

# Entre o Kalunga grande e o Kalunga pequeno: territórios invisíveis, imagens arquetípicas e artes da escuridão

LUCINEA S. FERREIRA

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro/RJ, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7406-6545>

*lucineaf18@gmail.com*

## Introdução

Este artigo é resultado de uma pesquisa de campo, realizada entre julho 2017 e dezembro de 2018, para minha dissertação (Ferreira, 2019), sobre arte “afrobrasileira” com quatro artistas plásticos: Josafá Neves, Dalton Paula, Rosana Paulino e Miguel dos Santos. Dentre outros objetivos da pesquisa, minha preocupação em campo era não “sobreinterpretar, ou fazer literalizações, mas compreender o cotidiano” (Veyne, 1971: 218) do mundo negro das artes visuais, em que os produtos da arte são compostos por demandas – sociais, políticas, históricas e subjetivas específicas dos indivíduos negros – que estão ocultas por normas da sociedade de forma generalizada. Neste sentido, o campo ajudou-me muito, pois os artistas com quem trabalhei criavam, em suas artes, cotidianos não vividos, narrativas de um passado pouco conhecido e histórias de vidas que ficaram pelo caminho, processos que constituíam vidas. Em outras palavras, “ser é estar ao longo do caminho” (Ingold, 2015: 38-41). Caminhos que compreenderemos no decorrer deste texto.

O esforço antropológico não tem a intenção de definir a arte afro-brasileira, pois a arte denominada afro-brasileira é inefável. Encontra-se em aberto em termos de definição, “é uma produção

dinâmica e em transformação”<sup>1</sup>, como afirmam Hélio Santos Menezes Neto (2018: 211) e Matheus Raynner André de Souza (2018)<sup>2</sup>. Cada objeto de arte afro é diferente entre si, pois o artista que o produz parte de sua individualidade e de suas experiências de vida. Nenhum homem é igual, mas sim semelhante, mas até mesmo a semelhança não os faz parecidos.

A recorrência que a pesquisa evidencia está fundada na diferença mesmo, que denomino como “sentimento kalunga”, categoria que tem variações e pontos de encontro, categoria visível e invisível, o que traz à arte um banzo intraduzível por reivindicações. Kalunga, para os povos Bântu, Congo e Luba, pode ser uma energia superior que existe dentro e em volta de cada coisa no interior do universo, de acordo com os estudos de Kimbwandende Kia Bunseki Fu-kiau (1991). A mesma categoria pode significar o mar, o cemitério ou o sentimento de falta, o vazio no peito na língua kikongo ou kibundo, segundo David Ndombole (2018), e também entidades espirituais de acordo com Luís da Câmara Cascudo (2002), até mesmo identidade ou território para Maria de Nazaré Baiocchi (1995). Neste artigo que se estrutura na descrição do campo e nos modos específicos de fazer artes dos artistas em questão, kalunga é a parte imaterial que está nos objetos de artes e oscila o tempo todo, assim como a raça, o gênero e os corpos são tomados como material artístico para a feitura da arte.

Segundo Martin Heidegger (1977: 11) “o artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista”. Por isso, o contexto dos objetos da arte em questão é intrinsecamente histórias e memórias, fatos e imaginação que se desdobram em uma necessidade de uma categoria em suspensão: o “mestiço” ainda cativo no modo ser, pensar e perceber. Mas os artistas aqui mencionados praticam, como pensa Félix Guattari (2006), modos de subjetivação que demonstram a diversidade de agenciamentos que singularizam intensificando a existência pela autoinscrição<sup>3</sup> de modo próprio. Logo, em campo, às vezes, um olhar distanciado como proposto por Claude Lévi-Strauss (1983), mas na medida do possível, uma observação com interações partilhando experiências, como expectadora e aprendiz. Sempre atenta às lacunas de silêncios que foram sendo preenchidas com muitas subjetividades, que tento expor objetivamente da melhor forma possível, como postula Max Weber (2011), e também as narrativas dos interlocutores estarão na composição do texto, pois o que narram é o que existe na arte em questão.

## O movimento no campo de pesquisa

Meu trabalho de campo aconteceu entre 2017 e 2018, o contato com alguns desses artistas remonta a julho de 2017, quando ainda analisávamos a possibilidade do encontro, trocávamos mensa-

---

1 Essas conceituações de arte afro-brasileira pareciam propor um balanço entre estética afro-religiosa, releitura de faturas africanas (*forma*), motivos da cultura e sociabilidade afro-brasileiras (*tema*) e a produção de uma “cultura material dos segmentos negros” (*autoria*) como pedaços de um amplo mosaico. Disponível [https://www.institutotomicohtake.org.br/o\\_instituto/interna/parte-ii-exposiasames-e-crasticos-de-arte-afro-brasileira-um-conceito-em-disputa](https://www.institutotomicohtake.org.br/o_instituto/interna/parte-ii-exposiasames-e-crasticos-de-arte-afro-brasileira-um-conceito-em-disputa).

2 “É um desafio pensar essa produção no cenário contemporâneo, haja visto a dificuldade de entender até que ponto o conceito pode ser alargado para abranger obras que o operam na lógica da história da arte contemporânea (Souza, 2018:16).

3 Em “Coasmose”, ao discorrer sobre processos de subjetivação, segue o pensamento de que “o novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instancia criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração ao destino da alteridade em suas modalidades extremas. [...] de um código de lei ou de um Deus único e todo-poderoso (Guattari, 2006: 137). Fato que ocorre nos processos de criação dos artistas da pesquisa deste artigo.

gens, *e-mails* e telefonemas. Como cada um dos quatro artistas reside em lugares diferentes, dediquei todo o período entre idas e vindas entre cada uma das cidades dos respectivos interlocutores, comparando a exposições de seus trabalhos, visitando seus ateliês e residências, para entrevistas que pareciam mais conversas. O processo da feitura das artes visuais é algo muito específico, não há como marcar um dia e um horário para assistir à produção de um objeto de arte; a criação do objeto de arte está muito além de um ato mecânico, o processo criativo acontece de forma inesperada. Logo, minhas idas e vindas aconteciam quando necessárias.

Josafá Neves foi o primeiro artista com quem tive contato, entre os meses de janeiro e fevereiro, em Brasília. Neves é pintor, escultor e trabalha com gravuras, diz ser artista nato desde os quatro anos de idade; fugiu de casa aos 12 anos, devido à violência do pai, e morou nas ruas. Sempre ressaltando que não foi para um caminho ruim por ter sido salvo pela capoeira, estabeleceu-se no bairro Núcleo Bandeirante onde, hoje, é seu ateliê, tendo como musa inspiradora a escultora, pintora e gravurista natural de Goiânia, Ana Maria Pacheco.

Quando cheguei a Brasília, estabeleci-me na Asa Norte do Distrito Federal, então, atravessava a cidade para chegar ao ateliê do artista e conversar sobre a vida e sobre a arte de Josafá Neves. Almoçávamos em um espaço localizado num armazém tradicional do bairro e voltávamos a conversar em seu ateliê. Por vezes, Neves dormia durante nossas conversas em um sofá, deixando-me só entre obras e telas com bases pretas espalhadas por todos os lados. Neves trabalhava e produzia arte há mais de vinte e dois anos, mas naquele momento, estava com muita visibilidade e feliz como artista, pois a exposição “Diáspora” acontecia no Centro Cultural da Caixa Econômica – era a exposição mais visitada, depois da exposição de Frida Kahlo, com público passando dos sessenta mil. Eu estive na exposição muitas vezes enquanto estive em Brasília, e sempre estava cheia, com muitos alunos de escolas públicas e particulares, pois o artista tinha implantado em algumas delas oficinas de arte em que ele mesmo ministrava. Foi muito produtiva minha estadia com Josafá, o processo de imersão no escuro do próprio corpo era impressionante, mas falarei mais sobre o assunto no tópico sobre a arte do artista.

Em março retornei a campo, desta vez em João Pessoa, Paraíba. Encontrei-me com o pernambucano Miguel dos Santos, artista autodidata, residente na cidade de João Pessoa desde a década de 1970. Acima dos setenta anos, possui obras em vários países como Nigéria, Dinamarca e Colômbia. É pintor e escultor e considerado um dos maiores ceramistas do Brasil, devido à perfeição com que molda o barro, afinal teve contato com as obras de Vitalino<sup>4</sup> muito cedo, ainda aos quatro anos, nas feiras em Caruaru, aonde ia com seu avô. Conversamos muito em sua residência sobre a feitura das obras, sobre a política das artes e sobre a mística dos objetos que produz. Só após muitas conversas e fartura à mesa, convidou-me a ir ao seu ateliê.

Segundo Rosilene, esposa do artista, Miguel dos Santos não deixava ninguém entrar em seu espaço de trabalho, e por isso, fiquei muito feliz quando soube dessa informação. Seu ateliê parecia um laboratório de alquimia, um forno enorme de alta temperatura e várias obras dispostas em um grande gramado, quase todos, totens. Seus trabalhos de arte estão espalhados pela cidade de João Pessoa em

---

4 Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), Mestre Vitalino, artesão, ceramista popular de Caruaru, considerado um dos maiores artistas da arte do barro no Brasil.

espaços públicos e nos prédios, ancorados pela Lei Municipal n. 5.738 de 29 de agosto de 1988, que autoriza edificações com área superior a mil metros quadrados a adquirir obras de artes em suas dependências, em um lugar de destaque e de fácil visibilidade. Acompanhada pelo artista e por Rosilene, andávamos de carro observando suas obras, em especial uma instalação, *A pedra do Reino*, em uma praça pública com o nome de Lucena.

Saí da Paraíba no início de junho direto para Goiás, encontrei-me com Dalton Paula, formado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás e indicado ao prêmio PIPA<sup>5</sup> nos anos de 2017 e 2018. Seu ateliê era em sua própria casa, onde fui muito bem recebida por ele e sua companheira Conceição. O enredo do encontro é o mesmo dos anteriores, o que muda é a forma como cada qual produz seus trabalhos para falar do mesmo tema: arte “afro-brasileira”. Conversamos muito, sempre em volta de uma mesa farta, afinal, como ele dizia, Dalton Paula é filho de Oxóssi e estes gostam de fartura. As exposições de Paula, além de estarem no exterior, no Brasil se localizam em São Paulo. No Rio de Janeiro só ocorreu uma exposição coletiva no Centro Cultural Banco do Brasil em que havia alguns objetos de arte do artista, mas o Rio de Janeiro não era “rota de arte” afro, naquele momento.

