

detalhe e vista geral da obra
 detail and overview of the work



Sidney Amaral

São Paulo, SP, 1973

Incômodo [Discomfort],
2014

cinco desenhos em aquarela, grafite, guache, lápis de cor e tinta de caneta permanente sobre papel, 191,5 x 327,2 cm. Doação de Cleusa de Campos Garfinkel, 2015

five drawings in watercolor, graphite, gouache, colored pencil and permanent pen ink on paper, 191,5 x 327,2 cm. Donation of Campos Garfinkel, 2015



Jaime Lauriano
São Paulo, SP, 1985

Êxodo [Exodus], 2015

giz pemba branca e lápis dermatográfico, 71 x 76,6 cm.
Doação da Galeria Leme, 2015
white 'pemba' chalk and dermatograph pencil, 71 x 76,6 cm. Donated by Galeria Leme, 2015

Romulo Vieira Conceição
Salvador, BA, 1968

**Estrutura Dissipativa/
Gangorra [Dissipating
Structure/Seesaw], 2013**

cerâmica, ferro, lâminas de vidro e pintura automotiva sobre aglomerado, 220 x 440 x 370 cm. Doação dos Patronos da Arte Contemporânea da Pinacoteca do Estado de São Paulo 2015, por intermédio da Associação Pinacoteca Arte e Cultura - APAC - Obra em processo de tombamento
ceramic, iron, glass slides and automotive paint onto chipboard, 220 x 440 x 370 cm. Donation from the Contemporary Art Patrons from Pinacoteca do Estado de São Paulo 2015, through Associação Pinacoteca Arte e Cultura - APAC - Work currently being heritage listed



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

GERALDO ALCKMIN
Governador do Estado

MARCELO MATTOS ARAÚJO
Secretário de Estado da Cultura

RENATA VIEIRA DA MOTTA
Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico

Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Presidente: Tadeu Chiarelli
Conselheiros: Marta Vieira Bogéa, Sergio Fingermann, Paulo Augusto Pasta, Paulo Portella Filho, Letícia Coelho Squeff, Maria Stella Teixeira de Barros

ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA – APAC
Organização Social de Cultura

Conselho de Administração
Presidente: José Olympio da Veiga Pereira
Vice-Presidente: Pedro Bohomoletz de Abreu Dallari
Conselheiros: Christopher Andrew Mouravieff Apostol, Roberto Bielawski, Sérgio Fingermann, Carlos Jereissati, Ana Carmen Rivaben Longobardi, Darlan dos Santos Lopes, Manoel Andrade Rebello Neto, Mariangela Ometo Rolim, Marcelo Secaf, Sérgio Sister

Conselho Fiscal
Presidente: Osvaldo Roberto Nieto
Conselheiro: Silvio Barbosa Bentes, Antonio Carlos Rovai

Conselho Consultivo
Presidente: Celso Lafer
Conselheiros: Denise Aguiar Álvarez, Luiz Olavo Baptista, Nilo Marcos Mingroni Cecco, João Carlos de Figueiredo Ferraz, Ruy Roberto Hirschheimer, Julio Roberto Magnus Landmann, Carlos Wendel de Magalhães, Heitor Sant'Ana Martins, Bruno Mussati, Horácio Bernardes Neto, Alfredo Egydio Setubal

Diretor Geral
Tadeu Chiarelli

Diretor Administrativo e Financeiro
Marcelo Costa Dantas

Diretor de Relações Institucionais
Paulo Romani Vicelli

Assessora para Assuntos Internacionais
Natasha Barzaghi Geenen

Assessora de Diretoria Administrativa Financeira
Bianca Corazza

Secretaria Executiva
Adoracion Perez E. Leon Huici

Secretário de Diretoria
Renivaldo Nascimento Brito

Relações Institucionais
Juliana Asmir, Julia Puglia Bergamasco

Núcleo de Comunicação e Marketing
Coordenadora: Adriana Krohling Kunsch
Ana Carolina Diniz Costa, Patricia Lopes Ewald, Elizabeth Alves Monteiro, David Atila de Oliveira, Leandro dos Santos Oliveira, Angela Maria Avanço Pomba, Caio Cesar de Melo Raposo

Relações Institucionais
Juliana Asmir, Julia Puglia Bergamasco

Área de Acervo e Curadoria
Coordenadora: Valéria Piccoli

Núcleo de Acervo Museológico
Coordenadora: Fernanda D'Agostino Dias
Gabriela R. Pessoa de Oliveira, Rafael Guarda Laterça, Indrani Taccari

