



MULHERES NEGRAS E CIRCULAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA CAPIXABA

Maria Luíza Teixeira Ramos Galacha¹
Renata Gomes Cardoso²

RESUMO

Esse texto apresenta reflexões acerca do sistema artístico capixaba e a circulação de artistas afrodescendentes. O objetivo da abordagem é estabelecer uma sistematização da presença de artistas negras neste contexto artístico, com uma proposta de análise consecutiva sobre espaços e estratégias elaboradas por artistas e/ou coletivos para efetivar presença e circulação neste sistema. Para compreender as dinâmicas desta circulação é preciso primeiramente abordar, do ponto de vista teórico-metodológico, a questão da configuração dos sistemas das artes e os processos de entrada, reconhecimento e/ou legitimação de artistas historicamente guiados por uma lógica de exclusão e/ou apagamento das presenças de mulheres e/ou de determinados grupos sociais. Portanto, para essa análise são considerados apontamentos acerca dos sistemas de circulação a partir de autores como Bourdieu e Foucault, e, para o caso de mulheres, contexto brasileiro e capixaba, bem como a questão étnico-racial, autoras como Griselda Pollock, Ana Paula Cavalcanti Simioni, Patricia Hill Collins, Lélia Gonzalez, Janáina Barros, dentre outras. Ainda neste texto, destacam-se características e questões relacionadas ao sistema na capital do Espírito Santo, mais precisamente no Centro de Vitória, utilizando como referência para compreender o sistema artístico local, os estudos sobre tal formação realizados por Almerinda Lopes, em seu livro “Artes Plásticas no Espírito Santo” (2012). Através dessa contextualização, é possível compreender como o sistema artístico capixaba tem se mostrado aberto e participante com o atual debate sobre circulação de arte e artistas negras e negros, bem como as temáticas étnico-raciais.

Palavras-chave: sistema artístico capixaba; artistas negras; arte e interseccionalidade.

Introdução

Como indicou Pierre Bourdieu, em análise sobre a estrutura interna do campo artístico, há leis de funcionamento correlacionadas com o campo do poder. Tal estrutura de relações é fundamental para compreender o funcionamento do sistema de arte no Brasil e, consecutivamente, no Espírito Santo. Assim, analisa-se como a trajetória social e a posição que o indivíduo ocupa em determinado campo podem interferir na oportunidade mais ou menos favorável de nele atuar. Este campo do poder é “o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que tem em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)” (BOURDIEU, 1996, p. 244), portanto, esse “poder” está diretamente ligado e relacionado com subsídios financeiros e influências, que podem ser observadas tanto em relações institucionais quanto

1 Mestranda em Artes – PPGA/UFES, mariagalacha@gmail.com;

2 Orientadora - Prof. Dr.ª PPGA/UFES regomescardoso@gmail.com.



peçoais, em uma estrutura. Bourdieu compreende esse processo inserido em uma “ciência das obras culturais”, subdividindo-as em três pontos fundamentais; análise da posição do campo artístico, ou seja, o centro do campo do poder e sua evolução do tempo; análise da estrutura interna do campo artístico, ou seja, como são essas leis de funcionamento/transformação e como afetam as estruturas das relações sociais e, por fim; a análise dos hábitos dos ocupantes dessas posições, sendo esse o ponto central dessa discussão. Bourdieu fala sobre o sistema de maneira ampliada, em um ponto que ajuda a compreender, nessa pesquisa, as dinâmicas de formação e desdobramento do contexto artístico capixaba, seus agentes e as formas de circulação que o caracteriza.

No caso brasileiro, as relações de poder que determinaram estruturas no contexto social e cultural, entendidas como excludentes do ponto de vista de raça, classe e gênero, foram e seguem sendo abordadas por interlocutoras negras, no sentido de trazer para o debate o necessário recorte étnico-racial. Sueli Carneiro retoma, por exemplo, as discussões sobre relações de poder apontadas por Foucault, para analisar as formas como esse domínio se manifesta e afeta o cenário social, ou seja, verificando “a ênfase sobre como o poder opera e menos sobre a sua natureza” (CARNEIRO, 2005, p. 31). Tais reflexões sobre relações de poder na sociedade são essenciais para pensar a inserção de artistas no contexto brasileiro, atravessado por históricas relações que evidenciam disputas nos âmbitos de raça, classe e gênero, configurando uma demanda para abordagem a partir do que foi debatido por Patricia Hill Collins na definição da interseccionalidade como ferramenta analítica (COLLINS, 2019), aqui aplicada para o caso do campo artístico. É necessário pensar, portanto, na formação do campo no Brasil e suas relações com a matriz europeia, origem das hierarquias de poder, que estão, de todo modo, refletidas no caso capixaba.