Dalton Paula narrou sobre sua vida, sobre o início de sua carreira artística e como era feita a pré-pesquisa para a feitura de seus trabalhos. Durante minhas conversas com ele, ouvi, pela primeira vez, sobre Rosana Paulino; ele falava sobre ela com muita admiração e respeito, a tinha como uma mentora. Disse que, em momentos de dúvidas, procurou por ela para orientações e eu fiquei impressionada, mas nunca pensei em procurá-la. Rosana Paulino era muito importante para dar atenção a uma pesquisadora em formação, naquele momento, sem os subsídios financeiros que cobrissem toda a pesquisa, e com um tema sem ter uma linha de pesquisa na instituição de ensino em que eu fazia parte. Mesmo assim, ainda em Goiânia, na pensão onde me hospedava, enviei um *e-mail* a artista e ela aceitou conversar comigo. Parti de Goiás no mês de agosto rumo a São Paulo.

Entre os meses de agosto e outubro estabeleci-me em uma pensão na capital paulista, para conversar com Rosana Paulino. Oriunda da Freguesia do Ó, educadora, doutora em artes visuais pela Universidade de São Paulo (USP), especialista em gravura pela London Print Studio de Londres e feito residência no Bellagio Center, na Itália. Era um momento mágico em São Paulo em relação às artes visuais produzidas por artistas negros, parecia que tudo estava acontecendo naquele momento. As salas de artes e museus estavam ocupadas com exposições, como por exemplo, *Histórias afro-atlânticas*, no Instituto Tomie Ohtake, aberta em junho e com encerramento previsto em agosto. Eu conversava com Paulino, mas não havia entrevista, ela narrava para mim como se estivesse dando-me uma aula. Eu não perguntava muito, a deixava falar e gravava em áudio como fazia com os outros artistas, afinal ela era Rosana Paulino. Após sair de seu ateliê, ia à *Histórias afro-atlânticas*, onde estavam expostas obras de mais de duzentos artistas, logo, não dava para ir uma vez só.

Retornei para minha casa, no Rio de Janeiro, em meados de outubro. Fiquei em contato por meio de *e-mails* com Bárbara, secretária de Paulino à época, acompanhando a agenda da artista. Durante as

---

<sup>5</sup> Primeira iniciativa do Instituto PIPA, que coordena e patrocina o Prêmio sem incentivos fiscais. A história do Prêmio e do Instituto se confundem, mas o Instituto vem realizando outras ações em paralelo. Sua missão é divulgar a arte e artistas no Brasil, estimular a produção nacional de arte contemporânea, motivar, apoiar e premiar artistas em ascensão. Além de servir como uma alternativa de modelo para o terceiro setor. O Prêmio PIPA realizou sua primeira edição em 2010 (disponível em: Prêmio PIPA - Instituto PIPA).

entrevistas, Rosana Paulino havia me falado sobre um momento especial que ocorria em dezembro naquele mesmo ano. Nesta ocasião, novamente fui a São Paulo, pois dois espaços de artes eram ocupados com os trabalhos de duas artistas mulheres negras, Rosana Paulino na Pinacoteca de São Paulo, e Sônia Gomes, no Masp. Nesse momento eu já estava no processo de escrita da dissertação e presenciei vinte cinco anos de trabalho de Paulino sendo expostos ao público, o que vi naqueles espaços ocupados frequentemente por arte branca, era uma ruptura não da arte, mas de monopólio de uma classe.

Os artistas citados neste trabalho não se conheciam<sup>6</sup>, mas seus trabalhos tinham pontos de interseções que completavam uma narrativa que começava na superfície da pele, se aprofundando corpo adentro e resultando em sentimentos específicos, como o *frio* sentido e narrado por Oswaldo de Camargo (1979) em *A descoberta do frio*<sup>7</sup>. Entretanto, como veremos a seguir, Josafá Neves não temia o *frio*, mas sim o *escuro*.

Sobre a escuridão, o artista Josafá Neves diz que “o preto me dá uma base muito precisa, me dá força para o que eu tenho em mente, mas tenho medo dele”. Josafá, quando menino, foi morador de rua. Tinha medo do escuro, mas vivia na escuridão das ruas e da vida. Logo, em sua arte, escuridão e a cor preta tem relação ambígua e está relacionada à infância e, como consequência, com a técnica na vida adulta. Por isso, no decorrer deste texto, começo descrevendo sobre a arte desse artista que fala sobre o preconceito de cor, da pele que te mostra ao outro e que, segundo Neves, não te invisibiliza, e sim, faz do negro um estrangeiro no meio social, definindo o mesmo moralmente e eticamente através do olhar, deixando o corpo negro vulnerável.

Em seguida, descrevo as histórias de cotidianos negros que surgem nos trabalhos de Dalton Paula, na invisibilidade do corpo negro nas artes, inscrito pelo próprio negro. Ressignificando o corpo negro, por vezes reivindicado por Dalton Paula, seguem-se as narrativas das obras de arte de Rosana Paulino que, através da tentativa de cura, traz o corpo negro como sujeito de ação na história do Brasil. Finalizo com as descrições dos trabalhos de Miguel dos Santos, que traz o mestiço sem a fusão homogênea das raças. Esses quatro artistas nos dão uma visão daquilo que atrevi denominar de “sentimento Kalunga”, que permeia as narrativas dos objetos de artes em que muitas demandas sociais se interseceiam.

## O sentir na pele

Josafá Neves é artista plástico autodidata. Além de acreditar que todos nascem artistas, também postula que estes vão perdendo as habilidades devido ao não incentivo e as amarguras do mundo. Quando menino, morador de rua, sua tela era o asfalto duro e quente riscado com giz ou carvão. E já se arriscava nas esculturas, ao criar sua primeira esculpida de caixotes, a obra: uma caixa de engraxate.

6 Dalton Paula conheceu Rosana Paulino quando a procurou como mentora entre 2017 e 2018 para aconselhá-lo para uma grande exposição *Atlântico vermelho*. Miguel dos Santos e Josafá a conheceram através de minha pesquisa.

7 No livro, o personagem infantil descobre que é negro pelas atitudes dos outros, o que o faz sentir a partir desse momento, um frio sentido somente por negros.

Quando adulto, resolveu viver da arte. Trabalhou por um ano com Sergio Blake fazendo cerâmicas, amassava mil quilos de barro, foi quando teve algumas orientações sobre pintura com Blake.

Não se acostumou com as aulas de artes oferecidas a ele como aluno especial na Universidade de Brasília. Abdicou do assento cômodo da academia quando ouviu de um professor que não há mais nada na arte a criar; desinteressou-se e não foi mais às aulas. Então, decidiu criar a partir do que mais lhe incomodava: suas frustrações de infância, sua ânsia por liberdade e igualdade. Segundo o artista, primeiro se apropriou até definir a técnica dele, a prática diária leva ao aperfeiçoamento da técnica, mas é preciso desenvolver uma técnica pessoal e isso leva tempo, afirma Neves. Para o artista, viver da arte, ainda mais “afro-brasileira”, é difícil; apesar de ter mais de vinte anos de carreira, Josafá Neves conta que se alimentou só de mangas por vários dias, no momento em que procurava em si uma técnica particular e, por isso, ficou dias em um sítio sem dinheiro e se encontrou com a cor preta.

Segundo Roberto Conduru (2009), o preto é o tom mais escuro no espectro de cores. Vista como sombria e com asco. Josafá Neves nutre um sentimento dubio com o escuro, e com a cor preta: uma insegurança, mas também respeito. Por isso, prepara as bases de suas telas com a cor preta e sente receio quando olha para a mesma. Esse medo o faz acessar uma escuridão intensa, segundo o artista, ao fechar os olhos, indo para dentro de si e encontrando no seu interior, onde tudo é escuro, vê imagens e inspiração, sua técnica mais eficaz. E ao sair do espaço escuro interno do corpo, volta-se para a superfície da pele, para pensar o preconceito de cor. A cor da pele e de seu “interior negro” torna-se, então, pano de fundo de sua arte.

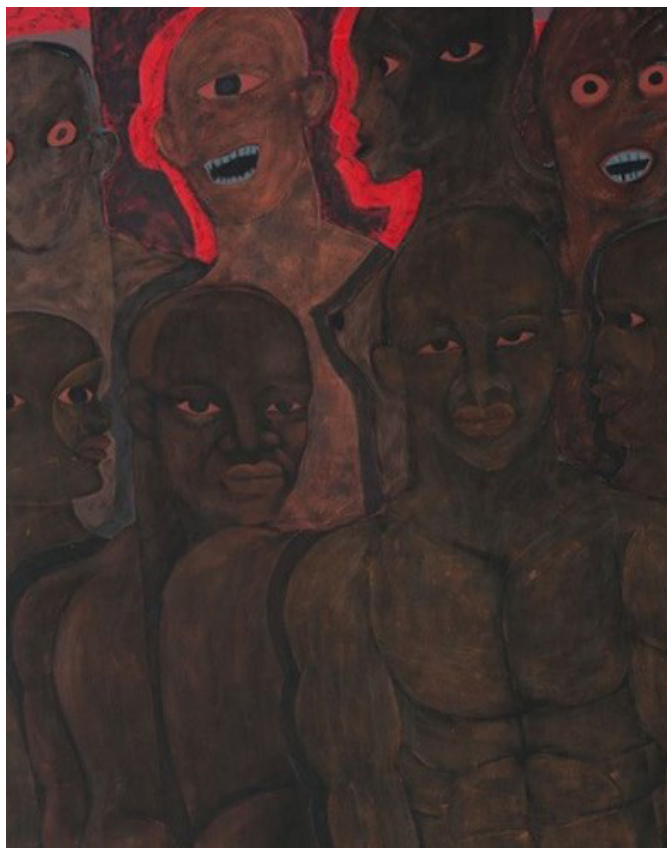
A tela toda em preto não dissolve a imagem inserida nela, mesmo quando escura. No objeto sem luz, a experiência de homem negro e de origem pobre do artista chega à sua arte pela parte mais importante do corpo: a pele. Por sua não cor, ou pela intolerância a partir do outro sobre a mesma, através do asco, por ser ainda no imaginário coletivo o homem de cor negra o “ser – outro, fortemente trabalhado pelo vazio, e cujo negativo acabava por penetrar todos os momentos da existência – a morte do dia, a destruição e o perigo, a inominável noite do mundo”, como pensa Achille Mbembe (2014: 28). Em seu trabalho “navio negreiro” (Figura 1), o tom escuro se desdobra sobre o escuro, e o artista descreve sua intenção sobre a obra dizendo que:

Pinto homens como feras, é denúncia, minha arte é tradicional, não é conceitual, conceito é história. Tradição é memória, identidade, existência e educação, minha arte é o que eu acredito, minha arte é provocativa. Não é arte contemporânea sem política e só conceito. Tento não aderir ao sistema.

Há um interesse do artista em manter viva a memória dos negros como importantes na história do país; em vários momentos, Neves cita personalidades negras como Luiz Gama, Luiz Gonzaga, entre outros que pintou para a exposição Diáspora. Trabalho que levou cinco anos de pesquisa para sua concretização, mas faz questão em pintar aqueles que chegaram desterritorializados, nas terras do Brasil: os negros escravizados no porão dos tumbeiros vindo de África.



