

## Arjan Martins e Rosana Paulino nos emaranhados do Atlântico Negro: decolonialidade e pensamento afrodiaspórico na arte contemporânea brasileira

Pedro Alves de Souza Neto (UPE - [pedro.asouza@upe.br](mailto:pedro.asouza@upe.br))<sup>1</sup>.  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7541-3411>.

Tatiana Silva de Lima (UPE - [tatiana.lima@upe.br](mailto:tatiana.lima@upe.br))<sup>2</sup>.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7719-4611>.

**Resumo:** Nos últimos tempos o Atlântico tem se revelado muito mais que um mero espaço geográfico, criou-se em torno dele um campo de disputa historiográfico representativo e epistemológico, tomado por aspectos ecológicos, psicológicos, legais, políticos, sociais, econômicos, científicos e/ou culturais. Sendo assim, este artigo interpreta como o trajeto atlântico de africanos escravizados para o Brasil, entre os séculos XVI e XIX, tem sido representado nas obras artísticas visuais de Rosana Paulino (em *A Permanência das Estruturas*, 2017) e de Arjan Martins (em *Só Vou ao Leblon a Negócios*, 2016), no sentido de observar como as perspectivas decoloniais em torno do Atlântico têm ressoado nas artes plásticas. Conceitos como *Ôrí* e *Continuum Histórico* (Nascimento, 2022); *Relação, Filiação, Extensão* (Glissant, 2005, 2021); *Atlântico Negro* (Gilroy, 2012); e *Amefricanidade* (Gonzalez, 2020), propostos por intelectuais decoloniais, evocam o espectro da escravidão nesse mundo atlântico como possibilidade de cura para feridas coloniais que ainda latejam. Traçando o mesmo caminho que estes teóricos, os artistas abordados reinterpretam a memória colonial do Brasil, espelhando-se e movendo-se pelo Atlântico, ao passo que também denunciam os flagelos da escravidão que ainda parasitam nossa sociedade. Reivindicando a humanidade e a subjetividade que a escravidão lhes negou, eles transformam esse espaço, o Atlântico-algoz, em um vetor para esperar o presente e romper com as barreiras fronteiriças epistêmicas, culturais, sociais, dentre outras, que permeiam as artes mediante a um caráter disciplinador e de conhecimento segmentado que foi cristalizado pelo pensamento moderno (Bessa-Oliveira, 2022).

**Palavras-chave:** Mundo atlântico, Arte brasileira contemporânea, Pensamento afrodiaspórico, Arjan Martins, Rosana Paulino.

## Arjan Martins y Rosana Paulino en las marañas del Atlántico Negro: decolonialidad y pensamiento afrodiaspórico en el arte brasileño contemporáneo

**Resumen:** En los últimos tiempos, el Atlántico se ha revelado como mucho más que un mero espacio geográfico. Se ha creado en torno a él un campo representativo y epistemológico de disputa historiográfica, que abarca aspectos ecológicos, psicológicos, jurídicos, políticos, sociales, económicos, científicos y/o culturales. Por lo tanto, este artículo interpreta cómo la travesía atlántica de los africanos esclavizados hacia Brasil, entre los siglos XVI y XIX, ha sido representada en las obras artísticas visuales de Rosana Paulino (en *A Permanência das Estruturas*, 2017) y Arjan Martins (en *Só Vou ao Leblon a Negócios*, 2016), con la finalidad observar cómo las perspectivas decoloniales en torno al Atlántico han resonado en las artes visuales. Conceptos como *Ôrí* y *Continuum Histórico* (Nascimento,

<sup>1</sup> Licenciando em História pela Universidade de Pernambuco, *Campus Petrolina*.

<sup>2</sup> Doutora em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É professora adjunta do curso de História da Universidade de Pernambuco (*Campus Petrolina*), vice-líder do Grupo de Pesquisa em História e Memória (CNPq) e coordenadora do Grupo de Estudo da História da Escravidão e Liberdade no Brasil (GEHEL).



2022); *Relación, Filiación, Extensión* (Glissant, 2005, 2021); *Atlántico Negro* (Gilroy, 2012); y *Amefricanidade* (Gonzalez, 2020), propuestas por intelectuales decoloniales, evocan el espectro de la esclavitud en este mundo atlántico como una posibilidad de sanar las heridas coloniales que aún laten. Siguiendo la misma línea de estos teóricos, los artistas aquí mencionados reinterpretan la memoria colonial de Brasil, reflejando y atravesando el Atlántico, a la vez que denuncian los flagelos de la esclavitud que aún parasitan nuestra sociedad. Recuperando la humanidad y la subjetividad que la esclavitud les negó, transforman este espacio, el Atlántico-atravesado, en un vector de esperanza para el presente y rompiendo con las barreras epistémicas, culturales, sociales y otras barreras fronterizas que permean las artes a través de un carácter disciplinario y un conocimiento segmentado que cristalizó el pensamiento moderno (Bessa-Oliveira, 2022).

**Palabras-clave:** Mundo atlántico, Arte contemporáneo brasileño, Pensamiento afrodiaspórico, Arjan Martins, Rosana Paulino.

### **Arjan Martins and Rosana Paulino in the Black Atlantic's tangles: decoloniality and afrodiasporic thought in Brazilian contemporary art**

**Abstract:** In recent times, the Atlantic has revealed itself to be much more than a mere geographic space; a field of representative and epistemological historiographical dispute has been created around it, taken by aspects ecological, psychological, legal, political, social, economic, scientific and/or cultural. Therefore, this article interprets how the Atlantic journey of enslaved Africans to Brazil, between the 16th and 19th centuries, has been represented in the visual artistic works of Rosana Paulino (in *A Permanência das Estruturas*, 2017) and Arjan Martins (in *Só Vou ao Leblon a Negócios*, 2016), in order to observe how decolonial perspectives around the Atlantic have resonated in the visual arts. Concepts such as *Ôrí* and *Historical Continuum* (Nascimento, 2022); *Relation, Filiation, Extension* (Glissant, 2005, 2021); *Black Atlantic* (Gilroy, 2012); and *Amefricanity* (Gonzalez, 2020), proposed by decolonial intellectuals, evoke the specter of slavery in this Atlantic world as a possibility of healing for colonial wounds that still sting. Tracing the same path as these theorists, the artists addressed reinterpret Brazil's colonial memory, mirroring and moving across the Atlantic, while also denouncing the scourges of slavery that still parasitize our society. Reclaiming the humanity and subjectivity that slavery denied them, they transform this space, the Atlantic-tormentor, as a vector to hope for the present and break with the epistemic, cultural, social, and other border barriers that permeate the arts through a disciplinary character and segmented knowledge that was crystallized by modern thought (Bessa-Oliveira, 2022).

**Keywords:** Atlantic World, Brazilian contemporary art, Afrodiasporic thought, Arjan Martins, Rosana Paulino.

### **Introdução**

A história do Brasil é uma história escrita por mãos brancas, afirmou Beatriz Nascimento parafraseando José Honório Rodrigues no documentário *O negro da senzala ao soul* (1977)<sup>3</sup>. Não apenas escrita por mãos brancas, como também uma história que foi, por muito tempo, sobre e para o envaidecimento de uma elite branca.

<sup>3</sup> Para ter acesso ao documentário e ver essa discussão relativa as décadas de 1970 e 1980, consultar: O NEGRO da Senzala ao Soul. Produção do Departamento de Jornalismo da TV Cultura. São Paulo,



É preciso retomar o fato que o território denominado hoje de Brasil inicia sua formação nos primórdios do terceiro estágio da história quadripartite: na Era Moderna. Ou seja, o Brasil surge sob o renascer da civilização ocidental moderna. Nosso território talvez seja o maior símbolo que inaugura tal época e com grande êxito, alicerçando-se a partir de um renascimento cultural dito antropocentrista e de um capitalismo ainda elementar e mercantilista.

O início da modernidade trouxe consigo a ruptura e negação do teocentrismo para retomada dos valores greco-romanos propondo que o homem deveria ser o cerne da questão. No entanto, não foi bem assim que aconteceu. Afinal, qual homem a modernidade ditava? Ciência e religião foram usadas para justificar a subjugação e dominação sobre outros povos e territórios, saqueando a riqueza, subjetividade e humanidade desses. Como aponta Abraão Damião:

o Renascimento não marcou uma ruptura inconciliável entre ciência e religião, uma não se tornou o oposto da outra em termos epistemológicos, como o reducionismo historiográfico da modernidade positiva assumiu; pelo contrário, durante a renascença, ciência e religião caminharam lado a lado, inclusive esta foi fundamental para o desenvolvimento daquela durante os séculos da modernidade<sup>4</sup>.

O tráfico transatlântico de africanos escravizados para as Américas é o que poderíamos denominar de “o maior símbolo” legado por essa época, uma vez que efetivou a mentalidade moderna, retirando a subjetividade e a humanidade daqueles que faziam a travessia atlântica dentro de *tumbeiros*<sup>5</sup> em condições precárias.

O historiador Luiz Felipe de Alencastro defende em sua tese que o território brasileiro se alicerça no Atlântico, ou melhor, nos fluxos e nas rotas comerciais do Atlântico<sup>6</sup>. Como elucida Beatriz Nascimento, é nesse espaço que se deu “os encontros e os desencontros de culturas tão díspares; de genocídios como também de transformações genéticas”<sup>7</sup>.

1977. 1 vídeo (45 min). Publicado pelo canal Gabriel Priolli. Disponível em: <https://youtu.be/5AVPrXwxh1A>. Acesso em: 20 dez. 2024.

<sup>4</sup> DAMIÃO, Abraão Pustrelo. O Renascimento e as Origens da Ciência Moderna: Interfaces Histórico-Epistemológicas. *História da Ciência e Ensino: Construindo Interfaces*, v. 17, p. 22-49, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/hcensino/article/view/34411>. Acesso em: 27 nov. 2024.

<sup>5</sup> Denominação pela qual eram chamados os navios negreiros que transportavam africanos escravizados para as Américas. Para saber mais a respeito disso, ver: CONRAD, Robert Edgar. *Tumbeiros: o tráfico escravista para o Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>6</sup> Para tomar conhecimento mais amplo sobre o assunto, consultar: ALENCASTRO, Luiz Felipe. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

<sup>7</sup> NASCIMENTO, Maria Beatriz (1942-1995). *O negro visto por ele mesmo*. Alex Ratts. (Org.). São Paulo: Ubu Editora, 2022.



Durante os séculos XVI ao XIX, o Atlântico revelou-se uma das maiores rotas comerciais do mundo, infelizmente a partir de um dos comércios mais rentáveis que a história mundial já presenciou: gente transformada em mercadoria. Estima-se que durante o tráfico cerca de 5 milhões de africanos tiveram como destino o Brasil, fazendo deste o território com a maior presença de negros fora de África.