Núcleo de Acervo Bibliográfico e Arquivístico

Coordenadora: Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli
Leandro Antunes Araújo, Eliane Barbosa Lopes, Cleber Silva Ramos, Diego Silva

Núcleo de Pesquisa e Curadoria
Curadora-chefe: Valéria Piccoli
Julia Souza Ayerbe, Pedro Nery, Fernanda Mendonça Pitta, José Augusto Pereira Ribeiro

Núcleo de Conservação e Restauro

Coordenadora: Valéria de Mendonça
Priscila Leitão Denardi Alegre, Teodora Camargo Carneiro, Henrique Francisco Costa Filho, Camilla Vitti Mariano, Ana Lúcia Nakandakare, Tatiana Russo dos Reis, Manuel Ley Rodriguez, Antonio Carlos Timaco

Área de Ação Educativa

Coordenadora: Mila Milene Chiovatto
Gabriela Aidar, Danielle Rodrigues Amaro, Aline Stivaletti Barbosa, Luísa Rodrigues Barcelli, Carina da Silva Lima Biancolin, Emanuelle Rodrigues de Castro, Deborah Frohlich Cortez, Denyse Emerich, Vera Lucia Cardoso Farinha, Paulo Rogério Fernandes, Leandro Matos Ferreira, Ana Lídia Teberga Frohlich, Rafaela de Castro Fusaro, Larissa de Camargo Gontscharow, Telma Cristina Mosken, Margarete de Oliveira, Valdir Alexandre de Oliveira, Steffania Aucelio Prata, Danilo Pera Pereira, Diermany D'Alessandro Raymundo, Sabrina Denise Ribeiro, Joyce Braga da Silva, Gabriela da

Conceição Silva, Leandro Mendes da Silva, Maria Stella da Silva, Isis Arielle Avila de Souza, Renato Akio da Cruz Yamaguchi

Área de Projetos Culturais

Coordenadora: Flávia Oliveira Legnaioli
Angela Alem Gennari, Jamerson Correia de Lima, André Luís de Oliveira, Mirian Sasaki, Marisa Bueno e Souza, Elisa Ines Ximenes Vieira

Área Financeira

Coordenador: Marilton Rodrigues da Silva
Eduardo Oubeur Gouveia, Fernando Henrique Lau, Renata Aparecida Silva de Melo, Ana Paula Alencar Quaresma, Cícero Fernandes da Silva, Isaac Aarão Pereira da Silva

Área de Recursos Humanos e Atendimento ao Público

Coordenadora: Marcia Regina Guiote Bueno
Recursos Humanos
Gilson Pimenta de Carvalho, Maiara de Oliveira Correia, Juliana Ivo Garcia da Silveira
Atendimento ao Público
Juceli da Cunha Ferreira Alves, Lídia de Souza Amorim, Ana Lúcia Astolpho, Marta Conceição Augusto, Maria José da Silva Balbino, Grazielle Alves Bastos, Daniele Aparecida R. de Campos, Sheila de Siqueira Cardoso, Rubenia Maria Carmona, Rafael Lemos Sousa Nery de Castro, Cely Aurea de Lima Cezar, Rosemeire dos Santos Cezar, Daril Alexandre Costa, Lurdes Irene da Costa, Fernando Eduardo Almeida David, Paulo Nei Prata

Fernandes, Rosimeire dos Santos Figueiredo, Vanessa Caroline Marques Freire, Maria Aparecia S. Gonçalves, Victor Onodera Israel, Ednalva Soares B. Janeiro, Danilo da Silva Jardim, Antonio Rodrigues de Almeida Junior, Fabio Lazarini, Daniel Barbosa de Lima, Darlan dos Santos Lopes, Joanna Angélica S. Marcarin, Aline Silva Matos, Vivian Miranda, Niceia de Moraes, Rodrigo do Nascimento, Joelma Silva de Oliveira, Luciana Maria Patriota, Mariana Gomes de Oliveira Penha, Soraya Correa da Rocha Pequeno, Francisco Franceli Pereira, Paulo Rodrigues Pereira, Elide de Souza Reis, Maria Hilda Vieira Rodrigues, Regiane Alves da Rosa, Ione Sales, Pedro Bispo Sampaio, Alcides Santos, Claudia Aparecida dos Santos, Danilo Batista de Oliveira Santos, Danilo Rodrigues dos Santos, Fabiana Borges dos Santos, Isaías José dos Santos, Maria Aldenice da Silva Santos, Simone Antunes dos Santos, Viviane Palomo dos Santos,