Figura 1: Josafá Neves. *Navio Negroiro*. Tinta sobre tela, 160x100.



Fonte: acervo do artista disponível em Artista Plástico Josafá Neves ([josafaneves.com.br](http://josafaneves.com.br))

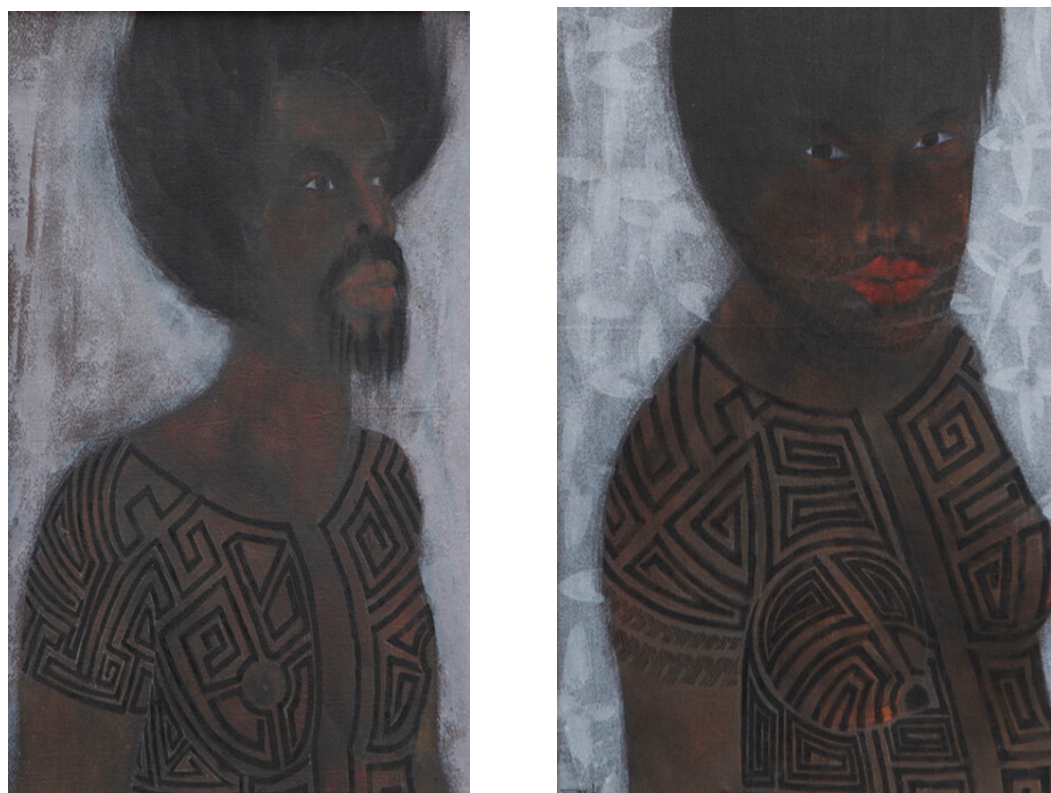
Segundo o artista, é através da pele que se reconhece, e é reconhecido. Percebe-se e é percebido o seu lugar no mundo como produto histórico, mas também artístico. A pele, o maior órgão do corpo e o tecido que nos envolve, é, para o artista, um lugar. É deste espaço de vulnerabilidade que as pessoas ficam à margem da política de direitos, como diz Judith Butler (2018). Por isso, Josafá Neves busca a descolonização dos pensamentos, do imaginário da aparência do negro e do índio pois, para Neves, o indígena tem corpo escuro, sendo, por isso, os momentos “afroindígenas” de sua arte, questão de relação da condição em que ambos vivem e os fazem estrangeiros e prisioneiros de corpo e “alma” com tantos adjetivos. Homens pretos, negros puros, negro preto? – como indaga Leopoldo Sédar Senghor (2011: 73). Ou “preto azeviche” e “homem de cor”, como categorizam Luiz Agassiz (2000) e Thales de Azevedo (1955). Categorias que ainda permeiam fantasmagoricamente o imaginário social criando odores, formas e atitudes sobre o ser negro.

O artista contou-me, com angústia, que, apesar de morar no bairro Núcleo Bandeirante há mais de 20 anos, ao ir à padaria, sempre foi mal atendido. Pois anda quase sempre de macacão sujo de tinta e tinha cabelo *black*. Após aparecer na TV, nas mídias e ter seu rosto divulgado nas suas exposições, foi abordado pelo dono do estabelecimento, assim como pelos funcionários que começaram a tratá-lo bem. Segundo Josafá Neves, o dono da padaria disse que pensava que ele fosse um pedreiro ou um pintor de paredes. “Mas se fosse?”, questiona o artista e continua:

Mas eu sou artista e meu trabalho é intuitivo, além de trazer junto minha ancestralidade e espiritualidade que me acompanha desde meu nascimento. Eu uso o que tenho em mim, para discutir o racismo na forma mais eficiente do mundo, que se encontra aqui, no Brasil: quando se diz que aqui não existe racismo. Entender porque, nos EUA, quando se mata um negro colocam fogo em tudo e aqui, ninguém faz nada. O porquê, nos EUA, fizeram universidades para o povo preto, porque lá preto é preto, e aqui há diferenciação. Para mim tem pele escura é preto.

Nessa correlação de que quem tem pele escura é preto, pensada por Josafá Neves, é que se estabelece a relação “afro-indígena” por condição social, expressa nas obras abaixo (Figura 2) ao observarmos as semelhanças no tom de pele e na geométrica que envolve ambos os corpos. Josafá Neves diz que: “as pessoas se acham morenas, mas isso não existe. Assim como não existe cabelo duro, existe corpo preto, escuro, é a mesma coisa”. Logo, um indígena e um negro estão na mesma condição social, no mesmo espaço periférico em todos os sentidos, em espaços de suspensão social. De acordo com Tatiana Lotierzo (2013), a associação da pele escura a imagens negativas é comum desde as narrativas bíblicas sobre o povo Cam<sup>8</sup>. É essa imagem racista sobre a pele negra que Neves problematiza em seus trabalhos.

**Figura 2: Josafá Neves. *Autorretrato e Mulher Indígena*. Óleo sobre tela. Exposição *Diáspora*.**



Fonte: acervo do artista disponível em Artista Plástico Josafá Neves ([josafaneves.com.br](http://josafaneves.com.br))

A pele, na arte de Neves, é como uma porta que autoriza ou não a prática dos espaços. E é através dessa não autorização que o artista traz em suas obras os pontos mais obscuros da História, ao talhar

---

<sup>8</sup> Segundo Lotierzo (2013: 63), “a passagem bíblica transformava a escravidão numa espécie de penalidade para um crime ancestral, cuja comprovação dependia de tomar-se a pele escura como evidencia cabal”.



a madeira, ao moldar o barro, ao conduzir os traços dos desenhos e os pincéis encharcados de tinta preta sobre a tela preta: este é o sentido. É pelo seu medo (escuridão) que Josafá fala de si e dos outros “situados à força à margem do mundo”, como diz Mbembe (2014: 91). Lugar este silencioso, úmido, velado e sorrateiro. Independente da classe, mas configurado na cor e na fábula criada sobre a mesma, que perpetua na contemporaneidade. Por isso, ainda “o preconceito de cor representa uma dimensão incômoda do sistema sociocultural” como afirmam Roger Bastide e Florestan Fernandes (1959: 269), o corpo negro continua a ser exótico, um estranho criado pelo imaginário colonizador que persiste através do tempo e que sobressai nas tentativas da práxis do cotidiano. Não é um fato restrito a Josafá, como argumenta o intelectual Kabengele Munanga (2004: 54), ao dizer que:

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

Josafá Neves encontra, em sua escuridão, resquício de uma sombra incômoda, carrega no corpo a técnica própria e material artístico, um paradoxo por contrariar o senso comum da história da arte<sup>9</sup>, branca e europeia, paradoxo que se explica pela fala do artista: “na verdade, preto é minha base, é ausência e nascimento. A semente pode nascer no escuro, quase todas as coisas nascem do escuro, depois abstrai e se torna o que é, e assim é minha arte: escureço para clarear”. É dessa forma que o artista busca de(s)colonizar o pensamento preconceituoso inerente à coletividade social, sobretudo o que seja preto, negro ou escuro. E discutir questões políticas e sociais que causam dor e segregação. Tudo através da escuridão, de uma angústia que serve de impulso para criar. Para Soren Kierkegaard (2007), a angústia pode ser uma reflexão da liberdade em si mesmo, angústia como possibilidade<sup>10</sup>. No caso de Josafá Neves, essa angústia o leva a acessar uma escuridão dentro de si, tornando-se técnica para produzir imagens que questionam relações sociais.

## Histórias de barro

Saindo da escuridão e das questões da cor de pele, chegamos ao sentimento em relação ao barro em Dalton Paula. Este artista não sente medo como Josafá Neves da escuridão, mas mantém uma insegurança/receio no manusear o barro: material frágil, mas imaterialmente forte e simbólico para o artista. Sentimento que o impulsionou a fazer corpos e territórios impossíveis que brotam do barro,

9 Na história da arte ocidental a atenção do artista dirige-se aos contrastes luminosos, e não na escuridão. Vai da luz a tinta, a luz no pensamento artístico ocidental remete a verdade, veracidade, convencimento (Grombich, 1986).

10 Segundo Kierkegaard (2007:50-75), em *O conceito de angústia*, “a angústia é a realidade da liberdade como possibilidade antes da possibilidade. [...], angústia é o corpo revoltado em forma de revolução”.

resultando na exposição intitulada *Rota do Tabaco*, na qual alguidares, dispersos pelo chão formando caminhos, apresentavam pessoas e cenas cotidianas de corpos brancos pintados de negros.

Dessa forma é a maneira que as cenas se apresentam dentro dos alguidares que descreverei, e o artista tenta narrar a história econômica da cidade de São Felix a partir da contribuição dos negros, mas não os encontra nos registros da história do produto em questão, que até hoje faz parte da economia da cidade, o tabaco. Por isso, a partir da história dos corpos e de registros dos donos do empreendimento desde o século XIX (família Dannemann), tenta extrair o contributo negro, pois para Dalton Paula:

A história da tabacaria não insere o negro, só as famílias donas das plantações, que são brancas. E isso incomoda muito, pois a gente não se vê representado ali, e quando se vê apresentado é de forma caricata. Hiperssexualizado, gozado ou estereótipo do marginal de forma menor, isso me incomoda muito e foi o que me motivou a trabalhar nisso. Já que não tem vamos criar.

