This bis na open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence

DOI: 10.5216/rpp.v17i1.58359

EDUCAÇÃO

DOSSIÊ EDUCAÇÃO, RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E A EMERGÊNCIA DE NOVAS EPISTEMOLOGIAS

ROTAS BRASILIS NO ATLÂNTICO NEGRO
BRASILIS ROUTES IN THE BLACK ATLANTIC
ROTAS BRASILIS EN EL ATLÁNTICO NEGRO

Marcelino Euzébio Rodrigues [1]
Luis Fernandes de Oliveira[2]

RESUMO

O texto apresentado está ancorado em obras de artistas que representaram o atlântico sob singulares poéticas, entre eles Wiliam Turner (1775-1851) que antecede os estudos decoloniais e denota particularidades que hoje se aproximariam desses estudos. Ayrson Heráclito (1978), Rosana Paulino (1967) e Arjan Martins (1960) que também partem de suas visões sobre o atlântico e retomam a historicidade das lutas dos africanos escravizados e afrodescendentes para criarem tensões e reflexões sobre a presença e a produção artística e cultural do negro no Brasil. As obras citadas dialogam com os estudos de pensadores contemporâneos, os quais estudam as relações étnico-raciais, o pós-colonialismo e a colonialidade vista a partir das pesquisas do Grupo Modernidade Colonialidade. As obras também revelam aproximações poéticas e epistemológicas ao que é compreendido como Aesthesis decolonial, que seria a uma potência estética que desestabiliza o olhar e encaminha o espectador/fruidor a ver/rever o trajeto atlântico de africanos escravizados como uma rota de sangue e dor.

Palavras-chave: Arte Afrodescendente, Estética decolonial. Ensino da arte

[1] Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ – marcelino238@yahoo.com.br
[2] Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ – axelus@gmail.com

ABSTRACT

The text presented is anchored in works by artists who represented the Atlantic under singular poetics, among them Wiliam Turner (1775-1851) that precedes the decoloniais studies and denotes particularities that today would approach these studies. Ayrson Heráclito (1978), Rosana Paulino (1967) and Arjan Martins (1960) who also depart from their views on the Atlantic and return to the historicity of the struggles of enslaved Africans and Afrodescendants to create tensions and reflections on the presence and artistic production and culture of the Negro in Brazil. The works cited dialogue with the studies of contemporary thinkers, who study ethnic-racial relations, postcolonialism and coloniality seen from the researches of the Group Modernity Coloniality. The works also reveal poetic and epistemological approaches to what is understood as decolonial Aesthesis, which would be an aesthetic power that destabilizes the eye and directs the spectator / spectator to see / review the Atlantic route of enslaved Africans as a route of blood and pain.
Keywords: Afrodescendente Art, decolonial aesthetic, teaching of art

Resumen
El texto presentado está anclado en obras de artistas que representaron el atlántico bajo singulares poéticas, entre ellos Wiliam Turner (1775-1851) que antecede a los estudios decolonios y denota particularidades que hoy se aproximar a esos estudios. (1967), Rosana Paulino (1967) y Arjan Martins (1960) que también parten de sus visiones sobre el atlántico y retoman la historicidad de las luchas de los africanos esclavizados y afrodescendientes para crear tensiones y reflexiones sobre la presencia y la producción artística y cultural del negro en Brasil. Las obras citadas dialogan con los estudios de pensadores contemporáneos, los cuales estudian las relaciones étnico-raciales, el post-colonialismo y la colonialidad vista a partir de las investigaciones del Grupo Modernidad Colonialidad. Las obras también revelan aproximaciones poéticas y epistemológicas a lo que es comprendido como Aesthesis decolonial, que sería una potencia estética que desestabiliza la mirada y encamina al espectador / fruidor a ver / revisar el trazado atlántico de africanos esclavizados como una ruta de sangre y dolor.

Palabras clave: Arte Afrodescendiente, Estética decolonial, Enseñanza del arte

Data de submissão 28/04/2019
Data de aprovação 30/11/2019

Primeira rota: uma visão decolonial do vermelho

Essa discussão tratará as rotas brasilis como uma viagem marítima de difícil navegação no atlântico negro. Pensa-se em rotas, como um itinerário que se percorre para ir de um lugar a outro, um caminho, direção, rumo percorrido especialmente por via marítima e por que não, por vias epistemológicas. Brasilis será aqui usado, no sentido tenso que emana o vermelho, com a mesma etimologia portuguesa para definir o corante para extrair esse pigmento. Rotas do atlântico e sua imensidão azul, manchado de sangue por muitas décadas pelos fluxos marítimos do tráfico negreiro. O sangue e seu brasilis, o mesmo da madeira do pau Brasil que não se misturou nas águas e o tornou violeta, mas o enegreceu, o transformou em território de fluxos e refluxos culturais. A cor negra é tanto da pele dos milhares que ali foram jogados quanto da escuridão trazida pelas tragédias, sofrimentos e diásporas forçadas dos negros escravizados da áfrica.

Essa viagem parte da metáfora *Atlântico Negro*, criada por Paul Giroy (1993) que evoca sentidos semelhantes, pois também nos fala da pele negra que matizou esses mares e de todos os sentidos históricos que a cor preta reverberou nesse trajeto. Heuristicamente, Gilroy nos trás a visão de um mundo formado por 'negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória' (p.35). Também relaciona e aproxima produções artísticas com a aesthesis decolonial proposta por Walter Mignolo (2010), ao entender que se tratam de obras que dialogam com discursos antirracistas e potencialmente podem promover debates que sobre a presença negra afrodescendente em diálogos afro-atlânticos e contextos educativos, em detrimento a lei 11645 da Lei de Diretrizes e Bases da Educação brasileira.