Segundo Adalberto Santos, esse fato advém do resultado de uma mentalidade moderna, “uma força econômica vitoriosa, marcada pela dominação/colonização de territórios, corpos e saberes”<sup>8</sup>. Nesses três primeiros séculos, a presença

portuguesa na América se assentou na estrutura de uma sociedade escravista, que continuamente incorporava escravos e dependentes, africanos ou índios, através da guerra e da captura, na África ou no interior do Brasil<sup>9</sup>

No entanto, a escravização de corpos advindos do tráfico não se restringia à esfera do trabalho, ela extrapolou o setor comercial, e passou a pautar todas as relações sociais, mesmo entre livres<sup>10</sup>. O comércio de africanos escravizados, monopolizado pelos lusitanos,

“tornou-se mais do que fornecedor de mão de obra para as atividades econômicas nos territórios da América, na verdade, um instrumento de política imperial [portuguesa], ao garantir a dependência e obediência dos colonos às determinações metropolitanas”<sup>11</sup>

Muito disso explica-se pelo caráter institucional do império português, refletido em suas colônias, alicerçado pela “sociedade corporativa de Antigo Regime, cuja expansão moderna, em nome da difusão da fé, desdobrou as categorias de classificação anteriores para incorporar os novos conversos na hierarquia”<sup>12</sup>.

Esse caráter lusitano de Antigo Regime, corporativista e burocrata, foi realçado pelo iluminismo português, uma vez que “um dos traços mais significativos do iluminismo lusitano é a sua expressão de modernidade consciente e de não menos consciente repúdio às formas e hábitos de pensamento até então imperantes”<sup>13</sup>. No Brasil, isso se acentuou mais ainda por conta do controle das letras, antes restrito à

<sup>8</sup> SANTOS, Adalberto. Pensando na arte da Diáspora. *Repertório*, [S. l.], n. 29, p. 53, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25458>. Acesso em: 27 nov. 2024.

<sup>9</sup> MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. A proibição do tráfico Atlântico e a manutenção da escravidão. In: GRINBERG, Keila.; SALLES, Ricardo. (orgs.). *O Brasil Imperial*, v. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, p. 210.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 209.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> CARVALHO, Laerte Ramos de. *As reformas pombalinas da instrução pública*. São Paulo: EDUSP/Saraiva, 1978, p. 27;

metrópole, e se revelou também um mecanismo para controle do pensamento e da subjetividade.

Esse *status* foi legado ao Brasil pela sua antiga metrópole e, ao longo de toda sua história, as elites dominantes locais que se formaram no Brasil, um país criado a partir das desigualdades sociais, recusaram abrir mãos de alguns de seus privilégios por medo de os perderem completamente. Dessa forma, populações subalternas, a exemplo da população negra, tiveram direitos básicos negados, mesmo com a abolição da escravidão. Não era permitido a essas populações o acesso a diversas esferas da sociedade.

O fato de que por muito tempo as elites brasileiras narraram e representaram os indivíduos negros brasileiros a seu modo, muitas vezes descaracterizando-os e subalternizando-os, fez com que movimentos decoloniais surgissem para romper com esse paradigma vigente. Nas décadas de 1970 e 1980 intelectuais negros ocuparam, mesmo que minimamente, espaços nas universidades brasileiras e passaram a reivindicar novas formas de narrar e representar a história, principalmente no que tange à população racializada.

Essa discussão e disputa para romper com o saber segmentado herdado pelo pensamento moderno ocidental às nossas universidades teve a frente intelectuais como a já citada Beatriz Nascimento, além de Lélia Gonzalez e Kabengele Munanga<sup>14</sup>. Tais intelectuais constataram a hermeticidade desse saber, instrumentalizado majoritariamente por homens brancos, que por muito tempo invisibilizou e renegou a produção cultural e histórica da população negra em âmbito intelectual. E que representou essa população, em grande medida, sob uma perspectiva de não-alteridade e enquanto não produtora de conhecimento.

Esse movimento desembocaria e fervilharia no campo artístico visual na década de 1990, em que artistas, em sua maioria pertencentes à população negra brasileira, passariam a reivindicar o direito à subjetividade nas artes que tanto lhes foi negado,

---

<sup>14</sup> Para ver uma discussão instigante sobre a participação desses intelectuais e outros na construção de um pensamento contracolonial e contrário a mentalidade moderna em nossas universidades, consultar: SOTO, Raiana Moraes. *A classificação racial como organizadora da modernidade: Uma análise afrocentrada sobre a colonialidade do poder*. Dissertação em Relações Internacionais, Universidade Federal da Bahia, 2019.



para que assim eles pudessem contar e se tornar sujeitos de sua própria história, marco este que ficou conhecido como *A Virada Decolonial na Arte Brasileira*<sup>15</sup>.

Partindo do pressuposto de que a produção da cultura se alicerça em um “conjunto de saberes atravessados por relações de poder e seus regimes de visibilidade e verdade”<sup>16</sup>, artistas das mais diversas áreas se voltaram para o Atlântico (o algoz) para encontrar formas de encarar feridas coloniais que continuam abertas, reivindicando a humanidade que a escravidão tanto lhes negou, transformando esse espaço, o *Atlântico-algoz*, em um vetor para esperar no presente. Afinal, como bem diz Saidiya Hartman, “com que finalidade alguém evoca o fantasma da escravidão se não para incitar as esperanças de transformar o presente?”<sup>17</sup>.

É nesse cenário que se articulam Rosana Paulino e Arjan Martins, dois artistas afro-brasileiros que se espelham e se movem pelo Atlântico, procurando elementos para compor suas obras e compreender sua própria identidade, além de denunciarem os flagelos da escravidão que ainda insistem em se propagar. Ambos são contemporâneos entre si e encontram nas memórias da diáspora formas que “pervertem as fronteiras disciplinares da arte para entender a produção artística como um modo de vida e uma forma de cura”<sup>18</sup>.

O carioca Argentino Mauro Martins Manoel (1960), o Arjan, iniciou sua produção artística na década de 1990, fazendo da pintura em aquarela uma marca sua numa época em que os artistas viravam as costas para tal técnica<sup>19</sup>. Em obras como *Só Vou ao Leblon a Negócios* (2016), Martins tomou para si a técnica costumeiramente empregada pelos representantes dos colonizadores, a exemplo de Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, que contribuíram para a construção da simbologia imagética da população negra em estado eterno de selvageria e passividade. No entanto, Martins perverte a técnica do colonizador em suas obras, usando-a para

<sup>15</sup> Reflexão proposta por Alessandra Simões Paiva em seu livro para compreender as transformações que o cenário da arte brasileira vem passando desde a década de 1990, contrariando história natural e antropologia evolucionista e demais categorizações e segmentações do saber. PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. São Paulo: Mireveja, 2022.

<sup>16</sup> LIMA, Diane. Não me aguarde na retina. *SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos*, São Paulo (Rede Universitária de Direitos Humanos), v. 15, n. 28, p. 247, 2018. Disponível em: <https://sur.conectas.org/nao-me-aguarde-na-retina/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

<sup>17</sup> HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 213-214.

<sup>18</sup> GONZÁLEZ, Ana Luisa. *Como curar a ferida colonial?* C& América Latina, 2021. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/colectivo-ayllu-frestas/>. Acesso em: 30 nov. 2024.

<sup>19</sup> GERMANO, Beta. *Atlântico de Arjan Martins*. Arte Que Acontece, 2020. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/aqa-pesquisa-arjan-martins/>. Acesso em: 30 nov. 2024.



representar a barbárie colonial e o declínio da soberania do pensamento moderno ocidental.

A paulistana Rosana Paulino (1967) começou a criar na mesma década, porém, utilizando técnicas mais ousadas que o seu colega de profissão: patuás, escapulários e estandartes religiosos são influências corriqueiras durante a sua trajetória artística (uma nítida influência da sua vida pessoal e familiar)<sup>20</sup>.

O uso desses traços mais “contemporâneos” na arte de Paulino fica mais nítido em obras como *A Permanência das Estruturas*, criada a partir de um processo de impressão digital sobre tecidos, com recorte e costura. Processo este denominado pela artista por *Sutura da Memória*, em que rememora o legado colonial e escravocrata bem como traz à tona o pacto narcísico<sup>21</sup> firmado pelas elites dominantes para manutenção dos seus privilégios.

Apesar de adotarem técnicas tão distintas em seus trabalhos, o mesmo elo une os dois artistas: encontrar a identidade perdida nas águas da Kalunga Grande, o *Atlântico-algoz*. E somente ela, a deusa-mãe Yemanjá, tem o poder de, “através de seu espelho, curar-nos feridas tão profundas e abertas ao longo de toda esta história”<sup>22</sup>.

Para explicitar essa configuração, o artigo se divide em dois tópicos. O primeiro trata como o tráfico transatlântico criou o trauma ancestral. O segundo tópico aborda como na contemporaneidade movimentos culturais, intelectuais e artísticos procuram cada vez mais romper com esse legado cristalizado pela modernidade.

### ***Era um sonho dantesco... o tombadilho<sup>23</sup>: A travessia pela Kalunga Grande***

Como evidenciado na introdução, o renascimento cultural possibilitou o florescimento científico. A ciência moderna implementou a segmentação do conhecimento e métodos como o cartesiano. O saber segmentado imprimiu um

---

<sup>20</sup> PIMENTEL, Jonas. *Rosana Paulino: a mulher negra na arte*. Gelédes, 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/rosana-paulino-mulher-negra-na-arte/>. Acesso em: 30 nov. 2024.

<sup>21</sup> Conceito cunhado pela intelectual brasileira Cida Bento. O pacto narcísico consiste em um acordo não verbalizado, não combinado e silencioso feito entre integrantes da elite branca para não rememorar o passado escravocrata do Brasil e seus impactos no presente, como forma de proteger e manter seus privilégios a partir das estruturas desiguais que vigem o país. Para mais, ver: BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

<sup>22</sup> Nascimento, op. cit., p. 86.

<sup>23</sup> Trecho emprestado do poema épico dramático “Navio Negreiro”, de Castro Alves. Ver: ALVES, Castro. *Navio Negreiro*. Editora Virtual Books Online M&M Editores Ltda: 2000. (Canto IV).



caráter racionalista intuitivo e dedutivo para essa ciência, ditando um saber absoluto oficializado em um material sem igual: o livro de registros. Livro este que servia para enumerar, deserdar, apagar histórias e saberes, e criar representações e narrativas maniqueístas, apontando populações não-europeias como o outro, o não-ser, sem quaisquer traços de humanidade e subjetividade, um sujeito propenso a ser civilizado.

