

A arte afro-brasileira e a circulação das identidades contemporâneas¹

Nelma Cristina Silva Barbosa de Mattos

Doutoranda em Estudos Étnicos e Africanos
Centro de Estudos Afro-Orientais
Universidade Federal da Bahia

Resumo

O trabalho propõe uma reflexão sobre as maneiras encontradas pela arte afro-brasileira para se inserir no sistema oficial da arte. Historicamente, esse território, erigido com uma estrutura hierárquica, foi fechado à presença do Outro. Mas, a partir dos anos 1960, com a emergência dos movimentos sociais baseados em identidades, esse circuito começou a se abrir às diversidades. A arte afro-brasileira acompanha as mudanças no sistema internacional artístico, o que permite novas subjetividades, além de certa fluidez na relação centro-periferia artística. Percebemos que os tênues limites da arte afro-brasileira com a questão da identidade nacional facilitou-lhe uma gradual entrada no circuito artístico nos últimos anos, uma vez que foi estabelecido o discurso politicamente correto de afirmação das diferenças. Nesse contexto, as identidades locais circulam, pois se tornaram produtos lucrativos ao mercado.

Palavras-chave: arte afro-brasileira, sistema da arte, identidades.

Abstract

The Afro-Brazilian Art and the circulation of the contemporary identities

This article proposes a reflection about the ways that Afro-Brazilian art found to insert in the official art system. Historically, it was a closed territory to the presence of the Other; built on a hierarchical structure. But from the 1960s, with the emergence of social movements based on identity, this circuit began to open to diversity. Afro-Brazilian art tracks changes in the international art system, which allows new subjectivities, and a relative fluidity in the relationship artistic center-periphery. We realize that the tenuous boundaries of Afro-Brazilian art with the question of national identity facilitated it a gradual entry into art circuit in recent years, since the politically correct discourse of affirmation of differences has been settled. In this context, local identities circulate, as they became profitable products to market.

Keywords: afro-brazilian art, the art system, identities.

1. Nota dos Editores: este artigo foi originalmente apresentado no II Seminário de Antropologia da UFSCar, realizado entre os dias 11 e 14 de novembro de 2013, no Grupo de Trabalho Circulação e Fixidez.

Introdução

A cultura afro-brasileira enfrentou e ainda enfrenta muitos preconceitos. E essa situação reflete-se também no meio da Arte, no qual as subjetividades se projetam. A contribuição de criadores negros para as artes plásticas brasileiras ainda trava duras batalhas para ser reconhecida. A negação dos descendentes de africanos tem se dado não só no plano simbólico, através da produção de imagens de subalternização, mas também nas dificuldades colocadas para a circulação desses criadores no sistema profissional da arte. Embora artistas negros tenham tido papel preponderante em nossas artes visuais desde o início da colonização, eles eram mantidos à margem do sistema da arte, negados, silenciados ou, simplesmente, embranquecidos por discursos institucionais.

Durante muito tempo, a maioria das manifestações negras e mestiças foi perseguida e criminalizada. A capoeira e o candomblé são bons exemplos disso, especialmente durante o final do século XIX e início do século XX, quando o negro tornara-se um problema para o ideal de civilização (branca) brasileira. O Brasil agrário desejava adentrar na modernidade, na industrialização, apagando de vez as marcas da colonização e da negritude que penetravam em todos os âmbitos da vida. O desejo do branqueamento era perseguido a todo custo, norteados pelo pensamento científico racista da época.

As religiões de matriz africana eram proibidas. Nessa época, fiéis que teimavam em professar sua fé em deuses negros eram considerados ameaças à sociedade. Nessa lógica, muitos foram encarcerados e trancafiados em hospitais psiquiátricos. As provas materiais dos crimes cometidos eram apreendidas pela polícia, compondo conjuntos de preciosas peças ritualísticas. Testemunhas das resistências visuais negras no Brasil, a maioria desses acervos acabou por conservar e possibilitar o conhecimento da cultura material negra naquele tempo.

Vestuário, estatuária, mobiliário e outros artefatos sacros foram mantidos em poder da polícia durante décadas, e se tornaram objetos de estudo científico. À época, tentava-se comprovar a inferioridade da população negro-mestiça, à luz das teorias raciológicas que estavam em voga na Europa, as quais encontraram aqui fiéis seguidores.

Um desses foi o médico Raymundo Nina Rodrigues, "o primeiro a aplicar à sociedade brasileira os conhecimentos e as teorias antropológicas de seu tempo, tanto ao estudar o crime e a loucura, os tipos físicos e a personalidade, quanto ao inaugurar as investigações sobre a psicologia social e a etnografia afro-brasileiras" (Azevedo1964: 47). Sua obra, embora fosse representante do pensamento racista, influenciou o desenvolvimento da Antropologia no país e é um dos marcos iniciais do ciclo de estudos sobre o negro no Brasil. Seus trabalhos originais continham a descrição dos cultos africanos de sua época, a análise da presença de sudaneses na Bahia e da falsa cristianização dos escravizados. Estudou a mestiçagem no âmbito racial e cultural, ganhando fama e prestígio internacionais. Tornou-

se uma referência nas Ciências Sociais brasileiras, fazendo escola entre os que estudavam o Direito, a Medicina e sociedade naquele momento.

O intelectual elaborou um dos mais importantes trabalhos sobre a expressão material negra brasileira. Mesmo tentando demonstrar a inferioridade negra na assimilação de uma cultura superior, o artigo "As belas artes dos colonos pretos", publicado por ele em 1904, tornou-se o documento central para os estudos sobre a arte afro-brasileira. Construído a partir da análise do acervo da polícia baiana, montado por peças apreendidas dos terreiros de candomblé da cidade no período, foi o primeiro a nomear de "arte negra" aquele material. Suas análises focadas na cultura ioruba, bem como a ligação dessa produção à questão religiosa, se tornaram tendências das abordagens sobre a arte afro-brasileira durante quase todo o século XX.

A produção artística negro-brasileira encontrou momentos diferenciados até se consolidar como um importante campo de estudos da arte nacional, penetrando no sistema da arte. Isto se deu justamente porque a discussão em torno de uma arte de expressão negra tem fronteiras muito fluidas com o debate sobre as questões identitárias do Brasil. O tema configurou-se como um espaço de disputas de muitas ideias, tensões e conflitos, reflexos da complexidade e das transformações que o tema da identidade brasileira assumiu, particularmente após a Abolição da Escravatura, em 1888. Portanto, o vínculo étnicorracial que acompanha essa arte não nos permite uma visão apenas formalística, mas, sobretudo, nos obriga a contextualizar a situação da população de origem africana no país, estabelecendo assim, conexões entre as subjetividades forjadas nas relações raciais brasileiras, pois, "primeiro, arte afro-brasileira é produzida por artistas ligados a cultos afro-brasileiros; segundo, arte afro-brasileira é produzida por autores razoavelmente próximos da cultura negra; terceiro, arte afro-brasileira é produzida por autores que remetem ao universo plástico e social do negro no Brasil" (Souza 2009: 10).