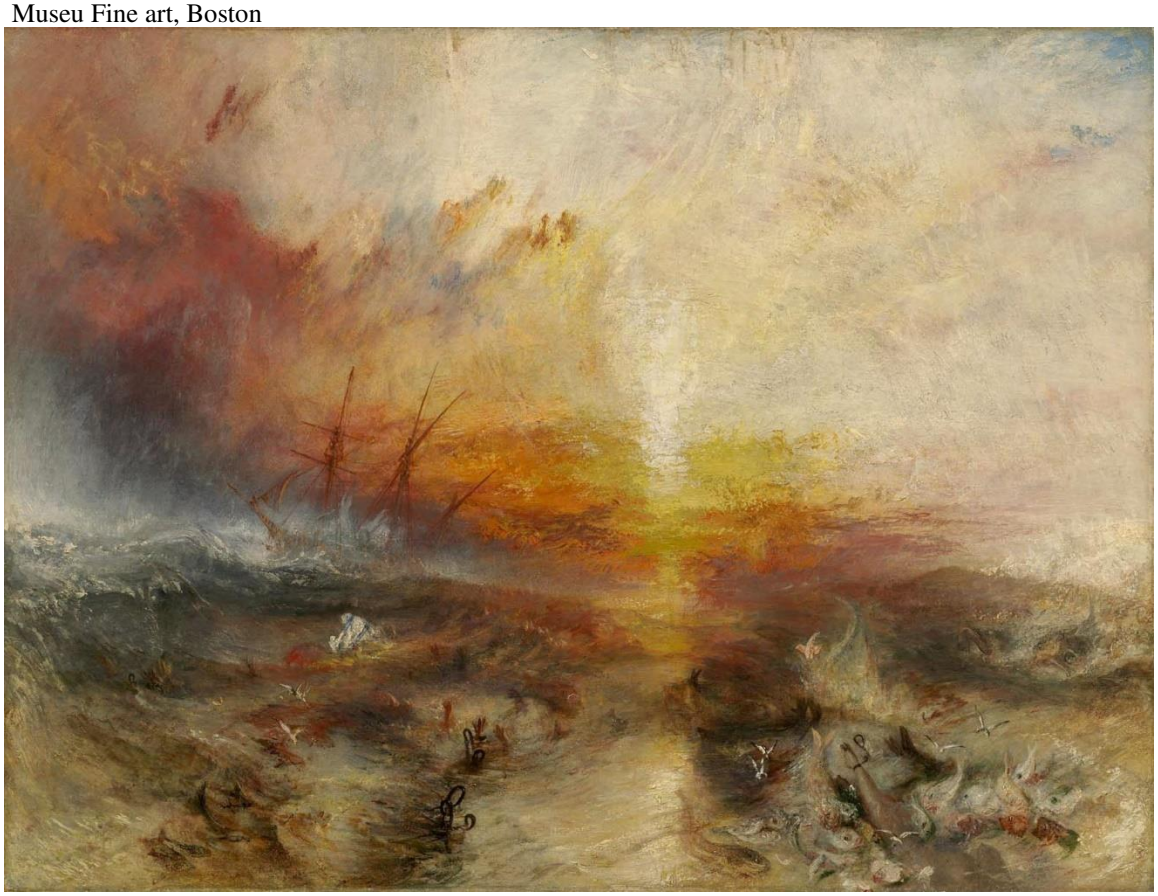
O termo atlântico negro se refere às estruturas transnacionais oriundas da modernidade quando se deu inicio aos fluxos e trocas culturais de caráter hibrido e irreversível. Em uma viagem intelectual, Gilroy sinaliza em seu livro os efeitos da desterritorialização do povo africano escravizado e uma transnacionalização ocorrida entre esses fluxos. Em sua abordagem, o mar traz uma conotação de mistura, contaminação, muito pertinente a idéia de hibridismo e entrelaçamento entre o local e o global. O navio, uma figura metafórica, é o símbolo de interligação entre mundos, um veiculo de relação e comunicação pan-africana. O navio representa "um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação, idéias, ativistas, artefatos culturais e políticos"(1993, p.38). Ainda que o pensamento de Gilroy não cumpra totalmente o papel de discutir a problemática racial, que ainda permanece após as trocas culturais e sua hibridização na contemporaneidade, nos interessa aqui sua reflexão sobre os laços instituídos pela colonização nas relações pós-coloniais que perpetuou o Atlântico Negro durante todo o século XX e que são recorrentes nas obras de artistas afro-brasileiros aqui apresentados.

Nos interessa aqui sua metáfora para dar inicio a uma viagem de reflexões de múltiplos sentidos ao uso da cor na obra de quatro artistas. Tentaremos ressaltar os sentidos que emergem de suas paletas quando representam o atlântico negro e quais discussões são evocadas e citadas sobre o espaço tempo proposto por Gilroy. Aqui, nos interessa saber quais as materialidades e sentidos foram usados para promover o deslocamento de uma cartografia para o campo artístico que por vezes se inter-relaciona com os campos da historia e das ciências sociais.

Vejamos como primeiro exemplo uma obra produzida no século XIX por um artista que usou o mar, o navio e a travessia do atlântico para denunciar o nefasto comércio de pessoas, trata-se do quadro *O navio de escravos ou Traficantes de escravos jogam ao*

mar os mortos ou moribundos - um tufão se aproxima[3] (fig. 1), do britânico William Turner (1775-1851) apresentado ao público em 1840 na Royal Academy para coincidir com a convenção mundial antiescravista realizada em Londres. Pinturas anteriores do artista como *Shipping by a breakwater (1798), The Shipwreck (1805) e The Rotterdam Ferry Boat (1833)* mostram que as tormentas em alto mar eram recorrentes na obra do artista, mas o quadro em questão queria mostrar uma outra tormenta que assolava a europa: a desumanidade no tráfico de escravos africanos.