Situando a questão das mulheres, desde o século XVI, as academias constituíram um sistema que congregava a formação e a consagração de artistas. No caso do recorte de gênero, as mulheres estiveram condicionadas apenas a criarem o que então se convencionou denominar de gêneros “menores”, considerados inferiores e associados ao artesanato, com uma conotação negativa e não valorizado no universo das “belas artes”, como já analisou Ana Paula Simioni em sua grande pesquisa sobre mulheres artistas no Brasil.

A “hierarquia dos gêneros” era um sistema de classificação das modalidades artísticas que as escalonava, estabelecendo como modalidade mais ‘alta’ a pintura de história, domínio quase exclusivo dos artistas homens, e condenando como ‘baixas’ as artes aplicadas, vistas como domésticas e, por extensão, femininas. (SIMIONI, 2010, p. 1)



A circulação de mulheres em contextos artísticos, neste caso, ficaria restrita a determinadas práticas e a condições que limitavam os processos de reconhecimento e prestígio. Tais estruturas excludentes estão refletidas nas narrativas históricas que determinaram lugares específicos para o debate sobre a participação de mulheres, como debateram Nochlin (1971) e Pollock (1988). Historicamente, as mulheres não eram consideradas artistas significativas. Isso tem uma relação direta com o fato do homem ser consagrado como um “gênio”, em um processo de formação e circulação que aos poucos lhe confere prestígio, enquanto as mulheres eram condicionadas por uma série de papéis socialmente impostos, sendo estes majoritariamente domésticos, resumidos na manutenção do lar e na criação dos filhos, ou seja, restritos às funções de mães, filhas e esposas. As discussões sobre hierarquias de gêneros nos sistemas das artes são fundamentais para analisar o caso da circulação de artistas e modelos na arte contemporânea do Brasil, mas tal debate requer ainda a inclusão de outros recortes, como o de raça e classe.

Tendo conhecimento dessa situação histórica, é importante refletir sobre a configuração deste sistema considerando o recorte étnico-racial e, dentro deste recorte a presença e circulação de mulheres negras): se já existe um problema de circulação considerando o recorte étnico, pensar o lugar das mulheres neste sistema requer abordar uma terceira camada, como bem demonstrou Andrian Piper em sua abordagem sobre a “tripla negação das mulheres artistas de cor” (Piper, 2020).

Sueli Carneiro também contribui ricamente para esta pesquisa ao propor apresentar e demonstrar como “discursos e práticas configuram a racialidade como dispositivo de saber/poder”, em que discursos/saberes ou os dispositivos de dominação se renovam continuamente” (CARNEIRO, 2005, p. 31 e 32). Existem efeitos causados por esse processo estruturante, composto por práticas discriminatórias e mecanismos racistas que interferem diretamente na circulação de artistas negras e negros. Tal estrutura apresenta consequências que abrangem diversos contextos, desde o campo educacional, de renda financeira e, sobretudo, de inserção nos meios profissionais.

Carneiro utiliza o termo “unidade histórica e pedagogicamente anterior” (Idem, p. 20), para analisar o “contexto da escravidão africana e todos os discursos que foram sobre ela produzidos com a intenção de legitimá-la” (CARNEIRO, 2005, p. 26), de forma que subverter tal lógica requer um processo longo e lento de transformação das estruturas. É necessário lembrar que existiram mecanismos dentro dos sistemas das artes que reforçaram o imaginário coletivo sobre pessoas escravizadas, como uma inferioridade natural em relação a outras pessoas. Do ponto de vista de circulação, síntese apresentada por Hélio Menezes no



texto publicado em *Histórias Afro-Atlânticas* evidencia que as discussões sobre tal estrutura, que tem um desdobramento no tempo, apenas ganharam mais ênfase no contexto artístico brasileiro a partir de um histórico de exposições, ações, eventos, instituições e publicações promovidos por figuras como Abdias Nascimento e Emanuel Araújo (MENEZES, 2018, p. 579 e 580). Uma questão que se desenha a partir da descrição dessas exposições e ações é justamente sobre o lugar e a participação de artistas mulheres negras neste cenário: é necessário, ainda, mapear esse histórico a partir das iniciativas promovidas para estabelecer o debate sobre arte afro-brasileira ou de autoria negra. A participação de pessoas afrodescendentes como produtoras no campo de pesquisa, histerografia e arte no Brasil é percebida como pequena, se compararmos proporcionalmente com a população que se identifica como negra e parda no censo do Brasil.