Entre tons de cultura, raça e nação

A cultura é formada por processos sociais diversos e por um "espírito formador" de um ideal religioso ou nacional. Ela tem uma referência global e outra parcial do indivíduo e sua relação com o meio. Pode significar um estado mental desenvolvido no caso de a palavra "cultura" ter funções de adjetivo; no sentido de uma "pessoa de cultura", "pessoa culta", "cultivada intelectualmente". Pode também abranger os processos desse desenvolvimento presentes nas atividades de interesse cultural. Trata-se da cultura tida como trabalho intelectual do homem, no qual as artes são os meios desse processo, e coexiste com o sentido de "modo de vida de um grupo humano". É essa a noção mais utilizada atualmente (Williams 1992). Esses modos de vida podem refletir os conflitos e as relações de

poder, bem como reproduzir imagens construídas nessa dinâmica, instituindo cartografias desenhadas também no campo simbólico.

Por meio de análises das questões culturais ligadas ao tema da identidade, percebemos que a missão de divulgar a imagem de mundo propagada pela colonização foi realizada com a imposição de um modelo único de cultura, principalmente durante a colonização. Mas tal tarefa foi ampliada para todas as áreas do conhecimento, inclusive para a Arte. Assim, artes visuais também são ferramentas de divulgação ou institucionalização da autoimagem de um povo, de uma nação, pois também veiculam os modos de organização social. Entretanto, a hierarquia estética implantada nesses empreendimentos de subalternização de alguns grupos humanos é parte da lógica da colonialidade e de suas dimensões hierárquicas, refletidas em relações de poder, tais como o patriarcal, cristão e étnicorracial, entre outros (Gomez 2013).

Contudo, mesmo após os processos de independência de países e transformações nos paradigmas de representação artística, essas relações desiguais persistem. Hoje, a preocupação da arte extrapola as fronteiras nacionais, acionando setores de criação, difusão e recepção da arte para uma escala maior do que a local; porém, a globalização não absorveu completamente a produção visual localizada. Embora tenha adquirido relativa importância no meio através de discursos e questionamentos da diversidade cultural, a criação artística de fora dos grandes centros econômicos (que se implantaram na colonização) não desfruta de tanto prestígio internacional. A pauta artística continua feita pelas antigas metrópoles, de onde se originam os discursos plásticos em voga na contemporaneidade. Mas a arte ainda resguarda expressões bastante regionalizadas. Muitos artistas se inspiraram – e se inspiram – em movimentos internacionais de cultura. Mas, ao mesmo tempo em que estabeleciam relações de troca com outras referências estrangeiras, acabaram por afirmar a sua própria identidade cultural (Canclini 2007).

Analisando as artes visuais no contexto da globalização, o sociólogo mexicano Nestor Garcia Canclini (2007:136) conclui que:

Parte da arte europeia e latino-americana continua a ser feita, até hoje, como expressão de tradições iconográficas nacionais, circulando apenas dentro do próprio país, mas o lugar de suas figuras-líderes mudou. As artes plásticas permanecem como uma das fontes do que resta do imaginário nacionalista, são ainda cenários de consagração e comunicação dos signos de identidade regional.

Ao propormos uma reflexão sobre as identidades e produção artística dos afro-brasileiros, é importante considerarmos que, assim como em outros países que sofreram empreendimentos coloniais, no Brasil, os conceitos de raça e nação nunca foram termos usados com neutralidade (Seyferth 2002; Schwarcz 1998). No passado, ambos os termos foram articulados, visando a construção de uma comunidade ideal, capaz de reunir cidadãos reconhecíveis como nacionais. Entre

os integrantes dessa cultura única, conhecida como “nação”, outros modos de vida não foram permitidos, mas negados e omitidos da condição nacional.

São muitos os elementos usados para diferenciar a nação dos demais grupos humanos, e entre eles encontramos a noção de raça. Tal conceito também se desenvolveu na Europa, e foi usado no nacionalismo para colaborar com a interpretação das relações sociais nos Estados-nação, bem como delimitar as suas fronteiras e justificar exclusões (Seyferth 2002). Por outro lado, a noção de “raça” colaborou com a expansão capitalista e colonizadora ao estabelecer hierarquias entre as sociedades, desenhando relações desiguais entre sujeitos, como ocorreu no Brasil.

Nossa concepção de Estado-nação foi originada no século XIX e inspirada no modelo francês, embora a colonização do território brasileiro tivesse a marca ibérica. Os portugueses, apoiados pela Igreja Católica, utilizaram-se do estatuto de pureza de sangue para discriminar judeus, mouros e mestiços. As desigualdades eram justificadas pelo nascimento e religião, e os que não eram brancos e católicos eram impedidos de ocupar cargos e funções privilegiadas, além de serem considerados pertencentes a uma raça inferior e infecta. Essa prática estendeu-se ao Brasil, atingindo, até o século XVIII, ciganos, negros, indígenas e mestiços. Desde então, com o aparecimento do conceito de raça, percebemos sua importância nas questões ligadas à colonização do território brasileiro, à abolição da escravatura e à imigração europeia. Enquanto isso, o estatuto da pureza de sangue foi sendo substituído pelas teorias raciológicas, amplamente desenvolvidas durante o século XIX.

Por meio desse pensamento identificavam-se ideias de raça às de cultura, justificando que algumas etnias eram raças diferentes entre si, embasadas em explicações equivocadas da medicina e da antropologia física. Ligavam-se diferenças biológicas à correspondência cultural. Raças eram identificadas com culturas específicas, e isso seria algo estanque, imutável, pois havia raças superiores às outras, justificando a necessidade de colonização para o progresso desses povos. Porém, em nome ainda da civilização e da colonização, ocorreram genocídios de populações inteiras e a submissão de suas culturas à cultura dominante.

O teórico Muniz Sodré afirma que a antropologia preferiu o termo “cultura” ao de “civilização” para designar seu objeto de estudo, como sendo “o modo de vida de um grupo em que se destacam formas aprendidas e padronizadas de comportamento, universalmente reconhecidas como humanas” (Sodré 1983:33). “Cultura”, então, tomou o sentido de diferenças, limites grupais; enquanto “civilização” ficou mais ligada à ideia de processo, de uma marcha dos grupos humanos em direção à modernidade.