Figura 1. - The slave ship
William Turner -1840
Museu Fine art, Boston



Fonte: https://www.wikiart.org/pt/william-turner/the-slave-ship //Imagem de dominio público

Em princípio, o que se vê é uma pintura marítima, um gênero muito comum do Romantismo, onde as grandes navegações eram tema recorrente na arte, assim como o mar, o navio e o céu eram na obra de Turner. Uma das características do romantismo é o enfoque que o artista dá à força da natureza e sua relação com o homem. Neste caso, a tempestade atua sobre o navio incidindo com o seu poder deflagrando a narrativa.

Ao fundo da imagem um navio em um mar revolto, de águas agitadas por uma tempestade. Em seu rastro, pedaços de corpos africanos acorrentados são devorados pela força das ondas e parece destruir tudo pelo caminho. O mar envolto em sangue e o amarelo incandescente da luz solar, vai se misturando a múltiplos matizes que se enegrece em uma paleta densa e torna a atmosfera densa. As cores se misturam não sendo possível saber onde uma ou outra se inicia, ainda assim o matiz brasilis e os tons quentes, ferruginosos e terrosos são dominantes. Esses últimos tons ressaltam os corpos de escravos boiando em meio a correntes e animais marítimos. As cores usadas em

[3] *The slave ship* ou *Slavers Throwing overboard the Dead and Dying—Typhon coming on. Tradução nossa.*

combinações diversas criam narrativas e sugerem a apreenssão de determinado momento naquele paisagem, neste caso, a passagem de um tufão.

A imagem embaçada pelas pinceladas sobrepostas evocam a imaginação do espectador que observa a tormenta. Leo Costello (2012, p. 204) nos conta que Turner havia se inspirado no relato de Thomas Clarkson em *An Essay on the Slavery and Commerce of the Human Species, Particularly the African* em que narra o cotidiano nefasto dos navios que comerciavam escravos[4]. Nessa mesma época, muitos escravos não sobreviviam às doenças sofridas nos navios ingleses e as companhias de seguro não arcavam com os custos de escravos mortos nessas condições, pois entendiam que a culpa de suas mortes por doença era em grande parte por maus tratos e descuido dos donos; o seguro cobria apenas as mortes por afogamento nas intempéries no mar. Thomas Clarkson fala de um episódio onde mais de cem escravos nessas condições haviam sido jogados ao mar no ano de 1781, por um capitão que cobiçava receber o dinheiro do seguro irregularmente afirmando que todos se lançaram vivos ao mar e não arremessados por estarem moribundos ou mortos. Tratava-se do navio inglês Zong, que saiu do continente africano rumo à Jamaica com uma grande quantidade de escravos a bordo. Laurentino Gomes (2007) nos conta que em

> 29 de novembro, no meio do Atlântico, sessenta negros já haviam morrido por doenças, falta de água e comida. Acorrentados aos pares, perna direita com perna esquerda e mão direita com mão esquerda, cada escravo tinha menos espaço do que um homem dentro de um caixão. Temendo perder toda a carga antes de chegar ao destino, o capitão Luke Collingwood decidiu jogar ao mar todos os escravos doentes ou desnutridos. Ao longo de três dias, 133 negros foram atirados da amurada, vivos. Só um conseguiu escapar e subir novamente a bordo. O dono do navio, James Gregson, pediu indenização à seguradora pela carga perdida. A empresa de seguros, em Londres, recorreu à Justiça. Pelas leis inglesas, se o negro morresse a bordo, por maus-tratos, fome ou sede, a responsabilidade seria do capitão do navio. Se caísse no mar o seguro cobriria. Nesse caso, a Justiça decidiu que a seguradora tinha razão. O capitão era culpado pelas mortes. O caso abriu os olhos dos britânicos para a crueldade do tráfico negreiro e se tornou um ícone do movimento abolicionista no mundo todo. [pág. 244, 245 grifos nossos]

Essa história deixou Turner transtornado e o inspirou a criar essa obra pensando na possibilidade de aflorar o tema em regiões aonde a escravidão ainda existia, como nas Américas. Turner ao criar sua paisagem, a expõe em 1840 numa reunião da Anti-Slavery International, uma sociedade que ele simpatizava e compartilhava de suas opiniões sobre a causa abolicionista.[5]

Ao fundo do quadro, Turner anexou uma de suas poesias que ampliava a tensão da imagem do navio afundando e torna evidente sua preocupação sobre as questões relacionadas só tráfico de escravos e da sua necessária abolição.

> Ergam todas as mãos, atinjam o alto dos mastros
> e cordas;
> Sol raivoso e nuvens de arestas ferozes
> Confirma a vinda do Tufão
> Antes de varrer o convés, jogue ao mar

[4] EBook disponível em < http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=10611 > Ver Parte 3, chap.II, nota de rodapé 57.

5. Embora a escravidão tenha sido proibida no Império Britanico desde 1833, Turner e os abolicionistas da Anti-Slavery International acreditavam que a escravidão deveria ser proibida em todo o mundo. A Anti-Slavery International, uma organização internacional criada no reino Unido organizarou em 1840 a primeira Convenção Mundial contra a Escravidão em Londres.