Ademilton Laranjeiras Silva, Elizangela Henrique da Silva, Joelma Guilherme Silva, José Cleolenildo da Silva, Lucimara Cristiane Vieira Silva, Luiz Henrique da Silva, Marcilene Maria da Silva, Raquel da Silva, Vera Lucia de Almeida Silva, Willdes Manoel da Silva, Joelma Paes de Sousa, Maria Evaldina N. de Sousa, Conceli Rocha de Souza, Maria Sandra B. de Melo Souza, Patrícia Aparecida Batista de Souza, Rosilda Santana de Souza, Fabiane Cavalcante Teixeira, Márcia Mendes Viana, Regiane Gomes da Silva Vieira, Paulo Alexandre de Moraes Xavier

Área de Infraestrutura

Coordenador: Eric Braga Leister
Jonatas Santana Biet, Marcos Cardoso, Paulo Cesar Pereira Duarte de Carvalho, Gilberto Oliveira Cortes, Francisco Rozenilson Ferreira, Hamilton Manoel de Jesus, André Luiz Mello Peixoto, Cícero Teixeira Peixoto, Rafael de Vasconcelos da Penha, Flávio da Silva Pires, Noel Américo dos Santos, Mauricio da Silva Appolinario Serrano, Raimundo Pereira da Silva

Núcleo de Tecnologia da Informação

Coordenador: Robson Serafim Valero
Thiago Nascimento dos Anjos, Rodrigo Justino da Silva

Núcleo de Segurança Patrimonial

Coordenador: Cláudio Cecílio de Oliveira
Erick Urias de Moura, Janaina Ferreira de S. Cortes, José Rubens de Lima Junior, Marcelo Neves Lourenço, Leandro Aparecido Sires dos Santos, Karina Inácio da Silva, Paulo Pereira da Silva, Tarcísio da Silva

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Curadoria / Curator
Tadeu Chiarelli

Coordenação curatorial / Curatorial Coordination
Pedro Nery

Expografia e montagem / Exhibition design
Área de Infraestrutura
Infrastructure Department

Produção / Production
Área de Projetos Culturais
Cultural Projects Department

Comunicação visual / Visual communication
Zol Design

CATÁLOGO CATALOGUE

Organizador / Organizer
Tadeu Chiarelli

Coordenação editorial / Editorial coordination
Júlia Ayerbe
Luiz Vieira

Projeto gráfico / Design
Celso Longo + Daniel Trench

Assistente de design / Design assistant
Manu Vasconcelos

Tradução / Translation
Lisa Shaw

Revisão / Proofreading
Todotipo Editorial

Produção gráfica / Graphic Production
Lilia Góes

Gráfica / Printing
Ipsis

Fotos / Photos
Isabella Matheus

Capa / Cover
Emanuel Araújo. *Autorretrato* [Self-Portrait], 1966

Foram feitos todos os esforços para identificar os proprietários dos direitos autorais. Qualquer erro ou omissão acidental, pedimos, por favor, que comunique o editor para as devidas providências.

Every effort has been made to identify the owners of the respective copyrights. In the case of any error or accidental omission, please contact the publisher so that the proper procedures may be taken.



apoio

FOLHA
NÃO DÁ PRA NÃO LER.

realização

PINACOTECA DE SÃO PAULO



Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Territórios: artistas afrodescendantes no acervo da Pinacoteca – Territories: afro-descendant artists in the Pinacoteca's collection / curadoria Tadeu Chiarelli ; textos Tadeu Chiarelli, Claudinei Roberto da Silva e Fabiana Lopes. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2016.

Exposição realizada na Estação Pinacoteca, de 12 de dezembro de 2015 a 27 de junho de 2016. Edição em português e inglês.

ISBN 978-85-8256-070-9

1. Arte brasileira. 2. Arte afro-brasileira. 3. Artistas afrodescendantes. 4. Pinacoteca do Estado de São Paulo – Acervo. I. Curadoria. II. Textos.

CDD 709.81

ISBN 978-85-8256-070-9