Com o advento do mercantilismo e do tráfico transatlântico de africanos escravizados, os livros de registros contribuíram para o florescimento do capitalismo em seu estado elementar. O renascimento cultural e científico viabilizou a empreitada do tráfico negreiro no atlântico.

E assim articulou-se o que Chimamanda Adichie chama de “o perigo de uma história única”<sup>24</sup>, visto que para uma se sobressair a outra precisou ser omitida. Mitos fundadores foram criados para oficialização dessa política e mentalidade moderna, como dito por Hartman:

Dois homens se encontrando na costa da Guiné foi outro mito de um começo. A imaginação criou o evento atribuindo um sentido indevido a um entardecer. Deus e reis nomearam os personagens centrais. Cartógrafos desenharam locais imaginários. Os escribas reais de Portugal se zeram autores do registro escrito (Hartman)<sup>25</sup>.

No meio desses mitos está um oceano atravessado por rotas comerciais de navios carregando pessoas transformadas em mercadorias. A travessia pela Kalunga Grande inaugura o trauma ancestral. Travessia esta que procurou não apenas coisificar pessoas, mas também tirar dessas qualquer traço de humanidade, raptando sua subjetividade a partir da negação e supressão do direito a práticas valorosas dos povos da diáspora. Sobre isso, Igor Moraes Simões versa o seguinte:

Estamos no ano de 1550. Homens e mulheres são retirados a força dos seus lugares de origem. Há uma árvore chamada ‘árvore do esquecimento’. Homens e mulheres, antes de abandonarem seu lugar de vida, são obrigados a girar no entorno dela. Acreditam, os responsáveis pelo degredo, que dessa forma as memórias, as histórias, os saberes de homens e mulheres negras serão apagados. Corpos coisificados e tentativa orquestrada de apagamento. As histórias, aqueles particulares, são alvo de um trabalho que visa ao esquecimento. Oceano e morte. Oceanos e resistências, sobrevivências. Não apenas os corpos sobrevivem, mas a memória, aquela que fala do que não é mais aceito, segue vibrando e produzindo o mundo que chamam de novo<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

<sup>25</sup> Hartman, op. cit., p 78.

<sup>26</sup> SIMÕES, Igor Moraes. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.]*, v. 24, n. 42, 2019, p. 2. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/98263>. Acesso em: 8 jun. 2025.





No entanto, essas práticas não eram reconhecidas pelo saber moderno, uma vez que não estavam nos livros de registros dos navios. Como aponta Édouard Glissant, “no barco negreiro a única escrita é a do livro de contas que se destina ao valor de troca dos escravos”<sup>27</sup>. A respeito do saber segmentado oficializado no livro de registro Simões expressa:

Estamos no ano de 1550. Itália, Florença. Um homem escreve um livro. Um homem e um livro. O livro fala de outros homens, próximos todos da mesma cidade. Florença é a vista na folha de rosto. Uma vista da cidade onde estão o homem, o livro e os outros homens que agora renascem para a memória contínua daquele tempo. [...] Ao longo dos séculos, o livro do homem e da cidade seria referido como o ato inaugural por excelência. [...] 1550 e uma máquina de desumanizar aparece como contemporânea do humanismo<sup>28</sup>.

O saber moderno subestimou o caráter reinventivo e sonhador dos povos da diáspora africana. Esses povos não tinham a escrita como prática costumeira nas suas tradições. Suas trocas e interações estavam mais atreladas ao campo da oralidade, religiosidade e espiritualidade. Mas, desde os primeiros contatos, as práticas de linguagens dos comerciantes europeus atraíram os olhares das sociedades africanas.

Uma vez apreendidas, elas possibilitaram que o livro de vendas não fosse mais o único registro no navio negreiro. Africanos escravizados, em especial aqueles que saíam da costa da África Ocidental, portavam memórias e amuletos nas famosas bolsas de mandingas, inclusive em inscrições. Como aponta, Maria Cortez Wissenbach:

[Por vezes] a escrita valia por si, e seu poder mágico permaneceu imanente. Rezas e símbolos religiosos, ora desenhados ora escritos no alfabeto árabe ou no europeu, eram mantidos no interior dos gris-gris ou bolsas mandingas, dos patuás e dos amuletos que africanos homens, mulheres e crianças portavam, para proteger-se das agruras da vida, da escravização e das longas viagens em direção às Américas<sup>29</sup>.

Como dito outrora, a escravidão nas américas fomentada pelo tráfico atlântico, se transformou em uma linguagem. Mandos de ordem e etiqueta condicionaram uma sociedade pelo paternalismo, o escravismo e a restrição às letras, que apostava na

<sup>27</sup> GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 29.

<sup>28</sup> Simões, op. cit., p. 2.

<sup>29</sup> WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Letramento e Escolas. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 293.



centralidade da formação intelectual, negando seu acesso pela população negra escravizada como forma de aniquilar a subjetividade e o direito ao pensamento.

Mas antes mesmo das bolsas de mandingas adentrarem a bordo do navio, outro artifício se fez presente desde a gênese desse trauma ancestral: os gritos dos destituídos. Abafados pelo interior do navio, no entanto, ecoados na memória e nas resistências dos seus descendentes, visto que “as línguas africanas se desterritorializam para contribuir com a crioulação no Ocidente”<sup>30</sup>. Esses gritos transplantaram para o país um inconsciente cultural brasileiro de negritude, e suas ondas sonoras se estenderam até os dias atuais, chegando ao alcance de artistas como Arjan Martins e Rosana Paulino.

*Era um sonho dantesco... o tombadilho.* Sonho este que os colocou defronte aos horrores e sofrimentos da travessia da Kalunga Grande, feita pelos seus antepassados, o “grande cemitério”, que simboliza a passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos, onde milhares foram vitimados. No contexto histórico, sua simbologia representa a inauguração do trauma ancestral. Mais precisamente, os lançou em um tombadilho, área do navio negreiro onde os escravizados eram amontoados, geralmente abaixo do convés, para fazer a travessia pela Kalunga Grande.

Despertado desse sonho e nascido fluminense em 1960, Arjan Martins migrou para a cidade do Rio de Janeiro, e aos 14 anos não se viu em um tombadilho de um navio em pleno alto-mar, mas desbravando as ruas cariocas, encontrando formas de sustento nos trabalhos como barman e assistente de pedreiro na construção civil. Sempre atento, um jovem negro de periferia, na posição que a elite branca burguesa criou e impôs a ele: a de subserviência.

Foi nas ruas, observando as dinâmicas que nelas se sucediam, que Martins encontrou suas inspirações. Mas ele não estava atravessando meras ruas, eram as ruas da cidade maravilhosa. Banhada pelo Atlântico, e que em todos os cantos carregava as insígnias coloniais, um lembrete de que ali foi um dos portos que mais receberam africanos escravizados nas Américas, de um passado que impacta no presente e que torna Martins em *um outro*: um homem, mas um homem negro racializado.

---

<sup>30</sup> Glissant, op. cit., p. 29.



Seu “encontro com a arte não foi nada rápido nem livre de percalços. Nascido em Mesquita, cidade da Baixada Fluminense, Martins cresceu com pouco acesso ao circuito das artes plásticas”<sup>31</sup>. A respeito de como penetrou o território predominante branco das artes, Martins fala: “O meu suporte foi minha adversidade. Eu era um cara suburbano, desabonado, sem uma família privilegiada. Então tive de olhar para a minha própria realidade”<sup>32</sup>.

Sem romantizar adversidades, no entanto, a indignação foi o principal motor para o artista utilizar seu trabalho como ato político. E assim, Martins adentrou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV-Parque Lage), na zona sul do Rio de Janeiro, tendo que trabalhar vendendo pão para se manter no curso. A respeito disso, Taynã Olimpia da Revista Continente nos fornece as seguintes informações coletadas em entrevista com Martins:

Seu ingresso nessa escola, referência na formação de artistas visuais de várias gerações, se deu de forma inesperada: em uma festa no Mundo Novo, ateliê de Charles Watson, um dos professores da Parque Lage. Era a década de 1980 e uma amiga em comum o apresentou ao educador. À época, Arjan ‘não tinha a mínima ideia do que se tratava quando se falava em artes visuais ou artistas plásticos’, comentou. ‘Foi uma aproximação muito espontânea, não existia nenhum indicador de que eu teria essa como uma opção de vida. Mas a ideia de chegar numa escola de arte e ser aceito como ouvinte, para frequentar esta e aquela aula, me fez trabalhar muito a audição. Audição e retina, claro’<sup>33</sup>.

Com corpo discente e docente majoritariamente branco, Martins se inseria e enfrentava um espaço que não “lhe cabia”: o das artes. Uma expressão adotada elementarmente como hierarquização social em uma política de corte na modernidade<sup>34</sup> e acolhida pela burguesia como um capital cultural de distinção, alimentado pelo capital social e econômico em que unidos fomentam um capital simbólico<sup>35</sup>, era confrontada e reivindicada pela presença de Martins. A respeito disso, Olimpia relata:

Diferente da maioria do corpo discente, ele não foi um aluno com formação prévia no exterior ou pós-graduação presente no currículo. Chegou à sala de

<sup>31</sup> ROCHA, Matheus. *Arjan Martins reinventa o modo de representar pessoas negras nas artes plásticas*. Folha de S. Paulo, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/arjan-martins-reinventa-o-modo-de-representar-pessoas-negras-nas-artes-plasticas.shtml>. Acesso em: 05 jun. 2025.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> OLIMPIA, Taynã. *Arjan Martins: Quando o Atlântico transborda*. Revista Continente, 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/252/arjan-martins>. Acesso em: 07 jun. 2025.

<sup>34</sup> Ver: ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma história dos costumes*. Vol. 1. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

<sup>35</sup> Ver: BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



aula como um morador do subúrbio. Até então, o jovem Argentino Martins só havia prestado serviço militar e trabalhado em 'profissões contingenciais', para subsistência. Na faixa dos 19 anos, em um emprego como office boy, foi que conseguiu certa independência financeira e o aluguel do seu primeiro apartamento em Ipanema. Um bairro heterogêneo, cuja praia funciona como mecanismo de horizontalização da vida cultural. Aí vemos, mais uma vez, o papel-chave do mar nas vivências do artista<sup>36</sup>.