> Os mortos e moribundos – não prestem atenção às suas correntes/
> Esperança, esperança, esperança falaciosa! /
> Onde está o teu mercado agora? (tradução nossa)[6]

O poema se associa ao título original *Slavers Throwing overboard the Dead and Dying - Typhon coming on* e indica que os escravistas arremessaram ao mar os mortos e moribundos, quando um tufão se aproximava. Turner parece insinuar uma punição da natureza para aquele navio, que por fazer negócios com vidas humanas será atordoado e castigado por um tufão com suas intemperes. Ao mesmo tempo sugere uma sensação de total indiferença por parte dela, pois essa mesma força que produz a tempestade e subjuga o navio negreiro também afogará os escravos, e não os pouparão. Além disso, o título também sugere uma perspicácia dos escravistas que aproveitam o tufão para arremessar os mortos e moribundos ao mar e dispersar os corpos, em sinal de total desumanidade e empatia.

Como Gilroy afirmou (1993, p. 55) 'O quadro apresentava um protesto poderoso contra o rumo e o tom moral da política inglesa' e, liricamente, Turner posiciona esse mar na direção dos anseios de muitos ingleses que discordavam veementemente da escravidão, mas não tinham vozes contra ela. Ele desejava que a história do navio gerasse comoção em outras partes do mundo da mesma forma que havia gerou na Inglaterra.

A obra desencadeia reflexões e denúncias sobre a escravidão e sobre a brutalidade com que o comércio transatlântico de pessoas tratava esses seres humanos. Faz emergir uma historicidade que pouco importava naquele momento em que pessoas escravizadas eram coisificadas e tratadas como mercadoria. Suscita também o início de uma militância contra esse tráfico pelo artista, contrário a essa prática. Seria possível entender a insurgência do artista em trabalhar com uma temática negada e incomum ao meio acadêmico; conhecer o episódio e as terríveis causas de tal brutalidade; entender os sentidos técnicos utilizados pelo artista para fazer a denúncia através da imagem e entender o contexto histórico de uma Inglaterra que começava a se manifestar contra a escravidão[7].

Segunda rota: a chegada ao Brasil

Na contemporaneidade, especificamente na produção de artistas afro-brasileiros, a metáfora do atlântico negro se faz presente sob a forte influência do livro de Gilroy. A paulista Rosana Paulino (1967), o baiano Ayrson Heráclito (1968) e o argentino naturalizado carioca Arjan Martins (1960) são exemplos significativos.

Em *Atlântico Vermelho* (fig.2), ela nos traz a visão do atlântico tingido pelo sangue, segundo ela o

> mar que liga dois pontos, África e Brasil, e cujas pontas sofreram processos de aniquilamento e subjugação das suas populações, tendo a ciência, a religião e a ideia de progresso sido usadas para justificar os

[6] Aloft all hands, strike the top-masts and belay;
Yon angry setting sun and fierce-edged clouds
Declare the Typhon's coming.
Before it sweeps your decks, throw overboard
The dead and dying – ne'er heed their chains
Hope, Hope, fallacious Hope!
Where is thy market now. COSTELLO, 2012, p. 205.

[7] Isso inclui os interesses ingleses para o fim da escravidão que não se resumia as questões humanitárias, mas, também econômicas. Sendo a Inglaterra a pioneira na Revolução Industrial, chega só século XIX não mais dependente da mão de obra escrava, pois a maioria do capital passaram a ser gerados a partir da industrialização. O fim da escravidão poderia gerar novos mercados consumidores que fizesse frente aos mercados de países escravistas.

> mais aterrorizadores abusos. Tanto quanto as culturas, portanto, o que nos une também é o modo como estas estruturas foram utilizadas, criando uma triste história comum a ligar os dois lados do Atlântico[8].

Figura 2. - Atlantico Vermelho, Rosana Paulino, 2016 //Coleção particular.



Fonte: http://www.rosanapaulino.com.br///Acesso em 20/01/2019

A artista tenta recompor a história do tráfico e da escravidão no Brasil juntando fragmentos que os referenciam como um mapa, sendo o sangue, o povo africano e o domínio português as principais peças dessa narrativa. Nesta obra, a fotografia de uma jovem escrava em positivo e negativo nos faz pensar sobre o oculto das histórias que não foram reveladas. Ao mesmo tempo em que os ossos demonstram a semelhança intrínseca entre seres humanos, quando as mesmas estruturas internas são semelhantes em toda espécie humana. Não existia nenhuma semelhança entre brancos e negros segundo as pseudociências raciais, que classificavam e escravizavam os povos africanos a partir de seus fenótipos. Os ossos também são a morte que também se assemelha ao destino de todo ser humano, mas em seus fins pode ser mais cruel para quem é escravizado e negro. O coração vermelho é o coração sofrido, e por que não o sagrado coração, uma iconografia comum da igreja católica, a mesma que sempre esteve presente durante a colonização e sempre se manteve conivente desse processo exploratório. São elementos que mapeiam estruturas de dominação, entre colonizado e colonizador, demarcando territórios de pertencimentos e desumanidades.

Paulino junta as peças costurando-as com uma linha preta aparente com o mesmo desígnio de tornar aparente a discussão silenciada sobre etnia e gênero, em especial da mulher negra. A costura também revela as manualidades que eram determinadas para a mulher, sendo o bordado e a cozinha os ofícios que cumpriam sem escolha. São as 'não-escolhas' que ela cita, sendo a mulher negra e pobre arbitrariamente destinada a lugares que não escolheu. As atividades cotidianas eram uma delas. Como sinaliza Carlos Eugenio Marcondes Moura, eram atribuições muito definidas pelo viés econômico.