Há muitos objetos na arte de Dalton Paula além de imagens, como malas, sinos candeieiros e os crochês de sua avó, que o artista utiliza para falar do tempo. Mas o motivo do artista ser membro de religião de matriz africana faz do material barro o que mais o encanta. Pois o barro remete à criação humana nas religiões afro, através do mito de Nanã. Deste modo, mantém uma relação quase visceral com a matéria, como afirma Silvia Noriko Tagusagawa (2015). Além disso, os alguidares são confeccionados por dona Kadu, ceramista com 97 anos, moradora de São Félix, Cachoeira, Recôncavo Baiano. Suas cerâmicas são feitas às margens do rio Paraguaçu, com técnicas indígena e africana. A feitura das cerâmicas segue de técnica e rituais, durante a queima, que depende de um horário devido à direção do vento, cantos, dizeres, assobios e silêncios, sendo alternados por momentos em que os caboclos vêm através do rio para abençoar as cerâmicas de barro, segundo dona Kadu. Fatos narrados por Dalton Paula:

Na *Rota do Tabaco*, por exemplo, fiquei por trinta dias na região de Cachoeira, no Recôncavo baiano e estive com dona Kadu de 94 anos de idade. Benzedeira, mestre ceramista e sambista de caboclo. Para mim, ela é uma entidade, uma *griôt* e deveria ser tombada de tanta sabedoria. Suas cerâmicas estão até no exterior, mas às vezes ela não tem um feijão para comer. Estar de frente de uma pessoa dessa é muito forte. Em um espaço pequeno, a senhora Kadu molda suas cerâmicas dando forma à peça com um caco de telha, depois de secar, são queimadas. Eles fazem uma queima de cerâmica com tecnologia indígena e africana. Vão organizando umas sobre as outras só por mulheres, à beira do rio Paraguaçu, mas, devido à barragem da Pedra do Cavalo que fornece água para Feira de Santana e Salvador, o que interferiu na lógica natural do rio e do vento. Então, o rio sofre a influência da maré alta, e por isso, só dura meia hora, sem vento, sem queima. Por isso, bem rápido começa os chamamentos, São Lourenço aqui teu fósforo para acender seu cachimbo! Chama Catchula que Catchula chama o fogo!

Cenas que eu fiz questão de ver com meus próprios olhos em agosto de 2018, ao visitar Cachoeira, na Bahia. Esse contexto da feitura dos alguidares – também chamado de oberó nos terreiros, recipiente em que são servidas comidas aos Orixás ou exus catiços – mudou a relação do artista no manusear das cerâmicas, segundo o mesmo sentia até “medo” em pintar as cerâmicas. O artista pre-

senciou a queima do barro às margens do Paraguaçu ele dizia: “tinha uma sensação de ver as imagens dos caboclos e indígenas subindo o rio em canoas, eu sentia essa energia”. Na série *Rota do Tabaco*, a escolha do material é uma metáfora a ancestralidade por ser o barro matéria antiga, ter uma relação de vida e de morte, além da intenção de fazer uma analogia da cor do barro a pele negra, afirma o artista. O resultado do trabalho segue abaixo nas imagens da instalação e as cenas que brotam dos alguidares.

**Figura3: Dalton Paula. *Rota do Tabaco*. Pintura a óleo e folhas de ouro e prata sobre alguidar. 51 peças (Ø 15 cm; Ø 30 cm; Ø 50 cm).**



Foto: Paulo Rezende (2016).

Fonte: enviado pelo artista.

**Figura 4: Alguidares da Figura 3, visto por dentro.**



A questão “afroindígena”, por relação, também atravessa os trabalhos do artista por questões culturais e religiosas, mediados pelos objetos de arte que descrevem cenas de rituais que interseceiam o cotidiano negro e indígena. Fatos que aparecem em suas telas em forma de cenas, como nas séries *A Cura* e *Santos Médicos*, em que imagens do uso de ervas (hábitos indígenas e afro), em cerimoniais de cura, são manipuladas através de entidades como caboclos e pretos velhos nos terreiros religiosos – que, segundo Dalton Paula, são territórios negros, mas também indígenas, pelo fato dessas entidades indí-

genas circularem nesses espaços em comunhão e no dia a dia da população negra. Assim como alguns utensílios utilizados, como o cachimbo e o fumo.

Logo, a arte de Paula tem momentos “afroindígena” e não afro-indígena como fusão de raças de forma biológica, mas relacionais. As obras abaixo (Figuras 5 e 6) são pinturas de cenas de curas fundamentadas em plantas, conduzidas por rituais que flutuam entre o afro e o indígena, condição, na realidade, brasileira, através da cultura material e imaterial. Devemos observar a crítica do artista ao tomar como telas capas de enciclopédias de plantas feitas por viajantes no passado.

**Figura 5: Dalton Paula. *A Cura B*. Pintura a óleo sobre livro. Sete livros.**



Foto: Paulo Rezende (2016).

Fonte: enviado pelo artista.

**Figura 6: Dalton Paula. *Santos Médicos*. Óleo sobre livro. Sete livros.**



Foto: Paulo Rezende (2016).

Fonte: enviado pelo artista.

O artista procurou também corpos negros em outros lugares, como quilombos e terreiros na Chapada dos Veadeiros e Cavalcante. Entretanto, não os encontrou nos registros da “História” de forma ativa por sua contribuição pelo Brasil como nação; diante da impossibilidade de sua visibilidade, na ausência do cotidiano negro, se serve do corpo branco para criar o acontecimento negro através de deslocamento de sentidos dos conceitos de forma “maneirista”. Paula, além de construir territórios, põe em evidência o corpo negro em vários sentidos: o corpo físico nas fotografias, o corpo humano vivo no objeto inanimado que se agencia no mundo exterior, nas entrelinhas e em tudo que esteja velado.

O corpo é como “vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída”, segundo David Le Breton (2007: 7). Assim como corpos invisíveis que coexistem nos espaços, e podem ser vistos não a partir do olhar, mas dos gestos. O corpo sagrado como “cavalo de deuses”, como diz Márcio Goldman (2011), que acomoda a ancestralidade, e direciona o seu processo criativo como informantes de histórias não narradas. Histórias que ficaram pelo caminho, no entanto, são trazidas à tona por Dalton Paula em suas instalações ou objetos de arte enredados de lugares e histórias do cotidiano negro. Seu trabalho de arte não se fundamenta só em telas, mas como uma bricolagem, a partir de conjuntos de objetos, coisas, agregados de narrativas ou “fios da vida” que, de acordo com Tim Ingold (2012: 39), tecem histórias. Para o artista:

Os objetos do cotidiano negro, como os objetos de rituais das religiões de matriz africana, organizados de tal forma passam essa referência de rito, de sagrado, de segredo criando situações e atores. E também nos faz pensar o chão sagrado, como referências aos Orixás: a terra, a lama, o barro, a argila e a relação com Nanã. Ou a cachaça, muito presente no cotidiano dos quilombos que visitei, como referência a Exú ou como metáfora de uma das formas que os escravos tinham para te levar à inconsciência, para outros lugares e suportar a quantidade de trabalho ou determinadas coisas. Essa diversidade de cachaças que está relacionada ao material do barril, remete para mim, à diversidade que temos no Brasil. Ao tempo de maturação, é um tempo que tomo para maturar minhas ideias quando volto ao ateliê. E assim, fazer perguntas e obter respostas sobre nós.

Nas telas de Josafá, a ausência de luz; nas de Paula, elas se iluminam em bases claras, e nelas, o lugar do negro, e também do indígena, aparece em forma de “encruzilhada” onde tempos e espaços se sobrepõem com suas diferenças (dos Anjos, 2006). O cotidiano negro nas artes de Paula o torna autor e protagonista sem o artifício da mimesis, em um mecanismo de *aposematismo*: processo de assimetria que apresenta algumas plantas e alguns animais, em que se identificam ao predador como advertência, segundo Edward Bagnall Poulton (2007), através de um colorido que se faz visível ao predador.

O artista cria territórios sem lugares pré-determinados, onde corpos negros livres alimentam quilombos, congadas, terreiros e subúrbios que remontam a rotas imaginárias. Entretanto, com personagens reais, na irreabilidade do mundo de barro, produzindo habitabilidade do sujeito e dos espaços, num presente esculpido no passado através de maneiras de fazer suas próprias histórias, como inquirirem Veena Das (2014) e Michel de Certeau (1998). Modos de viver que podemos observar nas fotografias feitas pelo artista nos Quilombos (Figuras 7 e 8), ele as descreve como “fotos de espaços de fuga, de resistência, de sobrevive e de conhecimento”, por manterem festejos tradicionais e hábitos como rituais cotidianos.



Figuras 7 e 8: Dalton de Paula. *Menino da Comunidade Quilombola Kalunga Vão de Almas e Lourdysane Valeska, Rainha Conga da Congada Irmandade 13 de maio.*



*Menino da Comunidade Quilombola Kalunga Vão de Almas.*  
Cavalcante/GO. Foto: Dalton Paula, 2008.



*Lourdysane Valeska, Rainha Conga da Congada Irmandade 13 de maio,* Goiânia/GO. Foto: Dalton Paula, 2011.

Fonte: Foto divulgação. Disponível em <https://daltonpaula.com>

Logo, as artes aqui mostradas são também modos plurais de existir das pessoas e desafios políticos que compõem o cotidiano (Biehl, 2014). Dalton Paula estrategicamente traz os costumes, as narrativas e o colorido dos espaços negros (terreiros, subúrbios e quilombos) para dialogar com os espaços da arte branca através das imagens que falam por si. Diferente de Josafá Neves, que fala sobre o olhar sobre pele de cor preta, Dalton Paula inquire sobre a invisibilidade do corpo negro, embora ambos falem, através de seus trabalhos, o contributo intelectual e econômico do negro na construção da sociedade brasileira cheia de veladuras. Paula, com os olhos cerrados, diz que:

Alguns dos lugares de minha pesquisa foram nos Quilombos que ficam no Nordeste Goiano, na Chapada dos Veadeiros, Cavalcante e Porto Alegre. A família negra foi afetada pela separação diaspórica e também pelo valor da fotografia. Então, eu fui lá conversei com essas pessoas, ouvindo histórias do cotidiano mesmo, algumas como se fossem uma espécie de versos e gestos políticos, mas com deslocamentos, e aí eu vou ocupando com essas histórias outros espaços, como os espaços das galerias que é um espaço branco. E as pessoas vão ter que discutir aquilo e vão ter que ver, já está lá dentro. Realizo minhas obras através de estratégias, e aí entra Oxóssi, o caçador. Ele vai dando muitas voltas, e isso tem a ver, Lucinea, com negociação, com camadas, é por isso, que em minhas telas tem tantas cortinas, para pensar o que estar por trás dessas cortinas, quais são as camadas de sentido. E assim, criar outros espaços dentro de outros espaços na estrutura que fogem a materialidade com veladuras.

