

PPGAV



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

AUGUSTO CÉSAR DE HOLANDA SANTOS



GUTO OCA: A COR QUE NÃO VEJO

Imagem 01: Guto Oca, Daltonismo racial, 2019
Fonte: Guto Oca

**JOÃO PESSOA/PB
FEV/2021**

AUGUSTO CÉSAR DE HOLANDA SANTOS

GUTO OCA: A COR QUE NÃO VEJO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração:

Artes Visuais e seus Processos Educacionais, Culturais e Criativos.

Linha de Pesquisa:

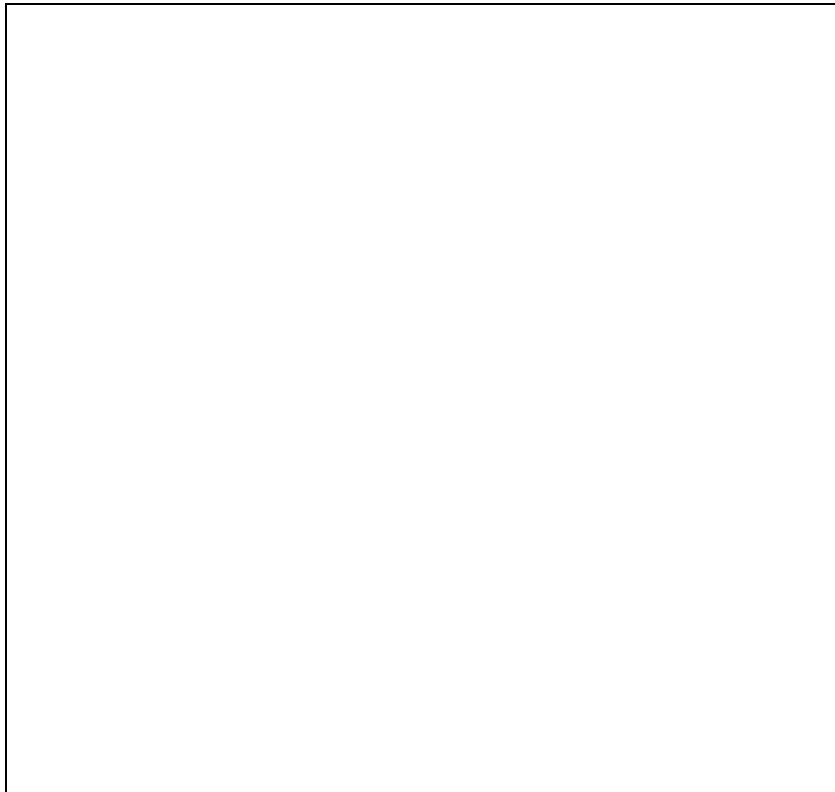
Processos Educacionais em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Robson Xavier da Costa.

JOÃO PESSOA/PB

FEV/2021

Espaço reservado para a ficha catalográfica.

A large, empty rectangular box with a thin black border, occupying the lower half of the page. It is intended for a catalog card (ficha catalográfica).

AUGUSTO CÉSAR DE HOLANDA SANTOS

GUTO OCA:
A cor que não vejo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Data: ___ de _____ de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Robson Xavier da Costa
(Orientador - PPGAV-UFPB)

Prof. Dr. Alberto Ricardo Pessoa
(Examinador interno – PPGAV-UFPB)

Prof. Dr. Igor Moraes Simões
(Examinador externo – UFRGS)

Dedico essa dissertação em memória de
Edilma Patrício da Silva e José Domingos da Silva.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Seu Antônio e a minha mãe, Maria Leonalva, pelos incentivos e direcionamentos à arte, desde que eu era criança e apoio para a vida.

Ao meu amor, Eliz Patrício, por todos os momentos juntos, pela parceira de vida e contribuições não só durante essa pesquisa, mas por ter acreditado desde o início que poderíamos alcançar nossos sonhos juntos, por todos os dias que caminhamos e lutamos, com amor.

A Gui, filho e companheiro de arte, companheiro de montagens de exposição e parceiro em todos os momentos, pela nossa caminhada que é tão linda.

A Otávio Patrício, enteado que acompanha minha trajetória na Paraíba desde o início, pelo apoio tecnológico e por estar sempre junto.

Aos meus irmãos, César, Júlio e Paulinho, por estarem juntos em tantas memórias, tantos momentos, e pelo apoio mesmo à distância.

A Robson Xavier, orientador e amigo querido, pelas orientações, contribuições para a arte, para a vida, e por acreditar em minha poética desde antes do mestrado.

À Cris Peres, amiga vizinha e parceira na Arte, na vida, pelo apoio de sempre desde Arapuca até nossos projetos que estão por vir, e a Danilo Rufino, pela amizade, registros fotográficos e pela força.

A Serge Huot, artista amigo que contribuiu muito para os desdobramentos de meus trabalhos, pela acolhida na Arapuca Arte Residência, lugar que respeito e agradeço por poder ter pisado em seu solo sagrado.

À Valquíria Farias, amiga curadora e incentivadora de meu trabalho artístico, pelas suas críticas e apontamentos tão importantes para a minha formação enquanto artista baseado em João Pessoa, através do Projeto Movimento Arapuca.

À Aurora Caballero, amiga artista e parceira de trabalho, de exposições, por ter me convidado para trabalharmos juntos e pelo carinho, respeito e apoio de

sempre, e a Alessandro Potter, pelo carinho e contribuição através do seu olhar artístico tão importante.

À Rebeca Souza, amiga e colega de mestrado, por sua força e amizade nos momentos mais difíceis.

À Atena Pontes, pelas conversas e inquietações durante nosso percurso no mestrado.

Às Professoras Maria Emília Sardelich, Luciene Lehmkuhl e Sabrina Melo, pelas contribuições teóricas e pelo apoio a minha produção artística.

A Renato Sancharro, Luana Andrade e Marcio Soares, pela parceria e trocas no quilombo Conceição das Crioulas.

Aos Professores Alberto Pessoa, Marcelo Coutinho e Erinaldo Nascimento, Pelas contribuições teóricas e apoio ao meu trabalho.

A Walter Arcela, pelo apoio e trabalho na exposição Cor que não vejo.

A Bruno Vinelli, pela contribuição teórica tão importante.

À Mabel Medeiros, Rebeca Monita, Joana D'arc e Carlito Person, pelos diálogos e encontros tão importantes em relação à minha formação artística.

A Marcio Almeida e Marcelo Silveira, pelas críticas e apontamentos tão preciosos para minha produção artística.

A Paulão do Sesc-PB e Carol Souza do Sesc Nacional, por sempre apoiarem meu trabalho artístico.

À Maria Macêdo e Jaque Rodrigues, pela importante contribuição teórica.

Ao grupo de pesquisa Arte, Museus e Inclusão – CCTA - UFPB.

À Odilon Filho, pelo suporte e direcionamento através do PPGAV UFPB.

À Capes, pelo importante financiamento dessa pesquisa através da manutenção da bolsa de mestrado.

RESUMO

Será que temos certeza daquilo que vemos? Para a maioria das pessoas observarem as cores, distinguirem a diferença entre elas e ainda classificá-las são tarefas fáceis. Para as pessoas daltônicas não é tão simples. Nesta dissertação parti das minhas experiências no âmbito da Arte/Educação e suas influências em meu trabalho enquanto artógrafo e ativista negro. Ao longo desta pesquisa destaco o fato de como sendo daltônico utilizo minhas limitações visuais para compor, criar, e recriar, trabalhos artísticos no campo das artes visuais. Nesse contexto, o objetivo geral dessa pesquisa é: investigar em meu trabalho artístico influências do daltonismo fisiológico e do “daltonismo racial” nas composições pictóricas e nas temáticas utilizadas em minha poética. Para isso utilizo a metáfora da “cor inexistente” a partir dos seguintes conceitos: “daltonismo racial”, que problematiza o embranquecimento da pele negra no Brasil e “arte afro-brasileira”, estabelecendo relações entre os conceitos e meu processo criativo. Para a realização da análise optei pela abordagem metodológica da pesquisa educacional baseada em arte ou a/r/tografia sistematizada pela Dr^a. Rita L. Irwin (2013) e sua equipe do Department of Curriculum & Pedagogy, da University of Bristh Colúmbia, Canadá, utilizei como procedimento metodológico a pesquisa intervenção partindo da minha prática artística e suas singularidades, visualidades e subjetividades, possibilitando um contínuo processo de investigação (uma pesquisa viva). Para as interlocuções teóricas, recorri aos conceitos de arte afro-brasileira abordados por Walter Zanini (1983), Roberto Conduru (2007) e Renato Silva (2016), trabalhei também com autores como Silvio Almeida (2018) e Grada Kilomba (2019) que discutem o racismo estrutural e suas implicações nas sociedades contemporâneas, visando um embasamento teórico para justificar minha imersão poética no tema. E por conseguinte, analisei trabalhos artísticos de minha autoria, seus desdobramentos estéticos e conceituais, que foram expostos em duas exposições individuais: “Cor que não vejo, na Galeria da Usina Cultural Energisa e “Ainda há CORpo” na galeria do Sesc Cabo Branco, ambas realizadas no ano de 2019, na cidade de João Pessoa, Paraíba, Brasil.

Palavras-Chave. Daltonismo racial. Arte/Educação. Artes Visuais. Racismo. Arte Afro-Brasileira.

ABSTRACT

Are we sure of what we see? For most people to observe colors, to distinguish the difference between them and to still classify them are easy tasks. It's not so simple for color blind people. In this dissertation i started from my experiences in the scop of Atr-Education and its influences in my work as a black artist and throughout this research i highlight the fact that as being colorblind i used my visual limitations to composse, create, and recreate, artistic Works in the field of visual arts. In this contexto, the general objective of this research is: to investigate in my artistic Works influences of physicological color blindness and "racial color blindness" in the pictorial compositions and in the themesused in my poetics. For this, i used the metaphore of "non-existent color" based on the following concepts: "racial color blindness", which problematizes he whitening of black skin in Brazil and "Afro-Brazilian art", establishing relationships between the concept and my creative process. To carry out the analysis, i opted for the methodological approach of education research based on a/r/tography systematized by Doctor Rita L. Irwin (2013) and her team from the Departament of Curriculum & Pedagogy of University of Brith Columbia, Canada, used as a methodological procedure the intervention research starting from my artistic practice and its singularities, visualities and subjectivities, enabling a continuous processo f investigation (a living research). For theoretical interlocutions, i resorted to the concepts of Afro-Brazilian art addressed by Walter Zanini (1983), Roberto Conduru (2007) and Renato Silva (2016), i also worked with authors such as Silvio Almeida(2018) and Grada Kilomba (2019) wo they discuss structural racism and its implications in contemporary societies, aiming at a theoretical basis to justify my poetc immersion in the theme. And therefor, i analyzed artistc Works of my own, their a esthetc and conceptual developments, which werw exposed in two individual exhibitions: "Color that i don't see", at Usina Cultural Energisa Gallery and "Still there is a body" at Sesc Cabo Branco Gallery, both held in 2019, in the city of João pessoa, Paraíba, Brazil.

Keywords. Racial Color Blindness. Art-Education. Visual Arts. Racism. Afro-Brazilian Art.

IMAGENS

IMAGEM 01 – Daltonismo racial	01
IMAGEM 02 – Daltonismo racial	16
IMAGEM 03 – Bandeira preta	19
IMAGEM 04 – Carta admissional	19
IMAGEM 05 – Matéria de quem	20
IMAGEM 06 – Ai Lovi.....	32
IMAGEM 07 – Desenho Projeto	33
IMAGEM 08 – Esboço de Máscara	33
IMAGEM 09 – Projeto de pintura Madrinha.....	34
IMAGEM 10 – Série máscaras	35
IMAGEM 11 – Grafite Ano Cultural Hebert Viana.....	35
IMAGEM 12 – Mormaço.....	37
IMAGEM 13 – Integração.....	37
IMAGEM 14 – Madrinha.....	39
IMAGEM 15 – Quadro negro.....	41
IMAGEM 16 – A negra	51
IMAGEM 17 – A redenção de Cam	51
IMAGEM 18 – Mestiço	52
IMAGEM 19 – A negra	52
IMAGEM 20 – Favela.....	53
IMAGEM 21 – Samba	53
IMAGEM 22 – Samba no terreiro	54
IMAGEM 23 – Objeto emblemático	54
IMAGEM 24 – Sem título	56
IMAGEM 25 – Os pés na falésia	61
IMAGEM 26 – Mercado.....	62
IMAGEM 27 – Mercado.....	63
IMAGEM 28 – Arapuça Arte Residência	65
IMAGEM 29 – Arapuça Arte Residência	65
IMAGEM 30 – Atelier Arapuça	66
IMAGEM 31 – Tingimento dos tecidos	67

IMAGEM 32 – Tecidos tingidos	68
IMAGEM 33 – Argila/pigmentos da falésia	68
IMAGEM 34 – Tecidos tingidos	69
IMAGEM 35 – Desenhando pés	70
IMAGEM 36 – Série falésia	70
IMAGEM 37 – Série falésia	71
IMAGEM 38 – Série aceita?	73
IMAGEM 39 – Atos de transfiguração	74
IMAGEM 40 – Atos de transfiguração	75
IMAGEM 41 – Daltonismo racial	77
IMAGEM 42 – Montagem de Cor que não vejo	86
IMAGEM 43 – Montagem de Cor que não vejo	87
IMAGEM 44 – Cor que não vejo	88
IMAGEM 45 – Ainda há corpo	89
IMAGEM 46 – Pintura do tecido	90
IMAGEM 47 – Pintura do tecido	90
IMAGEM 48 – Cartaz Cor que não vejo	90
IMAGEM 49 – Exposição Cor que não vejo	93
IMAGEM 50 – Exposição Cor que não vejo	93
IMAGEM 51 – Exposição Cor que não vejo	93
IMAGEM 52 – Exposição Cor que não vejo	93
IMAGEM 53 – Roda de conversa da Exposição Cor que não vejo	94
IMAGEM 54 – Carta Admissional	95
IMAGEM 55 – Apresentação no I Encontro da Jornada Discente	96
IMAGEM 56 – Guto Oca e a Bandeira preta	97
IMAGEM 57 – Bandeira preta	98
IMAGEM 58 – Esquema criativo de bandeira preta	105
IMAGEM 59 – Processo criativo de bandeira preta	106
IMAGEM 60 – Processo criativo de bandeira preta	107
IMAGEM 61 – Matéria de quem	108
IMAGEM 62 – Carta admissional	109
IMAGEM 63 – Carta admissional	110

IMAGEM 64 – Esquema criativo de Carta admissional	112
IMAGEM 65 – Esquema criativo de Carta admissional	112
IMAGEM 66 – Esquema criativo de Carta admissional	113
IMAGEM 67 – Carta admissional, detalhe.....	113
IMAGEM 68 – Matéria de quem	114
IMAGEM 69 – Cartaz Ainda há CORpo	115
IMAGEM 70 – Incorporações	116
IMAGEM 71 – Exposição Ainda há CORpo	116
IMAGEM 72 – Carne viva.....	117
IMAGEM 73 – Pedra da mão	118
IMAGEM 74 – Coleta de pigmentos em Conceição das Crioulas	118
IMAGEM 75 – Alunos da escola José Mendes.....	119
IMAGEM 76 – Desenho com pigmento natural	119
IMAGEM 77 – Cabelos humanos	122
IMAGEM 78 – Cabelos humanos	122
IMAGEM 79 – Produção de dreads.....	122
IMAGEM 80 – Cabelos humanos	122
IMAGEM 81 – Produção de dreads.....	123
IMAGEM 82 – Cabelos armazenados	124
IMAGEM 83 – Atelier Guto Oca	124
IMAGEM 84 – Matéria de quem	126
IMAGEM 85 – Exposição Ainda há CORpo	126
IMAGEM 86 – Apresentação no Com (a)rte.....	127
IMAGEM 87 – Alvo.....	129
IMAGEM 88 – Gui no Atelier Arapuca.....	131
IMAGEM 89 – Gui no Atelier Guto Oca.....	132
IMAGEM 90 – Desenhos de Gui	133
IMAGEM 91 – Desenho de Gui ideia para caixa preta	134
IMAGEM 92 – Caixa preta	135
IMAGEM 93 – Caixa preta	136
IMAGEM 94 – Lugar de fala: mata	138

TABELAS

TABELA 01 – Pesquisa na base de dados da BDTD.....	21
TEBELA 02 – Pesquisa na base de dados da BDTD.....	22

SIGLAS

BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações

IBICT – Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia.

EEBAS – Escola de Educação Básica da UFPB

PEBA – Pesquisa Educacional Baseada em Artes

PPGAV – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais

PROLICEN – Programa de licenciatura

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFG – Universidade Federal de Goiás

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
Revisão do estado da Arte.....	21
Objetivos e abordagem metodológica da pesquisa.....	23
Artista/educador/investigador: aprendendo a ser artógrafo.....	28
Experiência no Programa de Iniciação à Docência (PROLICEN/UFPB).....	35
CAPÍTULO 1	
Imersão poética: porque arte afro-brasileira?.....	49
1.1. Com os pés na arte afro-brasileira contemporânea.....	61
CAPÍTULO 2	
Do daltonismo fisiológico ao racial: a metáfora da cor que não vejo.....	77
CAPÍTULO 3	
A Bandeira preta: uma urgência poética.....	98
3.1. Exposição Ainda há CORpo.....	108
3.2. Desdobramentos poéticos: ativismo negro e experiência artográfica no período de isolamento social.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	142

Imagem 02: Guto Oca, Daltonismo racial, 2019
Fonte: Guto Oca

INTRODUÇÃO



Nessa pesquisa investigo minha própria poética artística, cujo problema é: quais são as relações estabelecidas entre o daltonismo fisiológico, a poética visual e o daltonismo racial nas exposições individuais “Cor que não vejo” e “Ainda há CORpo”?

Assim, o problema surgiu no processo de produção, organização e autocuradoria das minhas exposições individuais intituladas: “Cor que não vejo” e “Ainda há CORpo”, pensadas a partir da configuração de trabalhos que remetem ao referido tema, enquanto desdobramentos das pinturas e objetos que apontam para questões voltadas para discussões sobre a visibilidade dos/as negros/as nas esferas sociais. A primeira exposição foi aprovada pelo edital de ocupação da Usina Cultural da Energisa na cidade de João Pessoa –PB, em cartaz de 11 de abril a 11 de maio de 2019. A segunda exposição foi aprovada pelo edital de ocupação do Sesc Paraíba a partir do eixo curatorial Afrobrasilidades também na cidade de João Pessoa – PB, estando em cartaz de 1 de outubro a 31 de novembro de 2019.

No início dessa pesquisa busquei direcionei a investigação para metáfora da cor. Relaciono a “cor que não vejo” com o fato de ser uma pessoa com “daltonismo fisiológico” e discuti o “daltonismo racial” a partir dos processos de invisibilização da pele negra por meio da violência simbólica e dos processos de exclusão. Incorporei o conceito de “Daltonismo Racial” a partir de Marcio de Abreu (2018), que implica no histórico processo de branqueamento da população negra e da falsa celebração de diversidade racial no Brasil.

No primeiro capítulo analisei minhas experiências como pedagogo trabalhando com arte/educação e a influência do meu processo criativo na minha atuação como artógrafo em sala de aula e vice versa. No meu trabalho artístico abordei o conceito de “arte afro-brasileira contemporânea” e as relações com trabalhos de artistas da diáspora negra. Nesse âmbito, procurei dialogar com Mariano Carneiro da Cunha (1983), Igor Simões (2019), Roberto Conduru (2007), Renato Silva (2016), Rosângela Silva (2019), Grada Kilomba (2019) e Hélio Menezes (2017), visando compreender em que consiste o conceito de “arte

afro-brasileira” para refletir sobre o porquê (ou porquês) da presença de imagens que refletem minha condição social como artista negro atuante no Nordeste do Brasil. Desse modo, busquei em Conduru (2007) e Silva (2016) refletir acerca da terminologia “arte afro-brasileira” em relação às questões que permeiam meu processo artístico e sobre os possíveis diálogos em relação à minha poética e presença enquanto sujeito negro que justificam meu autorreconhecimento com o ferido termo.

No segundo capítulo relatei meus trabalhos artísticos com as condições sociais em que pessoas afrodescendentes são marginalizados/as e expostos/as cotidianamente aos processos de exclusão, violência simbólica e racismo, busquei por meio de Grada Kilomba discutir sobre questões que abordam tais problemáticas em minha poética. Nesse âmbito, a relação da cor não vista a partir do daltonismo racial surgiu enquanto metáfora para imergir em tais questões sociais a partir do meu trabalho artístico.

Parti de questões ligadas a minha percepção visual das cores relacionada com a metáfora da cor de pele negra (daltonismo social) socialmente invisibilizada.

Israel Pedrosa (2003) problematizou a cor enquanto sensação, pois para o autor “a cor não tem existência material. Ela é tão somente uma sensação provocada pela luz sobre o órgão da visão” (PEDROSA, 2003, p. 19). Josef Albers (2009) afirmou que nunca vemos uma cor realmente como ela é fisicamente. O referido autor ainda afirmou que uma mesma cor induz à leituras variadas e que se faz necessário o reconhecimento de que “a cor sempre engana”.

É justamente na condição da cor relativa que busquei construir a ponte entre como percebo as cores como artógrafo e ativista negro daltônico e o daltonismo racial que promove a invisibilidade da cor da pele negra.

Enquanto espaço de produção artística, destaco minha imersão poética na Arapuca Arte Residência, onde pude desdobrar meus processos artísticos no atelier da referida residência.

Nesta pesquisa busquei estabelecer diálogos sobre minha diferenciada forma de percepção visual das cores, como me relaciono em relação às trocas de cores que faço e como isso se reflete em meu trabalho artístico, para depois disso falar acerca de invisibilidade e dos processos de branqueamento da cor da

pele negra, a partir de autores que problematizam o racismo e seus desdobramentos em relação a tais processos mencionados, tais como Márcio Abreu (2018), Kabengele Munanga (2009), Grada Kilomba (201) e Moore (2007), entre outros.

No terceiro Capítulo analisei criticamente as visualidades e conceitos de três obras de minha autoria, “Bandeira preta”, “Carta admissional” e “Matéria de quem”, nas quais trabalhei com relações afetadas por processos de exclusão social, de marginalização e padronização dos/as negros/as: os cabelos *dreadlocs* ou *rastas* e uma bandeira preta que faz alusão à bandeira do Brasil (imagens 01 e 02 e 03).

Bandeira preta 03: Guto Oca, Bandeira preta, 2019.

Fonte: Guto Oca



Imagem 04: Guto Oca, Carta admissional, 2019.

Fonte: Guto Oca



Imagem 05: Guto Oca,
Matéria de quem, 2018 – 2020

Fonte: Guto Oca



Os três trabalhos fizeram parte das duas exposições individuais objetos desta pesquisa. Durante o Mestrado em Artes Visuais do PPGAV UFPB/UFPE, tomei consciência de que meu nome artístico adotado até então “Guto Holanda” reforçava questões colonialistas e alterei para “Guto Oca”, adotando o codinome Oca em homenagem ao bairro da Moca, lugar onde nasci em São Paulo, esse foi um dos processos de tomada de consciência que meu papel como artógrafo e ativista negro no Nordeste brasileiro representando toda uma categoria que continua invisibilizada.

Para a análise dos meus trabalhos optei pelo referencial de Silvio Almeida (2018) para dialogar teoricamente com o tema, parti do racismo estrutural e racismo institucional, esse caminho me possibilitou um enfoque para entender como um objeto simbólico artístico (o trabalho *Bandeira preta*) produz sentido, como ele está impregnado de ideologia por e para sujeitos.

Fiz também interlocução com Rosângela Silva (2019) e Louis Althusser (1985) cujo diálogo perpassa o viés ideológico acerca das relações de alienação que surgem a partir das condições de submissão e exploração de negros/as por questões de padrões mercadológicos, questões essas presentes em meus trabalhos analisados no terceiro capítulo, onde dialogo acerca dos processos de exclusão social direcionados ao fenótipo de pessoas negras, por meio da materialidade dos cabelos transformados em *dreadlocs* que compõem meus trabalhos.

Ainda no terceiro capítulo dialogo acerca de minha imersão no Quilombo Conceição das Crioulas, em Salgueiro - PE, do trabalho pedagógico realizado na escola municipal José Mendes com pinturas cujas tintas foram extraídas de pigmentos naturais do barro do quilombo, e da influência das vivências obtidas em meu trabalho artístico.