[8] Em http://www.lisboacapitaliberoamericana.pt/?pg=article&id=61 Acesso em 02/01/2017

> Recaem sobre o homem as pesadas tarefas ligadas ao transporte e que demandam grande esforço físico: transporte de gente, carga e mercadorias, abastecimento de água, despejo, em lugares ermos, dos dejetos humanos carregados nos 'tigres' etc. Ele também dá conta do pesado trabalho com minas de ouro e nas Lavras diamantinas. Quitandeiras, quituteiras, vendedoras de frutas, bebidas e doces constituem o contingente mais expressivo do trabalho feminino e o pequeno comércio que elas praticam, como negras de ganho, alforriados ou livres, se exerce sobre tudo nas grandes cidades a que se refere a iconografia (Rio de Janeiro, Salvador, Recife). Na qualidade de amas-de-leite, mucamas, lavadeiras, costureiras e bordadeiras desempenham tarefas ligadas ao dia-a-dia da vida doméstica. (MOURA, 2000, p.38)

Não existe acabamento nas bordas ou no final dessas linhas, pois a problemática brasileira que envolve gênero, etnia e as questões sociais que assolam a negritude, não é finda e se torna cada vez mais presente e aparente no Brasil, como suturas e queloides sempre expostas. As diferentes partes que compõem o todo são costuradas de maneira esgarçada, com linhas à mostra, como um tecido social brasileiro amassado, roto, marcado pelo colonialismo.

Paulino dialoga com suas memórias a partir de uma constante reconstrução da presença feminina negra e suas epistemes. Muitas vezes traz memórias de seus próprios familiares fazendo contrapontos do que foi e do que se mantém em nossa sociedade, em relação aos papéis femininos[9].

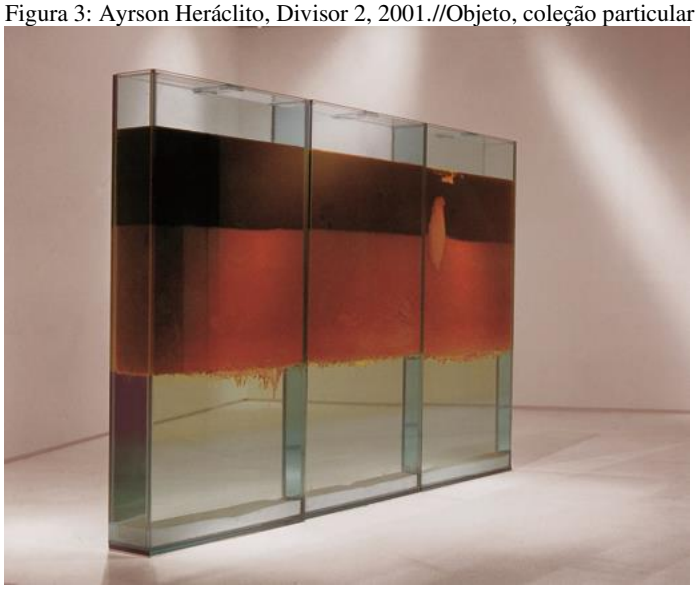
A costura e o corpo têm na obra de Paulino, uma relação com o ‘refazer’, ‘recompor’, ‘reler’. Pensando nesses dois elementos como experiências a serem bordadas e rejuntadas. Sendo o corpo negro elemento de comércio, marcado, recortado, retirado forçadamente de suas origens. E a costura, uma prática com características históricas ligadas a feminilidade e aos trabalhos manuais destinados a elas, seria uma metáfora de se repensar ou recoser uma sociedade presa a padrões de gênero, posicionando mulheres negras em especial, a lugares de silêncio. São histórias traumáticas que precisam ser recontadas, revistas e expostas com seus delineamentos escusos, que ficam ‘por dentro de panos’ e revelam suas emendas malfeitas.

O azul se faz presente nas águas do atlântico e em duas peças que fazem menção ao colonizador português e traços de sua cultura, simbolizado um azulejo típico, produzido e comercializado por eles em tempos coloniais. Ávidos pelas transações comerciais, não diferenciavam pessoas ou artefatos de cerâmica em suas negociações.

A obra de Ayrson Heráclito se expressa por meio da instalação, performance, fotografia, vídeo que dialogam constantemente com elementos da cultura afro-brasileira, ora pelos aparatos do candomblé ora pelas lutas e memórias dos povos africanos escravizados no Brasil. Suas referências estéticas dialogam também com a literatura e com produções de artistas contemporâneas das artes visuais que também transgrediram o eurocentrismo. Na materialidade dos trabalhos o sal, o dendê, açúcar, a carne de charque, peixe, esperma, sangue, entre outros, vão dando significados a suas narrativas. São narrativas implícitas da presença afrodescendente no Brasil, que subvertem a ordem colonial apontando o atlântico negro como rota de transculturação, flagelo do povo africano e problemática da miscigenação, revelando as permanências das religiões de matriz africana e suas simbologias.

[9] Como em exemplos originários de sua obra, os trabalhos “Parede da memória” (1994-2015), uma obra de 1500 peças, que retratos do seu arquivo familiar, que hoje faz parte do acervo na Pinacoteca de São Paulo; e “Bastidores” um conjunto de peças de bastidores, peças utilizadas na bordadura de panos, onde estão reproduzidos vários rostos de mulheres da sua família com a boca está costurada, como se todas tivessem sido silenciadas.