Foi observando o vaivém das ondas do Atlântico, enxergando as linhas invisíveis gravadas pelos fluxos e refluxos das rotas comerciais do tráfico transatlântico de africanos escravizados, percebendo as fronteiras geográficas entre terra, mar e a *outra* terra (África)<sup>37</sup>, que Martins tomou para si e apropriou-se da técnica legada pelo colonizador quando esta declinava: a pintura. Entrevistado por Luiz Camillo Osorio, o artista discorre:

A minha formação teve início no Parque Lage, na década de 1990. Lá, eu tive aula com importantes professores, como Beth Jobim, Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e João Magalhães, com quem tive aulas de prática de pintura. Era um momento em que vários artistas também estavam experimentando mídias diversas, e eu não sabia, necessariamente, que eu estava indo ao encontro de uma prática que as pessoas estavam, justamente, deixando de lado: a experiência da pintura. Neste período, minha produção era bastante plural. Produzia trabalhos a partir de materiais que via na rua, fazia algumas intervenções em paredes. Também exercitei bastante o desenho, mais para o período em que estava saindo do Parque Lage, sentia que deveria andar com as próprias pernas. O desenho foi uma espécie de ferramenta, como um modo de organizar as ideias<sup>38</sup>.

Em meio a essas divagações errantes no campo da mente, Martins perverteu a técnica do colonizador, antes usada para criar imaginários hegemônicos, subalternizar e distinguir por traços. Como afirma o artista quando entrevistado por Matheus Rocha, da Folha de S. Paulo: "A Europa eurocentrista não nos mostra corpos negros. Enquanto artista, é você que tem que mostrar para ela que esses corpos têm importância e magnitude"<sup>39</sup>.

Identificando esses fluxos e refluxos em meio ao sentimento de errância, que Martins se aproximou do que Édouard Glissant chama de *Poética da Relação*:

<sup>36</sup> Olimpia, op. cit.

<sup>37</sup> Para uma compreensão mais ampla do conceito de fronteira proposto por Bessa-Oliveira, ver: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Fronteiras na arte. Arte a partir de fronteiras. *Revista Visuais*, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 63–86, 2022. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/17440>. Acesso em: 10 jun. 2025.

<sup>38</sup> OSORIO, Luiz Camillo. *Conversa com Arjan Martins*. Prêmio PIPA, 2018. Disponível em: <https://www.premiopia.com/2018/09/conversa-com-arjan-martins-por-luiz-camillo-osorio-2/>. Acesso em: 06 jun. 2025.

<sup>39</sup> Rocha, op. cit.



A errância não decorre de uma renúncia nem de uma frustração em relação a uma situação de origem que se teria deteriorado (desterritorializado) - não é um ato determinado de recusa nem uma pulsão incontrolada de abandono. Esta é mesmo a imagem do rizoma que leva a entender que a identidade não está mais somente na raiz, mas também na Relação. Isso porque o pensamento da errância é também o pensamento do relativo, que é o transmitido, mas também o relatado. O pensamento da errância é uma poética, e que subentende que, em determinado momento, ela se diz. O dito da errância é o da Relação<sup>40</sup>.

E mais uma vez Martins se viu confrontando o sonho dantesco. E como se saltasse de um tombadilho, dessa vez ele se deparou com o bairro do Leblon. E foi a partir do pensamento da errância, usando da técnica do colonizador (a pintura) e de registros “oficiais”, como cartografias, escritos, fotografias e pinturas, que ele concebeu a obra a ser analisada: *Só Vou ao Leblon a Negócios* (Figura, 1).

**Figura 1:** Arjan Martins, *Só Vou Ao Leblon a Negócios*, 2016.



. O trabalho mostra uma cartografia abstrata de um oceano Atlântico atravessado pelas trajetórias dos navios que traziam pessoas escravizadas de um continente ao outro.

**Fonte:** Coleção pessoal do artista/Cortesias da foto: Fabio Souza/MAM-Rio.

Se os gritos dos destituídos chegavam em rajadas para Martins, ecoados diretamente do Atlântico, para alcançar Rosana Paulino eles tiveram que percorrer um longo caminho, atravessando uma grande muralha (a Serra do Mar) e chegando à selva de pedra: a grande São Paulo. Nascida em 1967, Paulino cresceu na Freguesia

<sup>40</sup> Glissant, op. cit., p. 42.

do Ó, periferia de São Paulo, e assim como Martins, na década de 1990, despontou no cenário artístico brasileiro.

Ao ingressar na Escola Artes Visuais na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), em 1991, Paulino chegou à universidade decidida a desafiar as fronteiras excludentes que permeiam as artes de modo em geral, sejam elas epistêmicas, culturais, sociais, científicas, políticas etc. Sobre sua decisão em cursar arte, a artista relata para Anna Ortega:

Na realidade, não é a gente que escolhe a arte. É sempre o contrário, porque é ela que escolhe a gente. É uma carreira muito difícil, principalmente no Brasil. Então você acaba indo para ela porque não consegue fazer outra coisa. Sem dúvida, eu poderia ter ido pra história, pra psicologia, por exemplo. Cheguei a prestar biologia – que é outra área que eu adoro –, mas chega um momento que percebo que eu não consigo ficar sem fazer artes. Isso acaba, inclusive, me afetando fisicamente. Percebi que eu estava ficando doente. Comecei a ficar depressiva no período em que, por precisar trabalhar muito cedo, tentei outra área. Trabalhei em um banco e entendi que não dava, que não era para mim. Eu pensei: ‘Deixa eu sair daqui enquanto ainda posso e vamos para arte, porque eu nasci para fazer isso’. Eu saio do banco, presto USP e acabo entrando para fazer Artes Visuais na Escola de Comunicação e Artes (ECA). Ao mesmo tempo, entrei em biologia na Unicamp, mas acabei priorizando a USP. A arte escolhe a gente de uma tal maneira que, se você não segue – como foi o meu caso, você começa a apresentar sintomas físicos mesmo: depressão, problemas estomacais, dor de cabeça, tendinite<sup>41</sup>.

Na universidade, Paulino não escondeu seu desconforto sobre a forma como a arte produzida por pessoas negras era recalcada: *naïf* ou religiosa. Percebendo que tais nomenclaturas era uma forma de negar o trabalho intelectual feito por essas pessoas nas artes, Paulino as questionou e confrontou. Em entrevista concedida para Flávia Oliveira, do jornal O Globo, a artista afirmou:

“Eu não trazia religiosidade nem produzia arte popular. Estava na USP e comecei a discutir o lugar de uma mulher negra da periferia de São Paulo. Além de trabalhar como artista, fui desafiada a escrever”<sup>42</sup>.

Obstinada a desafiar o racismo histórico, institucional e científico, que insiste a prevalecer no Brasil, Paulino se voltou para o Atlântico para criar a série Atlântico

---

<sup>41</sup> ORTEGA, Anna. “Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem”, afirma Rosana Paulino. Jornal da Universidade, UFRGS, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino>. Acesso em: 06 jun. 2025.

<sup>42</sup> OLIVEIRA, Flávia. Nome e sobrenome: Rosana Paulino é relevante pela carreira artística, pela seriedade da pesquisa. O Globo, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opiniao/nome-sobrenome-23286470>. Acesso em: 06 jun. 2025





Vermelho (Oliveira, 2018), de onde surgiu a obra dela que será analisada: *A Permanência das Estruturas* (Figura 2)

**Figura 2:** Rosana Paulino, *A Permanências das Estruturas*, 2017.



A obra liga, a partir de suturas feitas no tecido, diversas referências que revelam um caráter político de denúncia do racismo e das contradições da sociedade brasileira. O título da obra explana como o legado do passado escravocrata do Brasil se reflete e impacta no presente, a partir do racismo estrutural que permanece.

**Fonte:** Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/Cortesia da foto: MASP.

Utilizando da proposta conceitual de Paul Gilroy, *o Atlântico Negro*, Paulino marcou a obra com o vermelho para pensar esses trajetos de sangue e dor, que criaram um não-ser, sem humanidade, para a validação do ser, o homem moderno em sua completude. No entanto, esse lugar também possibilitou reinvenções, mesmo sob bases coercitivas e assimilativas, principalmente na construção de uma amefricanidade<sup>43</sup>.

Uma das mais importantes contribuições do livro de Paul Gilroy, *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, é insistir que a (de)formação da modernidade deve ser entendida em relação ao 'Atlântico Negro', um *lugar* internacionalizado e racializado. 'Lugar', quero sugerir, não é uma coordenada pré-definida, e sim um condensador espaço-temporal em

<sup>43</sup> Amefricanidade revela-se uma alternativa conceitual que subverte a estrutura colonial, enfrentando diretamente as barreiras criada por esta. Colocando a prova o poder absoluto e inquestionável dessa estrutura, o termo cunhado por Lélia Gonzalez desafia o ostracismo e controle coercitivo lançados à população negra marginalizada, tendo o Atlântico-algoz como principal agente mediador nessa disputa de conceitos teóricos, visto que "a redistribuição das identidades no navio negreiro se revela um processo necessário, uma vez que promove a ruptura forçada dos indivíduos com sua herança familiar e social imediata" (Lafont, 2023, p. 65). Para mais, ver: GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaio, intervenções e diálogos*. Flávia Rios e Márcia Lima (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.



permanente mutação, através do qual subjetividades são (re)produzidas e padrões de discriminação são constantemente definidos, assim como contestados. Enfatizando a internacionalidade do Atlântico Negro, Gilroy perturba e desestabiliza a unidade 'nacional' e a maneira pela qual subjetividades são concebidas em termos de suas 'raízes'; e move o foco, dessa forma, em direção a circulações, intercâmbios, fertilizações cruzadas, movimentos, rotas. Ademais, a atenção que esse movimento traz para processos de racialização conduz à problematização do modo pelo qual marcadores de discriminação estão imbricados na modernidade e são dela constitutivos – inclusive no que diz respeito a concepções modernas de cidadania, de estado e do próprio 'internacional'<sup>44</sup>.

Beatriz Nascimento ao recorrer ao Atlântico como esse lugar de encontros e desencontros de culturas tão distintas, como evidenciado no trecho acima, pensou-o a partir de um descontínuo acompanhado de um

contínuo [ou *continuum*] histórico memorável na história entre povos dominadores e subordinados, que eleva sempre a dignidade e as singularidades humanas e vê ecologicamente o mar Atlântico como um vetor, um meio (mídia) entre os povos de Europa, de África e da América<sup>45</sup>.

Nascimento chegou a empregar o oceano como um adjetivo para definir a si própria e compreender sua existência, visto que é impossível pensá-la enquanto uma mulher negra e brasileira dissociada de suas origens em África e os atravessamentos transatlânticos e diaspóricos que a transpassaram<sup>46</sup>. A trajetória de Beatriz Nascimento “nos recorda que os modos de habitar as margens do Atlântico e de atravessar a extensão oceânica são muitos e não podem ser dissociados de experiências de violência, nem de instâncias de criação cultural”<sup>47</sup>.