Concluo essa pesquisa falando sobre minha produção que decorre de minhas experiências supracitadas durante o período de pandemia de Covid-19, onde estabeleço relações entre as criações artísticas e pedagógicas dentro de casa com meu filho Gui, como momentos de investigação e compreensão acerca dos processos de pesquisa oriundos das duas exposições: Cor que não vejo e Ainda há CORpo.

Revisão do estado da Arte

Esta pesquisa aborda questões ligadas à percepção das cores por meio do daltonismo fisiológico e as imersões poéticas e práticas abordando temáticas afro-brasileiras, tendo a metáfora da cor vista por um artista daltônico como singularidade, dialogando com a poética e o aporte do “daltonismo racial”.

Para fomentar as discussões sobre o daltonismo e a percepção diferenciada das cores, utilizei a base de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e por conseguinte o Instituto Brasileiro de Ciência e Tecnologia (IBICT) e a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. Durante as buscas, obtive um número restrito de pesquisas relacionadas ao tema, que contribuíram em relação ao conteúdo apresentado. As palavras-chaves utilizadas para as buscas relacionadas ao daltonismo foram: daltonismo racial; artes visuais e daltonismo; daltonismo e processo criativo.

Encontrei quatro pesquisas de dissertações relacionadas ao daltonismo em três áreas diferentes. (Tabela 01).

Dissertação/ título	Autor(a)	Instituição/ programa/ departamento
Daltonismo na educação infantil: sensibilizando profissionais da educação	HENRIQUES, Kátia maria	Universidade Nove de Julho – Programa de Mestrado em

	Thomazetti Csorgo (2019)	Gestão e Práticas Educacionais - Educação
Estudo sobre o conforto visual nas interfaces com ênfase no daltonismo	SOUZA, Andréa Silva (2013)	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – Programa de Estudos Pós Graduados em Tecnologia da Inteligência e Design Digital – Mídias Digitais
Rosas são vermelhas e violetas são azuis? A influências das emoções sobre a percepção de cores	MOURA, Jadde Emmylle Silva de (2018)	UFRN – Mestrado em Psicobiologia – Centro de Biociências
Análise psicométrica de um questionário para avaliação do impacto da visão de cores	STOIANOVY, Maristela (2018)	USP – Psicologia Experimental - Psicologia

Tabela 01: Pesquisa na BDTD, 2020.

Para os diálogos acerca da arte afro-brasileira encontrei pesquisas relacionadas na BDTD, obtive quatro resultados relevantes para minha pesquisa utilizando o termo “daltonismo racial”, apenas duas pesquisas investigadas apontam para o contexto educacional.

Dissertação/Tese/título	Autor(a)	Instituição/ programa/ departamento
Montagem fílmica e exposições: vozes negras no cubo branco da arte brasileira	SIMÕES, Igor Moraes (2019)	UFRGS – Instituto de Artes – Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Educação étnico-racial no ensino de artes visuais	NOVAIS, Karina Barbosa (2019)	UFG – Programa de Pós Graduação em Artes e Cultura Visual – Faculdade de Artes Visuais
Entre o sensível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira	MENEZES NETO, Hélio Santos (2017)	USP – Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas
O efeito negro encantado: representações étnico-raciais em campanha eleitoral na era Obama: O caso “American Stories/American Solutions”	ABREU, Marcio Nunes de (2018)	UFBA – Instituto de Humanas, Artes e Ciências Professor Milton Santos – Programa Multidisciplinas de Pós Graduação em Cultura e Sociedade
Educação como processo de luta política: a experiência de “educação diferenciada” do território quilombola de Conceição das Crioulas	SILVA, Gilvânia Maria da (2012)	UNB – Centro de Educação

Tabela 02: Pesquisa na BDTD, 2020.

Nesta pesquisa relacionei os conceitos de “daltonismo social” (ABREU, 2018); “cor inexistente” (PEDROSA, 2003) e “arte afro-brasileira” (CONDURU, 2007) para fundamentar minhas imersões poéticas e práticas direcionadas do meu lugar de fala, como artógrafo e ativista negro residente no Nordeste do Brasil.

O conceito de “arte afro-brasileira” foi apresentado por autores como Roberto Conduru em “Arte Afro-brasileira” (2007), Renato Silva em “Arte Afro-brasileira: altos e baixos de um conceito” (2016), Ana Rita Santiago (Org.) em “Descolonização do Conhecimento no Contexto Afro-brasileiro” 2019 e Mariano Carneiro da Cunha em “História Geral da Arte no Brasil” (1983).

Busquei identificar a partir da análise das imagens dos meus trabalhos expostos nas exposições “Cor que não vejo” e “Ainda há CORpo”, referências visuais dos trabalhos de artistas afro-brasileiros/as, cujo aprofundamento conceitual, poético e estético de seus trabalhos abordam temas que também identifique no meu.

Objetivos e Abordagem Metodológica da Pesquisa

Essa pesquisa tem como objetivo geral: investigar em meu trabalho artístico influências do daltonismo fisiológico e do “daltonismo racial” nas composições e temáticas utilizadas na minha poética. E como objetivos específicos: a) diferenciar daltonismo fisiológico e daltonismo racial; b) relacionar a percepção visual diferenciada acerca das cores em meu processo criativo como metáfora do daltonismo racial; c) identificar aspectos do “daltonismo racial” nas imagens e temas utilizados em meu trabalho; d) analisar a metáfora da “cor inexistente” nas exposições individuais “Cor que não vejo” e “Ainda há CORpo”.

Enquanto método de pesquisa utilizei a Pesquisa Educacional Baseada em Arte (PEBA), a partir da A/R/Tografia (DIAS e IRWIN, 2013). Justifico tal escolha por se tratar de uma pesquisa autoral como artógrafo e ativista negro, cujas investigações vão desde a prática em atelier (anotações, esboços e rascunhos, textos, configurações de trabalhos e suportes), imersões em residência artística (desdobramentos poéticos e estéticos em arte afro-brasileira), em âmbito educacional (a partir de minha experiência e formação

como pedagogo que trabalha com arte) até a realização de duas exposições individuais analisadas durante esse percurso de pesquisa e criação.

Meu orientador Dr. Robson Xavier da Costa é um dos pesquisadores do PPGAV UFPB/UFPE que tem trabalhado com a a/r/tografia como abordagem metodológica ao longo das orientações que tem feito no mestrado e na graduação em artes visuais. Sua orientação me levou a ter contato com a abordagem artográfica e ao meu encontro como artógrafo e me colocar como ativista negro como pesquisador.

Também tive contato com a artografia durante as aulas de mestrado na disciplina de Metodologia ministrada pela Professora Dra. Maria Emília Sardelich no primeiro semestre de 2019, onde foram apresentados os tipos de metodologias de pesquisas direcionadas para o campo das Artes Visuais. A partir disso, tivemos seminários cujas apresentações foram acerca dos tipos de metodologias, além da presença em sala de aula de pesquisadores artógrafos egressos do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV, cujas pesquisas foram apresentadas para turma como demonstração de possibilidades de pesquisa na área de artes visuais.

Tive como base teórica inicial o livro Pesquisa educacional baseada em artes: A/R/Tografia, de Dias e Irwin (2013), como referência na ementa da disciplina de Metodologia e indicação do orientador. Mas para poder relacionar minha pesquisa acadêmica a teoria artográfica, Dias e Irwin (2013) apresentaram três ideias para compreender a A/r/tografia:

A arte é a reorganização visual da experiência que torna complexo o que é aparentemente simples e simplifica o que é aparentemente complexo. Pesquisa é o que o significado expandido revelado por contínuas interpretações de complexos relacionamentos que são continuamente criados, recriados e transformados. Ensino é um saber performático realizado em relacionamentos significativos com os estudantes (IRWIN, 2013, p.129).

Identifiquei na artografia uma maneira de investigar meu trabalho a partir da pesquisa educacional baseada em arte, definindo meu *lócus* como artógrafo e ativista negro. A artografia não é vista enquanto procedimento metodológico científico tradicional, mas a partir de um viés onde investigar torna-se uma prática

viva, ligada à educação e às artes (Dias e Irwin, 2013). Desse modo, as subjetividades ou singularidades dos meus trabalhos artísticos, como a elaboração da metáfora da cor inexistente, passaram a ser investigadas e concebidas enquanto construção de conhecimentos em arte.

Outro fator importante da artografia a partir da PEBA é o de não se obter uma resposta específica, ou fechada para um problema, principalmente quando levamos em consideração que cada processo artístico é carregado de vivências e experiências singulares. Dessa maneira, o procedimento investigativo acompanha o processo artístico e educacional *in loco*, tornando-se parte ou somando-se qualitativamente ao objeto a ser investigado. Nesse contexto, Irwin (2013) afirmou:

O processo de investigação torna-se tão importante, às vezes até mais importante, quanto a representação dos resultados alcançados. Artistas se envolvem em investigações artísticas que os auxiliam a explorar questões, temas ou ideias que inspiram suas curiosidades e sensibilidades estéticas [...] Estes processos formam a base da Pesquisa Viva. É uma pesquisa viva porque se trata de estar atento à vida ao longo do tempo, relacionando o que pode não parecer estar relacionado, sabendo que sempre haverá ligações a serem exploradas (DIAS e IRWIN, 2013, p. 29).

Dessa maneira, os dados desta pesquisa foram analisados a partir dos processos de configuração de meus trabalhos artísticos, que vão desde a elaboração do tema, a singularidade do daltonismo, até a expografia das exposições “Cor que não vejo” e “Ainda há CORpo”. Dessa maneira, a investigação metodológica com artografia direcionou esta pesquisa para uma investigação acerca de subjetividades impressas em trabalhos artísticos contemporâneos, cujas materialidades e conceitos são repletos de sentidos. Sobre isso Dias e Irwin afirmaram:

A/r/tógrafos podem usar as formas qualitativas de coletas de dados das ciências sociais (levantamentos, coleta de documentos, entrevistas, observação participante, etc.) e frequentemente também se interessar por histórias de vida, lembranças, fotografias. Como acontece com qualquer outra forma de pesquisa qualitativa, há a possibilidade de se recolher uma quantidade enorme de dados. Aqui é onde estratégias etnográficas podem ser utilizadas para coletar e interpretar

dados [...] No entanto, a a/r/tografia também reconhece que as percepções devem ser exploradas. Artistas entendem o poder da imagem, do som, da performance e da palavra, não separados ou ilustrativos uns dos outros, mas interligados para produzir significados adicionais. Explorar ideias, questões e temas artisticamente originando maneiras de produzir significado, pessoal e coletivamente. Assim, usar arte e texto, prática e teoria, permite a interligação, uma forma de conversação relacional. Assim, embora a/r/tógrafos pensam usar modelos de coleta e interpretação de dados das ciências sociais, eles também aplicam as suas próprias formas de investigação artística e educacional. A/r/tógrafos envolvem-se constantemente com ideias, dados e processos artísticos como uma forma de criar novas compreensões através da produção de conhecimentos (DIAS e IRWIN, 2013, p. 29-30).

Compreendo que a partir da artografia enquanto abordagem obtive um arcabouço para investigar minha poética, cujos desdobramentos não chegam a finalização, uma determinada resposta, mas sim, ao alcance de novas possibilidades.

Enfatizei minhas experiências enquanto artógrafo e ativista negro por meio do ensino das artes visuais na sala de aula do ensino básico, como uma experiência importante para desdobramentos artísticos e aprofundamentos conceituais e estéticos em meus trabalhos.

Ao investigar e citar tais experiências, por conseguinte, entendi que o fato de me debruçar sobre minha prática como artógrafo e ativista negro ampliou meu olhar para questões e memórias adormecidas ou pouco investigadas até então. Dessa maneira, entendo que ao levantar hipóteses ou questões acerca daquilo que produzi, tanto em sala de aula como também no atelier, despertei para reflexões críticas sobre minha produção visual e uma prática significativa a partir do meu lugar de fala.

Ao longo de minhas investigações sobre meu próprio processo artístico enquanto artógrafo parti das minhas experiências em sala de aula até os meus trabalhos artísticos produzidos em ateliê, esta pesquisa proporcionou uma nova maneira de se pensar o que produzi/pesquisei/ensinei e proporcionar ao leitor desta pesquisa outro olhar sobre o objeto investigado. Encontrei na artografia novas possibilidades identificando em minha poética extensões educacionais que atinjam artistas, educadores, pesquisadores e o público em geral.

Na artografia produzir arte, ensinar e pesquisar são atividades que se imbricam umas nas outras, conceitos, atividades e sensações são costurados, interligados. Assim, similaridades e diferenças caminham juntas, implicando na Perspectiva sociocultural, pautada na linguagem de fronteira, que metaforicamente é concebida como mestiçagem. Na artografia a mestiçagem consiste em equilibrar as barreiras que surgem no lugar das fronteiras, possibilitando outras relações entre colonizados/as e colonizadores/as.

Artistas, professores e pesquisadores são os sujeitos que transitam entre tais fronteiras, onde pesquisam, recriam e por conseguinte reaprendem os modos de representação e compreensão de mundo. Mestiçagem é também metáfora para os processos criados e investigados nesta pesquisa, ajudando na compreensão e experimentação entre os processos envolvidos. A criação de um espaço onde diferenças e similaridades se encontram, dialogam formando novas perspectivas de conhecimento, para além das formas tradicionais.

Uma das possibilidades dentro da artografia é a junção da produção textual e visual, ambas produzem sentidos e relações. A teoria também se revela a partir do diálogo com as imagens, e não somente a partir da perspectiva do uso da imagem como ilustração do texto escrito.

Viver a vida de um artista que também é pesquisador e professor é viver uma vida de consciência, uma vida que permite abertura para a complexidade que nos rodeia, uma vida que nos coloca, intencionalmente, em posição de perceber as coisas diferentemente (DIAS e IRWIN, 2013, p. 130).

Obtive por meio da artografia uma abordagem que favoreceu meu minha formação como artista/pesquisador/educador com as subjetividades e metáforas que envolvem o meu percurso na pedagogia como também minha produção artística.

Artista/Educador/Investigador: aprendendo a ser artógrafo.

A minha formação como pedagogo na UFPB foi uma escolha profissional, que surgiu inicialmente como possibilidade paralela a minha atuação como artista visual, minhas escolhas possibilitaram experiências no campo da pedagogia atuando com arte na educação, em João Pessoa-PB. No início de 2011 ao chegar de São Paulo ingressei na graduação de Pedagogia, na Universidade Federal da Paraíba. Teoricamente, Artes Visuais seria minha primeira opção de curso de graduação, pois já vinha trabalhando com pintura em São Paulo, fazendo encomendas de retratos e pinturas temáticas a óleo sobre tela. No entanto escolhi o curso de pedagogia pensando em ampliar o meu campo de atuação profissional, pela vontade de atuar em escolas e desenvolver trabalhos artísticos em sala de aula.

Devido ao trabalho que já vinha realizando como artista visual, a escolha pela pedagogia pareceu-me arriscada, já que não teria a oportunidade de aprofundar questões ligadas à arte. No entanto, ao iniciar meu contato com a sala de aula, pude vivenciar experiências como artógrafo e ativista negro.

Após um ano como estudante de graduação em Pedagogia, tive a oportunidade de atuar enquanto bolsista do PROLICEN/UFPB e da Bolsa de Apoio Pedagógico, onde trabalhei como estagiário de Artes Visuais na Escola de educação Básica na UFPB (EEBAS) e no apoio pedagógico no ensino fundamental na Escola Municipal Luís Augusto Crispim, em João Pessoa – PB.

No decorrer do trabalho enquanto bolsista do PROLICEN/UFPB na EEBAS no ano letivo de 2012, atuei como estagiário de Artes Visuais, nesse período não havia professor/a da área de arte na escola.

Foi a partir da ausência do/a professor/a de arte que ocupei a vaga na escola. A esse respeito, Ana Mae Barbosa (2007) afirmou que determinadas escolas incluem o ensino de Artes visuais em cada uma das séries iniciais de cada nível, pois a LDB não explicita a obrigatoriedade em todas as séries, deixando uma lacuna. A autora destacou que “somente a ação inteligente e empática do professor pode tornar a arte ingrediente essencial para favorecer o

crescimento individual e comportamento de cidadão como fruidor da cultura e conhecedor da construção de sua própria nação” (BARBOSA, 2007, p. 14).

Embora a legislação brasileira garanta o ensino da arte na escola, existem diferenças significativas entre a lei e sua aplicação no chão da escola. Muitas vezes a escola tem apenas um/a professor/a de arte com formação em educação artística ou em uma das linguagens específicas (artes visuais, dança, teatro e música), outras vezes nem tem professor/a especialista e o trabalho termina sendo feito por professores/as sem formação adequada.

As dificuldades que eu encontrei ao assumir as turmas da educação Infantil na EEBAS e o 5º ano do Ensino Fundamental na Escola Municipal foram inúmeras, embora eu seja artógrafo e artista negro, não tive formação específica na graduação sobre o ensino das artes visuais e foi necessário adaptar os saberes da Pedagogia para trabalhar nessa área. Os trabalhos que realizei em ambas as escolas foram diversos, partindo do desenho à lápis grafite, carvão, passando pela pintura, escultura, colagem, gravuras e expressões corporais ligadas a ações performáticas, meu olhar à época estava focado na prática artística, a partir da minha experiência no ateliê, eu desconhecia as abordagens específicas para o ensino das artes visuais.

Sempre pensei o desenho como veículo de sociabilização, na minha prática como educador procurei promover diálogos repletos de expressividade e subjetividade. Derdyk (1994) afirmou que:

Geralmente entendemos o desenho como coisa de “lápis e papel”, como esboço ou croqui subordinado à explicação de alguma ideia, à representação de algum objeto. Para ampliar nossa concepção de desenho é necessário reavivar nossa memória individual e coletiva, a fim de fazer uma revisão dos caminhos do desenho na história do homem. Com isso estamos revitalizando conceitos, investigando as várias formas de atividades em que o desenho se manifesta. Através de uma compreensão global de sua história, percebemos uma carga de significado mais ampla do que um simples manejo de lápis sobre papel em branco (DERDYK, 1994, p. 26).

Vejo no ato desenhar uma ou mais ações repletas de significados, de formas, assim como intencionalidades. Nessa perspectiva, há uma ação ideológica, que se desdobra na construção de conhecimentos. Dessa maneira,

precisei me preparar metodologicamente e teoricamente para assumir o papel de professor, onde tive que confrontar práticas já existentes que ligavam o desenho as cópias, aos desenhos já impressos para somente serem coloridos. Havia limitações no ato de pintar, onde não era permitido ultrapassar as linhas dos desenhos. Tais barreiras limitavam a capacidade criadora das crianças. Notei os desenhos, pinturas, ou qualquer outro material produzido pelas crianças da escola eram semelhantes. Naquele momento eu pude colocar em prática aquilo que pensava quando busquei a formação em pedagogia, atuar como educador negro.

A minha ideia inicial foi aproveitar o espaço da sala de aula como lugar propício para as crianças criarem. Busquei valorizar as singularidades, absorvendo elementos que compõem as bases intelectuais de cada criança, considerando que cada uma tem seu modo de expressão, comunicação, visão e compreensão do mundo. As informações visuais influenciam o cotidiano, o comportamento, na minha prática pedagógica passei a valorizar a educação estética.

A leitura de trabalhos artísticos na sala de aula surgir por meio da diversidade de significados, a partir das experiências de cada estudante em encontro com as experiências do/a outro/a. Parti das experiências das crianças para trabalhar com artes visuais em sala de aula. No trabalho utilizando o desenho na EEBAS as trocas de experiências aconteciam na medida em que os trabalhos abordavam a diversidade. As crianças cujas idades variavam de 4 a 5 anos brigavam entre si em sala de aula, disputando quem pintava melhor o desenho.

Expressar o modo de ver o mundo nas linguagens artísticas, dando forma e colorido ao que, até então, se encontrava no domínio da imaginação, da percepção, é uma das funções da Arte na escola [...] A educação estética tem como lugar privilegiado o ensino da Arte, entendo por educação estética as várias formas de leitura, de fruição que podem ser possibilitadas às crianças, tanto a partir de seu cotidiano como de obras de Arte (BARBOSA *apud*. PILLAR, 2007, p. 71-72).

Trabalhei com o contexto das crianças, suas moradias, famílias e o cotidiano, abordei as suas diferenças. O desenho foi essencial na medida em

que a diversidade cognitiva era refletida na diversidade cultural que tínhamos na sala de aula. Nesse ponto percebi na prática a importância da sala de aula como espaço para o fazer artístico e a reflexão crítica.

O desenho manifesta o desejo da representação, mas também o desenho, antes de mais nada, é medo, é opressão, é alegria, é curiosidade, é afirmação, é negação. Ao desenhar, a criança passa por um intenso processo vivencial e existencial (DERDYK, 1994, p.51).

Concordo com Derdyk já que por meio da experiência *in loco* entendi meu papel como mediador do conhecimento e a sala de aula como espaço propício para criação de soluções de problemas existentes a partir de ações pedagógicas. Sobre isso, Pereira (2007) afirmou:

Partindo de ações pedagógicas bem estruturadas, os alunos se capacitam a criar soluções para problemas diversos, formular novas hipóteses, reinterpretar velhas preposições. Para isso é indispensável que as relações que o sujeito na sala de aula e os conteúdos sejam estabelecidos como maneira de aprofundar o conhecimento sobre objetos. Por isso, é necessário clareza no papel do professor como mediador, como propositor que deflagra caminhos (PEREIRA, 2007, p. 11).

Como mediador do conhecimento trabalhei com a criação em sala de aula por meio das articulações de saberes, o desenho em sala de aula se transformou em necessidade de comunicação, e ao sentir isso, essa confluência, percebi que tudo aquilo estava me influenciando artisticamente. O trabalho em sala de aula com as crianças da educação infantil e do ensino fundamental influenciou diretamente minha pintura, o meu modo de trabalhar como artista visual.

Quem forma se forma e reforma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É nesse sentido que ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos, nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende a ensinar e quem aprende ensina ao aprender. Quem ensina, ensina alguma coisa a alguém (FREIRE, 1996, p. 23).

Tais trocas feitas em sala de aula ocorreram quando trabalhei com temas do cotidiano, trocas de experiências, evitando imitações ou cópias. Dessa maneira, percebi que por meio das atividades realizadas em sala de aula as crianças se tornavam cada vez mais independentes no ato de criação, ganhando confiança, e por conseguinte, dialogando sobre as diferenças apresentadas entre suas composições.

Antes de atuar em sala de aula meu trabalho com pintura consistia em encomendas de retratos ou paisagens. Com a minha chegada à Paraíba, tive mudanças significativas em meu processo criativo, resolvi parar de trabalhar com encomendas. Ao participar dos processos de criação das crianças na EEBAS, entendi que eu também poderia criar a partir de minhas próprias experiências. Assim, modifiquei o modo realista em que compunha as minhas pinturas, busquei referências visuais da arte urbana a partir de coleta de matérias para suporte e definição de temas relacionados à arte afro-brasileira. Estar na Paraíba me proporcionou um leque de novas possibilidades de pensar, compor e apresentar meus trabalhos artísticos.

Busquei como base para esses processos trabalhos como os do grafiteiro paulistano Nunca, nos quais acompanhava quase que diariamente nos muros da Capital Paulista (Imagem 04).



Imagem 06: Nunca, Ai Lovi, 2019.
Fonte: Galeria Kogan Amaro.



Imagem 07: Guto Oca, Desenho/projeto, 2012.
Fonte: Acervo pessoal.

Os desenhos que passei a produzir apresentaram traços simples, menos realistas do que os retratos que pintava em São Paulo. Considero uma influência direta das produções artísticas realizadas pelas crianças na EEBAS, onde as incentivei a produzirem de acordo com sua capacidade criativa. Os desenhos de rostos humanos em forma de máscara começaram a surgir. Tais máscaras surgiram como minhas primeiras aproximações estéticas em relação a Afrobrasilidade (Imagens 06 e 07).



Imagem 08: Guto Oca, Esboço de máscara, 2014.
Fonte: Acervo pessoal.



Imagem 09: Guto Oca, projeto de pintura Madrinha, 2014.
Fonte: Acervo pessoal.



Imagem 10: Guto Oca, Série Máscaras, 2014.
Fonte: Acervo pessoal.