Figura 3: Ayrson Heráclito, Divisor 2, 2001.//Objeto, coleção particular



Fonte: http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/ayrson-heraclito/
Acesso em 28/04/2019

Seus trabalhos interagem com a cor do próprio objeto e com os sentidos que surgem da relação entre a obra e a matéria utilizada. Em *Divisor (figura 3),* por exemplo, ele imagina esse atlântico retinto de sangue preso a um imenso aquário com água, dendê e sal. O óleo de palma ou dendê como é chamado popularmente, é considerado o sangue vegetal africano, usado na ritualística do candomblé e por toda culinária afro-brasileira. O mesmo não se mistura ou se desfaz ao entrar em contato com o sal. A água e o sal não conseguem destruir sua essência química, uma referência direta à ancestralidade africana no Brasil não foi destruída pela hegemonia branca Cristã. Assim, o dendê e sua cor avermelhada produz um deslocamento ao representar o sangue do atlântico relacionado as etnias brasileiras e sua gradação, pensando na escala formada desde a mais escura do dendê, depois a mais avermelhada e ao final a translucida. É do homem negro e do atlântico de que fala neste trabalho e intrinsecamente dos indígenas e europeus também.

O título da obra também faz menção ao poema "O Divisor", de Myra Albuquerque: "É oceânica a solidão negra. Em dias atlânticos sabemos ser nosso o que está distante, submerso em travessias absurdas, em náuseas intermináveis. Foi Atlântico o medo do mar, a adivinhação da tempestade, a expectativa da rotina. Para o artista, o dendê oxigena o corpo cultural, corpo negro, baiano; um signo do sangue ancestral. Nesta obra o oceano é o próprio sangue, 'metáfora de um atlântico negro, oxigênio que impulsionaria esse corpo resistente da América' (BARATA, 2016, p.67). Ele mesmo explica que

> Sempre foi do meu interesse trabalhar com materiais "intermediários", ou seja, a matéria em estado bruto – matéria para reflexão. Intermediários, porque estão em constante estado de transformação pelo seu caráter físico ou simbólico. Materiais que promovessem uma associação direta com determinada temática e, ao mesmo tempo, provocassem uma ampliação de diversas outras interpretações. Constatei que alguns materiais poderiam ser interpretados de forma hegemônica por diversos grupos sociais locais, como por exemplo, os materiais utilizados nos rituais e na culinária afro-baiana. Seguindo o caminho traçado por Beuys quero atingir a methexis – a expressão concreta de uma ideia ou espiritualidade. O Azeite de dendê é um deles.

> Simultaneamente, promovo uma decodificação e uma nova forma de absorção de seu significado usual[10].

Ao falar da cultura material elaborada para seus trabalhos, se reporta ao conceito da filosofia antiga, o Methexis, usado na metafísica para descrever a relação entre as coisas e suas determinações, ou, em geral, entre entidades ontológicas que compartilham semelhanças. Mais do trazer o caráter ontológico do objeto, ele o transforma em dispositivos de discursões contemporânea, como o próprio racismo e a permanência do ideário colonial branco. Uma obra 'que faz sentir o oceano Atlântico como espaço de união de pessoas, sociedades e culturas devido à diáspora africana e ao tráfico negreiro, mas, também, consequentemente, como espaço de separação' (CONDURU 2014, p.200). Na contemporaneidade, a mistura e a nacionalidade miscigenada ainda não são compreendidas como uma construção cultural por grande parte dos brasileiros.

Em Divisor, existe uma potência decolonial que propõe ao espectador pensar o Atlântico como o próprio sangue, que se desfaz, se decompõe e se transfigura remetendo-se a própria história dos afro-brasileiros e toda trajetória de sangue travadas sob o atlântico. Como um processo de interação parcial e conflituosa que simbolizam conexões e disjunções de pessoas, grupos sociais, religiões e culturas entre África e Brasil, práticas e realizações complexas (CONDURU, 2014, p.200).

Fig.4 Ayrson Heráclito, Multiplo II. 2009//Azeite de dendê e vidro



oleção particular.// Fonte: PEDROSA e SCHWARCZ, 2015, p.83

[10] Citação do artista em seu blogpessoal, disponível em http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com/search?updated-max=2007-04-29T17:39:00-07:00&max-results=7&start=14&by-date=false Acesso em 15 de julho de 2018.

Em *Múltiplo II* (fig.4), o atlântico é a própria mercadoria, embalado e contido em um recipiente de vidro, avermelhado pela africanidade do dendê. Uma citação explicita a obra de Beuys e aos múltiplos significados que a modernidade trouxe pala presença africana nas águas do atlântico. Uma garrafa fechada com uma mensagem e jogada no atlântico ou um atlântico fechado e jogado ao mundo como mensagem? A primeira resposta seria uma busca por compreensão para esse período cruel vividos na *Midlle Passege* e a busca por socorro que nunca veio, pensando na garrafa como objeto de transporte de mensagens. A segunda resposta é a própria mensagem que nos chega aos dias de hoje, onde o atlântico negro pode ser compreendido como símbolo da transculturação e também do aprisionamento, do racismo e do colonialismo que se arrasta e se mantém. Invisibilizando e subalternizando pan-africanos, afro-americanos, afro-brasileiros entre tantas mesclas formadas além África

O navio e os fluxos afro-atlânticos também são recorrentes na obra de Arjan Martins, especificamente os do tipo Nau portuguesa que fazia as trajetórias entre o Brasil e África (fig.5) e os do tipo Cutty Sark entre a Inglaterra, América do Norte, Europa e África. A imagem do Curt Sark não chega a ser icônica ou indiciária, mas um símbolo do poderio Inglês, pois não fez tráfico negreiro, porem representa a persistência das imagens da escravidão. Pode-se pensar também que a Inglaterra mesmo sendo precursora das campanhas anti-escravagistas, dominou a Jamaica por mais de duzentos anos e a transformou em uma das maiores produtoras de açúcar graças á força escrava africana. Vale lembrar que a produção do açúcar e o comercio triangular ajudou a fundar instituições culturais de renome, como o Tate, museu britânico de arte moderna e contemporânea inglês. Enquanto Gilroy (1993) vê o navio como elementos móveis que representavam os espaços de mudança ou como o primeiro dos cronótopos modernos (p. 60, 61) o trabalho de Arjan o representa como o próprio veiculo da barbárie colonial, trazendo ao invés do suposto desenvolvimento da modernidade, um aporte à permanência do ideário europeu nas Américas.