Nessa perspectiva, é válido considerar que muitos são os agentes que circundam a esfera cultural, e um dos que mais se sobressai é a área da gestão cultural “responsável por gerir espaços, projetos e programas e garantir a execução de políticas culturais que intervêm na dinâmica social”<sup>48</sup>.

Muito disso, do pensar a gestão cultural, está intrinsecamente ligado a um discurso que advém da mentalidade moderna, que segmentou o conhecimento e

<sup>44</sup> LAGE, Victor Coutinho. *O Atlântico Vermelho: modernidade e marcadores de discriminação*. errante, o Internacional fora do lugar, 2021. Disponível em: <https://errante.blog/2021/08/12/o-atlantico-vermelho-modernidade-e-marcadores-de-discriminacao-por-victor-coutinho-lage/>. Acesso em: 06 jun. 2025.

<sup>45</sup> Nascimento, op. cit., p. 86

<sup>46</sup> SILVEIRA, Mariana de Moraes. *Transatlântico*. 2021. Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/fr/catalog/transatlantico>. Acesso em: 30 nov. 2024.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> SOUTO, Stéfane Silva de Souza. Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. *Revista Metamorfose*, Vol. 4, nº 4. 2020, p. 142. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34426>. Acesso em: 01 dez. 2024.

categorizou a cultura como setor especializado. Uma vez que a cultura no cenário atual adquire cada vez mais um caráter transversal,

e sua posição estratégica no que se refere às transformações sociais em curso, é coerente que a função desempenhada pela gestão cultural hoje seja deslocada de um papel de caráter mais administrativo para assumir um posicionamento mais engajado no embate político e cultural<sup>49</sup>.

As expressões culturais são múltiplas, que vão desde eventos, projetos, coletivos, grupos a espaços culturais, mas todas carregadas com propósitos unificadores: trazer questões relevantes para as comunidades negras. Essas experiências da decolonização dentro do âmbito cultural podem ser compreendidas a partir da

ótica de uma gestão cultural que desenvolve sua prática a partir de uma agenda política, uma vez que, através das ações culturais desenvolvidas, articula-se também a desconstrução de imaginários hegemônicos e a construção de novas políticas de representação social<sup>50</sup>.

Sendo assim, os relegados da história estão reivindicando e tomando para si o direito de contar e versar sobre suas histórias<sup>51</sup>, em especial no caso tratado, uma vez que “foi precisamente nas formas artísticas mantidas e transmitidas, apropriadas e transformadas, que os [destituídos de África sobreviveram] ao tráfico e à escravidão”<sup>52</sup>.

Esse caráter reexistidor despontou nas teorias decoloniais na segunda metade do século XX, que, por sua vez, chegariam até as artes na década de 1990, transformando toda uma forma de pensar e representar. Encontrando em Arjan Martins e Rosana Paulino hospedeiros e representantes dessas memórias e formas artísticas.

### **A busca pelo elo perdido nos emaranhados do *Atlântico-algoz* e o encontro de identidades**

As obras *Só Vou Ao Leblon A Negócios*, de Martins, e *A Permanência Das Estruturas*, de Paulino, que serão detalhadamente analisadas, são criadas em 2016 e

---

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Ibidem

<sup>51</sup> O intelectual Márcio Seligmann Silva realiza um importante trabalho a respeito desse cenário em que surgem novas formas de narrar e interpretar a história, em que ele denomina por “A virada testemunhal e decolonial do saber histórico”. Para mais informações, ver: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

<sup>52</sup> LAFONT, Anne. *A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica*. Trad. Rita Pascholin, Leo Gonçalves, Vivian Braga dos Santos. Rio de Janeiro: bazar do tempo, 2023, p. 12.



2017 respectivamente. As trajetórias desses dois artistas se entrelaçam mais uma vez, visto que essas obras surgem em um período de fervilhamento político-ideológico: a ascensão do conservadorismo acompanhado de um tirano negacionismo histórico.

Isso se refletiu no Brasil, em que o revisionismo histórico e científico foi ganhando espaço na nossa sociedade, que desde sua fundação se revela excepcionalmente autoritária. Esse conservadorismo procurou sufocar temas no que tangeram ao passado escravocrata e paternalista do Brasil e o legado de suas dinâmicas que impacta no presente, tentando desacreditar e ostracizar séculos de lutas e reivindicações anticoloniais.

Munidos com conceitos como o de Amefricanidade, que se apresentam nas obras de Martins e Paulino, ambos trazem à tona o seguinte fato:

As implicações políticas e culturais da categoria de Amefricanidade (*Amefricanity*) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela, se manifesta: A AMÉRICA e como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas)<sup>53</sup>.

A proposta feita por Lélia González não busca abdicar da territorialidade do continente africano, muito pelo contrário, e sim de pensar esse desmonte, próprio ao comércio e ao deslocamento dos indivíduos, como uma necessidade de ajustar a concepção desse circuito atlântico, notando que esse conceito de Amefricanidade surge a partir da interação de três continentes que margeiam o Atlântico.

Considerando o período em que as obras foram concebidas e toda carga intelectual e experiencial vivida pelos artistas, a “arte pode ser interpretada ao mesmo tempo como um produto local autêntico e uma intervenção, uma perturbação no dispositivo imperial europeu e, paradoxalmente, como um elemento da expansão africana”<sup>54</sup>. É nesse sentido que ambos fazem jus ao conceito de Amefricanidade e demais conceitos na construção de seu pensamento decolonial e afrodiaspórico.

<sup>53</sup> González, op. cit., p. 134-135.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 71.



A obra *Só Vou Ao Leblon a Negócios*, exposta anteriormente, traz uma cartografia que põe em relação direta os continentes africano e americano. A técnica de pintura acrílica sobre tela, muito usada pelos pintores financiados por uma política de mecenato, em serviço dos impérios modernos de antigo regime em prol de representar a soberania monárquica, aqui é pervertida por Martins.

A obra, feita em larga escala, com dimensões de 663 (vertical) por 313 (horizontal), desenha um oceano Atlântico atravessado pelas trajetórias dos navios que traziam pessoas escravizadas de um continente ao outro. Sobre a composição da obra o *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* fornece a seguinte descrição:

A tela na vertical, dividida na horizontal em duas partes que remete a uma cartografia abstrata e não realista e a um navio negreiro. Da borda superior até aproximadamente dois terços da obra, fundo verde água que lembra o mar. No canto superior esquerdo a área onde seriam a América do Norte e a Europa é coberta por pinceladas verdes. Abaixo, conectada, a América do Sul em tons de creme na costa e em preto. [...] Na lateral oposta, um desenho desforme em preto e branco onde seria a África dentro desta o contorno de uma outra África em miniatura<sup>55</sup>.

A utilização do conceito de Amefricanidade na obra de Arjan Martins é explicitado quando o artista justapõe o território que conhecemos por América Latina com o continente africano. As pinceladas que borram a América do Norte e Europa no canto superior esquerdo são propositais, não porque sejam irrelevantes, mas para destacar a costa brasileira e a africana, explorando a realidade de nosso país.

Na lateral oposta, o desenho do que seria a África está desforme, representando os séculos de exploração, boicote e negligência nos quais este continente foi lançado durante a história. Dentro dessa o contorno de uma outra África em miniatura, denunciando a parte de África que foi transplantada para as Américas or meio do tráfico negreiro (Figura 3).

<sup>55</sup> MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Audiodescrição Arjan Martins: Só vou ao Leblon a negócios. In: *Atos de revolta*: Outros imaginários sobre independência. Rio de Janeiro: MAM Rio, 2022. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/atos-de-revolta-arjan-martins-ad/>. Acesso em: 02 dez. 2024.



**Figura 3:** Arjan Martins, *Só Vou Ao Leblon a Negócios* [detalhe], 2016.



**Fonte:** Coleção pessoal do artista/Cortesias da foto: Fabio Souza/MAM-Rio.

Voltando para a lateral esquerda, abaixo do que seria a representação da América Latina há um desenho se ramificando, como se fosse um clone menor (Figura 4), mas que confunde o observador: seria uma pequena América ou uma pequena África? Lélia Gonzalez responderia que na obra de Martins se trata da Améfrica Ladina, visto que nas representações, sejam de dimensões

individuais e [ou] coletivas, a consciência generalizada das identidades complexas de cada pessoa - à margem da categoria mais ampla imperiosa, da continentalidade - [aumenta] a possibilidade de estilizar a vida, de personalizá-la e de adaptá-la, isto é, de inventá-la<sup>56</sup>.

**Figura 4:** Arjan Martins, *Só Vou Ao Leblon a Negócios* [detalhe], 2016.



**Fonte:** Coleção pessoal do artista/Cortesias da foto: Fabio Souza/MAM-Rio.

Enquanto o conceito de Amefricanidade se mostra de forma mais consolidada na obra de Martins, na obra de Paulino ele é mais implícito, entrelinhado na obra.

---

<sup>56</sup> Lafont, op. cit., p. 66.





Impressões digitais de iconografias do passado colonial e escravocrata sobre tecido, recortadas e costuradas, colocam em cena a formação do território brasileiro e de uma memória afrodiaspórica, marcada pelo tráfico negreiro, a história natural classificatória das raças<sup>57</sup>, o epistemicídio (morte do conhecimento) e a violência coercitiva. Não sei se você trouxe na introdução, mas aqui existem 3 conceitos complexos e nada óbvios, principalmente os dois primeiros. Caberia uma nota explicativa.

A Amefricanidade na obra de Paulino se revela na técnica, que traz a memória da população negra na participação da construção de nosso território, participação essa que se tentou esconder, ou reduzi-la. Em um processo denominado de *Sutura da Memória* (uma memória que lateja), Paulino denuncia como as elites dominantes brasileiras costuraram uma história para si e sobre si. A respeito da técnica utilizada por Paulino, o *site* do *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* (o MASP), fornece o seguinte texto:

Em 'A Permanência das Estruturas', ela se apropria da imagem 'Plano e seções de um navio negreiro' (1789), de James Phillips (1745-1799), bastante reproduzida e utilizada por mercadores de escravizados e, depois, nas campanhas abolicionistas. Neste trabalho de patchwork, há também imagens de crânios (em uma alusão à craniometria que avaliava potencialidades das raças por meio da mensuração de cérebros), de azulejos portugueses, bem como de fotografias do teuto-brasileiro Auguste Stahl (1828-1877). As fotos de Stahl registram um negro brasileiro, nu, de corpo inteiro, de perfil e de costas. Estas fotografias foram encomendadas pelo cientista suíço, radicado nos Estados Unidos, Louis Agassiz (1807-1873), um dos defensores do determinismo racial, teoria que surgiu no século 19 e que advogava por uma hierarquia das raças a partir de bases supostamente biológicas<sup>58</sup>.