Experiência no Programa de Iniciação à Docência (PROLICEN/UFPB)

Enquanto bolsista do PROLICEN/UFPB desenvolvi atividades com à turma do 5º ano do Ensino Fundamental, da Escola Municipal Luís Augusto Crispim, no ano letivo de 2012, em João Pessoa, Paraíba, Brasil, dentre as quais destaco o trabalho com grafite que fizemos durante a comemoração do ano cultural da escola, que anualmente contempla artistas paraibanos com atividades relacionadas aos seus respectivos trabalhos artísticos. O artista paraibano escolhido em 2012 foi o músico Herbert Viana, vocalista e guitarrista da banda Paralamas do Sucesso.

A ideia de trabalhar com arte urbana surgiu a partir da vontade dos/as próprios/as estudantes da turma, pois havia uma influência direta do grafite no bairro dos Ipês, em João Pessoa. Durante as reuniões de planejamento sobre o artista homenageado, surgiram diversas ideias, desde cantar músicas dos Paralamas do Sucesso, como também a realização de desenhos relacionados às letras de músicas. Porém, a grande dificuldade foi em relação à contextualização das músicas, o grafite entrou como elemento essencial para a confluência dos trabalhos.



Imagem 11: Grafite Ano Cultura Herbert Viana, 2012.
Fonte: Escola Municipal Luís Augusto Crispim.

A dificuldade de encontrar um espaço dentro e fora da escola para a realização do trabalho nos impulsionou a pensar em conjunto acerca de possibilidades e suportes para a criação do grafite. Encontrei algumas portas dentro do depósito da escola, que acabaram servindo como “suporte” para a configuração do trabalho. Para isso, utilizamos estêncil feito com papelão e tintas *sprays*. Tive nessa experiência uma imersão em relação ao grafite, podendo pôr em prática dentro do contexto educacional a ideia de se trabalhar com arte urbana. Nesse sentido, criamos diálogos sobre o que estávamos produzindo, de como surgiu o grafite, da ideia que se tem de uma arte marginalizada e tida como vandalismo e da sua importância para a comunidade local enquanto forma de expressão.

Obtive nessa experiência no âmbito educação ideias para composições de pinturas, utilizando materiais descartados como placas de Eucatex, de MDF e madeira, justamente como fizemos com o grafite na escola, usando como suporte uma porta de madeira que seria descartada.

Os temas que utilizei nos anos seguintes em meus trabalhos como artista visual surgiram da proposta do projeto do grafite desenvolvido na escola, após a coleta de suportes nas ruas de alguns bairros de João Pessoa iniciei séries de pinturas que retratavam o cotidiano urbano pessoense, tendo como personagens, em sua maioria, negros. Ambientes como feiras públicas, personagens como carroceiros, foram algumas das imersões e inspirações para as pinturas (Imagens 10 e 11).



Imagem 12: Guto Oca, Mormaço, 2015.
Fonte: Acervo pessoal.



Imagem 13: Guto Oca, Integração, 2015.
Fonte: Acervo pessoal.

A minha imersão numa poética voltada para questões étnico-raciais, de experimentação de suportes, de representação e identidade aconteceu de forma orgânica em meu trabalho artístico, tendo como ponto de partida as experiências na sala de aula, em que me percebi como artógrafo e ativista negro diante de tantas descobertas sobre o aprendizado de cada criança nas atividades artísticas e pedagógicas. Nesse contexto, fui aprofundando de maneira gradual minha pesquisa em artes visuais, estabelecendo diálogos entre minhas experiências e outras concepções em relação ao meio, ao contexto histórico e a minha condição de artista negro, residente no nordeste brasileiro, incorporando práticas decoloniais, passando a assumir meu trabalho como arte afro-brasileira.

CAPÍTULO 1

IMERSÃO POÉTICA: PORQUE ARTE AFRO-BRASILEIRA?



Imagem 14: Guto Oca, Madrinha, 2019
Fonte: acervo privado.

Aprofundar minha produção artística a partir de temáticas afro-brasileiras surgiu nos trabalhos que produzi entre 2014 até 2019. Direciono os temas dos meus trabalhos para percepção visual das cores em decorrência do daltonismo e das experiências pessoais singulares, vivências cotidianas, como lembranças relacionadas aos trabalhos e relações sociais.

As pinturas que realizei a partir de 2014 apresentam como temáticas cenas urbanas. Nesse contexto, um dos temas em que me debrucei foram as relações de cores cinza, a partir do projeto de exposição “Nunca Serei Cinza”. A ideia surgiu de reflexões acerca das relações das pessoas em um cotidiano urbano, cada vez mais cinza. Nesse momento de minha produção artística, voltada pra a pintura, pintei sujeitos cujos rostos remetem às máscaras. Na configuração de cada rosto, utilizei cores diversas, fugindo dos tons pastéis ou terrosos, embora tenha me confundindo entre as cores que utilizei durante as composições.

Muitas das pinturas que fiz nesse período remetem as questões étnicas, de relações de exploração de sujeitos marginalizados, na relação de mais-valia e outras violências simbólicas, como questões ligadas à exclusão dos/as negros/as. O que levou ao surgimento da metáfora da “cor que não é vista”, as minhas imersões em questões ligadas a afro-brasilidade surgiram da necessidade em me reconhecer enquanto artógrafo e ativista negro, atuante no Nordeste brasileiro que sofre preconceitos e reconhecimentos.

A minha relação com a arte afro-brasileira também pode ser identificada a partir das imagens das “máscaras” que apresento nas figuras humanas presentes em meus trabalhos. A pintura “Quadro negro”, de 2015, (Imagem 13) considero como o início da minha prática artística com temas ligados à exploração do trabalho negro, oriundo de heranças históricas voltadas para a escravidão no Brasil.



Imagem 15: Guto Oca: Quadro negro, 2015.
Fonte: Guto Oca

No título deste trabalho procurei fazer provocações em relação ao quadro negro, ou à lousa enquanto suporte para a pintura. Ora, porque deram o nome de quadro negro às lousas, se são verdes (mesmo eu não tendo essa percepção visual em relação à cor)? Nesse sentido, vejo minha primeira relação

com a metáfora da cor alterada. O quadro não é negro, porém a pessoa retratada na composição é, mas de maneira alterada por meio de minha percepção, pois vejo o quadro (a lousa) marrom, em tom terroso, que remete à pele negra.

A imagem do negro retratado na pintura acima sugere um “Boia-fria”, da exploração da força braçal de sujeitos explorados, principalmente nas regiões Norte e Nordeste do Brasil.

Ao reparar os elementos que compõem a figura masculina em primeiro plano, temos em seus braços ataduras que remetem à dor, às feridas; o braço acima, que sugerem o trabalho forçado; a cruz, que traz a questão da religiosidade como imposição; o chinelo junto ao canavial demonstra a falta de preocupação com as condições em que o trabalhador foi exposto. Claramente, o rosto do trabalhador foi coberto pela máscara, dando uma impressão de expressão única, chapada:

A máscara não pode ser esquecida. Ela foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de 300 anos. Ela é composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar, cacau ou café, enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e medo (KILOMBA, 2017, P.1).

Assim, de acordo com a autora portuguesa, a máscara é um elemento que emudece o sujeito, que o priva de se expressar, de dizer o que sente. Artefato que sujeitou negros/as à exploração física e mental durante séculos de violência. Nesse âmbito venho indagar quantas máscaras simbólicas são postas em sujeitos negros/as até os dias de hoje? Será que essas máscaras são postas desde a infância, onde o contato com a cultura afro-brasileira nas escolas é negado ou omitido?

Nesse caso, cresci sem ter referências educacionais e artísticas afro-brasileiras na infância, cujas manifestações se estenderam, em ampla maioria às representações ligadas às datas comemorativas ligadas à “Consciência Negra”, por exemplo. Assim, minhas referências iniciais partiram das ruas, de

minhas relações e experiências enquanto sujeito negro brasileiro. De fato, temos diversas representações de afrobrasilidades ligadas aos setores culturais, porém, mais especificamente no campo das artes visuais, os acessos que obtive aos/às artistas da diáspora africano-brasileira aconteceram tardiamente, minhas referências partiam do modelo artístico eurocêntrico e colonial tão comuns nas escolas.

A busca por representações artísticas que dialogassem como o que eu vinha pensando em trabalhar/pesquisar ocorreu na última década, o que aparenta ter sido uma busca tardia, mas amplamente necessária, que surgiu a partir da tomada de consciência em relação ao que vinha e vem acontecendo com a população negra do país. Nesse âmbito, me reconhecer enquanto artista afro-brasileiro foi importante para entender e investigar conceitos relacionados à minha poética. De certo modo tal conscientização surgiu por meio de minhas experiências em sala de aula, as relações de ensino aprendizagem foram fundamentais para o meu autoconhecimento enquanto sujeito, possibilitando hoje uma investigação enquanto pesquisador/artógrafo.

Partindo de tais questões citadas, entendi a importância de buscar mais informações sobre o termo “arte afro-brasileira” e apresentar um breve percurso relacionado as representações e interferências em seu desdobramento. Busquei responder: o que é “arte afro-brasileira”? Porque artistas estão inseridos e inseridas nesse contexto? Como me vejo enquanto artista afro-brasileiro e porquê?

Nada mais simples e superficial do que dizer que o que entendemos por “arte afro-brasileira”, “arte negra”, e mesmo “arte afrodescendente” sejam conceitos formados a partir da experiência da escravidão e, portanto, do conflito entre negros e brancos no ocidente. Não existe, bem entendido, “arte negra” na África tradicional, da mesma forma que não existe “arte europeia” na Europa ou “arte greco-romana” na Grécia e/ou na Roma clássicas. Estes são modos determinantemente ingênuos e limitantes da representação linguística e do sistema lógico do pensamento humano que nos impõe a estas ficções que são só úteis do ponto de vista didático. Sabemos que ninguém em sã consciência faria uma fundamentação desses rótulos em termos anacrônicos e com objetivos muito explícitos como se tivesse que olhar para o espelho para dizer quem se é (SILVA, 2016, p. 24).

O autor demonstra preocupação na banalização, na ideia de uma arte afro-brasileira como algo superficial, de simples manejo intelectual e conceitual. Nesse sentido, tratar da “arte afro-brasileira” implica conhecer e reconhecer momentos importantes da história da arte produzida por negros/as descendentes de africanos no Brasil e desdobramentos que vão além do viés estético. Conduru (2007) afirmou que:

Pensar arte afro-brasileira exige, portanto, uma abertura às complexidades inerentes, desde a modernidade, ao campo da arte e às relações sociais envolvendo a problemática afro-descendente no país (CONDURU, 2007, p. 10).

A partir de tais perspectivas relacionadas à denominação de arte afro-brasileira entendo que meus processos criativos se inclinam para um autorreconhecimento enquanto artista afro-brasileiro. Porém, até que ponto a terminologia em questão define ou justifica meu lugar enquanto artista visual? A respeito, entendo a arte-afrobrasileira enquanto um lugar de encontro entre as afrobrasilidades no campo artístico e social. Podemos inserir nesse contexto as influências africanas estéticas de cunho religioso, as manifestações visuais e plásticas, em encontro com o contexto sociocultural negro do Brasil (Conduru, 2007).

É preciso pensar no cruzamento dos conceitos de “arte” e “afro-brasilidade”, entre poética e cotidiano, relacionando experiências pessoais e coletivas à cultura material e imaterial, ou seja, apontar para a plasticidade e subjetividades que caminham para o campo das violências simbólicas e morais decorrentes de processos históricos, como pontos a serem pensados.

Mas afinal, o que me define enquanto artista afro-brasileiro? De acordo com Hélio Menezes (2017), a definição de arte afro-brasileira não é algo evidente. Assim, a complexidade que envolve as definições da referida terminologia envolve também a diversidade em relação ao que é afrobrasilidade. Isso implica falar de negritude, de raça, e por conseguinte de cor da pele.

Ou ainda, em função de diferentes arranjos e combinações desses vários argumentos. A dificuldade aumenta quando outros termos aparentados, como artistas afro-brasileiro ou artista negro, a ela se somam, gerando novas classificações e novas sutilezas de imagens (MENEZES NETO, 2017, p. 14).

Silva (2016) afirmou que o termo mais antigo designado para a arte africana é “arte negra”, forjada para inferiorizar, ligando manifestações culturais visuais à magia negra, à peste negra, à desumanização; isso dentro do contexto europeu do período pós idade média, onde a partir das grandes navegações e da exploração e momentos de colonização de países africanos foram retiradas peças e/ou objetos considerados exóticos pelos colonizadores europeus, levadas à Europa e expostas como arte ‘exótica”.

[...] A primeira peça de arte africana a chegar à Europa foi uma escultura trazida por navio mercante português em 1504. De outra parte data a antiguidade do comércio trans-ártico, nada impede que outros artigos de arte africana tenham atingido a Europa muito antes (CUNHA *in* ZANINI, 1983, p. 989).

Tais objetos de arte africana levados pelas colônias europeias para Europa e apresentadas enquanto “arte primitiva”, eram em sua maioria compostas de esculturas e máscaras produzidas em madeira e metais, como ferro e bronze (CUNHA, 1983). Nesse âmbito, o referido autor afirmou que para tanto, os artistas e artesãos africanos tiveram acesso à tecnologia siderúrgica. Sobre isso,

Acreditava-se que a difusão da siderurgia negro-africana ligava-se à expansão bantu que se acompanha igualmente da agricultura e da pecuária. Para alguns linguistas, as civilizações bantu, partindo da região nigero-camaronense, teriam alcançado as savanas da África central numa primeira etapa migratória e de lá se teriam espalhado para a África central e austral [...] Tal movimento de populações só teria sido possível com o auxílio de instrumentos metálicos capazes de desbravar a floresta equatorial (CUNHA *in* ZANINI, 1983, p. 976).

Vejo como importante ressaltar tais questões, pois a relação inicial que temos de negros/as em solo brasileiro ocorreu devido ao violento processo de escravização que teve início no século XVI, quando europeus colonizadores em seus navios negreiros trouxeram forçadamente homens, mulheres e crianças negros/as de países africanos para serem escravizados no Brasil.

De acordo com Conduru (2007) as pessoas que foram escravizadas no Brasil vieram de regiões diversas do continente africano, e nesse contexto havia participações artísticas que configuravam práticas religiosas e políticas a partir de representações físicas e simbólicas. O autor afirmou:

Transportados forçadamente e escravizados, os africanos estiveram impedidos de reproduzir livremente suas culturas no Novo Mundo. Ao contrário, foram coagidos e incentivados a usar suas forças e talentos para construir os símbolos, o aparato físico e os elementos necessários às práticas sociais dos colonizadores, majoritariamente portugueses, mas também espanhóis e holandeses em determinados períodos e regiões. Participaram assim da construção de edifícios militares, religiosos e civis, monumentos e obras de arte. Obrigados a seguir princípios e formas impostos a partir das metrópoles, os negros contribuíram para o implante, réplica e renovação das culturas artísticas europeias no Brasil (CONDURU, 2007, p.13).

As contribuições africanas para a arte brasileira tem origem conturbada, pois devemos levar em consideração o fato de que homens, mulheres e crianças, foram forçadamente trazidos para o Brasil por europeus durante o processo de escravização. Tal imposição se desdobrou nas maneiras europeias, nos modos de vida impostos pelos colonizadores e também por consequência da dominação dos escravizados/das a partir da mistura forçada entre pessoas de diferentes etnias africanas, visando evitar a formação de grupos rebeldes, gerando dificuldades para se relacionarem, se encontrarem, impedindo tanto a confluência de suas culturas assim como uniões e agrupamentos que pudessem ocasionar revoltas ou rebeliões.

Obrigados a abandonar suas vidas na África para recomeçá-las como escravos no Brasil, os africanos puderam e conseguiram trazer suas crenças, mas tiveram que lá deixar o aparato físico-simbólico já constituído para as mesmas. As restrições a eles impingidas fizeram que, na maioria das vezes, a cultura material sobrevivesse, sobretudo nas mentes, na memória, no imaginário, já que alguns poucos elementos puderam ser trazidos (CONDURU, 2007, p. 26).

As dificuldades em relação à configuração da arte africana em solo brasileiro, justamente em decorrência de restrições e misturas impostas pelos colonizadores, reduziram os registros do início da “arte afro-brasileira”. A priori, as primeiras manifestações culturais tiveram presença na música, dança,

religiões, comidas e gestos, tendo a plasticidade difusa, podendo somente ser notada isoladamente, em pontos específicos.

Sobretudo, pode-se concluir que os africanos que desembarcaram como escravos de navios negreiros em solo americano, contudo brasileiro, já se encontravam dotados tecnicamente em relação ao desenvolvimento prático artístico.

Se levarmos em conta o domínio da escultura em madeira e da metalurgia que já possuíam os africanos que vieram para o Brasil, de um lado, e de outro a documentação – fragmentária ainda – afirmando a presença de pardos e pretos nas obras de talha e douração das igrejas barrocas desde a segunda metade do século XVI, conclui-se que a infiltração do elemento escravo nas artes plásticas brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil (CUNHA *in* ZANINI, 1983, p. 989).

O que restou dos registros da “arte afro-brasileira” foram relações de dominação de uma cultura declarada “superior” sobre uma cultura “inferior”, ou seja, a cultura europeia acima da cultura africana. Nesse sentido para serem aceitos em relações as manifestações culturais as pessoas negras tiveram que ajustar suas práticas culturais às práticas portuguesas, durante o período do Barroco no Brasil.

Com a imposição religiosa imposta pelos colonizadores europeus e o desmembramento das práticas religiosas africanas, os/as negros/as tiveram no cristianismo uma maneira de “cultivarem” suas memórias, adaptando-as à arte cristã. Nos quilombos negros/as puderam vivenciar suas africanidades, perpassando pelo viés estético e indo para movimentos de resistência e liberdade, pautados em valores africanos. As primeiras atividades artísticas que tiveram a “mão africana” em suas configurações. Os/as negros/as contribuíram para configuração das artes visuais brasileiras, a partir das características do elemento africano ao Barroco Brasileiro nos séculos XVII e XVIII, sendo um essencial componente para a dinâmica evolutiva arquitetônica e artística no Brasil.

Sobretudo, a presença da arte africana surgiu indiretamente, tratando-se das habilidades e intelecto de negros/as a serviço de cânones e visões europeias. Nesse contexto, tendo a sua cultura invisibilizada, a produção das

artes visuais africanas se fez presente a partir de suas características implementadas nas composições de anjos ou santos barrocos, na configuração de “traços negroides ou madonas negras restauradas por F. Barreto na pintura do teto da Igreja de Nossa senhora dos Pretos, em Recife, datando a segunda metade do século XVII” (CUNHA *in* ZANINI, 1983, p. 990).

Os temas e imagens africanos são camuflados, disfarçados. Isso se estende aos objetos do cotidiano, não só nas artes visuais eruditas e rituais a que acabamos de aludir, mas também pôr em relevo o africano no cotidiano, nos objetos familiares manipulados, por vezes, automaticamente, distraidamente, ou reunidos nas vitrines dos museus.

Encontramos essas manifestações nas tradições dos objetos das feiras, da arte popular, das expressões folclóricas, são os ex-votos das capelas sertanejas.

[...] Nestes, o ícone ou a forma africana exprime-se, não raro, mais claramente. Ao mesmo tempo, quanta desinformação no que toca às suas origens, quanta resistência, por vezes inconsciente, em atribuir-lhes uma procedência negra, quando facilmente cola-se-lhes uma etiqueta europeia, cabocla ou indígena! A africana, entretanto, como uma espécie de conaturalidade de destino, permanece na sombra (CUNHA *in* ZANINI, 1983, p. 990-991).

Com a chegada da Missão Artística Francesa (1816) e a implementação da Academia Imperial de Belas Artes os modelos artísticos, que seriam as artesanias, movelaria, maquinários, arquitetura, entre outros, passaram a receber uma influência maior em relação ao modelo da arte europeia.

A arte neoclássica influenciou diretamente a implantação da arte acadêmica no Brasil, sendo questionada ao final do século XIX e tendo seu rompimento a partir das vanguardas europeias. Portanto, tal rompimento ocorreu a partir da atenção para a produção visual dos povos não-europeus, que seriam em suma africanos, asiáticos e da Oceania (os considerados) “primitivos”.

Na conexão de afro-brasilidade à arte cristã, o dado que primeiro salta aos olhos é a representação de santos e anjos com traços negroides, o amulatamento das figuras representadas em pinturas, retábulos e imagens católicas. Os anjinhos negros, mulatos e brancos brincando entre guirlandas, ou pendurados

em capitéis e arquivadas, geralmente encantam, seja pela graça, algo canhestra de suas formas, seja por simularem uma ingênua harmonia celestial bem distante da realidade terrena. Auto-representações públicas toleradas, quiçá incentivadas, posto que implicavam conversão religiosa e cultural. Participando do processo de salvação das almas, de cooptação de corpos e mentes, essas imagens ajudaram a justificar a escravidão. Prática que culmina na inclusão de negros no panteão católico (CONDURU, 2007, p. 18-19).

Renato Silva (2016) citou Mario de Andrade, afirmando que esse foi o momento das origens da arte nacional, onde teria ocorrido “a maior mulataria” nas artes visuais. Mas no período setecentista e oitocentista, ainda que com grande participação das irmandades dos homens pretos não foi possível identificar conceitualmente, assim como foi na contemporaneidade, bases da “arte afro-brasileira”.

Foi na chegada do século XX que o conceito de “arte afro-brasileira” passou a ser considerado, a partir da criação de museus de arte no Brasil e por conseguinte da teorização e do reconhecimento de suas variações estilísticas. Foi justamente a partir da arte moderna e contemporânea que a “arte afro-brasileira” passou a ser investigada.

De acordo com Renato Silva (2016), no início do século XX, mais precisamente em 1908, Nina Rodrigues (1862 – 1906) problematizou a nomenclatura (arte afro-brasileira) em seu artigo intitulado “As Bellas Artes dos Colonos Pretos do Brasil”, tendo em vista que ele se referiu ao termo “belas Artes” fazendo menção às artes visuais. Segundo o referido autor Nina Rodrigues iniciou o texto “referindo-se à ausência quase absoluta de conhecimento da arte, da pintura africana e também por isso que o seu subtítulo ao tema geral é escultura” (SILVA, 2016, p. 89).

Ainda de acordo com o autor tal classificação mencionada por Nina Rodrigues salvaguarda determinado *status* estético ao fazer africano e afro-brasileiro que, “à luz do que se seguiria em termos artísticos na Europa influenciada pela África, com consequências significativas para a arte no Brasil, esse *status* deve ser corretamente demarcado” (SILVA, 2016, p. 89).

De acordo com Conduru (2007) isso implicou na questão da representatividade de artistas negros/as em relação à configuração de seus trabalhos.

A questão da representação dos afro descendentes tem uma nova etapa, no final do século XIX e início do século XX, na esteira do processo abolicionista. Embora haja muito ainda para saber do trabalho dos artistas negros que se formaram na Academia Imperial e, depois, na Escola Nacional de Belas Artes, a auto-imagem não parece ser a questão central, nem mesmo muito relevante em suas obras, que parecem ocupadas em exibir o domínio das ditas belas artes para atender aos anseios de uma clientela ocupada em mimetizar o gosto europeu (CONDURU, 2007, p. 50-51).

O autor citou autores como Firmino Monteiro (1855 – 1888), Pinto Bandeira (1863 – 1896), Estevão Silva (1844 – 1891) e os irmãos Arthur (1882 – 1922) e João Thimóteo da Costa (1878 – 1932), cujas obras dos mesmos não são vinculadas à problemática cultural afro-brasileira. Nesse contexto, não suprem a questão da auto-representação, e por conseguinte são influenciados pela visão do outro, da cultura ocidental europeia.

A partir dessa dificuldade na auto-representação de artistas afro-descendentes, persiste o direcionamento para o viés etnográfico, ou seja, da ênfase na caracterização de costumes e tipos relacionados às etnias, deixando em segundo plano as práticas culturais e artísticas, às impulsinando para a marginalidade.