O artista acredita que a arte é um instrumento poderoso, porque é uma arma no sentido de conseguir fazer do gesto um ato político; a arte dá essa possibilidade. E segundo Paula, tornar-se consciente disso é muito importante, pois é algo poderoso. Por isso, ele acredita que os profissionais das artes são atacados frequentemente, porque fazem coisas incríveis. De forma traumática, contou-me como foi agredido verbalmente e em gestos, durante uma performance fotográfica ao ar livre, usando vestes como uma metáfora das Yabás – orixás femininos: Oxum, Iansã, Yemanjá, Nana, etc. Suas roupas foram confundidas com vestido de noiva, e por isso, foi xingado de “bicha preta”, entre outras coisas, por pessoas que por ali passavam. Também teve a reprovação dos amigos do Corpo de Bombeiros, onde ainda trabalhava, que, segundo Dalton Paula, não sentavam perto dele e faziam comentários pejorativos que o incomodavam. Se tivesse que fazer novamente, Paula diz que não faria, pois foi muito difícil. Por isso, fazer arte que narra o cotidiano do negro no Brasil para o artista está além do belo e do sublime; é habitar os espaços de forma própria com seus corpos. Paula fazia do corpo, o que, segundo Mateus Raynner Souza (2018), o corpo é: local para criação de discursos artísticos, étnico-raciais, obra de arte e agente criador.

**Fig. 9: Dalton Paula. *A promessa*. 60 x 270cm.**



Foto: Heloá Fernandes (2012).

Fonte: enviado pelo artista.

Neste ensaio, Dalton Paula disse que a fotografia, além de uma metáfora, as yabás, também expõem o corpo negro seminu em evidência pelo contraste com o muro branco e, acima de tudo, era um encontro dele mesmo com o “eu” artístico, uma promessa diante da profissão que escolheu – por isso, nomeou como *A promessa*. Foi uma ideia que teve após ler o livro *Crachá*, de Clarice Diniz. Naquele

momento, escolheu se encontrar consigo mesmo no rito do “casamento”: Paula com o artista que existia nele, desconsiderando o gênero, em uma performance ao ar livre, em um espaço agropecuário de Goiânia em um domingo à tarde. Mas não era vestido de noite, ressalta o artista e resume:

A questão do olhar é muito forte, então a intenção é olhar o corpo negro fora do padrão estético de beleza. Que não se encontra nas bancas de jornais, que não as representam, mas sim, belezas em outras possibilidades de beleza. O véu é a veladura dos rostos das yabás, as flores das yabás com suas cores, e os olhos fechados, o transe. Os olhos fechados são questões pessoais do artista, mas pode atingir a coletividade: um olhar interior.

## Habitando o corpo novamente

É na necessidade de reabitar de forma própria o mundo que Rosana Paulino fundamenta seus trabalhos. Segunda a artista, por ingressar na faculdade de artes e não se ver representada naquela arte; diante disso, como uma moira, fia e tece outras histórias. Sem demonstrar em nossas conversas nenhum medo ou receio de nada, sempre numa tentativa incessante de descolonizar não só pensamentos, mas corpos, em especial o feminino, Paulino parte de memórias particulares para questionar o outro, que somos nós. A artista descreve que:

Minha arte tem a ver em eu entrar para Universidade e não me reconhecer naquela arte. E estar vivendo no mundo e saber qual é o meu lugar no mundo. Por isso, parto do meu universo fotográfico como se esse fosse um microcosmo para tentar me entender e pensar quais os modelos de beleza que foram impostos como padrão de beleza e padrão social para a mulher negra.

Em sua obra *Parede da memória* – seu primeiro trabalho de arte criada ainda como aluna, no ano de 1994, a partir de impressões de fotografias de seus familiares encontradas em uma caixa de sapatos – constrói o objeto de arte que busca dentro do próprio conceito de “parede”: tudo aquilo que isola ou divide, compreender a segregação da população negra dentro da estrutura social brasileira. Quando perguntei a Rosana Paulino o porquê começar seu trabalho através das imagens, e em especial de seus familiares, ela disse-me que:

Quem dá corpo às ideias é a imagem, e visualidade é a arte. Por isso, a imagem sempre deve vir primeiro, porque sou imagem. Aqui, no Brasil, não se coloca, como nos EUA, que se coloca pela cor e sim, é uma questão política

A imagem (Figura 10) é composta por mil e quinhentos patuás, um objeto de proteção muito utilizado na tradição das famílias afrodescendentes, feito de tecido, em que são inseridas coisas específicas a cada pessoa, e que são mantidas em segredo. No caso desta obra, Paulino começa a inserir a costura em seu trabalho, de forma exposta, como alinHAVOS, e leva imagens de seus familiares ancestrais impressos nos objetos como proteção e memória. Deste modo, inquire qual é o lugar do negro na sociedade brasileira.



**Figura 10: Rosana Paulino. *Parede da memória: 1500 patuás*. Serigrafia em almofadas de tecido. 1994.**



Fonte: Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

Segundo de Certeau (1998), a parede não é um não lugar, mas uma fronteira com caráter mediador. A transgressão dessa fronteira significa, entre outras coisas, a desobediência de uma ordem, a conquista de um poder, a fuga de um lugar. É exatamente isso que Paulino faz. A partir de sua *Parede da memória* retoma o questionamento de Certeau: quem pertence à fronteira? Para compreender quem ocupa esse espaço, e o porquê. Bastide e Fernandes (1959: 165-188) afirmam que a cor da pele age, seja como estigma racial, seja como símbolo de *status* social inferior, invisibiliza comportamentos negros. Entretanto, o estigma social ultrapassa a cor da pele: o corpo da mulher negra, segundo Luana Tvardovskas (2010), na cultura brasileira é um espaço de discursos históricos violentos, onde as categorias exótico e erótico marcam a subjetividade feminina negra e seu lugar social.

Rosana Paulino não se dá por satisfeita por serem ainda as mulheres negras, na sociedade brasileira, a base da pirâmide social, por isso, busca nas imagens fotográficas de viajantes estrangeiros, como registros de Louis Agassiz, cientista, criacionista racista do século XIX, restituir o corpo objetificado. Através do cortar, do cingir e do costurar corpos desconhecidos, os inserindo no social com raízes profundas. Reativando memórias particulares, étnicas variadas, questões sociais e políticas resumidas em poucas linhas, que seguem na citação abaixo como lugar de um passado fronteiriço que, através do narrado, sai do eu para compreender o outro de um “enredado” de memórias, através da costura que permeia a maioria de seus trabalhos através de memórias afetivas da seguinte forma:

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

Para falar sobre raça, Rosana Paulino, toma imagens de corpos que já foram “expropriados e empobrecidos ontologicamente”, como disse Mbembe (2014: 140). Desumanizados institucionalmente pelo pensamento científico do século XIX, para discutir as consequências da invenção da raça. Para desconstruir esse pensamento incutido no negro que tem seus efeitos até hoje, segundo a artista, rasura o corpo colonizado, violentado e abandonado em sua própria escuridão, talvez a mesma escuridão que Josafá Neves teme.

A reconstrução a partir de imagens dissecadas de humanidade não é apenas uma metáfora, mas técnica artística que se evidencia através da costura de suas partes no próprio objeto de arte, até chegar aos enxertos mais importantes: os órgãos – útero que fertiliza, e o coração que sente –, o que podemos ver na obra *Assentamento*, a seguir (Figura 12). A imagem de escravizados na arte da “afrobrasileira” de Rosana Paulino é a reintegração dos antepassados ao meio social como memória, função que tem a fotografia para Hans Belting (2002) e Jean-Pierre Vernant (1990). Entretanto, a artista ancora seus trabalhos sobre o racismo na ciência do século XIX porque diz conhecer a biologia e afirma que:

Eduquei-me para a biologia na Unicamp, mas mudei para as artes. A ciência estuda o corpo e a arte a alma, podemos dizer assim, mas hoje não são disciplinas separadas. A psicologia reverbera no corpo e o corpo na psicologia. Então está tudo junto. Eu não vou separar, eu não consigo separar. Mas a imagem sempre virá primeiro porque sou artista e sei lidar com imagem. É a partir desse momento que eu saio das memórias familiares para questionar o lugar da mulher negra e sua condição como consequência ainda do pensamento científico racista do século XIX.

É através da imagem que a artista refaz o corpo negro dentro de suas subjetividades específicas reprimidas pelo pensamento científico do século XIX, que fez do negro coisa, objeto da ciência para sustentar uma inferioridade e validá-lo como propriedade, fato que, segundo a artista, afeta a população negra no presente. Segundo Paulino, ela busca a cura, mas as marcas ficam, por isso, a assimetria das partes costuradas remetem ao trauma, a “sutura”, palavra que a artista usa a todo momento. Logo, o desejo reivindicado na arte de Paulino é devir: como ser humano sem o “humanismo”, mas sim dentro de suas especificidades e sem o estereótipo que perpetua. Devir na arte “afrobrasileira” em questão é jamais se ajustar a um modelo, como pensam Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998), e é isso que Rosana Paulino traz em seus trabalhos.

O racismo e o colonialismo são modos sociais de ver e viver no mundo, e os negros foram construídos como negros a partir desses momentos sociais, como afirma Frantz Fanon (2008). E segundo Paulino, um dos instrumentos que contribuiu para desfazer o corpo negro como humano foi a ciência do século XIX<sup>11</sup>; sendo assim, a artista se utiliza da mesma imagem criada para o negro para refazer o corpo. Mas de acordo com a artista, a opção política não pode ser uma militância explícita para não perder a força do objeto de arte, porque a arte tem uma gramática que deve ser seguida. Entre o conhecimento artístico e o científico, não há diferenciação ou hierarquia em termos de conhecimento.

---

11 “No colonialismo e tráfico de escravos, vamos assistir à deslocação e à inédita aliança de dois discursos – o discurso acerca da raça, no sentido biológico do termo[...] e o discurso acerca da raça enquanto metáfora de um propósito mais geral sobre a velha questão da divisão e da submissão, da resistência e da fragilidade do político, do elo, por definição, sempre fraco mas no entanto inseparável, entre política e vida, política e poder de matar; o poder e as mil maneiras de matar ou de deixar (sobre)viver” (Mbembe, 2014:103).



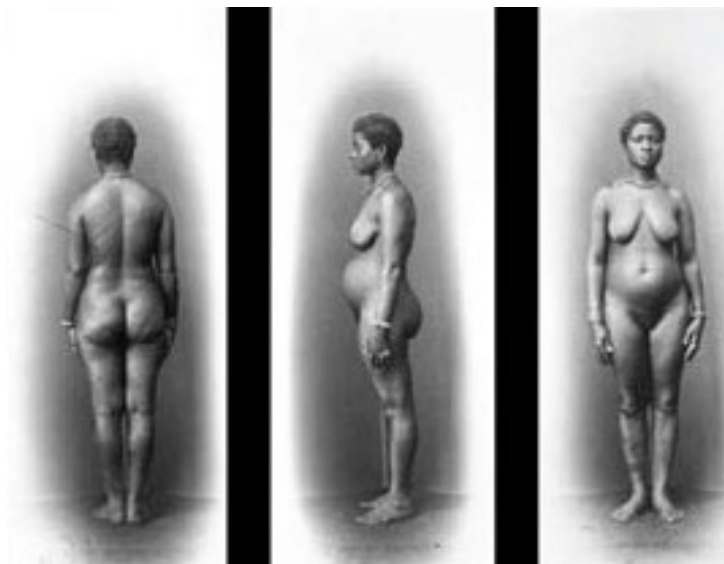
Entretanto, a ciência deixa de ser ciência ao se contaminar com a política ideológica, fato que Paulino diz ter acontecido.