Com isso ela vai atrás de retalhos e fragmentos de identidade e história da população negra que se perderam e foram raptados, como forma de recuperá-las, costurando assim uma história que ainda lateja visceralmente. Por mais que a tentem

<sup>57</sup> A história natural classificatória das raças tentou classificar humanos a partir de um conceito biológico de "raça", com base em características fenotípicas (cor da pele, formato do crânio, etc.) condicionadas a expressões culturais e comportamentais. Esse foi um mecanismo utilizado para hierarquizar populações e justificar as investidas violentas, discriminatórias e segregacionistas contra grupos considerados "inferiores". Esse conceito de raça, sob perspectiva pseudocientífica, foi desmitificado em âmbito científico, mas ainda insiste em se propagar, afetando assim as mais diversas esferas sociais do nosso país, que ainda categoriza "raça" como marcador social. Para Sueli Carneiro, a ideia de "raça" se dá a partir de uma construção social, e que essa racialidade funciona como um "dispositivo de poder" na sociedade brasileira, que viola e subalterniza pessoas racializadas. Para mais, ver: SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; e CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

<sup>58</sup> PEDROSA, Adriano (org.). *MASP de bolso*. São Paulo: MASP, 2020. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-permanencia-das-estruturas>. Acesso em: 2 dez. 2024.



negá-la, varrendo-a para debaixo do tapete, essa estratégia de controle-poeira sempre vai de encontro ao porão de um tumbeiro, cobrindo essa história com uma fina camada de pó, quase transparente.

Assim como Paulino, Martins questiona essa negação ao passado escravocrata brasileiro feita pela elite. E, quando abordado, sempre rememorado de forma suavizada ou como essencial para a formação de uma sociedade miscigenada e harmoniosa. No entanto, isso nada mais é que uma tática para mascarar o menosprezo ao Brasil mestiço e popular<sup>59</sup>.

Ao aludir o bairro do Leblon, que só se faz presente no título da obra, Martins coloca em discussão como esse bairro, predominante ocupado por pessoas brancas com grande poder aquisitivo, muitas vezes com riquezas conquistadas que remetem ao período colonial, se fecham perante as outras esferas da sociedade brasileira e educam seus filhos em uma espécie de “bolha étnica de shopping center e de escolas caras”<sup>60</sup>.

Não seria importuno destacar o imaginário construído em torno do Leblon, um espaço idílico e distante, fomentado pelas telenovelas globais do escritor Manoel Carlos, que enfocam suas bucólicas Helenas, em sua maioria interpretada por atrizes brancas, acompanhadas por empregadas subservientes e sem enredo, retratadas majoritariamente por atrizes negras. Mas afinal, como afirma o próprio Manoel Carlos, suas novelas são meras crônicas fiéis ao cotidiano carioca. A respeito de o Leblon só se fazer presente no título da obra, Martins discute:

O Leblon é um lugar que eu sempre tive a impressão que ele se mostra um outro país. Ele quer se legitimar como um outro país. E não é necessariamente nesse país que nós estamos, o Leblon, nós estamos no Brasil, com uma multiplicidade de experiências e experiências sociais econômicas e políticas. O trabalho recebeu o nome de ‘Só Vou ao Leblon a Negócios’. E de fato, quando estamos indo para o Leblon, a gente nota que tem uma disparidade socioeconômica muito grande. E a gente vê assim: pessoas não brancas ocupando lugares subalternos. E, justamente, já apontando esse contraste de

<sup>59</sup> Para um melhor panorama dessa discussão, ver: DE SOUSA FILHO, Alípio. *O menosprezo do Brasil mestiço e popular: genealogia do elitismo racista na sociedade brasileira*. São Paulo Intermeios, 2024.

<sup>60</sup> Fala feita pelo professor Luiz Felipe de Alencastro para uma série de vídeos curtos realizada pelo Instituto Lula. Para acesso a série, ver: INSTITUTO LULA. ESCRAVIDÃO NO BRASIL - professor Luiz Felipe de Alencastro. YouTube, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL2eR9h1Ns6Fz3dbfHEInt2ZVgssxrGVIB>. Acesso em: 01 dez. 2024.

desigualdade de equiparação econômica que já desenrola desde o pós-colonialismo<sup>61</sup>.

A memória explorada por Paulino, bem como por Martins, expostas nas obras por meio dos tumbeiros (que se encontram no centro, na obra de Paulino, e em lugar periférico na obra de Arjan – quase escondido na parte inferior horizontal), é o Ôrí, termo cunhado por Beatriz Nascimento no documentário de mesmo nome dirigido por Raquel Gerber e lançado em 1989.

O “Ôrí” de Nascimento, termo de origem Yorubá, “significa ‘cabeça’ ou ‘centro’ e [...] é um ponto chave de ligação do ser humano com o mundo transcendental”<sup>62</sup>. É a partir disso que Nascimento demonstra que “Ôrí” permite alternativas de criação identitária para os negros em diáspora, com confluências “entre intelecto e memória, entre cabeça e corpo, entre pessoa e terra”<sup>63</sup>.

Nascimento afirma que “essa construção será capaz de retornar ao negro a dignidade e a humanidade roubadas e dilaceradas no processo de colonização, escravização e, posteriormente, de subalternização advinda do racismo”<sup>64</sup>. Com isso, Nascimento vai atrás de sua ancestralidade, retomando o trajeto atlântico, para entender sua existência no mundo enquanto mulher negra brasileira, reivindicando a subjetividade que a escravidão negou a seus antepassados.

É com isso que desponta o pensamento de *continuum histórico*, proposto por Nascimento como forma de compreender a ligação entre a África e o Brasil, tendo a ideia de *quilombo* apontado como um território físico, existencial e psíquico, enquanto um meio possível para preservar os ideais e modos de vida trazidos ao Brasil pelos africanos escravizados<sup>65</sup>.

Santos aponta que as culturas artísticas integram parte da matriz colonial, revelando-se um instrumento efetivo para manejar e manipular subjetividades<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> Entrevista dada por Arjan Martins sobre a obra para o MAM Rio que integra a exposição *Ato de revolta: outros imaginários sobre independência*, realizada pelo museu no ano de 2022 e que teve Martins como um dos artistas selecionados pela curadoria para integrar a exposição. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y7oaRE8Wr5U>. Acesso em: 02 dez. 2024.

<sup>62</sup> REIS, Rodrigo Ferreira dos. Ôrí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. *Sankofa: Revista de História da África e dos Estudos da Diáspora*, ano XIII, n. XXIII, p. 15, abril/2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/169143/160374>. Acesso: 12 dez. 2024.

<sup>63</sup> Ibidem

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Santos, op. cit.

<sup>66</sup> Ibidem.



Porém, as artes decoloniais têm se mostrado como um forte aliado ao propiciar formas de resistência/subversão e não apenas um produto de diferenciação social.

Atentos a isso, Martins e Paulino se utilizam das artes para confrontar essa matriz colonial e denunciar séculos de epistemicídio. Na obra de Martins o rapto dessa subjetividade é representado por um rosto negro borrado e desfigurado colocado entre os dois continentes (Figura 5), remetendo ao tráfico atlântico, que efetiva o processo de racialização, como apontado por Gilroy, e a criação do não-ser.

**Figura 5:** Arjan Martins, *Só Vou Ao Leblon a Negócios* [detalhe], 2016.



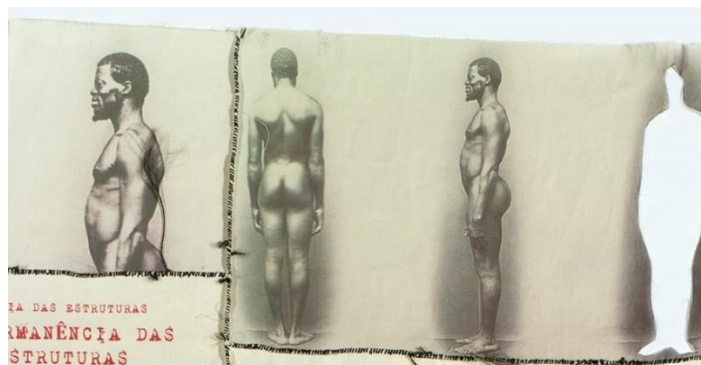
**Fonte:** Coleção pessoal do artista/Cortesias da foto: Fabio Souza/MAM-Rio.

Já na de Paulino, esse processo é retratado por meio de iconografias do perfil de um homem negro (Figura 6) e de crânios (Figura 7) dispostos pela obra, extraídas a partir de cadernos de estudos feitos por cientistas naturalistas do final do século XIX e que justificaram o racismo científico, buscando hierarquizar raças, inferiorizando a população negra a partir de bases pseudo biológicas.

Este conceito foi desmitificado em âmbito científico, mas ainda insiste em se propagar, afetando assim as mais diversas esferas sociais do nosso país, que ainda categoriza “raça” como marcador social. Nas obras, essas iconografias representam a morte e a subjugação da subjetividade da população negra.

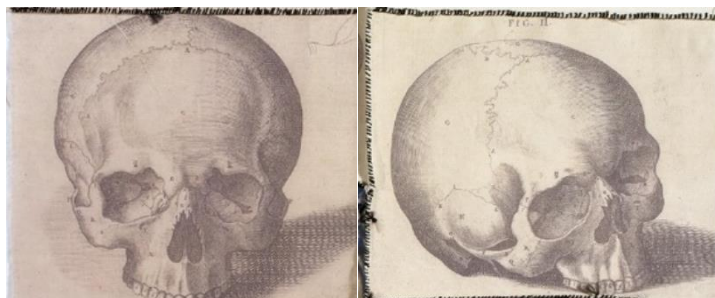


**Figura 6:** Rosana Paulino, *A Permanências das Estruturas* [detalhe], 2017.



**Fonte:** Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/Cortesias da foto: MASP.

**Figura 7:** Rosana Paulino, *A Permanências das Estruturas* [detalhe], 2017.



**Fonte:** Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/Cortesias da foto: MASP.

A violência coercitiva também é aludida nas obras, seja por meio dos tumbeiros ou pela cor vermelha. O vermelho é mais escasso na obra de Martins, sendo observado em gotas de sangue. Três gotas são dispostas no que seria o continente americano, e ao lado, de cima para baixo, estão os seguintes nomes: Recife, Salvador e Rio de Janeiro (Figura 8).