Os intelectuais brasileiros buscaram as referências de pensamento científico desenvolvido no final do século XIX e começo do XX para explicar e contribuir com a situação racial do seu país. As teorias raciológicas chegaram ao país em meados do século XIX, quando o sistema escravista estava enfraquecido e se avizinhava uma irreversível abolição da escravatura. A escravidão legitimava a

inferioridade com a qual se tratava negros e mestiços. A diversidade racial representava um grande problema para a construção da nacionalidade brasileira, pois as misturas entre brancos, negros e indígenas seriam, segundo tais teorias, causadoras da degenerescência da população. Outra grande preocupação era a herança negra que influenciava negativamente na identidade do brasileiro (Munanga 1999). As teorias raciológicas, desmentidas no século XX, favoreceram a naturalização das desigualdades sociais e raciais no país. Porém, o cruzamento das ideias de raça e nação produziram um discurso sobre a mestiçagem que foi decisivo para a formação do povo brasileiro. Entretanto, inseriu uma ordem social que desqualificava todo aquele que não possuísse fenótipo branco (Seyferth 2002; Munanga 1999).

Segundo o pesquisador Jair Ramos (1994), a existência de uma classificação hierárquica dos grupos raciais no Brasil foi ancorada no mito de sua origem nacional. Era a “fábula das três raças”, expressão cunhada pelo antropólogo Roberto da Matta, e que se relaciona à imagem da união pacífica de negros, índios e brancos. Ou seja, diz respeito ao sentimento de origem comum da nação brasileira que direcionava suas posições perante a Nação e o Estado. Significa dizer que, ao mesmo tempo, a “fábula das três raças” apresenta uma mistura entre os componentes e afirma uma hierarquia entre eles (Ramos 1994).

Essa hierarquia vem conduzindo ideologicamente a organização da sociedade no país desde o Império, demonstrando que a preocupação em difundir a crença de um lugar sem preconceito racial já se manifestava desde o século XIX. O mito das três raças designou as diferentes posições ocupadas por esses grupos, além de criar um desenho da identidade nacional. Se, por um lado, a nação brasileira não tinha espaço para negros e indígenas, por outro, permitia a incorporação de aspectos dessas culturas como integrantes da cultura popular nacional (Seyferth 2002), sendo um dos elementos que atestavam a origem comum da comunidade.

Principalmente no final do século XIX e início do XX, adotou-se um ideal de branqueamento no Brasil. Esse objetivo era expresso em políticas que favoreciam a imigração de populações brancas para o Brasil, enquanto condenava a imigração de africanos e asiáticos. Foi construída uma visão positiva, bem como uma prática seletiva da mestiçagem do povo brasileiro (Seyferth 2002), especialmente a partir da Proclamação da República. Nela, apenas no marco inicial há uma relação igualitária entre brancos, negros e índios. Em seguida, esses dois últimos elementos são admitidos com símbolos, não como pessoas, cabendo ao mestiço afastar-se cada vez mais das suas origens através de discriminações e inferiorizações. No cotidiano, esses brasileiros ainda hoje recebem tratamento desigual (Guimarães 2001; Munanga 1999).

Segundo Da Matta (1987), a fábula das três raças articulou numa cultura o que era vivido e o que era elaborado, ou, noutras palavras, o popular e o erudito. As categorias negro, branco e indígena foram usadas na construção de uma identidade social, tornando um dado fundamental na

compreensão dos brasileiros e na organização hierárquica dessa sociedade. Portanto, a triangulação étnica:

(...) tornou-se uma ideologia dominante, abrangente, capaz de permear a visão do povo, dos intelectuais, dos políticos e dos acadêmicos de esquerda e de direita, uns e outros gritando pela mestiçagem e se utilizando do “branco”, do “negro” e do “índio” como as unidades básicas através das quais se realiza a exploração ou a redenção das massas. (Da Matta 1987:63).

O mestiço foi a base do pensamento racial brasileiro, em que as raças se misturavam e se complementavam (mesmo sob inferiorização de uns sob outros), admitindo gradientes de cor e posições sociais relativas à cada um deles. Como a mestiçagem era concreta entre nós, sempre podemos criar novos tipos a partir dos interstícios entre um sujeito e outro. Mas, amparado na miscigenação, o país continuou insistindo na imagem de paraíso racial.

Os estudos de Gilberto Freyre nas primeiras décadas do século XX indicaram e sustentaram a ideia de uma democracia racial, na qual todos tinham as mesmas oportunidades, independentemente da cor. A união e convivência pacífica entre negros, brancos e indígenas eram propagadas como marcas nacionais. Esse quadro inspirou, então, a realização do Programa de Pesquisas sobre Relações Raciais no Brasil, realizado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) nos anos 1950.

A agência internacional ainda estava sensibilizada pelo Holocausto, e buscava combater a ideologia racista que conduziu ao nazismo. O projeto era tornar a realidade racial do Brasil um exemplo para todas as nações. Mas não foi isso que aconteceu. O ciclo de estudos trouxe a confirmação da existência do preconceito e discriminação raciais, já denunciada pelos movimentos negros. A democracia racial foi posta em questão, e os intelectuais também se posicionaram, afirmando-a como “mito”, pois cor e classe definiam as desigualdades no país, principalmente as do campo socioeconômico. Porém, os resultados dos estudos não impactaram a autoimagem dos brasileiros, mas ajudaram a mudar a esfera acadêmica, influenciando a institucionalização das ciências sociais no país (Maio 2000).