As artes visuais são também materialidades em forma de narrativas, logo, acredito que se faça necessário observarmos as imagens 11 e 12, para entendermos o inefável que um texto não descreve em relação às questões que envolvem o corpo negro e tudo que o envolve nos espaços sociais. A figura é um registro científico que fundamentava o racismo como doutrina científica, de acordo com o pensamento racista registrado nos diários de viagem de Agassiz (2000: 68)<sup>12</sup> sobre o corpo negro:

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

São com essas imagens sobre o negro que perpetuam na sociedade brasileira que Rosana Paulino lida, em vários momentos de seus trabalhos; a artista abre o corpo em fendas, como argumenta Ana Paula Simioni (2010), com a proposta de desmitificar a categorização, demonstrando como os negros, em especial as mulheres, foram importantes para o Brasil.

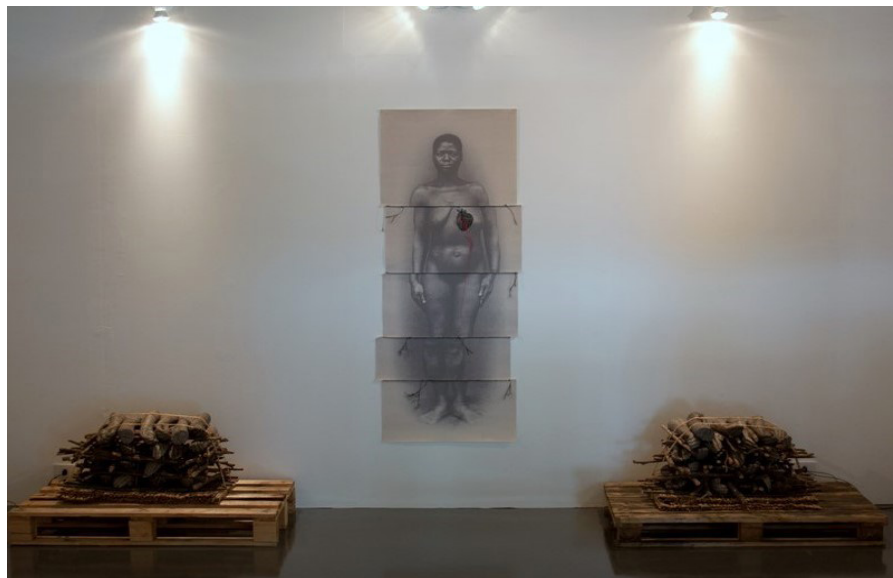
**Figura 11: Registro dos estudos científicos de Agassiz sobre a ideia racista do perigo da miscigenação, tomando os povos que compunham o Brasil como exemplo dessa degeneração.**



Fonte: foto divulgação disponível em Haag (2010).

12 Em viagem ao Brasil, Agassiz (2000: 282-474) também afirma em seu diário que a mistura de raças era prejudicial a humanidade e dizia que “o aspecto de depauperamento e fraqueza da população no Brasil é mais visível do que nos EUA devido a mistura das raças”.

Figura 12: Rosana Paulino. Instalação *Assentamento*. Impressão, vários materiais. 2018.



Fonte: <https://rosanapaulino.com.br/exposicoes/>

No objeto de arte de Paulino, o registro fotográfico torna-se reconhecimento e rememoração, como afirma Jacques Aumont (2002), ao dar ao corpo feminino negro e desconhecido humanidade e o desejo de ser desejado, o tornando arte para mostrar o invisível aos olhos como belo. Passa de imagem registro-objeto (foto de Agassiz) a imagem artística, com linguagem (arte de Paulino). Em *Assentamento* a imagem aumentada<sup>13</sup> da escravizada a traz para a história e a reconstrução do corpo refaz o corpo com as marcas. Os fardos de gravetos são metáforas do fato de ser negro.

Ao mesmo tempo, a costura como sutura se faz presente em seus trabalhos. Para Wassily Kandinsky (1970), a linha é um ser invisível; dentre as categorizações das linhas que o mesmo estabelece, está a linha “quebrada” como resultado de forças que produzem sensações<sup>14</sup>. Sendo assim, é nas linhas quebradas dos desenhos da série *Tecelãs* que Paulino retira o corpo feminino negro da estética branca que enclausura sua beleza e sua sensibilidade. Deste modo, demonstra de forma implícita, a experiência de dor e sofrimento que se evidencia através da resiliência<sup>15</sup> do corpo negro feminino, o fazendo habitar, como define Heidi Safia Mirza (1997), em “um terceiro espaço”, em que impede qualquer prática política, econômica e social. Segundo William Edward Burghardt Du Bois (1998), uma alienação institucionalizada pela linha da cor que delimita movimentos. Linhas que se fazem presentes nas obras de Paulino, seja no desenho, em forma de tecidos que suturam corpos, contornam histórias, desejos e memórias que dão sentidos a sua arte.

---

13 Em arte, toda imagem em tamanho muito grande remete a narrativas históricas, acontecimentos.

14 Segundo Kandinsky (1970) as linhas quebradas são compostas por duas partes e resultam de duas forças cujas ações terminam após um impulso único. Esse acontecimento simples demonstra a diferença importante entre linhas retas e linhas quebradas: a quebrada estabelece uma relação mais estreita com o plano. As diferenças com as inúmeras linhas quebradas dependem exclusivamente dos seus ângulos: retos (frios e dominador), agudos (tenso e quente), obtuso (inábil, fraco e passivo).

15 Propriedade que alguns corpos apresentam de retornar à forma original após terem sido submetidos a uma deformação elástica. No sentido físico e não figurado.

Nos desenhos da artista, na série *Tecelãs*, as linhas que contornam corpos, tecem histórias e sentimentos por séculos profanados, e que permanecem como memórias incutidas no corpo de formas diversas. Corpo este apresentado como “instrumento de resistência sociocultural, agente emancipador, via corporal e de combate: construção da identidade que não se encaixa no padrão eurocêntrico adotado. Os corpos “hábeis, dinâmicos e produtivos que foram escravizados e transformados em coisa” como afirmam Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes (2006:152). No entanto, para a artista, encasulados pela condição de mulher negra ainda, pela história que não condiz com suas próprias histórias e condição.

**Figura 13: Rosana Paulino. *Mãe e Filha – Cegas*. Desenho da série *Tecelãs*. Grafite e Aquarela sobre papel. 2003.**



Fonte: <https://rosanapaulino.com.br>

Os trabalhos da artista estão além de reivindicações: são gritos, advertências de que ainda há um passado no presente da população negra que reproduz um círculo vicioso de miséria, mesmo que esta tenha produzido e contribuído para o desenvolvimento da estrutura social, pois a imagem dos negros e negras da sociedade brasileira está vinculada ao que Patrícia Hill Collins (2016) define como “imagem de controle”<sup>16</sup>. Amarras que herdou o ser negro do “progresso, do desenvolvimento do homem, da cultura, da civilização e da humanidade produzidos pela brancura” (Souza, 1990), artifícios que Rosana Paulino tenta romper com seus objetos de sua arte pelo refazer, repetir através não da representação do

<sup>16</sup> Segundo Collins (2016: 103), “os grupos são estereotipados, embora de maneiras diferentes, a função da imagem é de desumanizar e controlar ambos. Visto por esse prisma, faz pouco sentido, a longo prazo, para as mulheres negras trocarem um conjunto de imagens controladoras por outro, mesmo se, a curto prazo, estereótipos positivos levem a um melhor tratamento”.

negro, não por um imaginário europeu do passado, mas pela autoinscrição da imagem do negro pelo negro, na história e na realidade dos espaços artísticos para dialogar com o social.

## O imaginário do negro genuíno

Após ter atravessado a escuridão de Josafá Neves, os caminhos de barro de Dalton Paula, conduzida pela linha, seja do desenho ou do tecido, de Rosana Paulino, entro no mundo imaginário de Miguel dos Santos. Em sua concepção, na arte tudo reflete luz. Entendeu-se como artista aos quatro anos de idade ao ver os tabuleiros de mestre Vitalino nas feiras de Caruaru, quando levado por seu avô e pai. Os tabuleiros de Vitalino eram compostos por animais e homens, que configuravam cotidianos moldados em barro sem nenhuma pintura, só barro. Mesmo assim, Miguel dos Santos os coloria e dava movimento pela imaginação. Miguel foi apadrinhado por Chateaubriand, idealizador do Masp, o artista foi considerado por Francisco Brennand um dos melhores ceramistas da Paraíba.

Diferentemente do encontro de Dalton Paula com o barro, que se deu na fase adulta, o de Santos começou ainda na infância, por isso, sua poética com a matéria relaciona a questões sensoriais (Tagusagawa, 2015). Devido a tanta intimidade com o barro, para o artista esse é um material pobre, por isso, quando visitei seu ateliê, Miguel dos Santos dizia ser também um alquimista, tentava modificar o barro o elevando a altas temperaturas para que tivesse aparência de mármore, pois este era um material mais nobre, dizia o artista.

Segundo Oliveira (2012), as estéticas estão relacionadas às histórias individuais, atuação político-social, e ao cotidiano urbano. Entretanto, Miguel dos Santos acredita que suas obras são sentimentos primários guardados no DNA que contém o negro, o branco e o índio. É no mesmo que a arte reside, e não em memórias particulares. E afirma que, não se pode tornar-se artista: se nasce assim. E quando predestinado como tal, tem a capacidade de acessar espaços do inconsciente em momentos de possessão – no sentido de ser tomado por algo sobrenatural – e ser conduzido pelo o que ele denominou de “memórias do planeta”, uma energia, algo bem místico. No inconsciente, os arquétipos orientam o objeto de arte na realidade do mundo concreto, e nesse, constitui-se simbolicamente, sendo percebido como arte africana ou indígena, iconograficamente. O artista tem uma relação forte com a arte africana e não afro-brasileira através de uma memória coletiva (Pollak, 1992).