**Figura 8:** Arjan Martins, *Só Vou Ao Leblon a Negócios* [detalhe], 2016.



**Fonte:** Coleção pessoal do artista/Cortesia da foto: Fabio Souza/MAM-Rio

No lado oposto, no que remete ao continente africano, na lateral esquerda do mapa em preto, de cima para baixo, estão os nomes *Slave Coast*, *Slave* e *Angola*, acompanhados de gotas de sangue ao seu lado. À direita, *Moçambique*, também acompanhado de uma gota de sangue (Figura 9). Esses pontos com marcas de sangue e seus nomes representam os portos de onde mais saíram africanos escravizados de África e os portos que mais receberam estes indivíduos nas Américas.





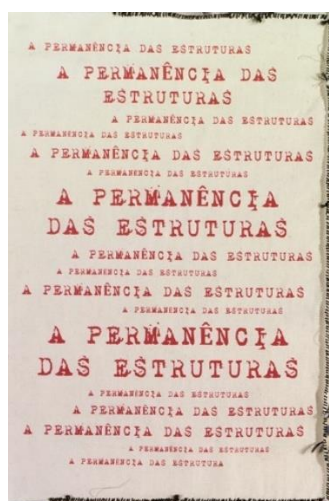
**Figura 9:** Arjan Martins, *Só Vou Ao Leblon a Negócios* [detalhe], 2016.



**Fonte:** Coleção pessoal do artista/Cortesias da foto: Fabio Souza/MAM-Rio.

Na obra de Paulino o vermelho é mais presente, se evidenciando nas repetitivas palavras “A Permanência das Estruturas” (Figura 10), destacando que nosso país foi erguido sobre derramamento de sangue negro dos Africanos e seus descendentes. Há uma cena de caça também, de cães capturando um outro animal, trazida em um azulejo português (Figura 11). Essa cena confronta representações sádicas e naturalizadas de violência e castigos sobre a população negra, como em obras de Jean-Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas.

**Figura 10:** Rosana Paulino, *A Permanências das Estruturas* [detalhe], 2017.



**Fonte:** Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/Cortesias da foto: MASP.



**Figura 11:** Rosana Paulino, *A Permanências das Estruturas* [detalhe], 2017.



**Fonte:** Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/Cortesia da foto: MASP.

Com isso Paulino aponta para o fracasso do projeto colonial do império lusitano. Martins também o faz, utilizando da própria técnica empregada, ao trazer essa cartografia abstrata com as insígnias e as caravelas portuguesas em queda na superfície da obra, como se estivessem sendo puxadas para baixo por um redemoinho no meio do Atlântico (Figura 12):

Sobre os países linhas pretas horizontais com ondulações que remetem as linhas dos trópicos de câncer, Equador e Capricórnio. Ao centro, em uma vertical de cima para baixo, uma estrela, a coroa portuguesa, ambos em marrom e dourado, e uma caravela desenhada em azul de cabeça para baixo. Essa porção da obra é borrada em tons de azul e inúmeras sobreposições finos traços, dispostos de forma irregular, texturas em branco, preto e verde, desenhos, palavras em preto e em caixa alta *OCE*, *Slave Trade Store*, os numerais sessenta graus, setenta graus, além de pequenos desenhos ilegíveis. Na borda superior ao centro e em preto, oeste e leste. Essas palavras são separadas na vertical por um traço cinza esse traço se repete para as laterais dando a ideia de linhas latitudinais<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> MAM Rio, op. cit.



**Figura 12:** Arjan Martins, *Só Vou Ao Leblon a Negócios* [detalhe], 2016.



**Fonte:** Coleção pessoal do artista/Cortesias da foto: Fabio Souza/MAM-Rio.

Essas caravelas e insígnias vão de encontro para a margem inferior horizontal, para um ambiente obscuro que parece estar à parte da obra, como se fosse outra, com fundo e texturas em tons de verde e amarelo e marrom do centro para a lateral direita em tons de verde e amarelado na lateral esquerda, onde se revelam mais insígnias do império lusitano e a rosa dos ventos (Figura 13):

Duas faixas marrom escuro surgem paralelas nas laterais em determinado momento se afastam e depois se aproximam na borda inferior gerando uma forma abaulada. Entre as faixas, pinceladas pretas mais finas na horizontal sugerindo silhuetas de corpos negros deitados. Eles são vistos de ambos os perfis. O conjunto remete a um corte transversal de um porão de um túmulo. Deitadas em camadas sobre essa imagem inúmeras sobreposições. Ao centro dessa imagem uma pincelada marrom na diagonal e abaixo uma pequena rosa dos ventos amarela e verde água. Mais abaixo, uma outra coroa real dourada de cabeça para baixo<sup>68</sup>.

<sup>68</sup> Ibidem.



**Figura 13:** Arjan Martins, *Só Vou Ao Leblon a Negócios* [detalhe], 2016.



**Fonte:** Coleção pessoal do artista/Cortesias da foto: Fabio Souza/MAM-Rio.

No canto inferior direito há uma tabela quase ilegível, que mostra o *Mapa do tráfico de escravos de 1534 a 1870* e o fluxo de africanos que saíram de África para as Américas (Figura 14). A tabela em que reporta o número de entrada de africanos advindos do tráfico em terras brasileiras nos anos de 1811 a 1871 revela um fluxo de 60%, maior êxito do comércio em relação aos anos anteriores. Tendo em vista que o tráfico transatlântico de africanos escravizados para o Brasil cessou em definitivo alguns anos depois da segunda lei antitráfico de 1850, a Lei Eusébio de Queirós, possivelmente, o período que vai da década de 1850 até 1871 se reporta ao tráfico interno/interprovincial.

**Figura 14:** Arjan Martins, *Só Vou Ao Leblon a Negócios* [detalhe], 2016.



**Fonte:** Coleção pessoal do artista/Cortesias da foto: Fabio Souza/MAM-Rio.





Esse dado também escancara uma das maiores contradições do Brasil: mesmo com leis antitráficos já existentes, o tráfico só cresceu. E, ironicamente, entre os anos de 1811 e 1871 ele viveu seu apogeu. Com isso, Martins dá a palavra final e reafirma: o projeto colonial da modernidade, que tentou coisificar corpos, foi um fracasso. E isso é evidente com desapontamento do *Aquilombamento-criador* em ambas as obras, que, para Édouard Glissant, é constituído pelo pensamento do *rastro-vestígio*, dado que “ele também é resultado dos *aquilombamentos-históricos* ou de um *continuum*”<sup>69</sup>.

Glissant une-se ao pensamento de Beatriz Nascimento, integrando também o seu conceito de *extensão*. Aliado ao pensamento de *continuum histórico*, de Nascimento, o pensamento de *extensão*, de Glissant, coloca o *quilombo*, esse território físico, que permitiu as retiradas da luta, os reagrupamentos maciços e a emergência de um espírito nacional, como um campesinato decisivo, enquanto uma extensão de África<sup>70</sup>.

Em meio a isso, há também a proposição da ideia de *filiação*, que se daria por meio da conexão entre *cabeça* e *corpo* desses sujeitos diaspóricos, possibilitada pelo encontro e união desses corpos-território, e que ligaria o presente desta comunidade àquela Gênese, sem enredar filiação com a história absoluta. Sob essa perspectiva, Glissant elucida que as culturas não são, mas estão dentro do processo da relação entre esses corpos, e a função exploratória das artes e das literaturas são de caráter elementar no processo de fazer emergir a subjetividade e a heterogeneidade de cada cultura<sup>71</sup>.

Ôrí é a memória ancestral que perpassa o Atlântico, o guia que abre caminhos, o rastro de luz (um dos *rastros-vestígios*) que paira sobre o Atlântico-algoz, é o rito de passagem que atravessa a composição das obras desses artistas, na articulação de seu próprio pensamento e na sua própria existência, visto que esse corpo diaspórico que resiste e reexiste é o guardião dessa memória, em que o indivíduo torna-se sujeito e objeto de si.

<sup>69</sup> SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento. Po\_ética das Mermazárias. *Revista Boletim - Observatório da Diversidade Cultural*, v. 96, p. 115, 2022. Disponível: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: 02 nov. 2024.

<sup>70</sup> SANTOS, Luís Carlos Ferreira dos; OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofar desde os arquipélagos: filosofia afrodiaspórica como disputa de imaginários. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, [S. l.], v. 10, p. 97–109, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/40050>. Acesso em: 23 dez. 2024.

<sup>71</sup> Para mais, ver: GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.



Os corpos negros dos artistas afro-brasileiros (corpos-território), Rosana Paulino e Arjan Martins, encontram-se em meio às águas da Kalunga Grande, na busca da identidade perdida, e espelham-se entre si, se reconhecendo “pelo contraste e pelo movimento ou deslocamento do corpo que carrega consigo um território abstrato, uma terra firme no *continente da memória*”<sup>72</sup>.

Sendo assim, eles desprendem-se do discurso de poder e de dominação que permeia as artes, desencadeados pelos dispositivos coloniais impostos na modernidade, e constroem “os dispositivos que servirão para a tarefa de reconstrução da subjetividade”<sup>73</sup>, que reverbera através das vozes dos descendentes dos povos diaspóricos (forçados a sair de África). Intrínsecas a isso estão as “materialidades e sentidos [que] foram usados para promover o deslocamento de uma cartografia para o campo artístico que por vezes se inter-relaciona com os campos da história”<sup>74</sup>, especialmente nas obras de Paulino e Martins.

### Considerações Finais

A arte especializada está inserida em um grande campo minado. Usada elementarmente por uma política de corte para distinguir e criar um não-ser e ditar processo civilizador, para validação do sujeito cognoscente moderno europeu, e depois apropriada por elites burguesas para se distinguir socialmente.

No Brasil, isso se acentua mais ainda, visto que o controle restrito das letras, monopolizadas pelos integrantes das elites brasileiras, retardou o acesso da população negra às mais diversas esferas da sociedade, visto que o espectro da escravidão penetrou todas as brechas possíveis. Tal articulação procurava fomentar não apenas as distinções a partir de marcadores, como a cor da pele, como também a hegemonia do direito ao saber, procurando manipular as mentalidades vigentes e, conseqüentemente, o controle da ordem política.

Pensar o tempo da arte produzida pela população negra no Brasil não é o mesmo que imaginá-la aos moldes europeus, e nem deve ser. Os primeiros artistas plásticos brasileiros reconhecidamente negros especializados em escolas só viriam a aparecer

<sup>72</sup> Reis, op. cit., p. 15.

<sup>73</sup> Santos, op. cit., p. 57.

<sup>74</sup> RODRIGUES, Marcelino Euzebio; OLIVEIRA, Luis Fernandes de. Rotas Brasilis no Atlântico Negro. *Poiesis Pedagógica*, Catalão, v. 17, n. 1, p. 2, 2020. DOI: 10.5216/rppoi.v17i1.58359. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/poiesis/article/view/58359>. Acesso em: 23 dez. 2024.





em finais do século XIX. No entanto, com obras influenciadas diretamente pelo neoclassicismo europeu. Representações mais críticas e politizadas do negro visto por si próprio só despontariam com mais afinco no século XX.

