



# RETRATO SEM PAREDE

CLAUDINEI ROBERTO DA SILVA

A PORTRAIT FOR  
NO WALL

RETRATO SIN  
PARED

## RESUMO

Neste artigo, o artista, curador e educador Claudinei Roberto da Silva entrelaça experiência pessoal, reconstrução histórica e análise social, de modo a delinear um quadro da presença do negro no Brasil na área da cultura, nas instituições de arte, no sistema educativo, entre outros. Nessa trama, o autor recorda as contribuições de nomes como Clóvis Moura, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Emanuel Araujo, Sidney Amaral, Kabengele Munanga e do Movimento Negro Unificado. Dessa forma, revela os avanços da luta antirracista e por direitos sociais, ao mesmo tempo que pontua os impasses e contradições que ainda lhe são impostos – sem, contudo, perder de vista o horizonte utópico da ação.

**PALAVRAS-CHAVE** Arte afro-brasileira; Licenciatura em artes; Políticas curatoriais; Instituições de arte

## ABSTRACT

In this article, artist, curator and educator Claudinei Roberto da Silva entwines personal experience, historical reconstruction and social analyses, and paints a picture of the presence of black people in Brazilian culture, art institutions, educational system, among others. Through this weaving, the author recollects contributions such as the ones from Clóvis Moura, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Emanuel Araujo, Sidney Amaral, Kabengele Munanga, and the Unified Black Movement. Therefore, da Silva reveals the accomplishments achieved through anti-racist demands on social justice, at the same time he punctuates the deadlocks and contradictions still inflicted in this process, without losing sight of the utopian horizon of action.

**KEYWORDS** Afro-Brazilian Art; Art Education; Curatorial Policies; Art Institutions

## RESUMEN

En este artículo, el artista, curador y educador Claudinei Roberto da Silva entrelaza experiencia personal, reconstrucción histórica y análisis social, de este modo delineando un cuadro de la presencia del negro en Brasil en la cultura, en las instituciones de arte, en el sistema educativo, entre otros. En esa trama, el autor recuerda las contribuciones de nombres como Clóvis Moura, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, Emanuel Araujo, Sidney Amaral, Kabengele Munanga y del Movimiento Negro Unificado. Así, revela los avances de la lucha social y antirracista, mientras señala los impases y contradicciones que aún se imponen – sin perder de vista, no obstante, el horizonte utópico de la acción.

**PALABRAS CLAVE** Arte afrobrasileño; Licenciatura en artes; Políticas curatoriales; Instituciones de arte

Artigo inédito  
Claudinei Roberto da Silva\*

<https://orcid.org/0000-0002-7589-1560>

\*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.187168>





É extraordinário constatar quão dinâmico são os processos da história. Que as transformações sociais que imaginávamos impossíveis, ou, vá lá, pouco prováveis, às vezes por subestimar ou mesmo ignorar os agentes da transformação que, em subterrânea e insuspeitada ação, operam sobre a história provocando nela rupturas e mudanças de paradigmas. O militante, cientista social, professor e jornalista negro Clóvis Moura (1925-2003) esclareceu àqueles interessados no assunto quão relevante foi o protagonismo dos negros e negras escravizados no processo que levou ao fim muito tardiamente, no nosso país, do regime hediondo da escravidão. De fato, no já clássico *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições e guerrilhas*, de 1953, Moura confirma já a partir do título de sua obra que o ato promovido pela Princesa Isabel em maio de 1888 era devedor da luta encabeçada por negros e que entre outros abolicionistas figuravam destacados a líder rebelde Luiza Mahin, o advogado Luiz Gama, o orador e jornalista José do Patrocínio e o engenheiro André Rebouças, todos eles negros. Mas essa pugna

foi precedida por revoltas e rebeliões de negros e negras num período que antecede em muito a Lei Áurea e que remonta mesmo à chegada dos africanos escravizados no país que a convenção chama “Brasil”. O Quilombo dos Palmares (c.1650-1695) e a Revolta dos Malês (1835) são os exemplos mais conhecidos da insurgência e insubmissão do negro à escravização, insurgência, aliás, só ignorada ou negada como resultado do epistemicídio movido contra essa parcela da nossa população.