Figura 5: Trópicos, Arjan Martins, 2014. Acrílica sobre tela 200 x 390
Acervo Galeria *A gentil carioca*



Fonte; http://vejario.abril.com.br/materia/cidade/arjan-martins-museu-de-arte-moderna/
Acesso em 5/1/2019

Para travar um diálogo entre o atlântico e a escravidão Arjan insere suas navegações as vezes em um mar já enegrecido ou avermelhado, azul, turquesa ou tons

cinzentos. A referência ao vermelho é semelhante àquela usada por Tuner, tornando o atlântico rubro pelo sangue derramado, porém, aqui, Arjan também se refere ao brasilis do atlântico, ou o sangue de milhares de pessoas trazidas à terra Brasilis. A referência ao preto e cinza do atlântico é a mesma que transforma essa cartografia em um território de comércios escusos e sombrios onde pessoas negras foram ali descartadas e por isso o mar revolto enegrece. Roberto Conduru (2016) nos fala que a cor em seu trabalho revela 'tanto a variação cromática que anima a superfície das telas, quanto o tópico das marcações étnicas e raciais praticadas na sociedade brasileira a partis dos tons de pele'. É bastante evidente sua preocupação em expor as marcas deixadas pela escravidão no Brasil através de signos que carregam essa problemática, nesse caso o navio, mar e a cor. Alem disso, se insere nesse diálogo, como pintor afro-brasileiro que observa e vive a problemática racial no Brasil.

Em tons terrosos e opacos ele busca uma relação cromática que evidencia poeticamente e rudemente a herança colonial do Brasil não exaltando um falso romantismo, mas desconstruindo e emergindo uma discussão que discute o lugar e o não lugar do afrodescendente. A fragmentações de imagens em sua obra, dialoga com o pós-colonialismo, os fluxos migratórios dos africanos no período colonial, a desumanidade dos navios negreiros, as leis abolicionistas, a resiliências desses povos, sua escravização, a maneira com que eram transportados, seus dramas sociais e principalmente com a permanência do ideário colonial. Como artista negro, sua militância está explicitamente exposta em suas telas, como ele mesmo afirma 'Tudo isso ajuda a entender a ausência do lugar dos negros na nossa sociedade, uma pirâmide ainda irregular. É importante olhar para o passado para não se perder'[11].

O uso de tons terrosos, ferruginoso e cinzentos misturados a outras cores também se relaciona com as tensões geradas pela miscigenação brasileira, ainda negada e malquista por uma camada social reacionária e branca no Brasil oriunda da hegemonia colonial. Quando hibridiza as cores, ele opera com os preconceitos da mistura e imprime um resultado semelhante ao da realidade social na contemporaneidade, onde o preto está misturado em grande parte da população, mas sua presença é negada e vista como sujo, impuro. Para isso, ele torna evidente a presença do preto, tanto nas linhas e grafismos quanto na combinação com outras cores. Um contra-senso repetido no mundo da pintura, onde as linhas e contornos, assim como a cor preta, deveriam ser evitadas por sua inexistência na natureza (DOLCE, 2006, p.24).

O universo particular do artista, suas pulsões, tensões e reflexões sobre a negritude operam de maneira espontânea, onde a carga emocional orienta suas composições e abre espaço a recorrência de signos, ao ponto de repetir inúmeras vezes a figura do navio. Esses indícios o encaminham para a genealogia expressionista e o insere em um campo criativo onde o processo e o tema são comungados no resultado final da obra. Segundo Luiz Camillo Osório, a pintura de Arjan 'quer contar a história do ponto de vista dos oprimidos, ou seja, dar visibilidade ao outro'[12].

Ao invés de afundar seu navio e toda referência de exploração trazida pela modernidade como mostrou Turner e Gilroy, Arjan os inverte de ponta a cabeça, se referindo a sobreposição do sul ao norte nas Américas. A modernidade também trouxe a marca da subalternização de tudo que não fosse hegemônico e fizesse parte de um contexto europeu, em especial no campo econômico e cultural. Ao inverter o navio ele

[11] Disponível em: < http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/arjan-martins-discute-identidades-fronteiras-em-sua-primeira-individual-no-mam-13099816#ixzz3jTawFtIu > Acesso em 21/08/2016.
[12] Disponível em <http://www.premiopipa.com/2017/01/arjan-a-pintura-e-suas-vozes-imprevistas-leia-o-texto-critico-de-luiz-camillo-osorio/> Acesso em 20/01/2019.

também inverte a localização étnica e também epistêmica dos povos subjugados e demarcados como periféricos, em especial a África.

O navio também pode ser um caixão em direção ao sul. Um caixão que traz morte, subdesenvolvimento e a subalternização de povos oriundos da áfrica. Assim como Turner tentou dar um fim ao seu navio, Arjan tenta dar cabo ao destino dos povos escravizados. Ao inverter os pólos ele tenta trazer uma solução para a problemática racial no Brasil submergindo o poderio Inglês e toda sua influencia na história da colonização das Américas.