A artista e pesquisadora Renata Felinto nos auxilia a compreender o embrião do processo que determina e influencia a exclusão de determinadas pessoas, no caso negras e negros, no sistema da arte (SANTOS, 2016), seja como autores/artistas, seja por práticas consideradas como inferiores pelas hierarquias instituídas a partir de um sistema de arte que é pautado por uma normativa europeia: Acerca dessa participação do artista afrodescendente na constituição do legado da arte brasileira, ainda que ele não seja contemplado na histerografia oficial da arte brasileira de forma adequada, é preciso aferir que existe uma invisibilidade da produção desse artista visual descendente de africanos, seja ela pautada na formação considerada deficitária e/ou na tradição branca e erudita de origem europeia não assimilada ou rejeitada por esse artista. (SANTOS, 2016, p. 27)

Portanto, ao considerar tal tendência excludente do sistema no caso de pessoas afrodescendentes, é necessário analisar as formas em que tais exclusões são constituídas e como se perpetuam nos desdobramentos do campo, evidenciando discrepâncias e ativismos. Quais são as estratégias elaboradas para contornar esse processo historicamente pontuado? Quais são as políticas de exposição e de acervo que, atualmente, promovem algum tipo de reflexão sobre essa estrutura, resultando em um processo de inclusão e modificação? Como garantir que produções tidas como não hegemônicas apareçam com frequência no circuito de arte como as demais produções? Como identificar e transformar a herança colonial escravocrata e excludente que ainda contamina os espaços expositivos? Esse conjunto de questões pode ser aplicado para o caso específico da arte capixaba, no sentido de entender os processos de circulação de artistas negras, para o recorte dessa pesquisa.

Sistema e circulação artística capixaba



Em “Artes Plásticas no Espírito Santo” (2012), de Almerinda Lopes, foi analisado um processo de constituição do sistema da arte no estado, através de um panorama histórico sobre como se desenvolveram as instituições que promoveram exposições artísticas no circuito capixaba. Esse é um ponto interessante a ser analisado, sobretudo porque, dentro da região sudeste, é possível identificar várias diferenças, em termos da configuração histórica dos centros culturais, entre o Espírito Santo e os outros estados como São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.

O Espírito Santo permanecia, naquela época (década de 40/50), como o Estado mais pobre e atrasado da região Sudeste. No entanto, seus líderes políticos se mostravam indiferentes ao processo industrial e, apesar da crise sem precedentes na história que desaconselhava os investimentos na monocultura cafeeira, os mesmos continuariam a insistir em manter a base de sustentação econômica do Estado no cultivo e exportação desse produto. Por essa razão, esta terra iria se manter aliada do processo industrial, ainda por bom tempo, postergando seu processo de modernização e desenvolvimento. (LOPES, 2012, p. 11)

A compreensão desta formação evidencia um problema de estrutura e circulação da arte no estado, em um cronograma e panorama muito diferente de outras capitais. É válida a forma como o Espírito Santo cresceu nos últimos anos com criações de museus e galerias que promoveram representações artísticas e culturais, mas apesar desse crescimento, é necessário verificar como tais instituições pensaram e seguem promovendo uma reflexão sobre características e diferenças da produção artística local no sentido também de políticas afirmativas.

De acordo com Lopes, São Paulo e Rio de Janeiro estavam dedicados em acelerar a entrada do nosso país no ideário modernista e, neste empenho, buscaram incentivar fortemente a criação de instituições, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) ou os Museus de Arte Moderna (MAM) e a Bienal. Ao mesmo tempo, o estado do Espírito Santo estava investindo e evidenciando a monocultura cafeeira, devido às oligarquias rurais que estavam no poder político da época, mantendo também um ideal artístico mais conservador.

Em decorrência dessa organização política, que mantinha e controlava o poder de acordo com seus interesses, houve um desdobramento específico da estrutura artísticocultural no estado do Espírito Santo. As obras que tiveram melhor entrada e recebiam maior atenção deste público eram as pinturas de paisagem, uma vez que remetiam ao que agradava tal oligarquia rural. Eram produções de fácil compreensão e serviam como instrumentos ornamentais e, como analisa Almerinda Lopes, obras inseridas em um “gênero pictórico que



não provoca nenhum tipo de questionamento, instigação ou crítica, daí fascinar as classes dirigentes” (LOPES, 2012, p.10-11). É possível discutir uma formação de gosto que permite compreender a origem de assimetrias, em termos de diversidade, na circulação de modelos artísticos e culturais com diversos desdobramentos no sistema, mesmo estando dentro da mesma região (Sudeste). Tendo em vista essa formação histórica, faz-se necessário refletir sobre circulação, práticas e estratégias que promovem representações diversas da e na arte capixaba na atualidade.