Em plena vigência da ditadura cívico-militar que ainda nos agredia e infelicitava no ano de 1978, o Movimento Negro Unificado organizava, na capital de São Paulo, uma manifestação que reivindicava o fim do racismo, cidadania plena, educação, fim da violência policial, do genocídio negro, genocídio a propósito denunciado pelo também polímata negro Abdias do Nascimento na obra intitulada *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*; prefaciada pelo professor Florestan Fernandes, essa obra também surge em 1978. Essa manifestação resultou em marcha pelo centro da cidade até as escadarias do teatro Municipal, presentes no ato estavam intelectuais, entre eles a professora Lélia Gonzalez (1935-1994), uma das fundadoras do M.N.U, artistas, estudantes e lideranças sociais.

Lélia Gonzalez, naquele ano, também ministrava na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Rio de Janeiro, o curso de extensão que era então o mais procurado: “Arte Negra no Brasil”. Em matéria sobre a escola do Parque Laje publicada na revista *Arte* no seu número de 8 de fevereiro de 1978, a própria antropóloga informa que “a proposição do curso sobre culturas negras no país é desenvolver um trabalho de reflexão crítica, que possibilite a designação do lugar do negro no Brasil”. A matéria, assinada por Graça Neiva, ainda informa que o curso ministrado por Gonzalez abordava os seguintes tópicos: 1. O problema da unicidade na cultura negra; 2. A religião enquanto simbolismo cultural dominante: candomblé e umbanda, 3. O negro na literatura; 4. Expressividade negra e artes plásticas; 5. Samba, Carnaval e Futebol ou os fardos da cor; 6. Contrastes e confrontos.

Dez anos depois desse marco histórico para a luta por direitos civis de negras e negros no país, celebrava-se o centenário da Lei Áurea que, em 1888, pôs fim legal a quase quatrocentos anos de escravidão. No dia 14 daquele mesmo mês de maio, os que viviam como escravizados passaram a viver, desassistidos e excluídos sob jugo continuado do racismo, em condições análogas à de escravizados...

Em 1988, acontece no Museu de Arte Moderna de São Paulo a exposição “A mão afro-brasileira”; organizada pelo artista e curador Emanuel Araujo, a exposição constitui-se como marco incontornável para certa história de arte que, por se pretender inclusiva, ainda está por ser prospectada e escrita.

Em tempos recentes, que apesar disso já soam remotos, foram criadas em nosso país circunstâncias que nos fizeram supor um ambiente favorável ao aprofundamento da nossa incipiente democracia; naquele contexto foi possível estimar iniciativas que procuraram mitigar as desigualdades de raça, gênero e classe historicamente constituídas, que interditavam a evolução dos fatos que sementariam esse processo democratizante.

Nesse contexto e ambiente, a Lei 10639 propunha, no ano de 2003, diretrizes e bases para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. Algum tempo depois, o Ministério da Cultura, hoje extinto e reduzido a uma secretária anexa ao Ministério do Turismo, instituiu um prêmio de estímulo aos artistas afro-brasileiros.

O “Prêmio Funarte de Arte Negra” objetivava, segundo seu edital, “proporcionar aos produtores e artistas afro-brasileiros a oportunidade de acesso às condições e meios de

produção artística, conforme estabelecido pelo Plano Nacional de Cultura (Lei 12.243/2010) e pelo Estatuto da Igualdade Racial (Lei 12.288/2010)”. O anúncio que celebrou a iniciativa ocorreu nas dependências do Museu Afro Brasil, em São Paulo, no dia 20 de novembro de 2012, data magna da negritude brasileira, em solenidade que contou com a presença da então Ministra da Cultura, a senhora Marta Suplicy. A iniciativa, ainda que bem vinda, era paliativa e insuficiente, reconhecia disparidades, mas não podia, sozinha, reparar a enorme desigualdade que caracteriza nossa sociedade também no campo da cultura e da arte; a atitude pelo menos indicava que o problema existia e que se pretendia enfrentá-lo. Não surpreende que setores reacionários da sociedade comprometidos com a manutenção de seus seculares privilégios de raça, gênero e classe tenham se insurgido contra essa e outras iniciativas do mesmo caráter.