Numa visão geral, as investigações apontaram as desigualdades e as peculiaridades do racismo no país, que é baseado no “preconceito de ter preconceito” (Fernandes 1972; Schwarcz 1998). Por conta da formação hegemônica católica, condenava-se o preconceito de cor, mas ele acontecia onde se idealizava o embranquecimento: na intimidade. A discriminação era considerada ultrajante para quem sofria e degradante para quem a praticava (Schwarcz 1998). Oracy Nogueira (2006), integrante da referida equipe de pesquisadores, numa comparação da situação racial dos Estados Unidos com a do Brasil, definia o racismo dos estadunidenses como *preconceito de origem*. O brasileiro teria um *preconceito de marca*. O intelectual descreve assim cada tipo de preconceito:

Quando o preconceito de raça se exerce em relação à aparência, isto é, quando toma por pretexto para as suas manifestações os traços físicos do indivíduo, a fisionomia, os gestos, o sotaque, diz-se que é *de marca*; quando basta a suposição de que o indivíduo descende de certo grupo étnico para que sofra as conseqüências do preconceito, diz-se que é *de origem*. (Nogueira 2006: 292)

Estudos mais recentes sobre a identidade nacional, realizadas por Guimarães (2001), acrescentam que a partir dos anos 1960, a denúncia da discriminação e preconceito raciais começou a adquirir um tom mais profundo ao associar as desigualdades sociais às desigualdades raciais. Nas décadas seguintes, os movimentos sociais negros racializam suas práticas ainda mais, visando à afirmação de uma identidade negra. Raça passa a ser um termo político nesse contexto. O negro, que integrava a identidade nacional, agora procura afirmar sua herança africana, situa-se no contexto diáspórico, numa perspectiva transnacional; o que significou um “ataque frontal ao mito da democracia racial” (Guimarães 2001:392). Seguindo as tendências da referida década, as nações se repensavam em termos raciais, revendo seus territórios à luz dos efeitos das migrações e movimentos independentistas. O ideal de nação, postulado na perspectiva de cultura única, agora passava a ter que dialogar com outras visões políticas e culturais, a maioria focada nas identidades raciais.

E por falar em identidades...

Com o enfraquecimento do modelo de Estado-nação, em tempos de globalização econômica e integração política supranacional, além da apologia às diferenças e suas teorizações vivenciadas desde os anos 1970, cultura e identidade se tornaram temas muito frequentes. A cultura, definida por uma dinâmica inconsciente, se liga ao termo identidade. Mas a identidade dependerá sempre de processos conscientes, pois é baseada em processos simbólicos tão fortes a ponto de alterar uma cultura. A identidade se constrói em conjunturas sociais específicas, que determinam as escolhas e representações de cada um, e resultam em conseqüências sociais reais (Cuche 1999).

É possível também que as identidades se transformem no âmbito pessoal e local, pois as transformações da atualidade favorecem mudanças políticas em diferentes escalas, inclusive na cultura. A cultura apresenta uma dimensão política, pois o cultivar-se depende de certas condições sociais oferecidas pelo Estado. A unidade social pode ser dada através da cultura: língua, educação, tradição, entre outros aspectos que constituem um estado nacional abolindo conflitos no nível imaginário antes que ele ocorra no nível político. Podemos também ser cultivados pelo outro, pelo Estado. O Estado pode conciliar os diferentes interesses da sociedade civil e refinar suas sensibilidades através da inculcação de valores que considera adequados. O Estado representa a subjetividade universal presente em cada sujeito da sociedade. A afirmação ou repressão de determinadas características identitárias das culturas diversas passa por uma escolha política. Esses processos de

identificação têm redefinido o sujeito contemporâneo e, conseqüentemente, as identidades nacionais (Hall 2005). Denys Cuche (2000) sugere que utilizemos o termo “identificação”, pois identidade é resultado de identificações e diferenciações em um contexto específico, assumindo, portanto, um caráter fluido, provisório ou relativo. Nessa lógica, a identidade pode mudar, caso se altere a situação relacional.

Não temos, na sociedade hodierna, um núcleo produtor de identidade fixa; é a pluralidade de núcleos que marca o deslocamento de antigas referências únicas, rígidas e compactas (Hall 2005; Silva *et al* 2008). A diversidade de lugares nos indica que há muitas identidades e sujeitos a se manifestarem, percebendo diferentes contextos e significados sociais.

Segundo Cuche (2000:182), uma “cultura particular não produz por si só uma identidade diferenciada: esta identidade resulta unicamente das interações entre os grupos e os procedimentos de diferenciação que eles utilizam em suas relações”. A cultura afro-brasileira nunca teve escolas estilísticas como vemos nas culturas europeias; tampouco se dedicou a gerar apenas artistas afro-brasileiros. Há inúmeros criadores oriundos desse meio que se distanciaram do rótulo de “artista afro-brasileiro” e são conhecidos como artistas nacionais, ou foram embranquecidos na História ou no sistema da Arte Brasileira, desvinculando-se completamente de expressões artísticas negras.

Para as Ciências Sociais, a identidade cultural marca a distinção entre um sujeito (ou grupo humano) e outro baseada em diferenças culturais. Ela ainda compõe a identidade social de um sujeito. Classe, sexo, idade, nação, entre outros elementos, são fronteiras que compõem a identidade social. Tanto os sistemas simbólicos quanto a exclusão social são elementos marcadores de diferença, capazes de distinguir um grupo de outro a partir de oposições. No entanto, a identidade depende da diferença para se constituir nas relações sociais (Silva *et al* 2008). Para a Psicologia, é a identidade que permite a vinculação entre os aspectos social e psicológico em um indivíduo ou grupo, permitindo que ele se localize e seja localizado a partir de seus pertencimentos ou não-pertencimentos. Para maior inteligibilidade sobre as razões pelas quais são incluídas ou excluídas marcas identitárias, é preciso lançar mão de uma análise do contexto relacional (Cucho 2000; Hall 2005).

A definição da identidade é feita por si mesmo e pelos outros. Silva *et al* (2008), refletindo sobre as concepções de identidade discutidas por Stuart Hall, nos alertam sobre a importância de uma origem comum no processo de afirmação identitária. Hall faz essa análise através da diáspora negra, mas indica duas formas de conceber a identidade cultural: uma na qual um grupo reivindica contar sua própria história e cultura, reescrevendo o passado; e na outra a ideia é que, revendo o passado, ele passa por transformações, isto é, ao reivindicar, reconstruímos também a identidade, pois o significado nunca se completa, ele sempre se desloca. A herança histórica comum não garante uma definição fixa; o ato político de reivindicar torna o sujeito capaz de se re-posicionar e se re-construir, alterando, desse modo, os traços comuns originais do grupo. E este raciocínio é a base de uma ideia

de identidade fluida, móvel (Silva *et al* 2008). Portanto, ela vai além da relação nós/eles, pois se “admitirmos que a identidade é uma construção social, a única questão pertinente é: ‘Como e por que e por quem, em que momento e em que contexto é produzida, mantida ou questionada certa identidade particular?’” (Cucho 2000:202).

No contexto relacional dos afro-brasileiros nas artes visuais, reproduz-se também o modelo de relações raciais brasileiras, ainda que disfarçado com o manto da arte. A arte, bem como os seus critérios definidos pelo sistema, pulula como uma instituição soberana, capaz de se sobrepor às questões “menores”, tais como o racismo e o etnocentrismo. O que é definido como “artístico” pode ocultar o que, de fato, justifica exclusões e inclusões no meio operacional da arte: relações de poder. As relações de poder estabelecidas também são influenciadas pelo modo de organização das sociedades. Daí a importância de se pensar mais sobre a relação entre um e outro sujeito, do que simplesmente tentar marcar as diferenças entre eles.