Resultados e Considerações finais

A partir da discussão apresentada, foi realizado um levantamento sobre circulação de artistas e temáticas em alguns espaços expositivos do centro de Vitória. O recorte para o levantamento foi determinado no sentido de verificar exposições e/ou eventos que tiveram identificação com a temática afro-brasileira e/ou com participação de artistas negras e negros. O levantamento de tais dados permite uma análise quantitativa desta circulação, que pode demonstrar como as instituições locais têm configurado reflexões sobre essa questão. Os dados possibilitaram também a organização de uma listagem de instituições mais voltadas e/ou dedicadas ao contexto afro, o que permitiu, conseqüentemente, uma escolha de exposições específicas para a análise, pois colocaram em pauta a circulação no sistema evidenciando posicionamentos ativistas. Foram selecionados os espaços artístico-culturais: Casa Porto de Artes Plásticas, Museu de Arte do Espírito Santo e Galeria Homero Massena, tendo em vista que são espaços que promovem ampla circulação de exposições de “arte contemporânea” ou arte na atualidade. Por essa mesma razão, o levantamento considerou um recorte temporal a partir da década de 1990. Importante pontuar que o MUCANE não está listado na tabela devido ao fato de já promover ações e exposições que são especificamente voltadas ao recorte e interesse dessa pesquisa, tornando-se uma instituição de referência no assunto. Figura 1: Tabela.



Instituição	Exposições com o recorte afro-brasileiro	Ano	Total de exposições no período
Casa Porto das Artes Plásticas	8	1999-2022	98
Museu de Arte do ES	7	1998-2022	93
Galeria Homero Massena	18	2012-2023	Não consta

Metodologicamente, o levantamento ocorreu de forma a ter acesso às listas de exposições já realizadas, e a partir dessa listagem, foram grifadas as exposições que se encaixavam no recorte de pesquisa. No caso da Casa Porto e do MAES, foi possível ter acesso a um documento compacto que reunia cronologicamente todas as atividades já realizadas pela instituição, não somente exposições, mas também oficinas, mostras, eventos, etc., facilitando o mecanismo de busca. Já na Galeria Homero Massena, foi feita uma visita pessoalmente, e através de conversas com os responsáveis pela instituição, a pesquisa foi realizada diretamente no computador da Galeria, tornando-se totalmente objetiva no recorte de interesse, sendo assim, não foi possível registrar uma contagem total de todas as atividades nela já realizadas. O marco temporal a partir de 2012 diz respeito à primeira exposição encontrada que se encaixou na temática. Para ter uma projeção da relação do número encontrado com outras exposições da Homero Massena, é importante pontuar que é um espaço que está sempre com uma nova exposição aberta, com exceção do período de pandemia. Existe uma movimentação ativa no cotidiano da Galeria, não apenas especificamente exposições, o espaço realiza também mostra de curtas, formações, oficinas e realização de projetos.

A Galeria foi palco de uma individual da artista Castiel Vitorino Brasileiro, “O trauma é brasileiro” (2019), tendo recebido também edições das exposições da Associação Cultural Videobrasil, que contou com participação de Charlene Bicalho, dentre outras autorias negras. Os dados também revelam que tal circulação se evidencia com maior frequência na década mais recente, o que demonstra, por um lado, como os debates promovidos atualmente, em geral, no contexto brasileiro, vêm contribuindo para a reflexão sobre essa circulação e suas presenças e ausências e, por outro lado, que tal circulação também pode estar vinculada às características de entrada e formação de artistas no sistema, cronologicamente indicados no estudo de Almerinda Lopes (2012), evidenciando agora uma transformação deste cenário, de



um aspecto mais tradicional, para o qual questões de classe são determinantes, para um progressivo aumento do acesso à formação artística, via instituições como escolas, academias, universidades ou cursos independentes e formação autônoma, como foi visto no subcapítulo anterior, através da criação da Escola de Belas Artes e seu desenvolvimento até sua inserção na Universidade e ampliação em Centro de Artes. Tal transformação permite uma maior circulação, atualmente, de artistas negras e negros.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: **Companhia das Letras**, 1996.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo.
- COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: **Bazar do Tempo**, p. 271-312, 2019.
- FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade: curso no Collège de France. São Paulo, Martins Fontes, 2002. In CARNEIRO, Aparecida Sueli; FISCHMANN, Roseli. A construção do outro como não-ser como fundamento do ser. 2005. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo.
- LOPES, Almerinda da Silva. Artes Plásticas no Espírito Santo | 1940 - 1969 | ensino, produção, instituições e crítica, **EDUFES**. 2012.
- MENEZES NETO, Hélio Santos. Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira. 2018. **Tese de Doutorado**. Universidade de São Paulo.
- NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo: **Edições Aurora**, 2016.
- PIPER, Adrian. A Tríplice Negação de Artistas Mulheres de Cor. **Zazie Edições**, 2020.
- POLLOCK, Griselda. Visión y diferencia: Feminismo, feminidad e historia del arte. **Editora Fiordo**. 2013.



SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, n. 2, 2010.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas. 2016. **Tese de Doutorado**. Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho (Sede).