Um dos artistas contemplados pelo prêmio foi o paulistano Sidney Amaral (1973-2017), que, dada a excelência do seu trabalho, já vinha recebendo a atenção dos pesquisadores, curadores e críticos; trabalhos seus já constavam do acervo do Museu Afro Brasil que, aliás, receberia em função desse prêmio aquela que foi a maior exposição individual do artista enquanto vivo, no ano de 2015.

Fui curador dessa mostra, intitulada “O Banzo, o amor e a cozinha de casa”, e no texto contido no catálogo da mostra procurei elaborar, sem muita ênfase e profundidade, uma tese em torno da ideia de uma história da arte construída em volta de biografias, para concluir que esta possível história teria provavelmente um caráter marcadamente sociológico. A preocupação não era gratuita, já que elementos centrais à biografia do artista e à minha própria foram determinantes para que a parceria entre artista e curador se entalecesse e desse ensejo àquele encontro no Museu Afro Brasil – onde, aliás, trabalhei por algum tempo como coordenador do seu núcleo de educação, fato que, como veremos, está intimamente ligado à razão daquilo que aqui segue escrito.

Em 2005, participamos Sidney Amaral, outros artistas e eu da coletiva “Para nunca esquecer, negras memórias, memórias de negros”. Ocorrida no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, a mostra teve curadoria de Emanuel Araujo; em 2006, Sidney Amaral empresta obras para outra coletiva curada por Araujo, “Viva a Cultura viva Povo Brasileiro”, esta no então recentemente inaugurado Museu Afro Brasil. Entre tantas individuais e coletivas, Amaral participou da 11ª Bienal de Dakar, em 2014.

Foi o trabalho constante e dedicado no ateliê que resulta na produção que permite ao artista ocupar esses espaços e, no entanto, durante todo esse percurso ele nunca deixará de lecionar educação artística na Rede Pública de Ensino.

Esse elemento da biografia do artista talvez seja mais comum entre aqueles que como nós pertencemos ao proletariado periférico, pelo menos era esse o meu caso quando ingressei, em 1996, depois da terceira tentativa, no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Ensino público e, portanto, gratuito e de qualidade era e continua sendo das poucas alternativas àqueles que, pertencendo aos grupos sociais subalternizados, buscam na educação meios para formação e também afirmação e inclusão.

Naquela ocasião, fui o único candidato negro aprovado, permanecendo nesta condição durante alguns anos enquanto aluno do Departamento de Artes Plásticas. A condição de classe e raça parecia sugerir um caminho acadêmico impossível de ser contornado, isto é, a opção pelo curso de Licenciatura era a que se apresentava viável àqueles que reconheciam sinais de que a presença do corpo negro no universo da arte e mesmo da academia era extemporânea, rara, quase alienígena.

Por sua vez, a Educação e suas práticas apresentavam-se como o modo através do qual os meios necessários à manutenção da vida poderiam ser obtidos, e a desigualdade e o racismo seriam simultaneamente enfrentados a partir da plataforma que a prática docente oferecia.

As exposições que até aqui mencionei e que equacionavam a questão de um partido artístico afro-brasileiro eram raríssimas, e dada a pouca visibilidade e espaço oferecidos aos intelectuais negros, Emanuel Araujo e o professor Kabengele Munanga pareciam figurar como os únicos curadores negros do país.

Nas boas revistas dedicadas à arte da década de 90 do século passado, como, por exemplo, *Guia das Artes*, *Artes*: (assim, com dois pontos), *Arte São Paulo* e em outros veículos de menor circulação, a figura do negro ou da negra e suas produções era quase que completamente invisível, e aqueles assuntos que os afetavam só muito marginalmente recebiam alguma atenção e quase sempre na chave do “folclore” e da arte assim designada “naïf”.

No Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo, o conjunto das disciplinas parecia refletir uma visão colonialista e excludente da história da arte, o que nem sempre coincidia com a vontade ou vocação política de alguns dos seus professores. Naquele momento, década de 90 do século passado,

percebia que as questões que afetavam a educação artística e sua prática só de maneira paulatina e reticente iam ganhando espaço. Os discentes que tivessem pretensões artísticas e estivessem comprometidos com a Licenciatura eram desafiados a criar estratégias que de algum modo fizessem coincidir esses universos, de maneira a conciliá-los.

Alguns dos alunos dedicados aos mais diversos bacharelados e alguns outros envolvidos com a licenciatura lograram amadurecer um projeto que procurava problematizar essa questão, o Olho Sp.

Olho Sp. foi uma iniciativa que pretendeu promover ações de extroversão em arte e educação que reuniu um grupo de alunos que, sem a supervisão direta dos professores e sem necessariamente o apoio do Departamento de Artes Plásticas, logrou organizar exposições fora do território estabelecido na cidade universitária. Essas ações que resultaram em exposições seriam constituídas como uma espécie de laboratório em que os participantes desenvolvem experiência, habilidade e competência necessárias para realizar esse tipo de evento em todas suas fases e complexidades.

Estava na cogitação desse grupo que as mostras aconteceriam em equipamentos e edifícios, preferencialmente públicos, que mesmo tendo importância histórica, social ou arquitetonicamente

estavam negligenciados ou em risco, a ideia de “contaminar” o centro da cidade com essas proposições também era uma das nossas pretensões. As motivações dos participantes variavam, o que era compreensível e até esperado, já que a origem social, assim como o gênero e, no meu caso, a raça, também eram diversos. A mim interessava entender o quanto de dispositivos educativos poderiam ser disparados nessas ocasiões e que esse possível acervo pudesse alcançar um público maior, afetado também pelo possível caráter pedagógico das mostras.

Foram muitos os artistas-discentes envolvidos, posso citar como mais atuantes Ana Luiza Dias Batista, Claudio Spínola, Débora Bolsoni, Eurico Lopes, Flavia Yue, João Paulo Leite, Laura Andreato, Mauricio Guerreiro, Rodrigo Matheus, e outros que participaram de maneira importante, mas de modo pontual.

Sugeri anteriormente que não houve engajamento oficial do Departamento em apoio à iniciativa, o que não corresponde exatamente à verdade; na realidade, o projeto contava com a simpatia de muitos docentes que estimulavam essas ações. A professora Ana Maria Tavares, até onde me é dado lembrar, foi mais enfática nesse apoio. Em retrospecto, penso que a burocracia institucional era difícil de ser vencida, o que evidentemente dificultava um apoio de tipo material relevante, mas nossas ações não sofreram interdição

ou censura por parte dos docentes.

Essas experiências, amalgamadas a outras, aprofundaram minha formação no espaço da educação e as passagens por instituições e museus de São Paulo, das quais destaco o Museu de Arte Contemporânea da USP, o Paço das Artes e Museu da Imagem e Som, também de São Paulo e, claro, o Museu Afro Brasil, onde o embate entre educação e racismo se dá explicitamente no cotidiano do seu núcleo de educação.

Os limites impostos pela instituição acadêmica confrontados à minha condição de raça e classe foram definitivos no sentido de considerar a necessidade vital da existência de espaços não institucionais e não formais que fomentassem e aprofundassem as experiências paradoxalmente nascidas no bojo da própria instituição pública de ensino superior. Essas experiências foram também fundamentais para a criação do ateliê OÇO, espaço misto de ateliê, educação e exposição de arte que criei e administrei durante anos e onde pude radicalizar algumas teses e pesquisas que de algum modo orientam meu trabalho hoje, como curador, educador e artista.