O tom brasilis que matizou o atlântico se espalhou pelos continentes e fez a presença africana se estabelecer e se hibridizar formando inúmeras nacionalidades mestiças. O sangue e o negrume da pele matizaram os mares e ajudaram a criar culturas múltiplas, diversas e incontestavelmente belas. O diálogo aqui travado nos ajuda a poetizar e compreender as infinitas maneiras de tornar esse atlântico e suas horrendas historias em produções militantes e não deixam nas profundezas as historias e barbáries do povo africano e afrodescentes, mas, emergem cotidianamente essa problemática para que sejam conhecidas, debatidas e visibilizadas.

A necessidade de descolonizar o inconsciente é um ponto chave para se pensar em mudanças, de homens e mulheres (TRINDADE, 2005, p. 223). Uma emergência que certamente desestabiliza, cria tensões e tem como objetivo a desconstrução de um imaginário erguido em nosso passado colonial com evidentes reflexos no cotidiano escolar. Isso implica conflito, confronto, negociações e produz algo novo que se insere em outros processos de descolonização maiores e mais profundos, ou seja, do poder e do saber e ainda uma mudança na ética e na política do conhecimento sob a perspectiva decolonial.

Produções artísticas das artes visuais apresentadas aqui, dialogam com o antirracismo, com as lutas contra a subalternização dos afrodescentes. A partir delas é possível identificar um discurso decolonial que possa ecoar no ensino da arte e no universo escolar. São trabalhos que forçam a não colonização da história e a crítica da arte, para a construção da *aesthesis* e subjetividades não coloniais (MIGNOLO, 2010, p.12).

Sabe-se que a "escola brasileira ainda não superou a cegueira histórico-cultural, pois ainda permanece disseminando imagens e transmitindo informações que ferem os princípios da moral, da ética e da cidadania de um determinado grupo social" (AQUINO 2004. p.3). A pesquisa intitulada "Silenciando a cor: o trato pedagógico da cultura afro-brasileira no ensino de Artes no Municipio do Rio de Janeiro" (RODRIGUES, 2014), constatou que a escola se articula com uma formação ideológica que autoriza a produção de certos sentidos, os quais a obrigam a silenciar outros, fazendo com que a população negra enraíze um sentimento de inferioridade em relação a outras culturas quando ainda dissemina imagens negativas acerca do afro-brasileiro no universo escolar.

Uma das possíveis contribuições do professor de Artes Visuais nessa investida seria tornar cotidiana a presença negra em sala de aula através da produção cultural desenvolvida por artistas afro-brasileiros e por artistas que usaram a temática afro em suas obras. A discussão dessas produções pode possibilitar que alunos e professores desfaçam o discurso racista silenciado no cotidiano escolar. Para isso "será preciso que os educadores alterem suas lógicas escolares e conteudistas, dialoguem com outras áreas, valorizem a produção cultural negra constituída em outros espaços sociais e políticos" (GOMES 2003, p.181). A aula de Arte poderia promover essa tensão de maneira lúdica utilizando imagens que desconstruam um passado ainda presente, usando obras e experiências artísticas como dispositivo. Seria preciso que essas leituras fossem feitas levando o aluno a refletir sobre o panorama de subserviência e subalternidade em que o

negro foi colocado e criar possibilidades para que entrem em evidência as obras de artistas negros que foram silenciadas.

Referências

AQUINO, Mirian de Albuquerque. *A imagem do afrodescendente na escola: a versão que ficou*. In: IV Semana de Letras, 2004, João Pessoa. *Curso de Letras: novos paradigmas e desafios*. 2004.

COSTELLO, Leo. *J.M.W.Turner and the subject of history*. Inglaterra: Ashgate, 2012.

CONDURU, Roberto. *Desafios da pesquisa em história da arte hoje – pensando história da arte e globalização a partir de experiências com arte, África e Brasil.* In: Art Research Journal/ Revista de pesquisa em Arte. Vol. 1/1 | p. 197-205| jan./jun. RN: UFRN, 2014. Disponível em <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/viewFile/5277/4341> Acesso em 10/01/2017.

_____ *África aqui e agora*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Sesc, 2016.

DOLCE, Ludovico. *Diálogo sobre a pintura O Arentino*. In: A pintura, textos essenciais.Vol.9.

GILROY, Paul. *O atlântico negro*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

GOMES, Nilma Lino. *Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo.* Educação e Pesquisa, São Paulo, v.29, n.1, p. 167-182, jan. /Jun. 2003.

GOMES, Laurentino. *1808 – Como Uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

MIGNOLO, Walter. *Aiesthesis decolonial*. Revista CALLE14. Volume 4, número 4. Janeiro- junho de 2010. Disponível em https://artlabourarchives.files.wordpress.com/2012/08/mignolo-aiesthesis-decolonial.pdf Acesso em 1/06/2015

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes. *A travessia da Calunga Grande*. Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil. (1637-1899). São Paulo: Edusp, 2000.

PEDROSA, Adriano; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Histórias Mestiças (catálogo da exposição). São Paulo: Cobogó, 2015.

RODRIGUES, Marcelino Euzebio. *Silenciando a Cor: o trato pedagógico da cultura afro-brasileira no ensino de Artes do Município do Rio de Janeir*o. Rio de janeiro: Imperial Novo Milênio, 2016.

TRINDADE, Azoilda Loreto. *A Formação da Imagem da Mulher Negra na Mídia.* Tese de Doutorado. Centro de Filosofia e Escola de Comunicação. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.