No meio da arte, expressões mais localizadas têm sido rotuladas por agentes externos às realidades locais usando termos que não abrangem as suas peculiaridades, tampouco a territorialidade dos artistas. Muitos conflitos têm sido travados entre os organizadores de plataformas expositivas em todo o mundo tendo por cenário de disputas as práticas de discursos e de poéticas locais e globais (Anjos 2005). As identidades na arte contemporânea circulam com facilidade, mas não se eximem de visões uniformizadoras e até mesmo exotizantes, tal como se fazia nos empreendimentos coloniais, como explica Aníbal Quijano (2007). Para o sociólogo, a partir da colonização da América houve a criação de novas identidades sociais baseadas na raça (índios, negros e mestiços). A diversidade dos grupos nativos foi negada, agrupando-se as diferenças numa única identidade. Houve também a redefinição de outras identidades, que antes designavam apenas a procedência geográfica, e que passaram a ter uma conotação racial (espanhol, português, europeu) e foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais desempenhados nas novas sociedades. Raça tornou-se instrumento básico de classificação social, justificando a dominação de uns grupos pelos outros.

Até hoje, porém, a conotação racial predomina em adjetivos criados para nomear a produção artística em certos territórios, mas eles não conseguem expressar a diversidade criativa de cada local. Neste contexto, como pensar que termos como “arte latino-americana” ou “arte africana” traduzem a produção visual de territórios tão plurais? Por outro lado, a nomeação de estilos de arte com características próprias, resultantes das experiências dos descendentes de escravizados, não tem acontecido somente no Brasil. Os movimentos sociais negros engendraram uma forte luta para que a herança negra fosse remarcada no contexto das artes visuais também, mas não conseguiram destruir as contradições desse meio profissional. Nomear algo como “arte afrovenezuelena”, “afrocubana”, “afrocolombiana” ou “afro-brasileira”, entre outras adjetivos, nos remete à ideia de uma arte específica

criada em um território que sofreu os empreendimentos coloniais como a economia baseada na exploração de homens e mulheres africanos; sem, contudo, traduzir as peculiaridades do processo criativo dessas subjetividades, com suas diversidades e conflitos, já que estão imbuídas de conceitos como raça, etnicidade e identidade nacional. Entretanto, rotular determinado trabalho com um dos termos acima citados pode agregar um valor simbólico no mercado de consumo da arte contemporânea.

Quando se fala em arte de expressão negra contemporânea, é importante remarcar a importância dos Estados Unidos na emissão de um discurso identitário negro no meio das artes visuais. Ser artista afroamericano traduz um contexto particular de resistência e expressão. Entretanto, sua influência ultrapassa o campo político para ditar regras no sistema da arte, designando, inclusive, a forma do discurso afirmativo. Como nem todos os grupos têm o poder de identificação, entre os artistas negros, os nascidos nos Estados Unidos gozam de maior autoridade e poder para fundamentar a presença negra na arte hoje, exportando seus modelos de sistematização de conhecimento, de inserção econômica e de discurso de negritude (Wainwright 2009).

Para Cucho (2000), o poder de classificação conduz à etnização de outros grupos subalternizados. Através de uma classificação exterior, sua marginalidade é justificada pela diferença quase imutável. Como falamos anteriormente, a identidade se constitui em torno de oposições. Ao problematizarmos essas relações, perceberemos o poder como dinamizador desses contextos. O grupo que desfruta de mais poder, acaba normalizando uma identidade, isto é, torna-a referência fixa para a hierarquização de outras. Ela é apresentada socialmente com todas as características positivas, como algo natural e desejável em qualquer sujeito. Todas as outras identidades absorvem características negativas em relação à primeira. Sua força é tamanha que ela deixa de ser mais *uma* identidade, para ser a natural. Invisibilizada, ela nos orienta a ver os outros como na identidade, o que é um paradoxo (Silva *et al*, 2008). Falando de meio da arte, o artista (historicamente branco e privilegiado socialmente) seria *a* identidade. Os negros que acessam a essa categoria profissional, no entanto, são rotulados como artistas afro-brasileiros, pois diferem na sua origem e trajetória, dos outros "artistas". Portanto, precisam da identidade e de um marcador de diferença, nesse caso, a origem.

É pelo adjetivo "afro-brasileiro" que encontramos os criadores enquadrados como descendentes de escravizados ou que optaram por expressar aspectos de suas vivências culturais negras. É interessante notar que o adjetivo funciona como delimitador de um campo específico pelo sistema da arte e suas conexões. Nele, "artistas" (brancos) do país podem ir e vir, criar inspirados na herança negra e depois mudar de tema. Enquanto isso, os artistas "afro-brasileiros" acabam tendo suas criações sempre vinculadas a uma suposta essência da veia artística negra, o que pode indicar expectativas de essencialismo identitário ou de uma escola estilística de arte negra.

Silva *et al* (2008) destacam que há uma tensão entre a tendência que visa à fixação de uma identidade e a impossibilidade de sua realização. Ambos os processos seguem dinâmicas diferentes. Nas identidades nacionais, por exemplo, visando sua fixação, recorrem ao essencialismo cultural. É comum a busca de símbolos nacionais. Entre eles, destacam-se a língua e o mito de fundação original da comunidade para se criar laços imaginários entre os entes. Porém, a contraposição ao essencialismo é constante, pois essas nações convivem com as misturas entre os diferentes, o que contesta a fixidez identitária proposta. Isso resulta em identidades novas, híbridas, que guardam traços daquelas originais, mas que interferem nas relações de poder:

A possibilidade de “cruzar fronteiras” e de “estar na fronteira”, de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma demonstração do caráter artificialmente imposto das identidades fixas. O “cruzamento de fronteiras” e o cultivo propositado de identidades ambíguas é, entretanto, ao mesmo tempo uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade. (Silva *et al*: 89)

Os contatos entre os diferentes podem se dar através de fenômenos demográficos como a diáspora, o cruzamento de fronteiras, viagens ou, metaforicamente, quando o sujeito atravessa as fronteiras simbólicas do grupo e experimenta novos territórios. Assim, ao contextualizar o artista negro contemporâneo é preciso lembrar que muitos artistas circulam no sistema oficial da arte, especialmente nas últimas décadas. E isso tem afetado não só os discursos identitários hegemônicos, mas também os periféricos subalternizados.