Nesse sentido, o diferencial maior entre o modernismo vinculado à arte acadêmica e aquele que a ela pretendeu se opor é o valor do componente africano na formação da cultura brasileira. Em vez de negativa, degeneradora, a miscigenação étnica tornou-se positiva e mais: paradigma e emblema das relações culturais, artísticas. A atenção dada então à cultura popular incentivou os artistas a olharem de modo especial algumas práticas e figuras oriundas das culturas africanas, as integrando ao ideário artístico formador da nação brasileira. Entretanto, é preciso ver como, no Brasil, esse interesse por questões culturais afro-descendentes foi de segundo grau, em boa parte estimulado e filtrado pela valorização europeia das culturas entendidas então como primitivas, além de não estar isento de preconceitos, nem imune a mitificações e cerceamentos (CONDURU, 2007, p. 51).

A representação da negritude fez parte da arte moderna brasileira, que assumiu uma postura social, reforçando os processos de legitimação da suposta inferioridade da cultura afro-brasileira, reforçando o *apartheid* cultural. Nesse contexto, os/as negros/as são representados/as de forma passiva em relação aos/as brancos/as, reforçando a herança colonial formadora dos/as principais artistas modernos/as brasileiros/as.

Artistas como Tarsila do Amaral (1886 – 1973) e Cândido Portinari (1903 – 1962) apresentam em composições como “A Negra” (Imagem 14) e “Mestiço” (Imagem 16) o alento nacional. Mas anterior a isso, no final do século XIX com Modesto Brocos (1852 – 1936) em “A redenção de Cam” (Imagem 15) temos a cena em que uma avó negra agradece por seu neto ter nascido com a pele mais clara, ou seja, pelo branqueamento em sua família, denunciando o anseio que foi difundido naquela época do “branqueamento racial” como purificação.

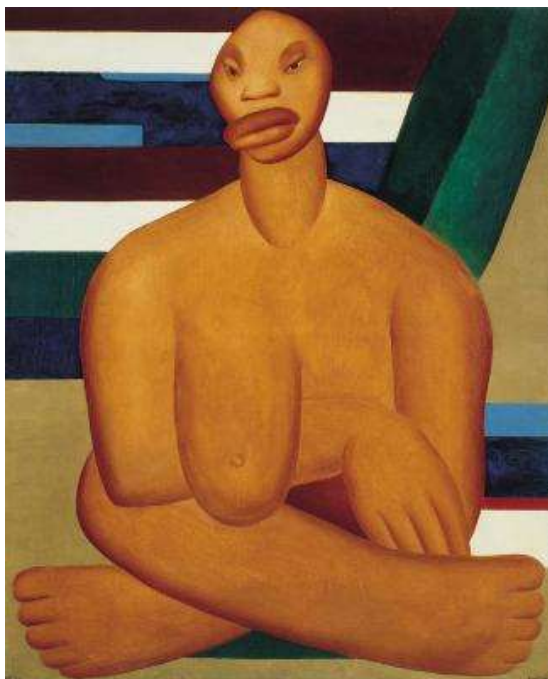


Imagem 16: Tarsila do Amaral, A Negra, 1923.

Fonte: www1.folha.uol.com.br



Imagem 17: Modesto Brocos, A redenção de Cam, 1985.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Nesse período a representação da cultura afro-brasileira foi feita na produção de artistas brancos/as, seguindo as representações dos artistas viajantes europeus.

À primeira vista, uma obra como *Mulher Negra*, feita em 1641 por Albert Eckhout, parece excepcional por ser um dos primeiros documentos etnográficos da sobrevivência de valores africanos por meio da imponência corporal, de rica e singular indumentária. Essa obra abre, contudo, uma coleção de imagens um tanto ficcionais, projetivas, que constroem um lugar social hierarquicamente inferior para a mulher negra ao configurar sua imagem entre o animal e a coisa, como ente disponível ao labor físico, seja no campo ou na casa grande, na agricultura, na culinária e outros serviços domésticos, ou ainda na parceria afetivo-sexual (CONDURU, 2007, p. 15).

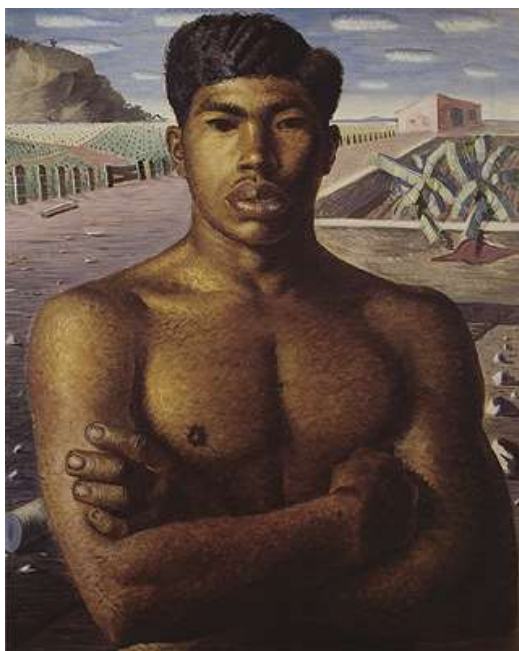


Imagem 18: Cândido Portinari, *Mestiço*, 1934.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Imagem 19: Albert Eckhout, *A negra*, 1641.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Em “Mestiço” (Imagem 16), Cândido Portinari (1093 – 1962) retratou um jovem negro, aparentemente um trabalhador braçal do início do século XX. A representação de força surgiu de significados históricos, que vão desde a negra (Imagem 17) representada alegoricamente por Albert Eckhout (1610 – 1665) de maneira a aparentá-la enquanto figura exótica, no trabalho pesado, duro, aos

quais negros/as e pobres ou escravizados foram expostos a partir da exploração capitalista e posteriormente a partir da miséria decorrente do período pós-abolição, onde afro-brasileiros/as continuaram a sofrer com os processos de marginalização e exclusão.

É impossível não associar os processos de escravização no Brasil com a desigualdade social do século XXI enquanto triste herança colonialista.

O modernismo foi considerado como um termômetro para análise de uma possível “arte africana”, no Brasil, a partir da influência da vanguarda artística europeia, de algum modo, os modernistas também utilizaram desse “purismo” para abordar a cultura afro-brasileira. Assim, a busca por uma arte “verdadeiramente brasileira”, mesmo que com o pontapé inicial de um movimento importado do exterior, refletiu-se claramente nos trabalhos de alguns/as artistas no Brasil, cujos temas se desdobravam nos cotidianos periféricos, nas figuras e elementos populares, como nas pinturas de Di Cavalcanti (1897 – 1976) como “Favela” (Imagem 18) e “Samba” (Imagem 19).



Imagem 20: Di Cavalcanti, Favela, 1958.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Imagem 21: Di Cavalcanti, Samba, 1925.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

A busca por legitimidade do modernismo enquanto identidade brasileira intensificou os determinismos acerca da representação de negritude, gerando invenções de ideais de nação, naturalizando certas condições sociais as quais

sujeitos negros foram e são submetidos. Segundo Conduru (2007) na primeira metade do século XX alguns valores começam a ser atribuídos às práticas culturais afro-descendentes, tanto a partir do reforço a repulsa e aos preconceitos, como de atração e encantamento.

Nesse contexto, artistas como Carybé (1911 – 1997) adentram no percurso dialético da etnografia e arte, apresentando em suas pinturas elementos característicos das práticas afro-brasileiras, como rituais religiosos, descrições visuais de mitos, entre outras representações.

Em meados do século XX os artistas Heitor dos Prazeres (1898 – 1966) e Rubem Valentim (1922 – 1991) cujos trabalhos foram apresentados em exposições e catalogados em livros como “arte afro-brasileira”.

Seus trabalhos configuram uma vertente que é, simultaneamente, uma inflexão étnico-culturalista específica, original mesmo, no campo da arte moderna e uma resposta plástica artística, algo tardia, no processo de “emergência de uma nova postura de entendimento sobre a problemática do negro e do mulato na sociedade brasileira contemporânea”, nos anos 1940 e 1950, a qual, segundo José Jorge Siqueira, “arrolou intelectuais, instituições, projetos, criações artísticas e movimentos culturais capazes de lhe dar dimensão nacional (CONDURU, 2007, p.65).



Imagem 22: Heitor dos Prazeres, Samba no Terreiro, 1957.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural



Imagem 23: Rubem Valentim, Objeto Emblemático, 1969.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Nessa perspectiva, a importância nas configurações estéticas em afrobrasilidades partem também para o campo da experimentação Heitor dos

prazeres teve como investigação em suas pinturas a representação (figurativa) de visualidades que remetem claramente às manifestações culturais afro-descendentes, como aspectos religiosos, por exemplo.

Contudo, partindo para o viés contemporâneo, Rubem Valentim assumiu a questão da problemática afro-brasileira em seu trabalho artístico. Nesse âmbito, o artista afirmou:

Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos – passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorós, nos oxês, um tipo de “fala”, uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista (FONTELES *in* BARJA, 2001, p. 29).

Ao assumir tais concepções Valentim demonstrou vínculo com o ideal modernista, criando arte contemporânea pautada na representação de valores locais da cultura afro-brasileira.



Imagem 24: Cildo Meireles, Sem título, 1964.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Artistas contemporâneos como Cildo Meireles estabeleceram conexões entre a arte produzida no Brasil com as culturas afro-brasileiras e africanas. De acordo com Conduru (2007) Cildo Meireles encontrou nas máscaras africanas uma referência exclusiva, alinhando essa influência estética a estética do cinema de animação do centro-europeu. Desse modo, seus desenhos figurativos dos anos 1960 derivam de esculturas e máscaras africanas do Senegal, vistas pelo artista em uma exposição da Universidade do Dakar, na UNB em 1963. É certo que o expressionismo de seus desenhos afros surgiram dessa fusão entre o simbolismo da cultura material africana e a influência gestual da animação do cinema centro-europeu.

Mas é importante ir adiante ao pensar na questão da arte afro-brasileira e propor um olhar menos viciado, um olhar além do cubismo ou outros desdobramentos que tiveram como alicerce a arte africana enquanto elemento de apoio. A “arte afro-brasileira” direta ou indiretamente, recebeu influência europeia como legitimação histórica.

A partir do momento que temos uma denominação da arte africana por parte de colonizadores europeus como uma “arte primitiva” (não no sentido pré-histórico, mas de civilização atrasada, ou menos civilizada) já podemos entender que não se trata somente de uma mistura.

Produções artísticas como as de Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres que agregaram valores Afro-brasileiros podem ser apresentadas, representadas e ramificadas por artistas negros/as. Vejo isso como enfrentamento aos valores artísticos e modelos eurocêntricos voltados para arte hegemônica. Nesse âmbito, tais enfrentamentos surgiram enquanto resistência, que persiste na contemporaneidade, justamente por serem as representações das afrobrasilidades arte não hegemônica, ou seja, que fogem aos padrões pré-estabelecidos pelos cânones europeus, no campo comercial e conceitual, demarcando concepções decoloniais.

Muito da denominação “arte afro-brasileira” parte de ações políticas, que de acordo com Igor Simões (2019) mesmo assim, os trabalhos artísticos produzidos por negros/as no Brasil não deixaram de serem racializados e

catalogados, exatamente como aconteceu e acontece historicamente no Brasil desde o período colonial, em relação às pessoas afro-descendentes.

Um momento importante para a afirmação da arte afro-brasileira foi a exposição “a mão afro-brasileira” de 1988 no MAM, São Paulo, que teve a curadoria de Emanuel Araújo e Carlos Eugênio Marcondes de Moura e trabalhos de vinte e quatro artistas. A exposição foi importante por apresentar ao público e catalogar artistas negros(as) de diferentes momentos da arte brasileira, associando a presença negra na arte brasileira (SIMÕES, 2019).

Compreender as relações que a arte afro-brasileira fora envolvida historicamente, mesmo que de forma breve, porém com algum aprofundamento ligado à teoria e prática me fez entender melhor a história acerca dos apagamentos e também resistências que a arte-afro-brasileira passou ao longo dos séculos. Dessa maneira, pesquisar acerca de tais questões ampliou as possibilidades que tenho buscado na minha poética. Ao me aprofundar na historicidade da cultura africana no Brasil, mais especificamente no âmbito artístico visual, percebi que os processos de exclusão da população afro-brasileira ocorreu principalmente no contexto educacional.

Para pensar criticamente em relação à invisibilidade da presença negra precisei entender melhor a minha condição nesse processo de alienação no qual estou condicionado. E percebi desde a minha prática como artógrafo que sou vítima de um processo educacional impositivo e colonizador.

Sobre a etimologia da palavra colonização Saviani (2007) afirmou que “colônia” significa, pois, espaço que se ocupa, mas também terra ou povo que se pode trabalhar os sujeitar” (SAVIANI, 2007, p.26). Nesse contexto, o autor entende que é por meio da educação que o processo de dominação e exploração se reproduz e difunde nas classes sociais.

Ora, no caso da educação instaurada no âmbito do processo de colonização, tratava-se, evidentemente de aculturação, já que as tradições e os costumes que se busca inculcar decorrem de um dinamismo externo, isto é, que vai do meio cultural do colonizador para o objeto de colonização (SAVIANI, 2007, p. 27).

A aculturação de pessoas negras escravizadas no Brasil passou também pelo crivo da intelectualidade, pois a população negra foi privada durante séculos do acesso à educação. Subentende-se que quanto mais aculturados, mais alienados e direcionados para o trabalho escravo, braçal e menos negros/as ganham autonomia em suas vidas. Kabengele Munanga (2019) afirmou que “até a abolição do regime servil, as massas negras não tiveram acesso à escola e à educação formal e figuravam apenas como objetos de estudos historiográficos, sem poder tomar conhecimento daquilo que se escrevia a seu respeito” (MUNANGA *in* SANTIAGO, 2019, p. 11)

Corroborando com essa afirmativa, Ângela Figueiredo (2019) afirmou:

A abolição da escravatura foi um processo importante, mas não suficiente para a descolonização das sociedades. No Brasil, a “independência sem descolonização” manteve os negros, pardos e indígenas excluídos, explorados, marginalizados, segregados dos espaços de poder social, cultural, econômico, político e educativo (FIGUEIREDO *in* SANTIAGO, 2019, p. 89)

A importância da decolonização do pensamento ocorreu em razão do reconhecimento de que tivemos ao longo da história do Brasil a falsa celebração de diversidade. Assim Novais afirmou que “o mito da democracia racial encobre conflitos causados pelas diferenças raciais e de classe social, negando ao negro as mesmas oportunidades dadas aos brancos” (NOVAIS, 2019, p. 50).

Essa falsa noção de diversidade e de igualdade impulsionou o racismo para questões de violências simbólicas, adentrando na esfera do racismo estrutural. Nesse contexto, o “daltonismo racial” surgiu metaforicamente, apontando para uma ideologia de branquitude, que mascara privilégios no campo social, resguardados historicamente para uma elite branca, impondo a percepção neoliberalista de meritocracia, processo que marginaliza pessoas negros/as e pobres.

Os/as negros/as que tiveram acesso à educação formal na primeira metade do século XX, conseqüentemente foram tratados enquanto minoria, não sendo representado em termos pedagógicos, tendo sua cultura e processos históricos abafados pelas condições euro centristas impostas e de dominação capitalista. Paulo Freire (1996) em “Pedagogia da Autonomia” dialogou sobre o

papel docente em relação as práticas educacionais libertadoras. De acordo com o referido autor, “ensinar exige risco, aceitação do novo e rejeição a qualquer forma de discriminação”, e nesse âmbito, afirmou:

Faz parte igualmente do pensar certo a rejeição mais decidida a qualquer forma de discriminação. A prática preconceituosa de raça, de classe, de gênero ofende a substantividade do ser humano e nega radicalmente a democracia. Quão longe dela nós achamos quando vivemos a impunidade dos que matam meninos de rua, dos que assassinam camponeses que lutam por seus direitos, dos que discriminam os negros, dos que inferiorizam as mulheres. Quão ausentes da democracia se acham os que queimam igrejas de negros porque, certamente, negros não têm alma. Negros não rezam. Com sua negritude, os negros sujaram a branquitude das orações (...). A mim me dá pena e não raiva, quando vejo a arrogância com que a branquitude de sociedades em que se faz isso, em que se queimam igrejas de negros, se apresenta ao mundo como pedagogia da democracia (FREIRE, 1996, p. 36).

A afirmação de Freire (1996) é legítima considerando que o conhecimento tem sentido a partir da leitura de mundo e práticas pedagógicas libertadoras e por conseguinte de resistência. Karyna Novais (2019) afirmou que Temos em relação às representações artísticas afro-brasileiras, amplo material visual estético e conceitual, representados por meio das subjetividades, singularidades e metáforas. Podemos notar que tais relações étnicas assumiram diversas representações, tendo como pano de fundo a resistência e resiliência da população negra.

A partir da tomada de consciência em relação aos processos que excluem a população negra de contextos essenciais da sociedade, pude compreender o fato da cultura afro-brasileira não ter sido abordada, ensinada, referenciada durante muito tempo, e por conseguinte muitas representações ligadas à arte afro-brasileira estarem em eixos específicos, livros e catálogos direcionados. Porém, temos na arte contemporânea brasileira a resistência que se desdobra em ativismos pretos, em auto-representações e novas possibilidades de criar dentro da diáspora africana no Brasil.

As ideias iniciais que tive em fazer arte afro-brasileira tem como base minhas próprias experiências enquanto negro, tive a oportunidade de trocar essas experiências com outros/as e educadores/as. Assim, ao me abrir para

essas experiências, me deparei com possibilidade de trabalhar tendo como ponto de partida a minha pintura como expressão afro-brasileira.

Nesse ponto, compreendo a importância do termo arte afro-brasileira como além de uma categorização da arte produzida por negros/as, ou que falam de algum modo da cultura africana e afro-brasileira. Entendo como uma referência, um lugar na história da arte brasileira em que eu possa me identificar. Entendo a arte afro-brasileira além de um seguimento artístico, para além de ser pensado como um movimento, e sim como um local de encontro repleto de singularidades, de experiências e de assimilações, um local de resistência e de possibilidades da negritude artístico-visual no Brasil.

Outro termo que costumo pensar enquanto identidade é “artista negro”. Vejo nesse âmbito uma forma de criar reafirmações em relação à negritude. De fato, não lemos, vemos ou escutamos chamar um/uma artista de “artista branco/a”. Mas entendo que cada vez mais tem sido importantes as formas de reafirmações de negritude no Brasil, sejam nas ressignificações dos termos ou nas atitudes em relação a eles. Percebo isso na arte contemporânea afro-brasileira, nos/as artistas, exposições e locais de fomento à cultura afro-brasileira.

1.1 Com os pés na “arte afro-brasileira contemporânea”.



Imagem 25: Guto Oca: Os pés na falésia, 2019.
Fonte: Guto Oca

A “arte afro-brasileira” assim como outras configurações culturais em afrobrasilidades está fundamentada em concepções decolonizadoras, Ana Rita Santiago (2019) recorreu a Kabengele Munanga (1940) ao afirmar que o olhar e as práticas decolonizadoras surgiram com

A preocupação com a construção de um pensamento e de um conhecimento que rompem com as premissas epistemológicas de uma ciência que “nos” coloniza e ainda “nos” coloca na posição de objeto do discurso científico (MUNANGA *in* SANTIAGO, 2019, p. 9-10).

Nos últimos quatro anos incorporei ao meu processo artístico a perspectiva decolonial e política. Assim, ao trazer em minhas composições artísticas a problemática do racismo a partir de minhas próprias experiências e memórias, de certo modo, estou dialogando com a diversidade de artistas que já compõem tal cenário a partir de suas práticas decoloniais. Desse modo, entendo meu trabalho como uma maneira de me tornar sujeito de minha própria história. A partir disso, me percebo enquanto artista negro, ou seja, minha produção possibilita a construção de novas narrativas partindo das minhas próprias histórias e possibilitando diálogos com outras realidades.

Ao me opor às práticas colonialistas a partir do viés do anti-racismo, concordo com Grada Kilomba quando afirmou: “pessoas negras vivenciam experiências diferentes das pessoas brancas, por isso surgem temas diferentes, questionamentos e interpretações a partir de diferentes realidades” (KILOMBA, 2019, p 37).

Em alguns de meus trabalhos apresentados na exposição “Cor que não vejo”, nos quais abordei tanto questões históricas da imagem de negros/as quanto questões pessoais, contemporâneas, trazendo as experiências com racismo e discriminação. Na série de pinturas intitulada “Mercado” abordei questões que partem do âmbito histórico acerca do racismo. Negros/as enquanto mercadorias, animalizados, reduzidos aos valores comerciais, como produtos do capitalismo.



Imagem 26: Guto Oca, Mercado, 2019
Fonte: Guto Oca



Imagem 27: Guto Oca, Mercado, 2019
Fonte: Guto Oca

Em ambos os trabalhos pintei rostos de pessoas negras que remetessem ao período escravagista no Brasil, escravos/as que eram vendidos como mercadorias, comerciados em feiras livres como animais, destaquei as palavras “alma” e “carne”, para chamar atenção para uma expressão que tem circulado as redes sociais recentemente “a carne negra é a carne mais barata do mercado”.

Na minha poética abordo a invisibilidade negra de maneira pictórica, ou seja, partindo de imagens pintadas, encontrei nas cores uma maneira singular de tratar da cor da pele invisibilizada, estabelecendo relações com o daltonismo racial e com as cores que não vejo devido ao daltonismo fisiológico.

A ideia de abordar a invisibilidade negra, os apagamentos de memórias, violências cotidianas simbólicas e físicas, entre tantas outras atrocidades racistas tem relação com as minhas vivências como artista/negro no nordeste brasileiro. Seguindo caminhos já traçados por outros/as artistas negros/as, identifico em minha pesquisa outro lugar de fala, o solo no qual habito e de onde

falo, o contexto em que me insiro, sensações e percepções sobre minhas experiências em relação ao racismo.

Se o processo de construção da identidade nasce a partir da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e entre “outros”, não creio que o grau dessa consciência seja idêntico entre todos os negros, considerando que todos vivem em contextos socioculturais diferenciados (MUNANGA, 2009, p. 5).

Essa afirmação de Munanga (2009) se reflete na minha criação artística, tendo como ponto fulcral a minha consciência histórica, que se configura enquanto prática ancestral em campo expandido, cuja relação se materializa no meu trabalho.

Durante o meu percurso de criação tive a oportunidade de participar da Arapuca Arte Residência, por meio do Coletivo Movimento Arapuca, em parceria com sete artistas paraibanos, pude me debruçar sobre minha poética e ampliar o fazer, pensando nas questões relacionadas à afrobrasilidade em que vinha pesquisando e criando.

Entre dezembro de 2018 até março de 2019, utilizei o espaço de atelier da Arapuca Arte Residência para a elaboração dos trabalhos que compuseram a exposição Cor que não Vejo, tendo como escopo minha relação com o espaço e a possibilidade de aprofundar a prática nas questões étnicas nas quais vinha pensando em abordar visualmente.

A respeito da importância sobre uma imersão em residência artística Moraes (2009) enfatizou que: “a residência artística destaca-se, na atualidade, como uma instituição relevante para o apoio, fomento e desenvolvimento das práticas artísticas contemporâneas” (MORAES, 2009, p.2). Durante minha participação na Arapuca Arte Residência pude experimentar materiais que deram forma às minhas ideias: tecidos, cabelos, carvão, pigmentos naturais, etc.



Imagem 28: Arapuca Arte Residência, 2019
Fonte: Serge Huot



Imagem 29: Arapuca Arte Residência, 2019
Fonte: Serge Huot

Ao trabalhar no atelier coletivo da Arapuca Arte Residência encontrei um espaço de diálogo sobre meu processo com outros artistas da minha geração, sobre minha poética e sobre as ideias que tive acerca de como trabalhar com o meu daltonismo, acompanhado pelos olhares atentos da curadora Valquíria Farias e do proprietário da residência e artista visual Serge Huot.

Tive como primeira imersão no referido espaço a experiência dos pés no chão, do contato da minha carne com um solo energizado, dentro de minha percepção sensível, ou sensitiva. Os pés, nesse sentido surgiram enquanto primeiro momento poético, e nesse sentido, iniciei desenhos e pinturas que representam essa ideia do pé tocando a terra. Dessa maneira, essa experiência inaugurou minhas vivências em Arapuca. Caminhar sobre as terras que envolvem o espaço, foi caminhar em minha ancestralidade do espaço sagrado.

Essa experiência inicial se configurou em minha primeira imersão no atelier da Arapuca, onde ao longo dos encontros que tivemos pude experimentar materiais que foram oferecidos pela própria terra da região, das falésias, que foram os pigmentos naturais extraídos da argila.