No Ateliê OÇO, que teve vários endereços, pude realizar exposições, como “Soul” I e II, que reuniram artistas pretos como

Rosana Paulino (na exposição “Amor modos e usos”), Wagner Celestino, Sidney Amaral, o renomado quadrinista Marcelo D’Salet, naquilo que imaginamos ter sido sua primeira individual, Neco Soares, Janaina Barros e Wagner Viana. Lá estiveram reunidos, também, Tiago Gualberto, Renata Felinto, o jornalista e editor da mais relevante publicação sobre assuntos afro-diaspóricos José Nabor e o conservador e também artista Renato Felix.

É importante que se diga que artistas não negros contribuíram de maneira definitiva para consolidação desse projeto, que teve como último endereço a Praça Carlos Gomes, no simbólico, para os negros e negras, bairro da Liberdade, no centro da cidade de São Paulo.

Cumprе mencionar o fato de que a Pinacoteca do Estado de São Paulo recebe em seu acervo a primeira obra de um artista negro brasileiro, um pequeno autorretrato do artista carioca Arthur Timótheo da Costa, cinquenta anos depois da sua fundação.

A mesma Pinacoteca realizou em 2016, durante a gestão do professor Tadeu Chiarelli, uma importante exposição: “Territórios – artistas negros no acervo da Pinacoteca do Estado”; nela o professor Chiarelli parece ter tido a vontade de reparar certos apagamentos, inclusive aquele que disse respeito à gestão de Emanuel Araujo na mesma instituição; enfim, Chiarelli, em

chave crítica e antirracista, favoreceu uma revisão da história da própria instituição que naquele momento ele dirigia.

A profissão de fé na educação e na ciência, amalgamada à certeza de que arte é fundamental aos processos de empoderamento dos excluídos, tem orientado uma militância aguerrida que transforma cenários e exige das instituições estabelecidas uma reciclagem que contemple novas sensibilidades e novos protagonistas.

Nada disso é simples, nada disso está livre de contradições, contradições, aliás, inerentes ao capitalismo, e mais ainda ao “capitalismo de senzala” que é praticado aqui, onde uns poucos lucram e exercem privilégios e outros padecem e morrem excluídos e sem memória.

Por último e não menos importante, comparo o convite que me foi feito pelas professoras Sônia Salzstein e Liliane Benetti para escrever nesse número dessa revista importante, num certo e humilde sentido, às aquisições que a Pinacoteca fez das obras do artista Sidney Amaral, aquisições favorecidas na gestão de Chiarelli. Agora, na exposição de longa duração dessa prestigiada instituição, temos um autorretrato do artista simulando seu suicídio. É obra dura, difícil, violenta, mas que metaforiza a luta de negros e negras por sua liberdade...a morte violenta pelo suicídio era e parece que continua sendo opção melhor que a escravidão.

## SOBRE O AUTOR

**Claudinei Roberto da Silva** é artista visual e curador formado em Educação Artística pelo Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo. Atuou como coordenador de Educação no Museu Afro Brasil, entre 2010 e 2013, e coordenador artístico-pedagógico do projeto “A Journey through African Diaspora”, do American Alliance of Museums/ Museu Afro Brasil/ Prince George African American Museum, em 2013 e 2014. Realizou curadoria de diversas exposições, entre elas “PretAtitude. Insurgências, emergências e afirmações na arte contemporânea afro brasileira”, entre 2017 e 2020, para as unidades do Sesc Ribeirão Preto, São Carlos, Vila Mariana, Santos e São José do Rio Preto. Tem textos publicados em catálogos como *Territórios: Arte Afro-Brasileira no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*, de 2016, e *Histórias Afro-Atlânticas – Antologia 2*, MASP, 2018, entre outros. Seu trabalho artístico aparece nos catálogos das exposições “A Mão Afro-Brasileira - Significado da contribuição Artística e Histórica” e “Nova Mão Afro Brasileira”, publicados em 2010 e 2014, respectivamente, pelo Museu Afro Brasil e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Artigo recebido em  
8 de junho de 2021 e aceito  
em 15 de junho de 2021