Por dentro do sistema da arte

A oferta e a demanda dos bens culturais são bem mais do que a simples imposição que a produção faz sobre o consumo; tampouco é a busca consciente de consumidores pelo produto. É a articulação dos campos em que se elabora o gosto e em que se elabora o produto especializado. A demanda se constrói nas relações dos grupos, a partir do seu interesse por consumo de bens materiais ou culturais (Bourdieu 2007). A arte integra o setor de bens culturais e não se isenta do uso de mecanismos para determinar a difusão ou o consumo (ou não) de seus produtos. Isso é articulado em uma instância própria: o sistema da arte.

O sistema da arte é definido como um “conjunto de indivíduos e instituições que produzem, difundem e consomem objetos e eventos por eles mesmos definidos como artísticos, e determinam os critérios da Arte para toda uma sociedade em determinada época” (Bulhões 2008:128). Dada sua dimensão econômica atual, é preciso considerar ainda a sua lógica específica, com atenção para as formas com as quais são criadas os seus consumidores e o seu gosto. Contrariando a ideia de que o gosto é algo natural, o autor Pierre Bourdieu (2007) aponta que a educação estimula ou indica as

necessidades culturais do sujeito mais do que a classe social. Admite, inclusive, uma hierarquia no meio das artes (entre gêneros, épocas e escolas) equivalente à posição social dos consumidores. O sistema se organiza, portanto, adequando-se ao gosto dos grupos dominantes.

Através do sistema da arte são institucionalizados todos os profissionais envolvidos na Arte. O status de artista é chancelado por meio de articulações entre esses sujeitos, que podem simplesmente lançar ou destruir carreiras profissionais, deslegitimar ou autorizar a fala de criadores. Para tanto, são conjugados valores de elementos do meio social, a exemplo de classe e raça.

Ao considerarmos o percurso histórico da formação artística em nosso país, fica evidente que a presença de artistas não-brancos sempre foi desprestigiada nessa rede. No passado, a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, implantou um modelo oficial de arte na colônia que alterou profundamente os processos criativos que se desenvolviam no Brasil. A Academia de Belas Artes de Paris foi o modelo para a implementação de cursos ligados à arte em todas as colônias. E a maneira como o ensino da arte, bem como todos os conhecimentos artísticos possíveis eram apresentados e ensinados, incutiam hierarquias no campo estético. As imagens de um mundo subordinado à lógica da dominação colonial indicava a superioridade de certos grupos humanos, negando aos outros, inclusive, a possibilidade de criação de visualidades. Desse modo, o referencial euro-referenciado, isto é, masculino, heterossexual, cristão e branco, designava o formato para as subjetividades permitidas. Assim, o poder criativo de outros grupos era relegado a uma esfera inferior, que, ao longo do tempo, encontra diferentes expressões dentro do conjunto de instrumentos do sistema da arte. (Gomez 2011; Grosfoguel 2007).

Embora artistas negros tenham integrado a Academia Imperial de Belas Artes, criada no Rio de Janeiro pela Missão Artística Francesa de 1816, só no século XX é que esses sujeitos começaram a ser historicizados. Manuel Querino, historiador negro e baiano, foi um dos primeiros a se preocupar com o pertencimento étnicorracial de artistas na capital baiana. Ele fez um levantamento biográfico de indivíduos que atuavam na cidade no final do século XIX e início do XX. Mas, sua obra é questionada até hoje no meio acadêmico por conta dos métodos utilizados. Ainda que ele tenha alguns defensores, é espantoso o esforço do meio acadêmico para negar seus estudos. Já Clarival do Prado Valladares, outro historiador (branco) preocupou-se em estudar a vida de artistas negros, acadêmicos, por volta da metade do século passado.

Quando, nos anos 1950, os estudos de Arthur Ramos ampliaram a possibilidade de autoria da arte negra para aqueles que não se vinculavam às religiões de matriz africana, essa arte passou a ser denominada de popular, primitiva, ou naïf, posições apresentadas como inferiores no campo do conhecimento artístico. Ao mesmo tempo, a arte oficial saía das tendências modernistas para as abstratas. A partir daí, criou-se um mercado brasileiro para esse tipo de arte. Para funcionar, esse esquema precisava de um intelectual que emitia um discurso legitimador e operava o meio

profissional, mais um criador negro-mestiço, marginalizado do circuito oficial de arte, o que lhe atestava a originalidade de seu trabalho.

Os estudos sobre essa temática ainda são muito poucos. A produção bibliográfica sobre a contribuição negra nas artes visuais ainda é frágil, mas tem crescido significativamente nos últimos vinte anos. Isso vem acontecendo porque a sociedade brasileira está enfrentando questões cruciais relativas à sua identidade. Tais conflitos têm sido evidenciados pela reivindicação política de movimentos sociais e por ações políticas de reparação. Reserva de vagas para negros no ensino superior, reconhecimento de territórios tradicionais, obrigatoriedade do ensino da História da África, dos Povos Ameríndios, das Culturas Afro-Brasileira e Indígenas são algumas ações resultantes de lutas, que trouxeram à tona a desmistificação da democracia racial no país.

Aos poucos, profundas transformações estão acontecendo nas instituições nacionais, principalmente em setores ligados à Educação e Cultura. Além dessas ações citadas acima, as quais afetam o campo educacional, temos um outro interessante exemplo: O Museu Afro-Brasil. Fundado em São Paulo em 2004, tem por especialidade a difusão de obras de artistas negros, e vem se tornando uma importante instituição para afirmação da presença negra no meio artístico brasileiro.

Os maiores espaços de circulação da criação dos afro-brasileiros sempre foram os meios da expressão da cultura afro-brasileira, a exemplo das manifestações religiosas. Ao invés de se repensar estratégias de inclusão de artistas negros, o sistema preferiu cristalizar a ideia de que os negros produziam arte somente no restrito âmbito religioso. Infelizmente, até hoje pouco se problematiza a ausência negra nos circuitos formais da Arte.

Os negros continuam como minoria na participação de eventos de artes plásticas. A Bienal Internacional de Arte, realizada em São Paulo desde 1951, consolidou-se como o mais importante evento na área, na América do Sul. Este é um exemplo de como o racismo impede a integração de negros no sistema da arte. Em suas últimas cinco edições, contabiliza-se apenas 4% de expositores negros. Em uma recente entrevista, Paulo Herkenhoff, curador, justifica essa insignificante participação negra como resultado de "um "vínculo de interesses econômicos" entre universidades e galerias, que causa uma "obstrução ativa" do mercado para negros." (Marti 2011)

Os eventos temáticos, entretanto, ainda os acolhem. Especialmente depois do Centenário da Abolição da Escravatura (1988), muitas mostras comemorativas nacionais e internacionais têm marcado a contribuição dos negros para as artes plásticas brasileiras. Mas essa produção ainda não é apresentada como igual no sistema da arte.