Imagem 30: Atelier Arapuca, 2019
Fonte: Serge Huot

As experiências no atelier da Arapuca foram coletivas, mas a ideia de experimentar novas formas de criar me possibilitou buscar outros materiais. Nesse sentido, utilizei como base para compor minhas ideias tecidos em algodão cru, tintas extraídas dos pigmentos para tingir tais tecidos, e cabelos humanos, nos quais já vinha recolhendo há cerca de seis meses que antecederam a imersão em residência artística. Desse modo, meus primeiros trabalhos no atelier da Arapuca foram: Tingir os tecidos com pigmentos naturais e confeccionar *dreadlocs* com os cabelos recolhidos.



Imagem 31: Tingimento dos tecidos, 2019
Fonte: Movimento Arapuca



Imagem 32: Tecidos tingidos, 2019
Fonte: Movimento Arapuca



Imagem 33: Argila/pigmentos da falésia de Arapuca, 2019
Fonte: Guto Oca

Ao utilizar o pigmento natural extraído do solo de Arapuca, impregnei os tecidos com a energia do espaço, o solo do local é repleto de energias da Jurema Sagrada. O contato com o solo da Jurema Sagrada me levou a um contato íntimo

com aquelas terras. Percebi que tal experiência sensível me proporcionou uma imersão que segundo Silva (2017):

(...) a significação múltipla inerente ao vocábulo “Jurema” que, de acordo com Ângelo Sarandi Júnior, denota diversas espécies vegetais pertencentes aos gêneros: Mimosa, Acácia, e Pitecelóbio. Jurema, também, é nome que recebem diversas bebidas ritualísticas a que são atribuídas propriedades enteógenas e que são conhecidamente utilizadas em rituais de origem indígena no nordeste. Jurema, Catimbó ou Jurema de Caboclo é a denominação de uma manifestação religiosa que agrega elementos indígenas, africanos e católicos (que tem lugar no norte-nordeste brasileiro) e em cujos cultos bebe-se (eventualmente) o vinho de jurema (bebida preparada com a casca e raiz da árvore do mesmo nome) e se entoam cânticos que, associados ritualisticamente a outros expedientes religiosos, levam os adeptos e adeptas a transes espirituais. Nesses transes eles/as são capazes de visualizar topografias do imaginário mítico dessa prática mágico-religiosa chamada de Cidades de Jurema. Por último, Jurema é também o nome de uma deusa ou entidade mística reverenciada por este culto (SILVA, 2017, p. 23).

Ao refletir sobre a possibilidade de se trabalhar em um espaço que contém em sua terra a energia voltada para a Jurema Sagrada, remontando a religiosidade afro-indígena, percebi que a prática que eu tanto buscava tinha terreno fértil para o processo criativo. A Arapuca Arte Residência se configurou como um local de aprofundamento da minha poética. Desse modo, voltando à ideia do trabalho inicial na residência, pintei e desenhei pés sobre os tecidos tingidos com os pigmentos. A ideia dessas pinturas é de levar a materialidade da terra para os tecidos, cujos pés são dispostos por cima justamente para me causar a ideia dos pés pisando o solo sagrado.



Imagem 34: Tecidos tingidos, 2019
Fonte: Movimento Arapuca



Imagem 35: Guto Oca desenhando pés, 2019
Fonte: Movimento Arapuca



Imagem 36: Guto Oca, Série falésia, 2019
Fonte: Guto Oca



Imagem 37: Guto Oca, Série falésia, 2019
Fonte: Guto Oca

Foi justamente nesse espaço onde pensei em trabalhar com cabelos, quando iniciei os trabalhos acerca de identidade, encontrei uma extensão do meu atelier, que possibilitou expandir os conceitos e o fazer artístico por meio da experimentação. Vivenciei a experiência dos trabalhos com os pés uma extensão de meu atelier. Entendo isso como um deslocamento não somente físico, de estruturas, mas numa forma de expandir o fazer artístico para outros locais, estabelecendo trocas com outros/as artistas.

O espaço de Arapuca foi determinante para pensar numa forma decolonial de pesquisa e por conseguinte de criação. Pensar e criar enquanto artista afro-brasileiro contemporâneo me pôs em diálogo com outros/as artistas da diáspora negra. Buscar minha ancestralidade e desdobrar isso em minha poética se configura enquanto pesquisa viva, tão abordada e relevante acerca de uma pesquisa artográfica. Criar extensões de meu atelier, visar diálogos poéticos e buscar entender melhor histórias ligadas aos meus trabalhos foi fundamental para análises de materiais, de composições, que envolvem meu processo artístico.

Arapuca foi um ponto de partida para meu pensamento crítico em relação ao meu próprio trabalho, processo que foi ampliado durante minha formação no Mestrado em Artes Visuais PPGAV UFPB/UFPE, as inúmeras leituras feitas durante as disciplinas, as referências indicadas e as conversas com o orientador e os eventos online que participei durante o ano de 2020, foram essenciais para amadurecer a reflexão teórica diante da minha prática artística para compreendê-la como decolonial e ativista. Desse modo, estudar conceitos que somassem à minha poética abriu um leque de diversas possibilidades para minha produção artística. Assim, pensar o meu trabalho enquanto afro-brasileiro me pôs diante de outros processos, outras vivências e poéticas que de certo modo, se encontram com minha prática.

Os pés surgiram como metáfora, a caminhada percorrida, os lugares por onde pisei, e isso envolve os caminhos percorridos na pedagogia, os momentos vividos nas falésias de Arapuca e a imersão como artista/educador/pesquisador no mestrado em artes visuais.

Caminhos entre ideias e desdobramentos, devir artístico e conceitos. As narrativas em minha poética que surgiram durante essa caminhada demandam a proposta de arte decolonial e antirracista com múltiplas influências. Artistas como Rosana Paulino (1967), Antônio Obá (1983), Arjan Martins (1960), Moisés Patrício (1984), Maxwell Alexandre (1990) e Eder Oliveira (1983), cujos trabalhos artísticos têm como investigação questões ligadas ao preconceito étnico, de gênero e empoderamento da população afrodescendente e processos de marginalização dos/as negros/as.

Tive como referência artistas afro-brasileiros contemporâneos cujos trabalhos dialogam estética e conceitualmente com o meu. Percebi que a presença negra na Arte contemporânea brasileira ganhou força na última década, me motivando a aprofundar meu processo artístico decolonizador.

Destaco o artista visual Moisés Patrício (1984), em sua série de fotografias intitulada “Aceita?”, o artista procurou entender o seu trânsito na cidade de São Paulo a partir de espaços simbólicos e culturalmente interditos para a população negra. Ao fotografar a sua mão nesses locais, o referido artista refletiu sobre a potência desses lugares e as reações que esses espaços

interditados lhe causam. Para Moisés, é importante questionar a identidade única que se dá ao negro/a no Brasil, ou seja, a identidade braçal, a identidade da manufatura, e como essas questões têm impacto em seu cotidiano, utilizando-se da sua mão como ferramenta de trabalho.

Segundo Moisés Patrício muito se fala sobre brasilidade, sobre diversidade, mas pouco se vê protagonistas negros/as. O artista produziu um trabalho performático, uma ação intitulada “Ação presença negra”, que aconteceu nas aberturas e vernissages de exposições na Cidade de São Paulo, onde Moisés convidou amigos/as, negros/as para confraternizarem.



Imagem 38: Moisés Patrício, Série Aceita?, 2013/2014.
Fonte: www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/

O artista Antônio Obá (1983) cujas investigações artísticas estabelecem diálogos que permeiam o universo religioso brasileiro, refletindo sobre o sincretismo e situações históricas decorrentes do preconceito racial. Obá

recorreu tanto as memórias coletivas como às afetivas, visando reflexões acerca da marginalização de negros/as.

Em sua performance intitulada “Atos da transfiguração: receita de como fazer um santo”, Antônio Obá traz à luz a questão do embranquecimento da pele de negros/as, cujo processo histórico ocorreu a partir da alienação implantada pelas religiões e pelo estado, desde o período do início da escravidão no Brasil quando as religiões de matrizes africanas foram desconfiguradas e transfiguradas.



Imagem 39: Antonio Obá, Atos de transfiguração: Receita de como fazer um santo, 2015
Fonte: www.premiopipa.com/pag/antonio-oba/



Imagem 40: Antonio Obá, Atos de transfiguração: Receita de como fazer um santo, 2015
Fonte: www.premiopipa.com/pag/antonio-oba/

Durante a performance que dura 15 minutos, o artista utilizou um ralador para ralar uma imagem de Nossa Senhora Aparecida feita em gesso, e o pó do gesso caiu em uma gamela de madeira. Após ralar a santa de gesso, após transfigurá-la, Obá recolheu o pó de gesso depositado na gamela e num momento gestual e de força cobre o seu corpo com o pó, embranquecendo a sua pele negra.

O simbolismo da performance de Antônio Obá, das fotografias de Moisés Patrício e suas impressões configuram exatamente o que proponho como artógrafo em relação a metáfora da cor não vista, o “daltonismo racial”. Destaquei tais trabalhos como referências visuais para refletir sobre o racismo estrutural contemporâneo. Encontrei nessas referências uma base para pensar as singularidades da minha poética visual, nesta pesquisa relacionei os conceitos de daltonismo fisiológico e racial e suas influências nos diferentes modos de ver e de perceber aquilo que vejo, e o que não vejo.

Importante eu mencionar que a arte contemporânea no Brasil vem cada vez mais sendo trabalhada a partir das tensões sociais, das disputas e também de muitas resistências.

Se compreendo o contemporâneo como o tempo vivenciado a partir das tensões e disputas de narrativas, cabe salientar que muitos dos debates que lançam na pauta das artes visuais – e suas negociações com formas contemporâneas de funcionamento do sistema – se inscrevem a partir de mostras que formam o debate público, bem diferente do que acontecia em tempos anteriores (SIMÕES, 2019, p. 142).

Dessa maneira, ao estabelecer diálogos com produções de artistas negros/as contemporâneos/as brasileiros/as, crio redes que enfrentam as formas coloniais ainda presentes na arte brasileira. Assim, tive a oportunidade de levar minhas inquietações a público e estabelecer diálogos a partir de minha poética artística, mas anterior a isso entendi a importância de compreender melhor a minha relação do daltonismo fisiológico com a concepção de daltonismo racial.

CAPÍTULO 2

DO DALTONISMO FISIOLÓGICO AO RACIAL: A METÁFORA DA COR QUE NÃO VEJO.



Imagem 41: Guto Oca, Daltonismo racial, 2019
Fonte: Guto Oca

Na perspectiva do simbolismo da cor utilizei a metáfora da cor inexistente, para retratar o que percebi na prática e no cotidiano, a invisibilidade da cor da pele negra no Brasil. A metáfora da “cor que não vejo” não é direcionada para o conceito de “cor inexistente” a partir da acromatopsia, mas em termos teóricos e metafóricos, associo a cor não vista, com as cores da pele negra em âmbito social e histórico.

A teoria da “cor inexistente” de Israel Pedrosa (2003) consiste, resumidamente, numa cor complementar que surge em superfícies brancas ou neutras, a partir dos contrastes causados pelos entrechoques entre as cores primárias. John Gage (2012), afirmou que as cores têm a capacidade de transformar as coisas, imediatamente e formalmente. Para tanto, a cor carrega em si uma grande representação metafórica, ou seja, simbolismos.

O daltonismo está envolvido diretamente com a troca de cores, em determinadas situações eu não as percebo, as vejo de maneira diferenciada de quem não tem daltonismo, ou seja, de forma alterada. Assim, percebo a importância de iniciar o segundo capítulo dessa pesquisa explicando de forma genérica o que é daltonismo e qual o seu impacto em meu campo visual.

Busquei refletir sobre o que é a cor. Para tanto, John Cage (2012) afirmou que a cor é um conjunto de ondas invisíveis, que penetram os olhos como energia radiante. Nesse caso, de acordo com o autor, a cor não é matéria produzida pelo sistema visual humano. Cage ainda presume a cor presente em diversas áreas de conhecimento, tais como na filosofia, na linguagem, física e química, e citou as artes visuais enquanto ramo do conhecimento, como único a se envolver com todas essas áreas. A cor aparece como fonte de conexão.

Para Israel Pedrosa (2003) a cor não existe enquanto matéria e sim a partir da sensação oriunda da luz branca que penetra o órgão da visão, provocando tais sensações de cor ao atingir os cones (células) localizadas na retina no fundo do globo ocular.

Desse modo as cores são refletidas e sentidas a partir dos olhos. Segundo Henriques (2019) os olhos são como câmeras ópticas, compostas por diversas lentes cujo objetivo é levar a luz até a parte interna oposta à sua entrada. Para tanto a cor depende de vários outros fatores como a iluminação, o

contraste ou o brilho, formando um sistema complexo, que constitui a visão dos objetos e de suas cores, no qual demanda sincronismo em seu funcionamento para a eficiência do processo. Dessa maneira, qualquer variação nesse sistema de captação de raios de luz para a retina, implica na alteração no resultado da imagem refletida. A luz entra por meio da visão a partir de ondas, o que define as cores oriundas de três características básicas: o tom, a saturação e a luminosidade (HENRIQUES, 2019, p. 48).

O tom se caracteriza pelo comprimento de onda absorvida pelos cones, caracterizando as cores que estamos visualizando; a saturação representa a quantidade de luz branca adicionada a um determinado comprimento de onda, já a luminosidade se caracteriza pelo volume de luz que um determinado objeto reflete, no qual podemos entender também como propriedade quantitativa da cor.

Em relação ao mecanismo de reconhecimento das cores, atribui-se a retina a responsabilidade de percepção, precisamente, é onde se posicionam os cones e os bastonetes (a retina é repleta deles). Como já mencionado, os bastonetes são os responsáveis pela visão com baixa intensidade de luz, ou visão noturna e os cones são responsáveis pela captação da visão de luz, de alta intensidade, a visão diurna (HENRIQUES, 2019, p. 49).

Portanto, para uma captação eficaz das cores é preciso harmonia entre bastonetes e cones, já que os primeiros são responsáveis pela boa captação dos tons de cinza quando temos pouca incidência de luz, e os segundos são responsáveis diretos pela captação de cores, mediante a claridade e a luz. Essa diferença ocorre pelo fato dos cones reagirem aos raios de luz quatro vezes mais rápido que os bastonetes reagem. Temos em média sete milhões de cones em cada olho, distribuídos em três tipos e cada um dos três tipos contém uma pigmentação diferenciada. Nesses três tipos temos os que correspondem à captação de ondas longas (vermelhos); os que correspondem à captação de ondas médias (amarelos e verdes); e os que correspondem à captação de ondas curtas (azuis e violetas) (HENRIQUES, 2019, p. 50).

Em relação aos bastonetes, Pedrosa (2003) afirmou que na parte da retina onde circunda a fóvea temos cerca de 100 milhões de bastonetes,

responsáveis pela sensibilidade às imagens em preto e branco. O referido autor ainda afirmou que “não existem cones específicos para a sensação do amarelo. Essa cor só é percebida pela sensibilização simultânea dos cones vermelhos e verdes” (PEDROSA, 2003, p. 105).

Nesse caso, a ausência de cores ou alterações delas ocorre pelo mau funcionamento ou ausência dos cones. Ou seja, implica à visão uma percepção enganosa sobre o tom, saturação e brilho de determinados objetos postos à luz branca.

Quando a curva do cone sensível ao verde muda a sua sensibilidade para a direita, causa uma sobreposição excessiva do verde e do vermelho, fazendo com que o cone verde seja mais como um cone vermelho. Como esse cone não é mais sensível aos verdes e outros comprimentos de onda que ajudam a criar mais cores, isso reduz as cores vistas e causa um tédio na maneira como as cores do mundo aparecem. Em vez de responder separadamente a vermelhos e verdes, as respostas dos cones vermelhos e verdes são muito semelhantes. Esse resultado é uma confusão de cones entre cores específicas, incluindo azul versus roxo e verde versus marrom, amarelo, laranja e vermelho. É por isso que algumas pessoas com daltonismo podem ter dificuldade em discernir o vermelho e o verde nos semáforos. Quanto mais a sensibilidade do cone muda, mais confusão de cores acontece (ENCHROMA *apud* HENRIQUES, 2019, p. 50).

A partir da alteração da cor de forma fisiológica podemos entender tal percepção diferenciada como não intencionada. Desse modo, certamente o daltonismo difere da racionalização, pois ao falar da cor não vista socialmente “claramente” me refiro à cor da pele negra e suas alterações, que dessa vez perpassam por intencionalidades e manipulações.

Justifico a metáfora para “a cor que não vejo” em meu trabalho como as cores das raças, nos/as negros/as. O que é a cor? O que é ser o/a negro/a? Abreu (2018) afirmou que:

Em termos semiológicos, diremos que o negro é um signo – composto por um significante, ou um corpo/imagem, e um significado, ou as construções conceituais que lhe conferem um determinado valor. Reafirmamos que este é um processo arbitrário, histórica e socialmente situado, não havendo qualquer verdade ou essência, sobre a qual essa construção possa se apoiar, que não seja culturalmente inventada (ABREU, 2018, p. 21).

A partir da racialização o termo negro/a é uma invenção, uma construção sociocultural que remete à diferença racial. Nesse sentido, podemos entender que a concepção de raça negra surgiu de forma hierárquica, como aqueles que eram desprovidos de uma existência autônoma. Temos que pensar o/a negro/a a partir de aspectos sociais e culturalmente pré-estabelecidos pelas pessoas que tem sua existência definidas pelos discursos dominantes. Marcio de Abreu afirmou:

Afirmar que, antes, o negro não existia, significa dizer que, em algum momento, ele passou a existir. De fato, há um tempo específico para o seu “nascimento”, o qual nos remete aos regimes de saber/poder produzidos a partir do encontro entre o explorador/colonizador europeu e os povos autóctones da África. Nesse contexto, interessa-nos menos saber sobre a origem ibérica do termo, ou da sua primeira aparição num texto escrito em francês no início do século XVI, e mais sobre os discursos e as práticas mobilizados a partir das imagens e narrativas produzidas pelos viajantes, exploradores, soldados, aventureiros, missionários e colonos europeus, em relação à elaboração de uma “ciência colonial”, que codificou as condições de surgimento da questão da raça, dentro da qual os povos de origem africana foram inscritos (ABREU, 2018, p. 23).

A “concepção ocidental sobre negros/as”, oriunda da visão colonizadora europeia, advém da concepção de raça inferior, de civilização primitiva, enquanto a concepção da comunidade negra busca valorizar e empoderar os/as negros/as. Nesse âmbito, Novais (2019) afirmou que não é fácil definir conceitualmente o termo raça. Kabengele Munanga (2009) afirmou que o conceito de raça surgiu do latim “ratio”, que em suma, significa espécie, categoria. *A priori*, o termo foi utilizado nas ciências sociais, com a finalidade de classificar espécies de animais e vegetais. Mas pensando no latim medieval, o conceito de raça foi usado para indicar ancestralidade, oriunda de características físicas, diferenciando e classificando diferentes grupos humanos.

E é justamente nesse sentido de classificar seres humanos, assim como espécies de vegetais e animais, que o elemento cor surgiu enquanto atributo. A cor da pele foi utilizada de forma pseudocientífica como um marcador histórico do século XVIII para classificar a espécie humana. Porém, Munanga (2009) afirmou que a partir de estudos realizados por meio de patrimônios genéticos

diferenciados, foi constatada que a existência de diferentes raças humanas não se configura enquanto uma realidade biológica.

O conceito de raça enquanto construção social não é um dado biológico, a partir da aparência de uma pessoa. Assim, a pele negra apontada enquanto marca de uma raça inferior, subalterna, foi utilizada como instrumento de dominação e/ou de exclusão a partir de ideologias que classificaram a raça entre superiores e inferiores, como ocorreu no regime nazista durante a segunda guerra mundial. Contextualizando a realidade brasileira o termo raça foi utilizado durante o início do capitalismo e o período de colonização europeia, para designar os africanos escravizados.

Os primeiros momentos do capitalismo abriram as relações entre continentes, o que implica por parte dos colonizadores o uso da força e da tecnologia para dominar africanos a partir da escravização. A exploração a partir do processo de colonização foi

Originada na primeira fase do capitalismo, quando o vínculo econômico que uniu a Europa aos continentes africano e americano passou a gerar uma relação triangular de interdependência, a consciência ocidental do Negro irá consistir em uma série de significados e práticas produzidos pelo explorador/colonizador europeu (e, posteriormente, por aqueles que herdaram os privilégios da “brancura”) com o propósito de dar conta das pessoas de origem africana. Na sua dimensão simbólica, ela envolveu um trabalho cotidiano de invenção, repetição e circulação de ideias, imagens, fórmulas e textos capazes de produzir o sujeito negro enquanto exterioridade selvagem: uma “raça” de indivíduos subumanos e, por isso, moralmente desqualificados e passíveis de instrumentalização prática. Na sua dimensão material, ela resultou na escravização dos africanos e em sua efetiva conversão em “corpos de exploração” (ABREU, 2018, p.24).

Tais corpos explorados foram vítimas de processos de violência que surgiram de consciências coletivas originárias de grupos dominantes, a partir da legitimação social que ocasionou a rejeição da diversidade fenotípica. Todo processo de dominação racial partiu de um determinado grupo social privilegiado com o objetivo de excluir outro grupo dominado, explorado e subalternizado. Para tanto, Moore (2007) afirmou que sem o processo simbólico, sem organização social e sem a elaboração de estruturas intelectuais normativas, ou

seja, ideologias, dificilmente o racismo teria dimensões e ramificações. Sendo assim, a cor da pele foi fator decisivo para processos de violência racial.

Tendo uma organização social que vislumbra uma estrutura racista, os processos de exclusão e violência contra a população negra, a partir de um ideal de branquitude, determinaram os padrões e culturas a serem seguidos enquanto modelo de sociedade, ou seja, a sociedade ocidental europeia. Trazendo para o contexto brasileiro, os modelos de civilização europeus desembarcam juntamente com as grandes navegações, cujo modo de vida foram ao longo dos séculos implementados de maneira estruturante. Por conseguinte, a população negra, tida como inferior, no mundo da supremacia racial branca (Moore, 2007).

A supremacia total de um seguimento humano que se autodefine como raça sobre outro seguimento humano percebido como outra raça. Essa supremacia se expressa por meio de uma hegemonia irrestrita tanto no plano material (poder econômico e político) quanto no plano psicocultural (sentimento de superioridade) (MOORE, 2007, p. 255).

Foi justamente nesse âmbito de “supremacia racial” que o ideal de branquitude surgiu. Tendo um modelo racial, de cor de pele a ser seguido a negritude passou a ser invisibilizada, exterminada ou miscigenada. Dentro desse contexto a invisibilidade surgiu como desdobramento do racismo, enquanto banalização da violência sofrida pelos/as escravizados/as, por exemplo, para pensar no impacto disso cotidianamente, como a maior parte da população carcerária no Brasil atualmente ainda é composta por negros/as. Tal invisibilidade não surgiu a partir de sujeitos que não podem ser vistos porque não existem materialmente, mas a partir de processos históricos de opressão, nos quais apagaram conceitualmente, culturalmente e intelectualmente corpos negros/as e corpos não hegemônicos, que no campo ideológico se configuram o racismo de forma abrangente, justamente pela participação política.

A insensibilidade é fruto do racismo. Um mesmo indivíduo, ou coletividade, cuidadoso com a sua família e como os outros fenotipicamente parecidos, pode angustiar-se diante da doença de seus cachorros, mas não desenvolve qualquer sentimento de comoção perante o terrível quadro de opressão racial (MOORE, 2007, p.23).

A invisibilidade de sujeitos negros/as torna-se alvo da insensibilidade racial a partir do processo de racialização e discriminação, perante ao acesso da população negra aos espaços sociais de maior conscientização ao conhecimento, retirando assim o direito à elementos básicos como saúde, educação, moradia, entre outros, que conseqüentemente impedem tal população de ter participação na esfera política, composta majoritariamente por sujeitos brancos.

A presença negra nas esferas sociais de poder acaba sendo mínima, comparada com a enorme parcela que representa a população negra no Brasil. Por conseguinte, a invisibilidade de sujeitos negros/as tem sido refletida em espaços de cultura e educação.