Santos diz que sua arte não é criada a partir da experiência do vivido, historicamente e nem por desterritorialização. Por isso, não há a necessidade de linhas de fugas com o objetivo de uma reterritorialização (Deleuze & Guattari, 2000). Sua arte tem função divina de iluminar, mas nem por isso deixa de ser um dos modos de se fazer arte negra; e Santos não denomina como “afrobrasileira”, e sim, negra africana. Ele mesmo afirma que sua arte é africana, só que sem o vivido. A experiência de vida do artista não está na vulnerabilidade do fazer a vida a partir de corpos inconvenientes (Butler, 2018). Miguel dos Santos detém grande domínio de técnicas nas esculturas de barro, no esculpir da madeira e do bronze. Na pintura e no desenho, traços contínuos que remetem à velocidade, as superfícies de suas obras emitem luz. Não há escuridão na arte de Miguel dos Santos. Mas há consciências coletivas, arquétipos sociais universais que criam fetiches (Latour, 2008), como totens e humanoides mestiços.

Todos os quatro artistas da pesquisa possuem caminhos artísticos parecidos, mas desiguais em condições históricas e pessoais. À beira da piscina, apontava-me Santos três esculturas, o branco, o negro e o mestiço. Este último não representando a ideologia nacional da fusão das raças. Em sentido profundo, representa o estar conectado ao DNA, pois o mesmo se autodeclara afrodescendente, fato que deixa mais estreita a relação entre artista e objeto como arte africana, a partir de sua estética baseada na hereditariedade e no divino.

**Figura 14: Miguel dos Santos. *Cerâmica grês*. 200064 x 20 x 15 cm.**



Foto: divulgação.

Fonte: Miguel dos Santos - Galeria tina Zappoli - Artista - Arte - Brasil ([www.brasilartegaleria.com.br](http://www.brasilartegaleria.com.br))

As artes de Miguel dos Santos não tinham uma cronologia certa. Podiam pertencer iconograficamente identificadas no tempo de três séculos atrás ou a um futuro ainda não vivido. Nunca imagens de homens, mas sim humanoides, animais e objetos. Tudo dependia da vontade da arte em passar do mundo arquétipo para o mundo real e sua função divina em nosso mundo. Na arte de Santos, denominada por ele, de “arte africana”, não há lugar para o político; o divino se faz presente como a natureza da arte.

## Algumas considerações

O esforço antropológico desse artigo não tem a intenção de definir a arte “afrobrasileira” e sim analisar modos específicos de fazer e pensar a produção da arte em questão. Por isso, seguindo o enredo do campo de pesquisa, quatro categorias foram se apresentando de forma pertinente no fazer artístico. Primeiro, a corporeidade, começando na superfície da pele em Neves, se aprofundando no corpo com seu fechar de olhos e tornando à superfície do corpo como inspiração. Em Dalton Paula, ela se fez presente nas performances, nas fotografias com corpos sempre seminus, ou, no corpo criado de outro corpo. Em Rosana Paulino o corpo vem explicitamente para mostrar o implícito: vontades, desejos e dor. Em Miguel dos Santos, o corpo se apresenta como instrumento, um canal mecânico que dá passagem à arte. A segunda categoria foi como um desejo negro (devir): em Paula, Paulino e Neves, em forma de



narrativas de mágoas, as cicatrizes as quais menciona Adriana de Oliveira Silva (2018). Em Miguel dos Santos, pela genética em que os totens demarcavam autoria e o genuíno.

A terceira categoria foi o tempo. Tempos diferenciados como tempo através do barro que remete à ancestralidade ou, como o artista mesmo disse, “matéria antiga” na obra de arte por Dalton Paula; nas marcas iconográficas nos objetos de arte de Miguel dos Santos, que determinavam tempo e origem da arte. O tempo também se apresentou historicamente nas linhas dos tecidos, que agarradas aos objetos de arte de Paulino, nos mostravam resquícios da história que perpetuaram ao tempo, em que os objetos se tornam uma extensão do corpo. Na escuridão interna de Josafá, em que tudo era vazio, no inconsciente dele em momento de introspecção. E também, presente na memória e em tudo que fosse escuro como uma efabulação da pele negra que permanece no tempo.

Uma quarta e última categoria não tinha nome e veio em forma de gesto e, por isso, tomei a liberdade de chamar de “sentimento kalunga”. Kalunga pode ter vários sentidos como: mar, saudade, lugar como território, descendência, testemunho, como afirmam Baiocchi (1995) e Thaís Alves Marinho (2017); gestos, de acordo com Barbaro Martinez-Ruiz (2014); mundo dos mortos, mundo espiritual, entidades específicas de religiões afro, ou energia<sup>17</sup>, para Fu-Kiau (1991). Entretanto, kalunga como sentimento foi a maneira como consegui descrever as narrativas dos artistas, mas também o silêncio deles, acompanhado pela mudança da fisionomia dos rostos, pela oscilação nos timbres de voz, pela intensidade da fala e pelo olhar mais iluminado. Que logo em seguida era fundamentado por um discurso de mágoas, um sentimento de falta que, de certa forma, reverberava nos objetos de artes.

Movimentos que não vi em Miguel dos Santos<sup>18</sup> e nem em suas artes. Talvez por não falar sobre a negritude em nenhum de seus vários usos e sentidos como afirmam Munanga (1988) e Aimé Césaire (2011). Santos é um artista branco que faz arte africana, e não afro-brasileira. Entretanto, foi o artista que me fez compreender o que era esse sentimento. Em uma de nossas conversas, ao ouvir a palavra kalunga, parou de falar e em silêncio olhou-me sério, afirmando em seguida com um sorriso de garoto, que já tinha visto kalunga uma vez nos batuques de maracatus.

Quando perguntei a Miguel dos Santos se era o objeto que ficava nas mãos da senhora dos passos ou o caboclo de lança personagens dos maracatus, o artista disse-me que não. E continuou dizendo que viu kalunga atravessando a música no batuque do maracatu de Recife, fazendo um gesto de cima para baixo em diagonal com as mãos. O kalunga que encantava Miguel dos Santos, no maracatu, era uma marcação existente nos atabaques de origem afro, que permanece nas músicas de muitas festas populares. Essa marcação pode ser observada nos batuques de terreiros como: no congo de ouro, no ilú, no alujá, no samba de cabula, ou no barravento. Nos movimentos dos corpos na “dança ritual” do Opanijè.

O kalunga, para Miguel, era o som que aqui descrevo, localizo e reproduzo, de forma simples: na borda inferior do instrumento de atabaque, com as mãos não espalmadas, marca-se o som que sai com

---

17 Mundo natural para o povo Bântu é a totalidade de totalidades amarradas acima como um pacote (futu) por Ka-lunga, ou seja, a energia superior e mais completa, dentro e em volta de cada ser, coisa assim como, no interior do universo (Fu-Kiau, 1991).

18 O tempo e o espaço, no caso de Santos, são categorias poéticas. Espaço e tempo acessados através do inconsciente e materializados nas obras de Miguel dos Santos. Estão de acordo com o pensamento de Gaston Bachelard (2008), em *A poética do espaço*. Não há tempo e por isso, não há espaço concreto. Não há o social, logo não há questões políticas ou de negritude em nenhum dos sentidos da palavra (Munanga, 1988; Césaire, 2011). Em suas artes o belo é para contemplação, e não reflexões sociais ou políticas.

ritmo alongado e agudo: Tum! Esse era o som que não foi só ouvido por Miguel dos Santos, mas o som visto e identificado que o afetava emocionalmente em seu íntimo, sem explicação:

A força ordenadora que faz o estilo negro é o ritmo. É a coisa mais sensível e menos material. É o elemento vital por excelência. É a condição primeira e o sinal da arte, como a respiração o é da vida; respiração que se precipita ou abranda, que se torna regular ou espasmódica, de acordo com a tensão do ser, o grau e a qualidade da emoção. Tal é o ritmo primitivo, na sua pureza, que também se manifesta nas obras-primas da arte negra, particularmente na escultura. É constituído por um tema- forma escultural- que se opõe a um tema irmão, como a inspiração à expiração e que é retomado. Não é simetria que gera monotonia; o ritmo é vivo, é livre. Pois retomar não é redizer, nem repetir. O tema é retomado num outro lugar, num outro plano, numa outra combinação, numa variação; e confere uma outra entoação, um outro timbre, um outro acento. E o respectivo efeito de conjunto é intensificado, não sem matizes. É assim que o ritmo age sobre aquilo que existe de menos intelectual em nós, despoticamente, para nos fazer penetrar na espiritualidade do objecto; e esta atitude de abandono que é nossa é ela mesma rítmica (Senghor, 2011: 88).

Em todo o período em que estive com Miguel dos Santos, o artista era muito enérgico e sério. Tinha resposta para tudo, seu queixo reto e estrutura firme, apesar de seus 77 anos, além de não mencionar medo de nada e ninguém. Era o artista que teve suas obras analisadas por Pietro Maria Bardi e Lina Bardi e elogiado por Francisco Brennand como um dos melhores ceramistas do Brasil, por isso seguro. Entretanto, diante da elucidação de kalunga em seu ponto de vista, foi a primeira vez que observei um sorriso leve em seu rosto. Talvez Senghor estivesse certo em relação ao ritmo agindo sobre nós para nos fazer penetrar em nós mesmos sem armaduras culturais e intelectuais. Ingold (2008) também valoriza a audição, por essa basear-se na experiência imediata do som e, por isso, arrastar o mundo para dentro do perceptor, produzindo um tipo de conhecimento que é intuitivo, engajado, sintético e holístico.

Compreendemos, ao longo deste texto, como Josafá Neves vê, em sua escuridão, imagens, sentimos no barro opaco ou nos gestos negros em Dalton Paula, o aparecimento de cotidianos negros. Vimos nas fotos e nas linhas do desenho de Rosana Paulino rostos que não estão ali, belezas escondidas. Ou simplesmente ver na nota musical de um som a imagem que reverbera no corpo por Miguel dos Santos: um passado invisível. Diante disso, compreendi que kalunga, dentre seus vários significados, também pode ser um modo de ser e sentir as coisas do mundo que, no caso dos artistas, é transmitido aos seus trabalhos. Sendo assim, o sentimento Kalunga pode ser a síntese das três outras categorias que se apresentaram nas artes em campo: corpo, devir e tempo. Logo, chamo atenção de que o “sentimento kalunga” pode ser um ato de ruptura, situado em um espaço de indefinição, onde ainda se situa ontologicamente o corpo negro que, de alguma forma, se manifesta no objeto de arte afro como enunciação e resistência.