Novas identidades no sistema da arte

A construção de uma imagem de mundo se dá também através da arte, na qual se expressa a percepção do sujeito. Pela arte também notamos os valores civilizatórios, e, portanto, podemos visualizar efeitos da experiência colonial, de seus processos complexos de dependência ou de libertação. Em outras palavras, o imaginário artístico é articulado hierarquicamente, e nele se realiza uma dimensão estética do poder (Gomèz 2011). A colonização designou um padrão mundial de poder focado na raça, que orientava a divisão de trabalho nos territórios e a negação de identidades locais (Quijano 2007). Seguindo esse raciocínio, novas sociedades foram organizadas. Mas, nas últimas décadas do século XX, as questões identitárias assumiram um lugar político que tem alterado essas estruturas sociais.

Especialmente a partir dos anos 1960, declarações de identidade se fortaleceram através de organizações como os movimentos sociais, que passaram a reivindicar transformações baseadas na afirmação dos diferentes modos de vida. A questão identitária ampliou seu sentido político e penetrou em diversos âmbitos da vida do sujeito. O meio da arte foi um desses.

A face contemporânea do conceito de identidade se relaciona a uma noção de sujeito com múltiplos pertencimentos. O deslocamento de elementos que marcam as fronteiras identitárias deixou a polissemia e a fluidez comandando a ideia de identidade hoje, assim como o processo de escolhas do indivíduo demonstra o caráter político que a identidade assume entre nós (Hall 2005). Essa dimensão fluida também se repete na relação centro-periferia da arte. Atualmente, o Outro se tornou tema frequente na arte.

A diversidade de materiais e técnicas expressivas, bem como as temáticas, favorecem a percepção do Outro. A alteridade tem se tornado um elemento que distingue um produto do outro no competitivo mercado de arte. As identidades locais têm cada vez mais espaço no circuito oficial das artes, pois elas agregam valor aos produtos, diferenciando-os. O capitalismo, que rege o meio da arte, se nutre da alteridade celebrando a hibridiz e as misturas (Escobar 2008). A cada instante, novas exposições eclodem em diferentes espaços do mundo, colocando em rede global a arte local. Mais do que a afirmação de identidades locais subsumidas no sistema de arte, as artes asiática, africana, afro-cubana, afro-venezuelana, afro-brasileira, entre outras, são novos produtos do mercado artístico. Não significa, porém, que sejam escolas estilísticas, tal qual ordena a tradição da História da Arte Ocidental. Nesse caso, o adjetivo aplicado à arte evidencia o território, bem como o pertencimento étnicorracial, na perspectiva multicultural que se tem difundido nas artes visuais contemporâneas. A fim de adotar um discurso do politicamente correto e descentralizar o poder do sistema da arte, novas plataformas expositivas têm sido organizadas em diferentes lugares do globo, proporcionando certa visibilidade de criações, mesmo sob a ótica das metrópoles.

Desde os anos 1980, quando os artistas deixaram o discurso de negação em favor da institucionalização da arte, as identidades se materializaram no meio. A ideia romântica de um artista contestador ainda prevalece, e o atestado dessa rebeldia vem na localização de sua obra. Identidades periféricas ganharam espaço no sistema contemporâneo de arte principalmente a partir de duas grandes exposições: *Primitivism in the Twentieth Century*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1984, e *Les Magiciens de la Terre* (Paris, 1989). Ambas aproximaram a produção do centro e da margem, e desencadearam um profícuo e vigoroso debate sobre o etnocentrismo e o racismo na arte. Desde então, cultiva-se o discurso politicamente correto, fundamentado no multiculturalismo. A partir de então, o debate é recorrente no meio, e muitos artistas de regiões distintas têm se projetado, inclusive alguns brasileiros negros como Mestre Didi, que participou da exposição francesa.

Mas essa não foi a primeira grande projeção internacional da arte afro-brasileira. Nos anos 1960, Estados africanos que se libertavam do jugo colonialista assumiam uma plataforma afirmativa, fundada na questão cultural, para se constituir como novos Estados. Foram organizados dois grandes eventos de cunho internacional que tinham como objetivo a reafirmação da contribuição africana para o avanço da humanidade, sobretudo no campo da cultura. O I e II Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN) incluíram artistas e intelectuais da África e de sua diáspora. A partir de uma criteriosa seleção, artistas negros foram apresentados ao mundo, entre eles os brasileiros Mestre Didi e Agnaldo Manoel dos Santos. O pertencimento étnico foi um dos critérios para a participação no evento. Desde então, outras exposições temáticas surgiram, sobretudo nos anos 1980, e essa produção simbólica começou a ser cada vez mais divulgada no meio oficial.

Considerações finais

O discurso politicamente correto prevalece no sistema operacional da arte, mas a exclusão e o preconceito continuam, agora disfarçados em critérios artísticos. É fato que as identidades no meio da arte hoje podem ser muito lucrativas; há muitas exposições de grande porte que absorvem a temática negra e promovem a divulgação da arte dos negros no Brasil e fora dele. Outras iniciativas também têm absorvido a produção desses sujeitos, como instituições do porte do Museu Afro-Brasil.

Para o artista negro, a questão ainda continua, pois com um conceito tão amplo quanto o de arte afro-brasileira, é possível contemplar a todos os artistas, mesmo que sejam brancos e abastados. Considerando as peculiaridades da nossa identidade nacional, que tem o discurso da mestiçagem como ícone, qualquer brasileiro pode fazer arte afro-brasileira. Logo, o peso está no discurso de pertença do criador, mais do que na própria obra. Não há um estilo “afro-brasileiro” com

características formais a serem repetidas no meio; o que vale é a experiência cultural negra. Essa situação nos permite visualizar o reflexo do mito da democracia racial no meio artístico nacional.

Mas, artistas brancos, privilegiados socialmente, podem ser rotulados esporadicamente de “afro-brasileiros”. Utilizando a temática negra conscientemente ou não, os brancos são facilmente absorvidos no sistema quando produzem outro tipo de arte. Entretanto, o mesmo não acontece com os negros. Ser chamado de artista afro-brasileiro pode indicar a expectativa de que ele vá criar, durante toda sua vida profissional, referenciando-se unicamente na experiência cultural dos descendentes de africanos.