Quando falamos de miscigenação, a priori, nos vem a ideia de mistura, de algo intrínseco à natureza das relações humanas, onde povos se misturam e se relacionam. Estudos demonstram que o processo de miscigenação no Brasil ocorreu de forma violenta, cujo principal objetivo era de apagamento da cultura e de corpos negros. Sobre isso, Abdias Nascimento (1914-2011) afirmou que o branqueamento da raça negra surgiu enquanto estratégia de genocídio, mascarando todo o processo de racismo por trás disso.

O processo de miscigenação, fundamentado na exploração sexual da mulher negra, foi erguido como um fenômeno de puro e simples genocídio. O “problema” seria resolvido pela eliminação da população afrodescendente. Com o crescimento da população mulata, a raça negra iria desaparecendo sob a coação do progressivo clareamento da população do país (NASCIMENTO, 2016, p. 61-62).

Assim, o desaparecimento da raça negra se configura enquanto projeto colonial, e nesse âmbito, mudaram as percepções em relação à raça. É nesse momento em que se apresentam as categorias raciais, tais como brancos, negros, pardos (mulatos), caboclos. Seria, nesse sentido, o sujeito pardo um “primeiro degrau” para se alcançar o ideal de branquitude na população brasileira, o início do apagamento da raça negra.

Para que se legitimassem o projeto de miscigenação, de mistura e apagamento da população negra, tivemos no Brasil políticas imigratórias como

instrumentos de embranquecimento da população brasileira, que era considerada inferior geneticamente por causa da descendência africana. Foi aí que entrou a política colonial, cuja ideia era de fortalecer a população a partir dos valores europeus (NASCIMENTO, 2016).

A primeira estatística pública no Brasil aconteceu em 1872, onde as pessoas “livres” se auto classificavam quanto à sua cor de pele e as pessoas escravizadas eram classificadas pelos seus donos. Desse modo, temos o início de uma falsa democracia racial, que de acordo com Petrucelli e Saboia, foi sustentada por meio da ideia do “encontro das três raças fundadoras da população brasileira e que se traduz numa celebração abstrata da interpretação das culturas” (PETRUCCELLI e SABOIA, 2013, p. 23). Portanto, tal celebração dessa suposta diversidade foi negada na prática, pois apagou as manifestações e expressões identitárias raciais negras e indígenas. Nesse âmbito, o mestiço apareceu como “elemento transitório”. Nesse contexto, a relação com a cor surgiu na intenção de minimizar o potencial cultural e político da população negra por meio da subtração do pertencimento e da identidade étnicas.

Ao trazer uma breve noção do que é a cor a partir da minha percepção como artógrafo daltônico para chegar ao daltonismo racial, identifiquei a percepção da cor que advém da pele, tendo como base a ideia de que as cores, nesse sentido, recebem valores culturais. Desse modo, a percepção em relação às cores atravessa o campo social.

O que uma pessoa vê, enxerga e integra como figura perceptiva, por exemplo, não é, simplesmente, a imagem, a imagem óptica que se forma na retina, mas o produto de uma seleção dos componentes desta a partir de um arcabouço mental configurado pelos conhecimentos, suas ideias, sua ideologia, crenças, conceitos e, fundamentalmente, seus preconceitos (PETRUCCELLI e SABOIA, 2013, p. 21).

Temos na cor mais do que um elemento uma ferramenta que seleciona, que aponta papéis sociais. Sua distinção pode dividir raças a partir da dominação da pele branca como um modelo, ou seja, uma política de branqueamento. Portanto, pessoas negras não são invisibilizadas por não existirem, mas pela cor da sua pele.

Pensando na questão da invisibilidade de sujeitos negros/as, foi onde encontrei em meus trabalhos artísticos oportunidade de abordar o tema. A ideia inicial consistiu em dispor cores em que tenho dificuldade de perceber juntamente com a figura de uma pessoa negra (imagens 39 e 40).

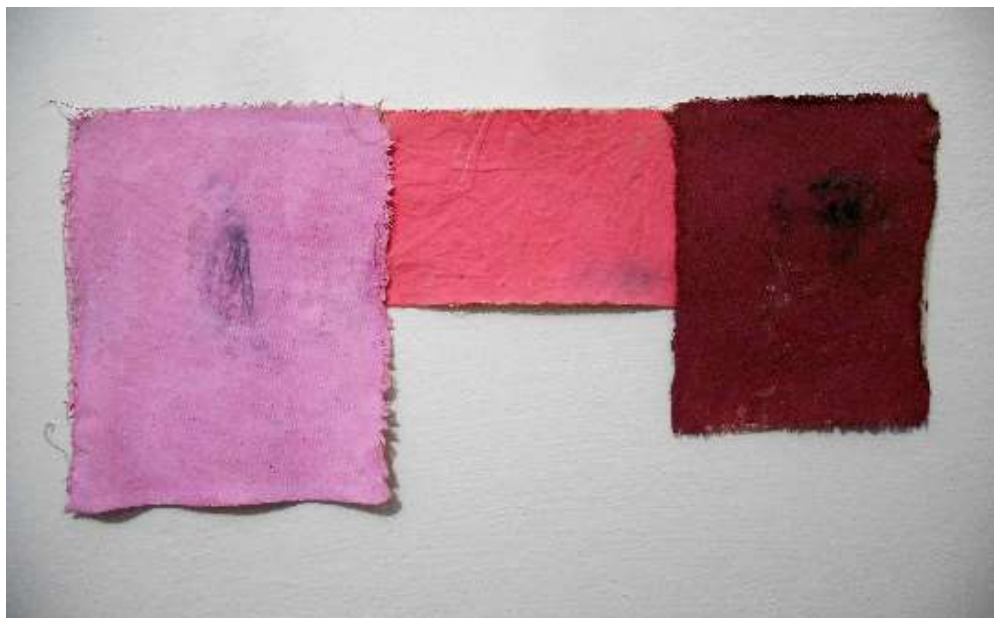


Imagem 42: Montagem de Cor que não vejo, 2019
Fonte: Guto Oca



Imagem 43: Montagem de Cor que não vejo, 2019
Fonte: Guto Oca

Pinto os tecidos com tintas acrílicas nas cores que tenho dificuldade em distinguir. Na imagem 39, da esquerda para a direita, o primeiro tecido hora aparece cinza, hora parece verde água, mas sob um olhar não daltônico, é rosa. No tecido seguinte vejo verde e no terceiro verde escuro, porém, fora da minha percepção são salmon e vermelho escuro. Em seguida, disponho a figura do negro sobre o tecido branco. Em seguida pensei em ampliar o tecido branco, pensando na ideia de estrutura, por trás.



Imagem 44: Guto Oca, Cor que não vejo, 2019
Fonte: Guto Oca

Vejo nesta composição o meu ponto de partida para pensar outros elementos e dar continuidade a minha produção artística voltada para questões étnicos raciais. Nesse sentido, pensar em confrontar os dois daltonismos que permeiam minha poética, abriu um leque de possibilidades para falar sobre o racismo.

Entendo que o daltonismo racial ocorre intencionalmente, diferentemente do daltonismo fisiológico, onde as causas podem ser congênitas ou acidentais. Mas o que vejo realmente se configura na alteração de percepções, cujos motivos teóricos foram explicitados durante essa parte da pesquisa. A partir da alteração da percepção do racismo, esse acaba gerando o racismo reverso, onde o sujeito branco se coloca como vítima de um processo de exclusão e violência criado por ele próprio, para distorcer ainda mais a percepção acerca da imagem dos/as negro/as (ALMEIDA, 2018).

A “arte afro-brasileira” sobreviveu em meio às imposições e violências que permeiam o campo ampliado da cena da arte contemporânea como um lugar

de afirmação dos/as artistas negros/as. E é justamente nesse campo em que venho trabalhando e pesquisando e também sobrevivendo por meio de enfrentamentos tendo a arte enquanto ativismo, enquanto forma de expressão.

Ao pensar no projeto de exposição “Cor que não vejo” muitas inquietações foram colocadas em prática e a público. Poder me expressar por meio da Arte sobre minhas inquietações e colocar isso em diálogo com outras pessoas, possibilitou ampliar ideias sobre as configurações dos trabalhos. Tive como foco em minha produção investigar a metáfora da cor não vista, e dessa forma me questionar sobre o que eu vinha criando com o intuito de apresentar ao público. Nesse ponto, entendi que meu trabalho estava se configurando enquanto poética de resistência.

O meu trabalho no Atelier da Arapuca e do meu atelier em minha residência fez com que os dois processos se integrassem. Assim, consegui juntar materiais para a configuração de obras. Nesse movimento, passei a acumular roupas usadas, cabelo humano, e tecidos. Esses materiais serviram como base para a criação dos primeiros trabalhos, que foram pensados a partir da imersão na Arapuca Arte Residência.



Imagem 45: Guto Oca, Ainda há CORpo, 2019
Fonte: Guto Oca



Imagem 46: Pintura do tecido, 2019
Fonte: Movimento Arapuca



Imagem 47: Pintura do tecido, 2019
Fonte: Movimento Arapuca

Escrevi o projeto da exposição pensando em expor em alguma instituição cultural de João Pessoa, e foi aprovado no Edital de Ocupação da Usina Cultural Energisa 2019/2020. Levar essa ideia ao público acabou de certa forma fazendo parte do trabalho, pois de acordo com os funcionários da Galeria da Energisa e de alguns/mas expectadores/as que visitaram a exposição foi a primeira vez que uma temática arte afrobrasileira foi apresentada numa exposição nessa galeria, fato que pude comprovar por meio de pesquisa no site da própria instituição. (Ressalto o fato de meu nome artístico no período ser Guto Holanda, que após um ano da exposição Cor que não vejo alterei para Guto Oca).



Imagem 48: Cartaz Cor que não vejo, 2019.
Fonte: Usina Cultural Energisa

Os trabalhos que compõem a exposição “Cor que não vejo” tem como base para seus suportes tecidos, como flanela usada por guardador de carros (flanelinha), pano de chão e camisas usadas mergulhadas em tinta acrílica, pinturas em tecidos de algodão cru e a bandeira preta, produzida com tecido de brim preto. As obras com tecidos surgiram da necessidade que tive de explorar novos suportes, novas configurações que pensei como expansão dos trabalhos que eu expus anteriormente.

A escolha das cores que compõem os trabalhos expostos partir da minha dificuldade de percepção visual, ou seja, cores que confundo, ou que simplesmente não vejo. Dessa maneira, os trabalhos expostos tiveram ligações com vivências ligadas à minha identidade e percepção enquanto sujeito negro diante do racismo.

Durante a visita, que durou um mês a partir da abertura da exposição, recebi na exposição grupos de alunos de escolas estaduais, municipais e privadas de João Pessoa, assim como aulas *in loco* da Graduação em artes Visuais da UFPB, sob supervisão do meu orientador, Professor Dr. Robson Xavier, onde desenvolvemos rodas de conversas com curadores, artistas e estudantes acerca dos temas que a exposição.



Imagem 49: Exposição Cor que não vejo, 2019

Fonte: Usina Cultural Energisa



Imagens 50 e 51: Exposição Cor que não vejo, 2019
Fonte: Usina Cultural Energisa



Imagem 52: Exposição Cor que não vejo, 2019
Fonte: Usina Cultural Energisa



Imagem 53: Roda de conversa na exposição Cor que não vejo, 2019
Fonte: Usina Cultural Energisa

Os trabalhos que compuseram a exposição foram direcionados, a partir de minha ótica, a pensar acerca da presença negra inclusive no espaço da exposição. Os diálogos que decorreram dos encontros com as escolas, com estudantes da graduação em artes visuais da UFPB e no encontro curadores/as, artistas e professora/as foram bastante intensos em razão do próprio tema, pois o questionamento era feito constantemente em relação às pessoas que participaram dos encontros na galeria: por que participaram mais brancos/as do que negros/as. Desse modo, as análises dos trabalhos ultrapassaram a materialidade dos mesmos. Era essa a intenção, porém as cores que eu não via fisiologicamente continuavam sendo “normais” para as pessoas sem daltonismo.

Assim, pude ampliar essas discussões para a UFPB, e apresentá-las em congressos como a I Jornada Discente do PPGAV/UFPB/UFPE, que aconteceu em novembro de 2019, na Estação das Artes de João Pessoa, onde pude apresentar a minha poética como pesquisa de mestrado e o trabalho Carta de admissão durante a exposição coletiva do próprio evento intitulada “Percurso”. Tive esses dois momentos como extensão da exposição “Cor que não vejo” com a ampliação dos diálogos ocorridos na Galeria da Energisa.

Em ambos espaços, os diálogos em torno de minha poética foram sobre o racismo nas artes visuais e também no meio acadêmico, pois a falta da representatividade negra significativa tanto na galeria, no evento acadêmico e na universidade são perceptíveis.

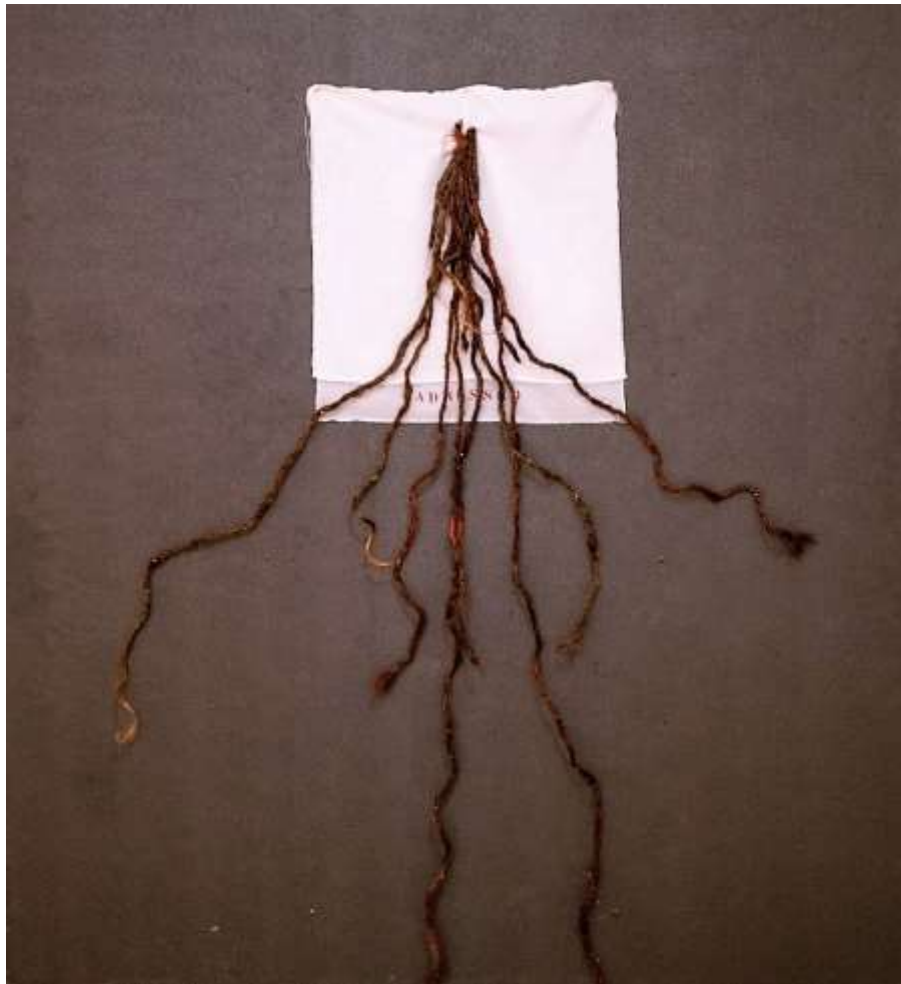


Imagem 54: Guto Oca, Carta admissional, 2019.
Fonte: Guto Oca



Imagem 55: Apresentação na I Jornada Discente, 2019.
Fonte: Guto Oca

Hoje diante do avanço dos estudos pós coloniais, da revisão das formas de contar a história desde um ponto de vista de grupos subalternizados, reforço que as exposições tendem a antecipar questões que são caras ao pensamento dos nossos dias e à dimensão política da arte na contemporaneidade (SIMÕES, 2019, p. 142).

Voltando à exposição *Cor que não vejo*, afirmo que esse momento foi crucial para novos direcionamentos em meu trabalho artístico/acadêmico. Levar essas questões para minha atuação discente no mestrado em artes visuais possibilitou diálogos com outros/as estudantes da pós-graduação e também da graduação, professores/as de artes, educação, antropologia, assim como com

artistas da Paraíba e de outros estados do Brasil. De fato, isso encorajou mais ainda à pesquisa acerca de minha poética. Ao todo foram dezoito obras expostas na exposição e dentre os trabalhos expostos, o que mais teve comentários e questionamentos foi “Bandeira preta”. Muitas pessoas perguntaram o porquê de uma bandeira do Brasil preta, se ela representava algum luto. É justamente com esse trabalho que inicio o terceiro capítulo dessa pesquisa.



Imagem 56: Guto Oca e a Bandeira preta, 2019
Fonte: Usina Cultural Energisa

CAPÍTULO 3

A BANDEIRA PRETA: UMA URGÊNCIA POÉTICA



Imagem 57: Guto Oca, Bandeira preta, 2019.
Fonte: Guto Holanda

Somos sujeitos da nossa própria história. O sujeito e a história também passaram a ser vistos como partes essenciais para se compreender como os sentidos são produzidos e para quem são produzidos ou para quem se deseja produzir.

Quando falamos de sujeito em relação com a história, estamos falando de sujeito ideológico, produtor de efeitos de sentido, pela relação com o simbólico. A ideologia constitui, então, o sujeito e os sentidos, em sua função de estabelecimento em relação necessária entre o linguístico e o social. (FLORENCIO *et al*, 2009, p. 68).

Enquanto artógrafo e produtor de sentidos historicamente constituídos, busco exercitar meu papel a partir da minha produção visual.

Ser preto assusta, assusta ser preto, preto assusta ser. No texto inscrito na bandeira preta (Imagem 49) produzido de forma circular, sem pontuação, busco denunciar a minha condição como artista afrodescendente. Esse trabalho surgiu a partir da minha experiência como artógrafo negro residente no nordeste brasileiro.

A primeira leitura surgiu a partir de minha condição enquanto sujeito de violências nas quais os/as negros/as estão expostos/as cotidianamente. Assusta pensar que posso ser confundido por um traficante e ser preso, morto, ou torturado. E porque posso ser confundido por um traficante? Porque a imagem de traficante é atribuída a um sujeito negro?

Na atual conjuntura política brasileira, o aumento da violência contra negros/as tem sido intensificada por meio da máxima de que “bandido bom é bandido morto”, e essa preocupação dobra em relação ao fato de que esse “bandido” é geralmente identificado a partir das características de um sujeito negro. Contextualizando isso, Silvio Almeida (2018) afirmou que uma das funções do racismo é tolerar que se estabeleça uma empatia com a morte do outro. Dessa maneira o/a outro/a não é somente visto como um adversário, mas como pessoa anormal, que pertence à uma raça inferior, ruim, cuja morte

serve como impedimento do desenvolvimento da espécie, e não como fator de segurança pessoal das pessoas próximas.

Os discursos produzidos partem da minha posição ideológica enquanto artógrafo negro e artista afro-brasileiro. Logo, para compreender os sentidos desses discursos acerca da poética que envolve esse trabalho, fez-se necessário o entendimento da minha condição de produtor de tais discursos e de minha posição ideológica em assumir o que produzi.

As condições de produção do discurso sobre a primeira frase observada na bandeira são essenciais, pois elas tanto incluem as determinações históricas de minha experiência utilizada para compor conceitualmente a obra, como os efeitos de sentido que a frase provoca em termos de transformação da realidade em que está inserida. Desse modo destaco a importância em considerar as condições de produção amplas e estritas em que produzo tais discursos.

As condições estritas compreendem o contexto histórico imediato, o local. Nesse sentido, o contexto ocorre no momento em que atuo enquanto sujeito produtor de conhecimento, enquanto artógrafo e artista negro, sujeito de violências raciais. Já as condições amplas do discurso em meu trabalho a ser analisado referem-se ao contexto histórico amplo, que diz respeito à dimensão sócio-histórica-ideológica, ou seja, dialoga com a experiência de outros sujeitos negros/as, que estão expostos as diversas violências promovidas pelo racismo e processos de exclusão social.

Ao continuar analisando a imagem do trabalho, posso ter outra leitura:

Preto assusta ser!

Essa afirmativa consiste no fato de eu assustar alguém na rua, como acontece quando determinada pessoa ao me ver, acelera o passo, ou atravessa a calçada, ou olha com desconfiança a ponto de (em algumas vezes) me fazerem sentir culpado por ser negro. Essa experiência se intensifica na medida em que a minha imagem enquanto negro pode me colocar em um contexto de violência.

Dessa maneira, preto assusta, mas porquê? A racialização do corpo e da imagem das pessoas negras e as associações de violência ou revolta, de certa maneira tornou o/a negro/a escravo de sua presença, nesse contexto.

— Mamãe, olhe o preto, estou com medo!”. “Olhe o preto”, diz o garotinho branco para sua mãe — ou o “corpo negro” atuando como significante, reconhecido e fixado pelo olhar do garoto. Simultaneamente ao reconhecimento, manifesta-se a recusa, o pavor diante da imagem do negro, expresso pela afirmação “estou com medo” — ou o significado fixado ao “corpo negro” nas palavras do menino. “O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe um preto! [...] o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer! (FANON, 2008, p. 105-107).

A afirmativa de que o negro se tornou escravo de sua imagem remete a condição de naturalização disso, como algo inerente da condição de ser excluído socialmente. Nesse âmbito, entra a ideia de naturalização do racismo e é justamente por isso que aponto a importância em discutir os processos de produção nos quais estamos interligados, que apresentam o/a negro/a enquanto sujeito historicamente escravizado. Portanto, ao compor o trabalho da bandeira, essas condições são impressas de forma intencionais. A naturalização do racismo expõe as ambiguidades e desigualdades raciais e sociais presentes no Brasil (SILVA, 2019). Para Almeida (2018):

Racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam (ALMEIDA, 2018, p. 25).

Almeida destacou que “o racismo ainda difere de preconceito racial e da discriminação racial”. Pra o autor, preconceito racial se baseia no juízo de estereótipos depositado em sujeitos pertencentes a um determinado grupo racializado, resultando ou não em práticas discriminatórias. “Considerar negros violentos e inconfiáveis, judeus avaros ou orientais “naturalmente” preparados para as ciências exatas são exemplos de preconceito” (ALMEIDA, 2018, p. 25).

Já discriminação racial, segundo o autor, se configura no tratamento a membros de grupos de sujeitos/as que são racialmente identificados. A principal condição da discriminação é o uso da força (poder), que se desdobra em dois tipos de discriminação: direta e indireta.

A discriminação direta é o repúdio ostensivo a indivíduos ou grupos, motivados pela condição racial, exemplo do que ocorre em países que proíbem a entrada de negros, judeus, mulçumanos, pessoas de origem árabe ou ainda lojas que se recusem a atender clientes de determinada raça [...] Já discriminação indireta é um processo em que a situação específica de grupos minoritários é ignorada – discriminação de fato -, ou sobre a qual são impostas regras de “neutralidade racial” [...] sem que se leve em conta a existência de diferenças sociais significativas – discriminação pelo direito ou discriminação pelo impacto adverso (ALMEIDA, 2018, p. 25-26).

A partir do conceito e das concepções racistas, a bandeira preta de forma intencional, ganha potencialidade, pois o trabalho foi pensado e direcionado para tais questões. Vejo como possibilidade de desdobramento conceitual desse trabalho a confluência das experiências da raça negra, a partir do momento em que apresento a obra e a partir do/a receptor/a.

Enquanto material o trabalho foi composto por tecido de algodão tingido na cor preta, medindo 80 centímetros de altura e 1,20 centímetros de largura. As palavras foram impressas em tinta acrílica com a técnica de *stencil*. O título que dei a esse trabalho foi justamente “Sem título”, pensando na condição interpretativa que a obra oferece para quem a vê.

John Gage (2012) afirmou que os artistas ao longo da modernidade não se demoraram a explorar as repercussões de suas bandeiras.

Se no mundo moderno as bandeiras representam com toda clareza o simbolismo oficialmente patrocinado da cor, elas também herdaram as ambiguidades muito tradicionais do significado das cores [...] As cores das bandeiras apresentam o simbolismo cromático no que ele tem de mais público (GAGE, 2012, p. 140).