*Lucinea dos Santos Ferreira é Mestra e Doutoranda em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (Museu Nacional/UFRJ).*

## FINANCIAMENTO

*Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).*

## AGRADECIMENTOS

*A Luísa Elvira Belaunde Olschowsky por orientar minha pesquisa de mestrado e a todos que contribuíram para a primeira versão deste texto; aos pareceristas anônimos, pelas sugestões para o aperfeiçoamento do artigo.*

## REFERÊNCIAS

- Agassiz, L. (2000). *Viagem ao Brasil (1865-1866)*. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial.
- Aumont, J. (2002). *A imagem*. Campinas: Papirus.
- Azevedo, T. (1955). *As elites de cor: um estudo da ascensão social*. São Paulo: Nacional.
- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Baiocchi, M. N. (1995). Kalunga - A Sagrada Terra. *Revista da Faculdade de Direito, UFG*, 19(20), 107-120. <https://doi.org/10.5216/rfd.v19i1.11941>
- Bastide R., & Fernandes, F. (1959). *Branco e negro em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense.
- Belting, H. (2002). Beyond iconoclasm: N. J. Paik, The Zen Gaze, and the Escape from Representation. In B. Latour, & P. Weibel (ed.). *Iconoclasm: beyond the images wars in Science, Religion and Arts* (pp.65-78). Karlsruhe: ZKM.
- Biehl, J. (2014). Ethnography in the way of theory. In V. Das, M. Jackson, A. Kleinman, & B. Singh (ed.). *The Ground Between: Anthropologists Engage Philosophy* (pp.94-115). California: Duke University Press.
- Butler, J. (2018). É impossível viver uma vida boa em uma vida ruim? In *Corpos em Aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (pp. 213-244). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Camargo, O. (1979). *A descoberta do frio*. São Paulo: Editores Populares.
- Cascudo, L. C. (2002). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11ª. ed. ilustr. São Paulo: Global.
- Certeau, M. (1998). *A invenção do cotidiano - artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.

- Cesaire, A. (2010). *Discurso sobre a negritude*. Belo Horizonte: Nandyala.
- Cesaire, A. (2011[1951]). O contributo do homem negro. In M. R. Sanches. (org.) *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Ed. 70.
- Collins, H P. (2016). Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado*, 31, (1), 99-127. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>
- Conduru, R. (2009). Negrume multicolor - arte, África e Brasil. *Acervo – Revista Arquivo Nacional*, 22 (2), 29-44.
- Das, V. (2014). Action, expression and everyday life: reccouting household events. In V. Das, M. Jackson, A. Kleinman, & B. Singh (ed.). *The ground between: anthropologists engage Philosophy* (pp. 279-307). California: Duke University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2000[1980]). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. vol.1. São Paulo: Ed.34.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Escuta.
- Dos Anjos, J. C. G. (2006). *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/ Fundação Cultural Palmares.
- Du Bois, W. E. B. (1998). *As almas do povo negro*. São Paulo: Veneta.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Fu-Kiau, K. K. B. (1991). *A visão Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural*. Bahia: Vantage Press.
- Goldman, M. (2011). Cavalo dos Deuses: Roger Bastide e as transformações das religiões de matriz africana no Brasil. *Revista de Antropologia*, 54(1), 408-432. <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/38604>
- Gombrich, E. H. (1986). *New light on old masters*. Oxford: Phaidon.
- Guattari, F. (2006). *Coasmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Haag, C. (2010). As fotos secretas do professor Agassiz. *Revista Pesquisa Fapesp*, São Paulo, 75, set. <https://revistapesquisa.fapesp.br/as-fotos-secretas-do-professor-agassiz/>
- Heidegger, M. (1977). *A origem da obra de arte*. Lisboa: Ed. 70.

- Ingold, T. (2008). Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. *Ponto Urbe. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, 3, 1-43. <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1925>.
- Ingold, T. (2012). Trazendo as coisas de volta a vida: Emaranhados criativos num mundo materiais. *Horizontes antropológicos*, 18(37), 25-44. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>
- Ingold, T. (2015). *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes.
- Kandinsky, W. (1970). *Ponto, linha, plano. Arte e comunicação*. Lisboa: Ed. 70.
- Kierkegaard, S. (2007). *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus.
- Latour, B. (2008). *Reagregando o social: uma introdução à teoria ator-rede*. Salvador: EDUFBA.
- Le Breton, D. (2007). *A sociologia do corpo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes.
- Lévi-Strauss, C. (1983). *O olhar distanciado*. Lisboa: Ed. 70.
- Lotierzo, T. (2013). *Contornos do (in)visível: a redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos* (Dissertação de mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Marinho, T. A. (2017). *Território e cultura entre os Kalunga: para além do culturalismo*. *Caderno CRH*, 30(80), 355-370. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-49792017000200009>.
- Martinez-Ruiz, B. (2009). Kongo Atlantic Body Language. *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 2, 1-27. <https://doi.org/10.4000/actesbranly.462>
- Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.
- Menezes Neto, H. S. (2018). *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito da arte afro-brasileiro* (Dissertação de mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Mirza, H. S. (1997). *Black British Feminism. A Reader*. London: Routledge.
- Munanga, K. (1988). *Negritude: Usos e Sentidos*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática.
- Munanga, K. (2000). *Arte afro-brasileira: o que é afinal?* In N. Aguilar (Org.). *Mostra do Descobrimento: arte afro-brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.
- Munanga, K. (2004). Entrevista. A difícil tarefa de definir quem é negro no Brasil. *Revista Estudos Avançados*, 18(50), 31-66. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100005>
- Munanga, K., & Gomes N. L. (2006). *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global.



- Ndombele, D. E. (2018). *Em comunicação pessoal por <david.eduardo73@gmail.com> Dom, 30/12/2018 09:37. Prof. Eduardo David Ndombele. Departamento de Letras Modernas. Instituto Superior de Ciências de Educação do Uíge -Angola.*
- Oliveira, A. M. (2012). *Memória da pele: o devir da arte contemporânea afro-brasileira. Arte e Cultura da America Latina*, 25, 35-42. [https://bdpi.usp.br/directbitstream/ac9e7ecd-1a29-4d7e-955f-5cef-76facdf0/ALE017\\_.memoriapele.pdf](https://bdpi.usp.br/directbitstream/ac9e7ecd-1a29-4d7e-955f-5cef-76facdf0/ALE017_.memoriapele.pdf)
- Paulino, R. (2011). *Imagens de sombras* (Tese Doutorado). Programa de Pós-graduação em Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, 5(10), 200-212. <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941>
- Poulton, B. E. (2007[1890]). The colors of animals: their meaning and use, especially considered in the case of insects. New York: D. Appleton & C. New York. <https://doi.org/10.5962/bhl.title.11353>
- Senghor, L. S. (2011[1951]). O contributo do homem negro. In M. R. Sanches. (org.) *Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Ed. 70.
- Silva, A. O. (2018). *Galeria & Senzala: a (im)pertinência da presença negra nas artes do Brasil* (Tese de Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Simioni, A. P. C. (2010). Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*, 2, 1-19. <https://www3.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2375>
- Souza, M. R. A. (2018). *Corporeidade negra como local para discursos na arte afro-brasileira contemporânea* (Monografia de Instituto de Artes). Universidade de Brasília, Brasília.
- Souza, N. S. (1990). *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Tagusagawa, S. N. (2015). *A cerâmica e sua poéticas: transcender limites* (Tese de Doutorado). Programa de Pós-graduação em Poéticas Visuais, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 10.11606/T.27.2015.tde-29062015-151658
- Tvardovskas, S. L. (2010). Rosana Paulino: “é tão fácil ser feliz?”. *Gênero*, 10, (2), 235-256. <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30878>
- Vernant, J. P. (1990). *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Veyne, P. (1971). *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70.
- Weber, M. (2011). *A “objetividade” do conhecimento nas ciências sociais*. São Paulo: Ática.

## **ENTRE O KALUNGA GRANDE E O KALUNGA PEQUENO: TERRITÓRIOS INVISÍVEIS, IMAGENS ARQUETÍPICAS E ARTES DA ESCURIDÃO**

**Resumo:** O presente artigo busca compreender um recorte das artes visuais “afrobrasileiras” como categoria artística, baseada no estudo de obras de Josafá Neves, Dalton Paula, Rosana Paulino e Miguel dos Santos. Observando, em seus processos criativos, questões sobre a ciência do século XIX como criadora da categoria “raça”, demandas do cotidiano negro, o lugar do negro na sociedade brasileira e pensar como por vezes, a arte torna-se “afroindígena” por questões relacionais e condições sociais que dialogam com as artes visuais afro. Logo, pensar essa produção artística afro como narrativas de dor, políticas de negociação de espaços entre a arte canônica ocidental, predominante branca que representa uma classe e não a diversidade cultural. Deste modo, compreender o devir como a necessidade de vivenciar no mundo, fora do padrão que ainda se estabelece na estrutura racista da sociedade brasileira.

**Palavras-chave:** raça; ciência; artes visuais; kalunga; autodeterminação.

## **BETWEEN THE GREAT KALUNGA AND THE SMALL KALUNGA: INVISIBLE TERRITORIES, ARCHETYPAL IMAGES AND ARTS OF DARKNESS**

**Abstract:** This article seeks to understand a section of the visual arts “Afro-Brazilian” as an artistic category, based on the study of works by Josafá Neves, Dalton Paula, Rosana Paulino and Miguel dos Santos. Observing in their creative processes questions about 19th century Science as the creator of the category “race”, demands of the everyday black people, the place of black people in Brazilian society and thinking about how art sometimes becomes “Afro-indigenous” for relational and social conditions that dialogue with Afro visual arts. Therefore, thinking of this Afro artistic production as narratives of pain, politics of negotiating spaces between canonical Western art, predominantly white that represents a class and not cultural diversity. Thus, understanding becoming as the need to experience the world, outside of the standard that is still established in the racist structure of Brazilian society.

**Keywords:** race; science; visual arts; kalunga; self-determination.

## **ENTRE EL GRAN KALUNGA Y EL PEQUEÑO KALUNGA: TERRITORIOS INVISIBLES, IMÁGENES ARQUETÍPICAS Y ARTES DE LA OSCURIDAD**

**Resumen:** Este artículo busca entender un apartado de las artes visuales “afrobrasileñas” como categoría artística, basado en el estudio de obras de Josafá Neves, Dalton Paula, Rosana Paulino y Miguel dos Santos. Observando en sus procesos creativos preguntas sobre la ciencia del siglo XIX como creadora de la categoría “raza”, demandas de la gente negra común, el lugar de los negros en la sociedad brasileña y pensando cómo a veces el arte se vuelve “afro-indígena” por condiciones relacionales y sociales que diálogo con las artes visuales afro. Por tanto, pensar en esta producción artística afro como narrativas de dolor, políticas de negociación de espacios entre el arte canónico occidental, predominantemente blanco que representa una clase y no una diversidad cultural. Entonces, entender el devenir como la

necesidad de experimentar el mundo, fuera del estándar que todavía se establece en la estructura racista de la sociedad brasileña

**Palabras llave:** raza; ciencias; artes visuales; kalunga; autodeterminación.

RECEBIDO: 29/07/2021

APROVADO: 13/01/2022

PUBLICADO: 27/06/2022



Este é um material publicado em acesso  
aberto sob a licença *Creative Commons*  
*BY-NC*