Precisamos considerar toda conjuntura escravocrata e paternalista legada ao nosso território, que procurou dizimar a herança africana transportada para as Américas, a minimizando e depreciando (condição que reverbera até hoje). Rememoremos que toda produção estética-visual produzida no país (por estrangeiros ou por aqueles que aqui nasciam) tornou o negro invisível ou sub-representado. As elites brasileiras por muito tempo reprimiram violentamente quaisquer manifestações culturais e religiosas de raízes africanas, e até mesmo tentou aniquilar a subjetividade da população negra.

Por muito tempo tentou-se negar toda influência africana nesse país, tentando jogá-la na lata de lixo da humanidade. Mas nunca demais é apontar que o Brasil foi o país que mais recebeu africanos escravizados, foi o último país das américas a abolir a escravidão e, na atualidade, detém a maior população negra fora de África, com aproximadamente 56% da população se autodeclarando negra (pretos e pardos), como revela o censo de 2022.

Com políticas públicas reparatórias, que visam a democratização dos espaços a partir de leis de acesso, hoje podemos pensar a história e a arte brasileira por meio da contribuição dos africanos e dos afrodescendentes. Africanos e afrodescendentes que aqui fincaram raízes legaram um inconsciente cultural brasileiro de uma África. Não uma África que se encontra na outra ponta do Atlântico, mas a África que vem para o Brasil junto com os tumbeiros. Uma África trazida pelo olhar e as lembranças do sujeito negro que foi racializado por intermédio dessa travessia atlântica e que aqui se assentou, mesmo sob estruturas assimilativas e coercitivas.

Se a arte está em um campo minado, o Atlântico não poderia se encontrar em lugar diferente. É a partir dele que a modernidade europeia pode efetivar suas práticas difusionistas, se interconectando com o mundo. É ele que inaugura o trauma ancestral. Mas se ele emana o espectro do algoz, é o encarando, explorando e escavando que os herdeiros da diáspora africana têm encontrado os elos necessários para curar feridas tão abertas.

É com isso que, contemporaneamente, os destituídos de África estão tomando para si a vanguarda de “conceber processos e produtos artísticos em que as narrativas

lhes sejam comuns, como também revisitar/revisar os significados daquilo que denominamos arte”<sup>75</sup>. Dessa forma, “isso implica a formação de intelectuais/artistas comprometidos com a ‘desobediência das regras do fazer artístico’ como também das bases epistemológicas que dão sentido ao universo em que a obra está inserida”<sup>76</sup>.

Rosana Paulino e Arjan Martins são grandes articuladores nesse processo ao confrontar as bases e os dispositivos da colonialidade, reivindicando para si a subjetividade raptada com a travessia atlântica dos seus antepassados, que os configurou enquanto herdeiros dessa ferida colonial. Por meio do *Atlântico-algoz*, eles encaram esse passado para esperar no futuro, lutando por novas formas de interpretação e narrativas que possam romper com o discurso moderno dominante.

## Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São. Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALVES, Castro. *Navio Negreiro*. Editora Virtual Books Online M&M Editores Ltda: 2000.

ATOS DE REVOLTA | Arjan Martins - Só vou ao Leblon a negócios. YouTube, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y7oaRE8Wr5U>. Acesso em: 02 dez. 2024.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. Fronteiras na arte. Arte a partir de fronteiras. *Revista Visuais*, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 63–86, 2022. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/17440>. Acesso em: 10 jun. 2025.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

---

<sup>75</sup> Santos, op. cit., p.56.

<sup>76</sup> Ibidem.



CARVALHO, Laerte Ramos de. *As reformas pombalinas da instrução pública*. São Paulo: EDUSP/Saraiva, 1978.

CONRAD, Robert Edgar. *Tumbeiros: o tráfico escravista para o Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DAMIÃO, Abraão. Pustrelo. O Renascimento e as Origens da Ciência Moderna: Interfaces Histórico-Epistemológicas. *História da Ciência e Ensino: Construindo Interfaces*, v. 17, p. 22-49, 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/hcensino/article/view/34411>. Acesso em: 27 nov. 2024.

DE SOUSA FILHO, Alípio. *O menosprezo do Brasil mestiço e popular: genealogia do elitismo racista na sociedade brasileira*. São Paulo Intermeios, 2024.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma história dos costumes*. Vol. 1. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

GERMANO, Beta. *Atlântico de Arjan Martins*. Arte Que Acontece, 2020. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/aqa-pesquisa-arjan-martins/>. Acesso em: 30 nov. 2024.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo Albergaria. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

\_\_\_\_\_. *Poética da relação*. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GONZÁLEZ, Ana Luisa. *Como curar a ferida colonial?* C& América Latina, 2021. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/colectivo-ayllu-frestas/>. Acesso em: 30 nov. 2024.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos*. Flávia Rios e Márcia Lima (org.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: Uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Trad. José Luiz Pereira da Costa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

INSTITUTO LULA. ESCRAVIDÃO NO BRASIL - professor Luiz Felipe de Alencastro. YouTube, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL2eR9h1Ns6Fz3dbfHEInt2ZVgssxrGVIB>. Acesso em: 01 dez. 2024.



LAFONT, Anne. *A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica*. Trad. Rita Pascholun, Leo Gonçalves e Vivian Braga dos Santos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

LAGE, Victor Coutinho. *O Atlântico Vermelho: modernidade e marcadores de discriminação*. errante, o Internacional fora do lugar, 2021. Disponível em: <https://errante.blog/2021/08/12/o-atlantico-vermelho-modernidade-e-marcadores-de-discriminacao-por-victor-coutinho-lage/>. Acesso em: 06 jun. 2025.

LIMA, Diane. Não me aguarde na retina. *SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos*, São Paulo (Rede Universitária de Direitos Humanos), v. 15, n. 28, p. 245 – 257, 2018. Disponível em: <https://sur.conectas.org/nao-me-aguarde-na-retina/>. Acesso em: 27 nov. 2024.

MAMIGONIAN, Beatriz Gallotti. A proibição do tráfico Atlântico e a manutenção da escravidão. In: GRINBERG, Keila.; SALLES, Ricardo. (orgs.). *O Brasil Imperial*, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Audiodescrição Arjan Martins: Só vou ao Leblon a negócios. In: *Atos de revolta: Outros imaginários sobre independência*. Rio de Janeiro: MAM Rio, 2022. Disponível em: <https://mam.rio/programacao/atos-de-revolta-arjan-martins-ad/>. Acesso em: 02 dez. 2024.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *O negro visto por ele mesmo*. Alex Ratts (org.). São Paulo: Ubu Editora, 2022.

O NEGRO da Senzala ao Soul. Produção do Departamento de Jornalismo da TV Cultura. São Paulo, 1977. 1 vídeo (45 min). Publicado pelo canal Gabriel Priolli. Disponível em: <https://youtu.be/5AVPrXwxh1A>. Acesso em: 20 dez. 2024.

OLIMPIA, Taynã. *Arjan Martins: Quando o Atlântico transborda*. Revista Continente, 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/252/arjan-martins>. Acesso em: 07 jun. 2025.

OLIVEIRA, Flávia. *Nome e sobrenome: Rosana Paulino é relevante pela carreira artística, pela seriedade da pesquisa*. O Globo, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/opiniao/nome-sobrenome-23286470>. Acesso em: 06 jun. 2025

ORTEGA, Anna. “Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem”, afirma Rosana Paulino. *Jornal da Universidade*, UFRGS, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino>. Acesso em: 06 jun. 2025.

OSORIO, Luiz Camillo. *Conversa com Arjan Martins*. Prêmio PIPA, 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2018/09/conversa-com-arjan-martins-por-luiz-camillo-osorio-2/>. Acesso em: 06 jun. 2025.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. São Paulo: Mireveja, 2022.

PEDROSA, Adriano (org.). *MASP de bolso*. São Paulo: MASP, 2020. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/a-permanencia-das-estruturas>. Acesso em: 2 dez. 2024.

PIMENTEL, Jonas. *Rosana Paulino: a mulher negra na arte*. Gelédes, 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/rosana-paulino-mulher-negra-na-arte/>. Acesso em: 30 nov. 2024.

REIS, Rodrigo Ferreira dos. Ôrí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. *Sankofa: Revista de História da África e dos Estudos da Diáspora*, ano XIII, n. XXIII, p. 15, abril/2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/169143/160374>. Acesso: 12 dez. 2024.

ROCHA, Matheus. *Arjan Martins reinventa o modo de representar pessoas negras nas artes plásticas*. Folha de S. Paulo, 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/09/arjan-martins-reinventa-o-modo-de-representar-pessoas-negras-nas-artes-plasticas.shtml>. Acesso em: 05 jun. 2025.

RODRIGUES, Marcelino Euzebio; OLIVEIRA, Luis Fernandes de. Rotas Brasilis no Atlântico Negro. *Poésis Pedagógica*, Catalão, v. 17, n. 1, p. 2-15, 2020. DOI: 10.5216/rppoi.v17i1.58359. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/poiesis/article/view/58359>. Acesso em: 23 dez. 2024.

SANTOS, Adalberto. Pensando na arte da Diáspora. *Repertório*, [S. l.], n. 29, p. 51-67, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25458>. Acesso em: 27 nov. 2024.

SANTOS, Luís Carlos Ferreira dos; OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofar desde os arquipélagos: filosofia afrodiaspórica como disputa de imaginários. *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, [S. l.], v. 10, p. 97-109, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/voluntas/article/view/40050>. Acesso em: 23 dez. 2024.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento. Po\_ética das Mermazárias. *Revista Boletim - Observatório da Diversidade Cultural*, v. 96, p. p. 93-118, 2022.

Disponível: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>. Acesso em: 02 nov. 2024.

SILVEIRA, Mariana de Moraes. *Transatlântico*. 2021. Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/fr/catalog/transatlantico>. Acesso em: 30 nov. 2024.

SIMÕES, Igor Moraes. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, [S. l.], v. 24, n. 42, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/98263>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SOTO, Raianna Morais. *A classificação racial como organizadora da modernidade*: Uma análise afrocentrada sobre a colonialidade do poder. Dissertação em Relações Internacionais, Universidade Federal da Bahia, 2019.

SOUTO, Stéfane Silva de Souza. Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. *Revista Metamorfose*, Vol. 4, nº 4. 2020, p. 132-145. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34426>. Acesso em: 01 dez. 2024.

WISSENBAACH, Maria Cristina Cortez. Letramento e Escolas. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.