O simbolismo da bandeira preta remete, *a priori*, a bandeira brasileira. Essa ligação que busco com a bandeira nacional parte da ressignificação formal discutindo o racismo, levando as questões: quem a bandeira Nacional brasileira representa? Qual progresso? Quem precisa estar em ordem, ser ordenado?

Ao recriar a bandeira com a frase de maneira circular e infinita, busco estimular no espectador uma leitura contínua do processo. Florêncio (2009) afirmou que o fenômeno da linguagem não se comporta apenas na língua, em

signos ideologicamente neutros e estabilizados. Assim, a língua deve ser considerada a partir de sua dualidade constitutiva, formal e social, pela história e por conseguinte, pela sua ideologia. “A materialidade da língua funde-se à materialidade da história e opera nas relações sociais (...)” (FLORÊNCIO, 2009, p. 21).

O discurso que imprimo na bandeira preta funciona enquanto resposta para os discursos dominantes. Bourriaud (1998) afirmou que “a arte contemporânea realmente desenvolve um projeto político quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações” (BOURRIAUD, 1998, p. 8).

A bandeira preta foi apresentada ao público em duas exposições individuais, dialogando com outras obras expostas, também direcionadas para o mesmo contexto. Mas a bandeira chamou bastante ou mais atenção que os demais trabalhos expostos. Na primeira exposição, “Cor que não vejo” a bandeira foi apresentada ao público a partir da aprovação de meu projeto de exposição no edital de ocupação da Galeria da Usina Cultural Energisa, em 2019, uma instituição cultural privada.

Uma das interlocuções com o público durante a abertura da exposição me chamou a atenção, uma expectadora negra afirmou que era a primeira vez que ia a uma abertura de exposição individual no referido espaço cujo artista é negro. Desse modo, compreendo os desdobramentos de minha poética adentrando em uma esfera política, em relação à arte contemporânea. Além de tentar aguçar curiosidades acerca do trabalho.

A exposição é o local privilegiado onde surgem essas coletividades instantâneas, regidas por outros princípios: uma exposição criará, segundo o grau de participação que o artista exige do espectador, a natureza das obras, os modelos de socialidade propostos ou representados, um "domínio de trocas" particulares. E esse "domínio de trocas" deve ser julgado de acordo com critérios estéticos, isto é, analisando-se primeiro a coerência de sua forma e depois o valor simbólico do "mundo" que ele nos propõe, da imagem das relações humanas que ele reflete. No interior desse interstício social, o artista deve assumir os modelos simbólicos que expõe: toda representação (mas a arte contemporânea cria modelos, e não propriamente representações; ela se insere no tecido social sem propriamente se inspirar nele) remete a valores transferíveis para a sociedade. (BOURRIAUD, 2009, p. 9).

Não existe neutralidade nos discursos, entendo esse trabalho como algo que me escapou ao domínio, principalmente quando atingiu o público. Ao criar a bandeira preta me coloquei enquanto artógrafo e ativista produtor do discurso político impressos nela, mas ao ser exposta, a bandeira passou a ser transformada a partir da confluência com outras realidades, como também com o diálogo com quem a reconhece enquanto a sua bandeira.

Dewey (2010) afirmou que “nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam as experiências e com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente” (DEWEY, 2010, p. 109).

Pensei em minha experiência para compor o trabalho a partir de situações reais.



Imagem 58: Esquema criativo de Bandeira preta, 2019.
 Fonte: Guto Oca

A diferença entre o estético e o intelectual, portanto é um dos lugares em que a ênfase recai sobre o ritmo constante que marca a interação da criatura viva com o seu meio. A matéria suprema das duas ênfases na experiência é a mesma, como é também a sua forma geral. A estranha ideia de que o artista não pensa e de que o investigador científico não faz outra coisa resulta da conversão de uma divergência de ritmo e ênfase em uma diferença de qualidade. O pensador tem seu momento estético enquanto suas ideias deixam de ser meras ideias e se transformam nos significados coletivos dos objetos. O artista tem seus problemas e pensa enquanto trabalha. Mas seu pensamento se incorpora de maneira mais mediata ao objeto (DEWEY, 2010, p.78).



Imagem 59: Processo criativo de Bandeira preta, 2019.
Fonte: Guto Oca

“O artista desenvolve seu raciocínio nos meios muito qualitativos em que trabalha, e os termos ficam tão próximos do objeto que ele produz que se fundem com este” (DEWEY, 2010, p. 78).



Imagem 60: Processo criativo de Bandeira Preta, 2019.
Fonte: Guto Oca

Portanto, o trabalho Bandeira preta surgiu a partir de uma urgência pessoal, trazer para minha poética o enfrentamento em relação ao preconceito racial. O referido trabalho foi composto dois dias antes da abertura da exposição Cor que não vejo, na Usina Cultural Energisa, o que causou a sensação de urgência também na forma como ele foi produzido. Bandeira preta foi o trabalho que ampliou minhas possibilidades de se pensar acerca da poética ativista.

Tal ativismo me impulsionou a trabalhar com a presença corpórea negra, tanto de maneira pessoal como coletiva. Nesse sentido, apresento a seguir um trabalho fundamental para a minha produção artística em relação à identidade negra e depois de questionar a cor não vista: quais são esses corpos? Que matéria é essa?

3.1 Ainda há CORpo.



Imagem 61: Guto Oca, *Matéria de quem*, 2019.
Fonte: Guto Oca

Busco relacionar meus trabalhos artísticos com as condições sociais em que artistas afrodescendentes são expostos, desde processos de exclusão, violência simbólica e racismo. Nesse âmbito, a relação da cor não vista a partir da minha relação com o daltonismo racial, surgiu como metáfora para imergir em tais questões sociais a partir do meu trabalho artístico, direcionar a percepção de quem vê ou lê obra a refletir sobre essas questões.

O trabalho de minha autoria intitulado “Carta Admissional” (Imagem 56), exposto na exposição individual “Cor que não vejo”, e composto por relações afetadas por processos de exclusão social, de marginalização e padronização: os cabelos *dreadlocs*, ou rastas. O mesmo trabalho foi apresentado na exposição coletiva “Percurso”, da I Jornada Discente do PPGAV UFPB/UFPE, que aconteceu nos dias 13 e 14 de novembro de 2019, na Estação das Artes, em João Pessoa-PB.



Imagem 62: Guto Oca, Carta admissional, 2019.
Fonte: Guto Oca

A ideia surgiu de um incidente ocorrido entre 2005 e 2006, em que por necessidade de ter que me adequar a um posto de trabalho específico, eu tive que cortar meu cabelo, e assim, atender a um padrão estético imposto como ideal pela empresa. Para ser admitido eu deveria seguir o padrão de cabelo curto. Consegui o emprego, mas deixei minha identidade, minha maneira de ser, de me apresentar.



Imagem 63: Guto Oca, Carta admissional, 2019
Fonte: Usina Cultural Energisa

Cortar meus cabelos para atender uma demanda mercadológica me expôs a um processo de violência simbólica e ao mesmo tempo ao processo de alienação, que fez com que por algum período eu rejeitasse minha identidade. Mas isso ocorreu a partir da necessidade de sobrevivência imediata e do racismo, como afirmaram Althusser e Silva:

A reprodução da força de trabalho não exige somente uma reprodução de sua qualificação mas ao mesmo tempo uma reprodução de sua submissão às norma da ordem vigente, isto é, uma reprodução de submissão dos operários à ideologia dominante por parte dos operários e uma reprodução da capacidade do perfeito domínio da ideologia dominante por parte dos agentes da exploração e repressão, de modo que eles assegurem também “pela palavra” o predomínio da classe dominante (ALTHUSSER, 1985, p. 58).

Assim, o processo de alienação surgiu por meio de um mecanismo de sobrevivência que de certo modo afetou minha noção de identidade, de pertencimento em relação ao meu modo de ser, de estar no mundo. É o que podemos chamar de “desalojamento de identidades” (HALL, 2003), onde as interferências nos estilos e modo de se comportar de determinados sujeitos são afetados por imagens transmitidas pela mídia, por exemplo, como imagens de padrões ideais a serem seguidos, consumidos. Dessa maneira, símbolos e

signos de povos considerados subalternos são modificados, e por vezes até destruídos, interferindo nas identidades, na cultura de tais povos, levando-os em direção ao contexto mercadológico. Esses processos implicam também em questões de “embranquecimento”, cuja negro/a precisa parecer mais branco/a para ser aceito/a em algumas esferas sociais. Tive na arte a oportunidade de falar, de mostrar indignação e ter em minha poética o viés artista, confrontando e criando mecanismos de enfrentamento a tal violência simbólica e racial.

O cabelo crespo, nesse caso, passou a ser transformado em motivo de resistência, de orgulho não só em minha poética, mas no meu dia a dia, em meu corpo. Porém, mesmo que pessoas negras desenvolvem estratégias contra o racismo, essas resistências podem apontar para percepções desencontradas do sujeito consigo próprio por decorrência de aceitações parciais de espaços cuja cultura negra foi inserida, isso por decorrência de estratégias que decorrem do racismo estrutural e, por conseguinte cabelos e pele passam por processos de rejeição, o que por vezes interferem na noção de pertencimento racial (GOMES, 2008).

“Carta Admissional” aponta justamente para um momento de vivência pessoal de coação social e racista. Quando o espectador olha pra os *dreads*, feitos com cabelos sintéticos pode imaginar o cabelo natural, mas ao se aproximar um pouco, ou até mesmo tocar nos fios percebe a fibra sintética. A escolha pelo cabelo sintético remete aos processos de alienação na qual eu estava imerso durante a experiência de submissão. As relações sintéticas como às da exploração do trabalho. A falsa inserção num mercado onde não há ascensão, e sim, mais alienação e ao Racismo Institucional, que de acordo com Almeida (2018):

(...) se é possível falar de racismo institucional, significa que, de algum modo, a imposição de regras e padrões racistas por parte da instituição é de alguma maneira vinculada à ordem social que ela visa resguardar. Assim como a instituição tem sua atuação condicionada a uma estrutura social previamente existente – com todos os conflitos que lhe são próprios -, o racismo que esta instituição venha a expressar é também parte desta mesma estrutura. As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista (ALMEIDA, 2018, p. 36).

Cabelos e pele são atributos físicos importantes para a formação da identidade negra. Surgem enquanto símbolos de resistência, justamente porque a sociedade brasileira é racista.

De início, os primeiros trabalhos com os *dreadlocs* foram com cabelos sintéticos, até mesmo pela necessidade que tive em aprender a confeccionar na forma pretendida, e também gerar um volume material significativo para as configurações desenhadas nos esquemas para os trabalhos (imagens 58 e 59). Ao me referir ao cabelo sintético não viso desqualificá-lo enquanto opção estética, até porque já usei desse tipo de fibra capilar e *dreads* de lã, por exemplo, e é bastante utilizado em salões de seguimento afro por pessoas que buscam e reafirmam sua identidade negra. A intenção da “Carta Admissional” é de metaforizar as relações de trabalho.



Imagem 64: Esquema criativo de Carta admissional, 2019.
Fonte: Guto Oca

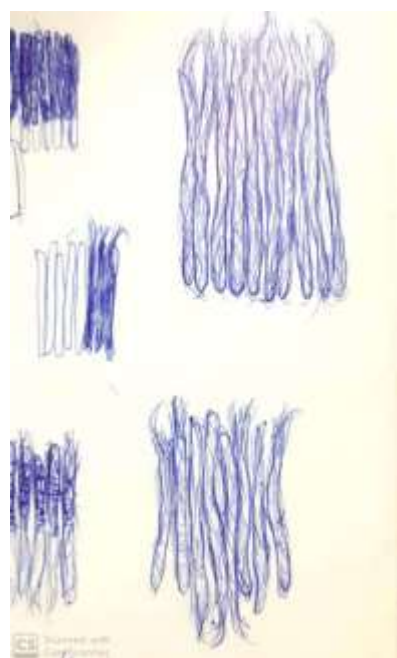


Imagem 65: Esquema criativo de Carta admissional, 2019
Fonte: Guto Oca

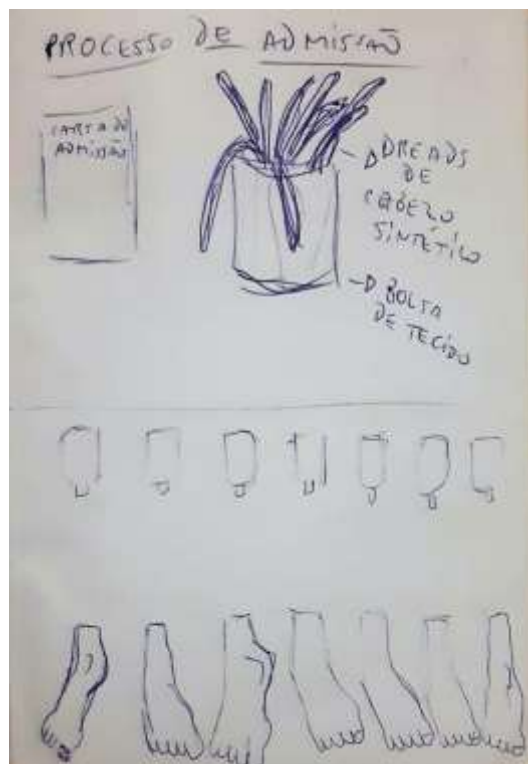


Imagem 66: Esquema criativo de Carta admissional, 2019.
Fonte: Guto Oca



Imagem 67: Carta admissional, detalhe, 2019.
Fonte: Guto Oca

A partir da configuração de “Carta Admissional” aconteceram desdobramentos deste trabalho, produzi outros que sugerem o mesmo tema e estética, como em “Matéria de quem” no qual utilizei cabelo natural humano.



Imagem 68: Guto Oca, Matéria de quem, 2019.
Fonte: Guto Oca

Esse trabalho foi apresentado em minha exposição individual “Ainda há CORpo” aprovada pelo Edital de Ocupação do SESC Paraíba 2019, por meio do eixo curatorial “Afrobrasilidades”, no período de 29 de setembro a 29 de novembro de 2019. O projeto de exposição mencionado trata justamente de questões ligadas à identidade, ao sagrado que de acordo com a curadora Cris Peres¹, “resgata a essência identitária e a âni^{ma} do sagrado, muito além de paradigmas religiosos”.

¹ <https://crisperes.wixsite.com/crisperes>.

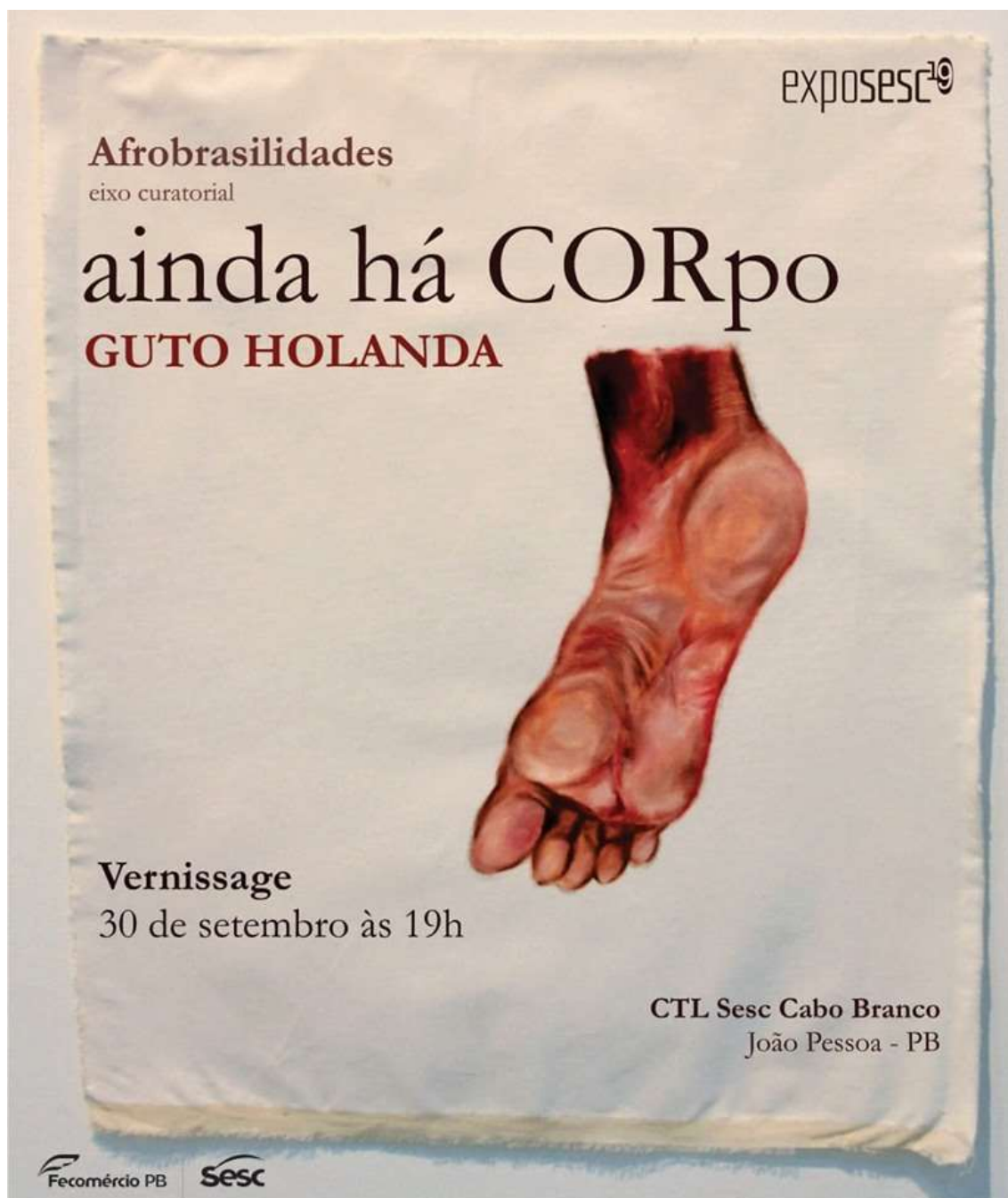


Imagem 69: Cartaz Ainda há CORpo, 2019.
Fonte: Sesc Paraíba

Em Ainda há CORpo continuei apresentando trabalhos acerca das relações ligadas à identidade negra, onde direcionei o protagonismo para o trabalho “matéria de quem”, que é um desdobramento de “carta de admissão”, em que visou uma afirmação de identidade afro-brasileira em relação à percepção sobre a visibilidade de pessoas negras. Nesse projeto de exposição os trabalhos foram dispostos na Galeria do Sesc Cabo de forma orgânica e não linear,

acompanhando a fluidez da materialidade dos cabelos a serem apresentados na exposição.



Imagem 70: Guto Oca, Incorporações, 2019.
Fonte: Guto Oca



Imagem 71: Guto Oca, Exposição Ainda há CORpo, 2019.
Fonte: Guto Oca



Imagem 72: Guto Oca, Carne viva, 2019.
Fonte: Guto Oca

As pinturas apresentadas em Ainda há CORpo também foram em tecidos tingidos. Porém, dessa vez os pigmentos foram extraídos da argila do Quilombo Conceição das Crioulas, em Salgueiro-PE, através da imersão durante o II Encontro com as Artes, a Luta, os Saberes e os Sabores da Comunidade Quilombola de Conceição das Crioulas do dia 16 a 20 de julho de 2019. A imersão coletiva foi feita mediante parceria com com o artista paraibano e graduando em Artes Visuais da UFPB Renato Sancharro, com Marcio Soares, filósofo e linguista negro e meu orientador, Robson Xavier, onde ministramos

uma oficina, Cores da Terra, com alunas/os do 7º ano da Escola Municipal José Mendes. Na oficina a proposta foi a criação de desenhos de símbolos locais e espaços significativos para os/as alunos/as, utilizando pigmentos extraídos do barro encontrado nas mediações do açude da região. O local escolhido foi a Pedra da Mão, localizada nos arredores da região de Conceição das Crioulas.



Imagem 73: Pedra da mão, 2019.
Fonte: Renato Sancharro



Imagem 74: Coleta de pigmentos em Conceição das Crioulas, 2019.
Fonte: Guto Oca



Imagem 75: Alunos/as da escola José Mendes, 2019.
Fonte: Renato Sancharro



Imagem 76: Desenho com pigmento natural, 2019.
Fonte: Renato Sancharro

Minha experiência enquanto artógrafo em Conceição das Crioulas foi fundamental para compreender de dentro do quilombo a organização, a resistência da comunidade negra, sentir a arte local, conhecer os/as educadores/as e conversar acerca dos processos educacionais relacionados ao pertencimento acerca da identidade local.

Conceição das Crioulas fica localizada a 43 quilômetros de Salgueiro - PE, na região semiárida do sertão pernambucano. É cercada por serras como a Serra das Crioulas e das Princesas, e de acordo com Gilvânia Maria da Silva (2012), a Serra das Crioulas é dividida com o povoado indígena Atikim, o que implica na inter-relação entre os dois povos, gerando identidades coletivas entre crioulas/os e indígenas. A autora afirmou que os povos Atikun e crioulo se juntaram, dividindo o mesmo espaço nas escolas de Conceição das Crioulas, e esse entrelaçamento não foi só de sangue, mas por meio dos costumes, das crenças, das relações estabelecidas entre as culturas e no cultivo da terra (SILVA, 2012).

A fé, a fuga da escravidão, a construção coletiva (quilombolas e indígenas) e a vontade de viver em liberdade (sentimento decorrente da falta de oportunidade e da opressão) dão origem à comunidade e formam uma nova identidade que, por mais que busque defini-la, estará sempre imbricada numa relação de pertencimento que marcou e marca a história daqueles povos (SILVA, 2012, p. 20).

Após as experiências em Conceição das Crioulas a partir do contexto escolar fazem parte integrante da cultura do quilombo, pois fui acolhido pelas crianças, pelas/os educadoras/es, por moradores locais, os quais disponibilizaram uma casa para que pudéssemos residir durante a semana que aconteceu o encontro. O acolhimento veio também por meio da terra, da atmosfera local. Fiquei diante de um encontro com a minha ancestralidade, sensação essa reforçada pelo contato com as/os estudantes na escola José Mendes. Relacionei isso às minhas experiências, minhas vivências, na minha luta por uma identidade e contra a opressão e exclusão social por meio do ativismo preto.

Fiz conexões entre as vivências em Arapuça e Conceição das Crioulas, num entrelaçamento de ideias e energias, da miscigenação entre espaços e culturas. Do território sagrado da Jurema ao território sagrado de lutas e resistência do quilombo. O encontro entre a argila das falésias paraibanas com o barro do sertão pernambucano, cuja matéria prima é fundamental para a economia e cultura de Conceição das Crioulas, marcou meu trabalho.

Após a imersão em Conceição das Crioulas, os meus trabalhos tiveram mais substância em relação ao pensamento identitário negro e referências ancestrais negras. Foi a partir disso que decide trabalhar com os cabelos naturais humanos em vez dos sintéticos.

Ao repensar a questão dos *dreadlocs* utilizando cabelos naturais humano busquei abordar uma perspectiva de decolonização desde o processo de produção até a apresentação do trabalho. Ou seja, me apropriar da matéria orgânica que é o cabelo de pessoas diferentes, dentre delas a maioria desconhecida por mim (muitos cabelos foram recolhidos em salões de beleza) e despadronizar tal matéria, ou melhor, reconfigurar fios lisos em sua maioria juntando-os com cabelos cacheados e crespos, formando *dreads* a partir do processo de costura com agulhas de crochê. Juntando os *dreads* em uma linha contínua, atingindo a medida de 40 metros de cabelos costurados.

Silva (2019) afirmou que “para os cabelos, os bem lisos são os mais recomendados, causando infortúnios aos que fogem dos padrões estéticos validados pela sociedade brasileira, tornando-as vítimas de discriminações” (SILVA, 2019, p. 266). Da mesma maneira que sou provocado pela questão da alteração da percepção das cores por conta do daltonismo, resinifico tal questão para as tensões raciais, ou seja, utilizo e justifico a metáfora da cor não vista, ou alterada, para as tensões implicadas na falsa celebração de que somos todos iguais, sendo que esse igual é o que é imposto pela dominância branca, como padrão ideal de aceitação social e econômica, e porque não intelectual, menosprezando a violência do racismo, violências simbólicas e físicas sofridas por sujeitos marginalizados.