A Arte afro-brasileira tem se relacionado com o sistema contemporâneo de arte, mas ainda se coloca como um discurso localizado. No momento, é importante a enunciação do lugar de fala desses sujeitos, marcar seus pertencimentos. Mas, porque ainda não estão inseridos no âmbito do critério artístico apenas? Porque o peso para a inserção nesse sistema é definido nos valores dos elementos sociais que constituem o profissional da arte, tais como a classe e a raça... Enquanto isso prevalecer, não teremos visualidades em condições de igualdade no mundo da Arte.

Bibliografia

- ANJOS, Moacir dos. 2005. *Local/Global: Arte em Trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- ARCHER, Michael. 2008. *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- AZEVEDO, Thales. 1964. *As Ciências Sociais na Bahia: Notas para sua História*. Salvador: UFBA.
- AZEVEDO, Thales. 1996. *As Elites de Cor: Um Estudo de Ascensão Social*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- BOURDIEU, Pierre. 2007. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. Porto Alegre: Zouk.
- BULHÕES, Maria Amélia. 2008. “As Instituições Museológicas e a Constituição de Valores no Circuito Mundializado da Arte”. In: BERTOLI, Mariza & STIGGER, Veronica (orgs.). *Arte, Crítica e Mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado. pp.125-133.
- CANCLINI, Nestor Garcia. 2007. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras.
- CAUQUELIN, Anne. 2005. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- CUCHE, Denys. 1999. *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC.
- DA MATTA, Roberto. 1987. “Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira”. In: *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco. pp. 58-85
- ESCOBAR, Ticio. 2008. “Zonas Transitórias: La Resistencia del Arte en los Tiempos Globales”. In: BERTOLI, Mariza & STIGGER, Veronica (orgs.). *Arte, Crítica e Mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado. pp.57-73
- FERNANDES, Florestan. 1972. *O Negro no Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- FIALHO, Ana Letícia. 2005. “As Exposições Internacionais de Arte Brasileira: Discursos, Práticas e Interesses em Jogo”. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 3. pp. 689-713.
- FIALHO, Ana Letícia. 2005. “Mercado de Artes: Global e Desigual”. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl>
- GOMÈZ, Pedro Pablo. 2010. “La Paradoja del Fin del Colonialismo y la Permanencia de la Colonidad”. *Calle 14 - Revista de Investigacion en el Campo del Arte*, São Paulo, n.4. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es>
- GROSGUÉL, Ramon. 2007. “Dilemas dos Estudos Étnicos Norte-americanos: Multiculturalismo Identitário, Colonização Disciplinar e Epistemologias Descoloniais”. In: *Ciência e Cultura*, São Paulo, v.59, n.2. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br>. Acesso em: 03 jul. 2008.

- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. 2001. "Nacionalidade e Novas Identidades Raciais no Brasil: Uma Hipótese de Trabalho". In: SOUZA, Jessé. *Democracia Hoje: Novos Desafios para a Teoria Democrática Contemporânea*. Brasília: Editora UnB. pp.387-413.
- HALL, Stuart. 2005. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. DP&A editora.
- MAIO, Marcos Chor. 2000. "O Projeto UNESCO: As Ciências Sociais e o 'Cred' Racial Brasileiro". *Revista USP*, São Paulo, n.46, pp. 115-128. .
- MARTÍ, Silas. 2011. "Artistas Negros Não Passam de 4% nas Últimas Cinco Bienais". *Folha de São Paulo*.
- MEYRIC-HUGUES, Henry. 2008. "A História e a Importância da Bienal como Instrumento de Globalização". In: BERTOLI, Mariza & STIGGER, Veronica (orgs.). *Arte, Crítica e Mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado. pp.19-43
- MUNANGA, Kabengele. 1999. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes.
- NOGUEIRA, Oracy. 2006. "Preconceito Racial de Marca e Preconceito Racial de Origem: Sugestão de um Quadro de Referência para a Interpretação do Material sobre Relações Raciais no Brasil". *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, vol. 19, n. 01, pp. 287-308.
- QUIJANO, Anibal. 2005. "Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org). *A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais, Perspectivas Latino-Americanas*. Buenos Aires: Clacso. Disponível em <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>>.
- RAMOS, Jair de Souza. 1994. *O Ponto da Mistura: Raça, Imigração e Nação em um Debate da Década de 20*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social / Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro.
- RODRÍGUEZ, Joaquín Barriandos. 2009. "Desplazamientos (Trans)Culturales: Arte global, Movilidad y Perifericidad en el Sistema Internacional del Arte Contemporáneo". In: *Inter: Art Actuel*, Quebec, n. 102, pp. 38-45. Disponível em: <http://www.erudit.org>
- _____. 2012. *El Sistema Internacional del Arte Contemporáneo: Universalismo, Colonialidad y Transculturalidad*. Disponível em <<http://artglobalizationinterculturality.com>>
- _____. 2011. "La Colonialidade del Ver: Hacia um Nuevo Visual Interepistémico". In: *Nómadas*, Issue 35, pp. 13-30, 2011.
- RUPP, Betina. 2007. *Curadorias na Arte Contemporânea: Precursores, Conceitos e Relações com o Campo Artístico*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais / Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São Carlos.
- SANTOS, Milton. 2004. *Por uma Outra Globalização: do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record.
- SCHWARCZ, L. Moritz. 1998. "Nem Preto nem Branco, Muito pelo Contrário: Cor e Raça na Intimidade". In: *História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da Vida Contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 173-244.
- SEYFERTH, Giralda. 2002. O Beneplácito da Desigualdade: Breve Digressão sobre Racismo. In: ABONG. *Racismo no Brasil*. São Paulo-Petrópolis: ABONG pp.17-43
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. 2008. *Identidade e Diferença: A Perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- SODRÉ, Muniz. 1983. *A Verdade Seduzida: Por Um Conceito de Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- SOUZA, Marcelo de Salette. 2009. *A Configuração da Curadoria de Arte Afro-Brasileira de Emanuel Araújo*. Dissertação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.
- TEJO, Cristiana Santiago. 2005. *Made in Pernambuco: Arte Contemporânea e o Sistema de Consumo Cultural Globalizado*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco.
- TRIGO, Luciano. 2009. *A Grande Feira: Uma Reação ao Vale Tudo na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Record.
- WAINWRIGHT, Leon. 2009. "New Provincialisms: Curating Art of the African Diaspora". *Radical History Review*, New York, n.103, pp. 203-213.

Recebido em 05/01/2014

Aprovado em 12/02/2014