A ideia inicial da composição de “Matéria de quem” consiste em costurar os cabelos de diversas pessoas. Para a coleta dos cabelos, entrei em contato com dois salões de cabelereiras que aceitaram fornecer os cabelos cortados das/os clientes. Os cabelos são na maioria de mulheres.

A materialidade dos cabelos coletados se apresenta repleta de significados, vivências, de outros corpos que se entrelaçam e formam objetos. De acordo com Oliveira (2020):

O cabelo desprendido do corpo é um vestígio de vida, por se tratar de um produto orgânico humano constituído por células, lipídios e códigos genéticos. Um índice, um signo. É uma memória tangível. As mechas são pedaços desgarrados de um único sujeito na equação das existências. Suas abrangências irrigam um complexo sistema de relações interpessoais, laços, ações, afetações (OLIVEIRA, 2020, p. 21).

Os cabelos foram reconfigurados por meio de sobreposições de matérias que se entrelaçam nos *dreadslocs*.



Imagem 77: Cabelos humanos, 2019.
Fonte: Guto Oca

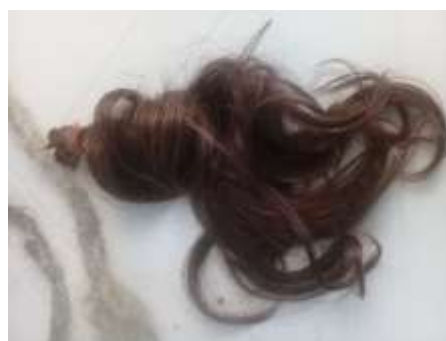


Imagem 78: Cabelos humanos, 2019.
Fonte: Guto Oca



Imagem 79: Produção de dreads, 2019.
Fonte: Guto Oca



Imagem 80: Cabelos humanos, 2019.
Fonte: Guto Oca



Imagem 81: Produção de dreads, 2019.
Fonte: Movimento Arapuca

“Matéria de quem” é um trabalho em que eu penso praticamente todos os dias, justamente pelo fato de ser um *work in progress* que tenho trabalhado por dois anos (2018-2020). Um organismo de diversas memórias costuradas, diversos DNAs que formam uma estrutura que ocupa espaços, que enraízam lugares.

Os dreadlocs são costurados com uma agulha de crochê, formando cachos de cabelos entrelaçados, como apresentei nas imagens (64 e 66). Assim, ainda na configuração de cabelo coletado, temos a qualidade física de cada cabelo: crespo, liso, alisado, tingido, entre outros. Após serem coletados, os

cabelos são armazenados em um armário no meu atelier. Desse modo eles são protegidos da umidade, pois meu atelier é localizado próximo à região de mata fechada.



Imagem 82: Cabelos armazenados, 2019.
Fonte: Guto Oca



Imagem 83: Atelier Guto Oca, 2019.
Fonte: Guto Oca

Ao serem costurados ou “*dreadados*” os cabelos ganham outra forma, outra configuração visual. São transformados em uma linha. Os cabelos tornam-se um corpo orgânico em movimento, um enraizamento exposto de memórias coletivas. Transformei essas memórias em um novo corpo.

“Matéria de quem” me representa enquanto artista negro residente no nordeste brasileiro. Almeida (2018) afirmou que a representatividade, nesse sentido, ocorre a partir da participação de grupos minoritários em espaços de poder e certo prestígio social (como citado na performance “Ação presença negra” de Moisés Patrício (1984), no primeiro capítulo), incluindo centros de difusão ideológica, em meios de comunicação e em âmbito acadêmico.

Expor esse trabalho numa Galeria de Arte contemporânea me impulsionou a trabalhar com cabelos em outras possíveis configurações. Para conseguir um volume significativo, de início, precisei de cabelos de outras pessoas, a maioria desconhecida. Esse contato indireto com outras pessoas me levou a refletir: Quem são essas pessoas? Eu posso me apropriar da matéria física e orgânica de outra pessoa? Oliveira afirmou que o “outro representado a partir da mecha de cabelo, torna-se não só objeto de investigação, mas também torna-se sujeito” (OLIVEIRA, 2020, p. 18).

Os cabelos coletados durante o processo de construção de “Matéria de quem” pertenciam a negros/as, mulheres, homens, crianças e idosos. Sujeitos que fizeram parte da instalação artística, ao terem partes de seus corpos inseridos no trabalho.



Imagem 84: Guto Oca, Matéria de quem, 2019.
Fonte: Danilo Rufino



Imagem 85: Exposição ainda há CORpo, 2019.
Fonte: Danilo Rufino

Durante a exposição Ainda há CORpo ocorreu o evento do Sesc Nacional Com (a)rtes sobre Afrobrasilidades, onde realizei uma apresentação no auditório do SESC Cabo Branco. Na apresentação falei sobre os percursos que levaram minha poética até a galeria e da proposta apresentada. A apresentação foi para funcionários/as de unidades do SESC de diversas cidades do Brasil,

além de artistas, curadores/as e arte-educadores. Percebi a importância do eixo “Afrobrasilidades” proposto pelo SESC ao conversar com cerca de oitenta participantes do evento, cujos questionamentos e identificações sobre meus trabalhos expostos, principalmente “bandeira preta” e “matéria”. Entendi por meio das falas dos/as participantes que meu trabalho atingiu muitas pessoas presentes, valendo ressaltar que as mesmas estavam presentes na abertura da exposição, e o evento estava sendo realizado na Galeria no Hotel do SESC Cabo Branco, hóspedes do hotel, pessoas de diversos locais do Brasil e de outras nacionalidades também participaram e/ou visitaram a exposição.



Imagem 86: Apresentação no Com (a)rte, 2019.
Fonte: Guto Oca

Transformar cabelos em *dreadlocs* se tornou uma prática norteadora para diversos trabalhos após a exposição “Ainda há Corpo”. Enquanto artógrafo e artista destaco temas que abordam as reais condições de negros/as na atual sociedade brasileira e nordestina. Apresento a seguir alguns desses trabalhos, produzidos em 2020.

3.2. Desdobramentos poéticos: ativismo negro e experiência artográfica no período de isolamento social.

Os trabalhos analisados aqui foram produzidos durante o período de isolamento social devido à pandemia de Covid-19. “As séries produzidas durante o período de isolamento social abordam a identidade do artista confrontada com processos de silenciamentos, subserviências e imposições sociais que a população Negra tem sofrido historicamente” (COSTA, 2020, s/p).

Tais processos citados por Costa (2020) tiveram um aprofundamento teórico, o que possibilitou que eu ampliasse e aprofundasse as ideias que foram surgindo durante o período pandêmico. Nesse momento, foi importante ter acumulado em meu atelier tecidos, pigmentos, tintas, cabelos, entre outros materiais.

Durante a quarentena produzi por meio da ótica da resistência, visando trabalhos que se desvinculam da arte hegemônica, tendo como pano de fundo questões que sobressaem às produções de um circuito artístico centralizador. Dessa maneira surgiram trabalhos que defendo enquanto “formas de resistência”, cujo viés se distancia de um modelo hegemônico artístico e acadêmico, pré-estabelecido no Brasil.

O primeiro trabalho foi “Alvo” onde utilizei os *dreadlocs* de cabelos humanos de cores graduais, pensando em metaforizar a ideia da sobreposição das cores se referindo à ideia de miscigenação.



Imagem 87: Guto Oca, Alvo, 2020.
Fonte: Guto Oca

Os *Dreadlocks* utilizados pelo artista como símbolos de identidade, de marca étnica, de identificação, de resistência, em “Alvo” (figura 08), aparecem como referências diretas às marcas temporais e históricas de sofrimento e resiliência, de dores, extermínio físico e simbólico sofrido por séculos e ainda presentes no racismo transversal e estrutural que permeiam a sociedade brasileira, tornando-se um grito de resistência, uma marca de luta, um Artivismo Preto (COSTA, 2020, s/p).

“Alvo” partiu da intenção de falar sobre as situações de marginalização da população negra periférica no Brasil e no nordeste. Nesse âmbito, levei em consideração o fato de que a maior parte da população nordestina no Brasil é composta por negros/as e de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), foi a única que cresceu em todas as regiões no País entre os anos de 2015 e 2018. Em “Alvo” pode-se ver que os cabelos negros em maior

volume estão afastados do centro da imagem, à margem, enquanto a cor branca encontra-se concentrada no centro. No jogo de tiro ao alvo, a marca que fica centralizada tem mais valor em termos de pontuação, e quanto mais a marca se afasta do centro, diminui o valor da pontuação. Metaforizar tais questões implica também refletir sobre o período de pandemia, onde as populações periféricas em todo Brasil tem menor assistência dos governos em relação ao combate da pandemia de Covid-19. Não por acaso, a maioria dessa população é composta de pessoas negras. De acordo com Grada Kilomba (2019) estar à margem é fazer parte de um todo, de um sistema, porém é estar descentralizado, afastado do corpo principal.

Estar à margem significa resistir a partir do momento que se tem consciência da realidade em estamos inseridos. A tomada de consciência, nesse sentido, cria novos significados, oportunidades descentralizadas, criando-se conhecimentos não hegemônicos.

Nesse contexto de marginalização, negros e negras desenvolvem uma maneira particular de ver a realidade, tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora. Focamos nessa atenção tanto no centro como na margem, pois nossa sobrevivência depende dessa consciência (KILOMBA, 2019, p. 38).

A margem não se configura somente como espaço periférico, de privações, mas um lugar que enfrenta forças coloniais, criando assim territórios de resistências, que possibilita a descentralização de discursos hegemônicos.

Ao produzir sistematicamente durante todo o período do isolamento social percebi aberturas em relação ao meu modo de pensar e refletir sobre as questões que estão ligadas ao racismo. Identifiquei maneiras de questionar racismo estrutural, opressor e criar possibilidades por meio da arte. Devido ao confinamento pude ter mais tempo e me dedicar a parceria com meu filho Guilherme Antônio (Gui), de 6 anos de idade, que me acompanhou durante todo o tempo no meu ateliê.

A ideia da composição inicial de “Alvo” partiu de Gui, que ao entrar no atelier pegou alguns *dreads* que estavam preparados e juntou círculos no tecido vermelho que estava no chão. Ora, assim como no início dessa pesquisa,

novamente a experiência no âmbito pedagógico se fez presente. Entendo que essa concepção pedagógica ocorreu justamente por Gui estar inserido, ambientado aos momentos de criação, montagens de trabalhos e de exposições desde cedo. Desse modo, ao ver Gui estimulado, criando possibilidades a partir de sua visão menos impregnada, entendi melhor que o trabalho artístico, por mais artista que seja, pode ter novos direcionamentos, principalmente no âmbito educacional.



Imagem 88: Gui no Atelier Arapuca, 2020.
Fonte: Guto Oca



Imagem 89: Gui no Atelier de Guto Oca, 2020.
Fonte: Guto Oca

Minha relação como pai (em meu ateliê residência) possibilitou a criação de novos sentidos para os materiais por meio do olhar do meu filho. Investigar essas experiências, que algumas vezes surgiram de maneira espontânea, como o que ocorreu no início do processo criativo de “Alvo”, me direcionou para as sensações semelhantes às de quando trabalhei em sala de aula enquanto artógrafo, onde identifiquei diversas maneiras de produzir conhecimento a partir das experiências e vivências coletivas das crianças relacionadas à minha produção como artista.

Posso afirmar que as experiências com Gui me influenciam em relação ao processo de criação de alguns dos meus trabalhos. Gui aproveita o fato de desenhar desde pequeno, para criar possibilidades no seu dia-a-dia, como ao assistir a determinado desenho na televisão, cria em seguida personagens dando continuidade às histórias e interage com brinquedos de papel.



Imagem 90: Desenhos de Gui, 2020.
Fonte: Guto Oca

A criança estabelece um vínculo existencial profundo com o desenho ou com qualquer outro ato criativo. Daí a necessidade de recolocarmos o desenvolvimento da linguagem gráfica, ou de qualquer outra manifestação expressiva, sob o signo da experiência e da vivência permanente (DERDYK, 1994, p. 117).

Os vínculos estabelecidos entre Gui e meu processo artístico foram constantes, pois já vinham antes do período de isolamento social. Porém tais vivências foram intensificadas de modo a serem investigados enquanto praticados. Assim, minha experiência enquanto artógrafo também foi afetada. Vida, processo criativo e pesquisa se entrelaçaram de tal maneira que os dados coletados se intensificaram em desdobramentos artísticos.

Durante o isolamento social e a pandemia do Covid-19 o espaço do meu ateliê/residência tornou-se educativo, repleto de complexidades, subjetividades, cheio de sentidos. No lugar da lousa, mesas e cadeiras, trabalho com pincéis, tintas, tecidos pendurados, pinturas, cabelos entre outros materiais. A partir da troca de experiências no atelier com Gui passei a ter ideias sobre trabalhos

artísticos voltados para os elementos descritos anteriormente e a desenhar essas ideias.

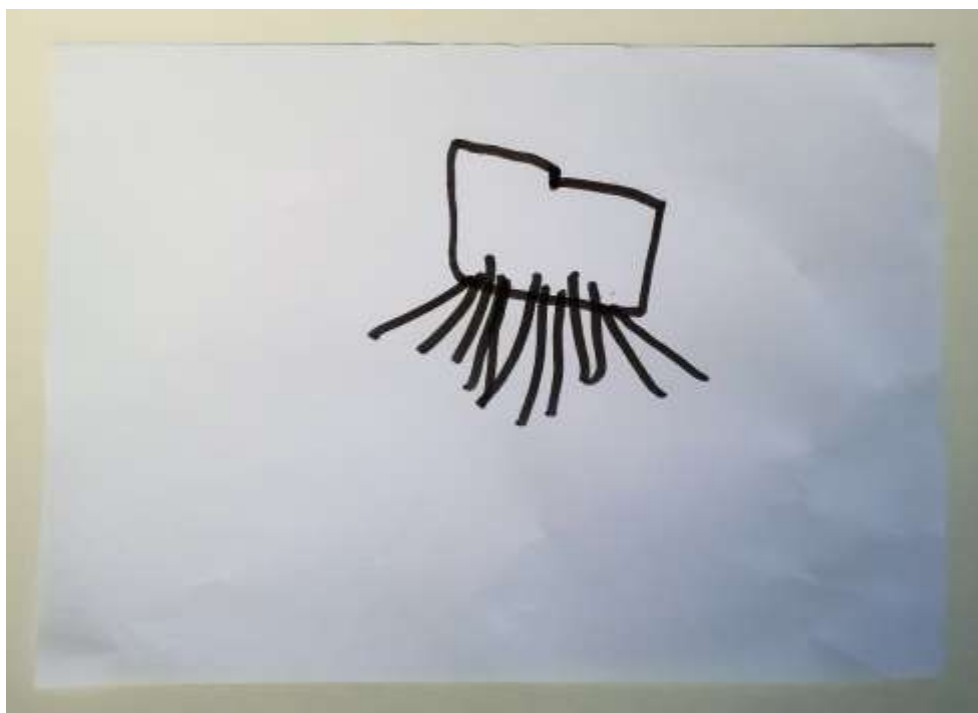


Imagem 91: Desenho de Gui (ideia para caixa preta), 2020.
Fonte: Guto Oca

De acordo com Gui essa figura seria uma caixa (que ele não soube dizer se seria uma caixa de madeira, ou de papelão) por onde os *dreads* saem. Isso me tingiu de tal maneira que no dia seguinte iniciei a produção do trabalho, a partir da ideia e do seu desenho, criando a série intitulada “caixas pretas”, onde trabalho com objetos de madeira, cabelo e também algumas pinturas com esmalte sintético sobre tela.



Imagem 92: Guto Oca, Caixa preta, 2020.
Fonte: Guto Oca



Imagem 93: Guto Oca, Caixa preta, 2020.
Fonte: Guto Oca

A série caixa preta surgiu de uma ideia inicial aparentemente simples: de um desenho de Gui. Mas ao analisar os processos e percursos durante minha poética de isolamento compreendi que a referida série eclode repleta de significados, hora impregnados pela relação com a metáfora do daltonismo, da “cor que não vejo”, hora repleta de novos sentidos oriundos de uma visão criativa das formas criadas em parceria com Gui.

O assunto acerca da negritude no Brasil e os desdobramentos que permeiam as relações raciais são constantes no meu atelier e dentro de casa.

Estabelecer as relações entre o daltonismo fisiológico e o racial dentro da minha poética artística possibilitou a criação de pontes para estender os temas de meus projetos para o rizoma cotidiano. Compreender que meu lugar de fala está no meu trabalho, na maneira como me expesso artisticamente, me levou a me entender melhor enquanto sujeito de minha própria história. Porém. Ainda não consigo entender ou enxergar algumas cores, mas de certo, hoje entendo melhor o porquê das cores que não vejo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Imagem 94: Guto Oca, Lugar de fala: mata, 2020.
Fonte: Guto Oca

A partir da metáfora da “cor inexistente” busquei investigar as relações do daltonismo fisiológico no qual convivo com as experiências e memórias voltadas para questões ligadas à afrobrasilidade e racismo nas quais estou imerso como artógrafo e artista negro.

Inicialmente as investigações partiram das experiências que tive enquanto pedagogo atuando com arte na educação em sala de aula e as influências dialógicas em meu trabalho artístico a partir da minha prática como artógrafo na escola.

Dessa maneira, dialoguei sobre a concepção do que é arte afro-brasileira e seus pressupostos que direcionam minha prática como artista negro, de modo a me inserir enquanto artista afro-brasileiro em atuação poética. Procurei estabelecer diálogo com Mariano Carneiro da Cunha (1983), Roberto Conduru (2007), Renato Silva (2018), etc. proporcionando um maior entendimento de questões voltadas para a referida temática que vão desde breves concepções e entendimentos da arte africana, passando pelo início da arte afro-brasileira.

Ao longo desta dissertação destaquei a importância do reconhecimento da educação no Brasil em relação aos processos de exclusão de negros(as) de sistemas educacionais, durante o período da escravidão e momento pós-abolição. Para a interlocução desse momento, recorri a autores/as como Demerval Saviani (2007), Paulo Freire (1996) Kabengele Munanga (1940), entre outros/as, para compreender os processos de alienação de negros/as na educação do Brasil, com o propósito de marginalizar a negritude. Investiguei também autores que são referência na questão das cores: Israel Pedrosa (2003), Josef Albers (2009) e John Cage (2012), para dialogar acerca do que é a cor, as formas de percepção e conceitos interligados, como o de “Cor Inexistente” de Pedrosa (2003).

Um pouco mais adiante, citei artistas que passaram a figurar na arte afro-brasileira como Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, que ajudaram na configuração sobre o entendimento de uma representatividade negra na arte moderna para a contemporânea. E na questão da arte contemporânea afro-brasileira apresentei artistas que dialogam com as temáticas que apresento em

meu trabalho artístico, como racismo estrutural, e questões ligadas representatividade negra.

Esta pesquisa me ajudou no meu auto reconhecimento enquanto artista afro-brasileiro em decorrência das questões teóricas investigadas e ligadas à minha poética artística.

Destaco a importância de uma breve conceituação da cor para em seguida dialogar com autoras que tem em suas pesquisas questões voltadas para o daltonismo. Entender o que é o daltonismo a partir de pressupostos teóricos foi um momento de entendimento de cunho pessoal, justamente por conhecer a teoria durante essa pesquisa, o que me impulsionou para relatar durante essa etapa investigatória uma experiência entre tantas que tive em sala de aula na educação básica e como essas experiências influenciaram minha aceitação pessoal enquanto artista daltônico.

Em minha produção artística a partir desta investigação surgiram trabalhos que abordam questões étnicas sobre a minha identidade negra, utilizando *dreadlocs*. Os três trabalhos de minha autoria em destaque e analisados nessa pesquisa foram: “Bandeira preta” (2019), “Carta admissional” (2019) e “Matéria de quem” (2018 – 2020). Nesse último momento analisei meus trabalhos a partir da intencionalidade e do contexto histórico dos discursos impressos pelas imagens e textos, por meio das intencionalidades conceituais e ideológicas.

Por último, analisei minhas experiências no atelier/residência durante o período da pandemia de Covid-19, quando estive em quarentena e realizei trabalhos artísticos com intervenções ou participações do meu filho Guilherme de 6 anos de idade. Durante esse convívio, me identifiquei como artógrafo influenciado e influenciando por experiências pessoais como pai.

Durante todo o processo criativo analisado nesta dissertação, estive produzindo artisticamente e academicamente, o que me possibilitou expandir meu conhecimento em relação as questões que permeiam minha poética. Minha atuação como a/r/tógrafo e ativista negro possibilitou uma investigação orgânica e viva. Essa pesquisa abriu horizontes para minha produção artística, torno-me

sujeito de minha própria existência, de minha história como artógrafo e artista negro e identifico a arte como meu lugar de fala.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcio de. **O efeito negro encantado**: representações étnico-raciais na era Obama. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado. Rio de Janeiro: edições Graal, 1985.

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino de arte**. São Paulo: Cortez, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

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

CUNHA, Mariano carneiro da et ali. **História da geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

DERDYK, Edith. **Formas de pensar o desenho**: desenvolvimento do grafismo infantil. São Paulo: Editora Scipione, 1994.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2010.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs). **Pesquisa baseada em artes: A/r/tografia**. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLORENCIO, Ana Maria Gama et alli. **Análise do discurso**: fundamentos & prática. Maceió: EDUFAL, 2009.

FONTELES, Bené; BARJA, Wagner et alli. **Rubem Valentim**: artista da luz. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2001.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

HENRIQUES, Kátia Maia Thomazetti Csorgo. **Daltonismo na educação infantil**: sensibilizando profissionais da educação. Dissertação (Programa de Mestrado em Gestão e Práticas Educacionais) – Universidade Nove de Julho: São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://bibliotecatede.uninove.br/handle/tede/178>>. Acesso em: 24 de ago. de 2019.

KILOMBA, Grada. **A máscara**. Belo Horizonte: Piseagrama, 2017. Disponível em: <http://piseagrama.org/a-mascara/>. Acesso em: 24 de Jan. de 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto**: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP: São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07082018-164253/>>. Acesso em: 08 de jan. de 2021.

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

MOURA, Jadde Emmylle Silva de. **Rosas são vermelhas e violetas são azuis?** A influência das emoções sobre a percepção de cores. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Centro de Ciências Biológicas, UFRN: Natal, 2018. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/25684>>. Acesso em: 24 de ago. de 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. São Paulo: Editora Autêntica, 2009.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processos de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectivas, 2016.

NOVAIS, Karyna Barbosa. **Educação étnico-racial no ensino das artes visuais**. 2019. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>>. Acesso em 23 de jan. de 2020.

OLIVEIRA, Andreza Aparecida Pires de Souza. **Pelo vestígio: uma poética artística tendo o cabelo como conectivo entre o eu e o outro**. Salvador; PPGAV UFBA, 2020.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2003.

PEREIRA, Katia Helena. **Como usar artes na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2007.

PETRUCCELLI, José Luís; SABOIA, Ana Lúcia. **Características étnico-raciais da população: Classificações e identidades**. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

SANTIAGO, Ana Rita et. alli. **Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro**. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2019.

SAVIANI, Dermival. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. Campinas: Autores Associados, 2007.

SILVA, Gilvânia Maria da. **Educação como processo de luta política: a experiência de “educação diferenciada” do território quilombola de Conceição das Crioulas**. Dissertação (Mestrado em educação) – Universidade de Brasília: Brasília, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/12533>. Acesso em 07 de jan. de 2021.

SILVA, Renato Araújo da. **Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito**. São Paulo: Ferreavox, 2016.

SILVA, Rosângela Souza da et. al. **Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro**. Cruz das Almas – BA: Editora UFRB, 2019.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem fílmica e exposições: vozes no cubo branco da arte afro-brasileira**. Tese (Doutorado em artes Visuais) – Programa de Pós

Graduação em Artes Visuais – UFRGS: Porto Alegre, 2019. Disponível em: <<http://phdl.handle.net/10183/197434>. Acesso em: 08 de jan. de 2021.

SOUZA, Andréa Silva. **Estudo sobre o conforto visual nas interfaces com ênfase no daltonismo**. Dissertação (Mestrado em Mídias Digitais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://tede2.pucusp.br/handle/handle/18118>>. Acesso em: 24 de ago. de 2019.

STOIANOV, Maristela. **Análise psicométrica de um questionário para avaliação do impacto da alteração de visão de cores**. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47132/tde-01042019-095044/> >. Acesso em: 23 de jan. de 2020.