

Arte Negra: Brasil-Dakar¹

SHEILA CABO GERALDO

Comemorou-se em 2016 o 50º aniversário do 1º Festival Mundial de Artes Negras (Fesman), ocorrido em 1966 no Senegal. Pensado originalmente durante o Congresso de Escritores e Artistas Negros, em Roma, e, portanto, almejado desde 1959, teria como proposta a realização regular no continente africano de um festival do mundo negro. Sob o patrocínio da Unesco e apoio da revista *Présence Africaine*,² o Festival constituiu momento-chave no desenvolvimento do conceito de negritude, proposto pelo primeiro presidente da então República do Senegal, Léopold Sédar Senghor.

Celebrar na África a criatividade e a diversidade das artes do continente e de suas diásporas foi uma proposta concomitante com o processo de descolonização, que começara pelo movimento de independência de várias ex-colônias europeias. A partir de sua eleição para presidente da república senegalesa, Senghor passou a projetar o festival, que tinha o sentido de afirmação tanto política, internamente, como também ética e estética do movimento negro, testemunhando, assim, uma África na cena internacional. Como ele proferiu no discurso de abertura,

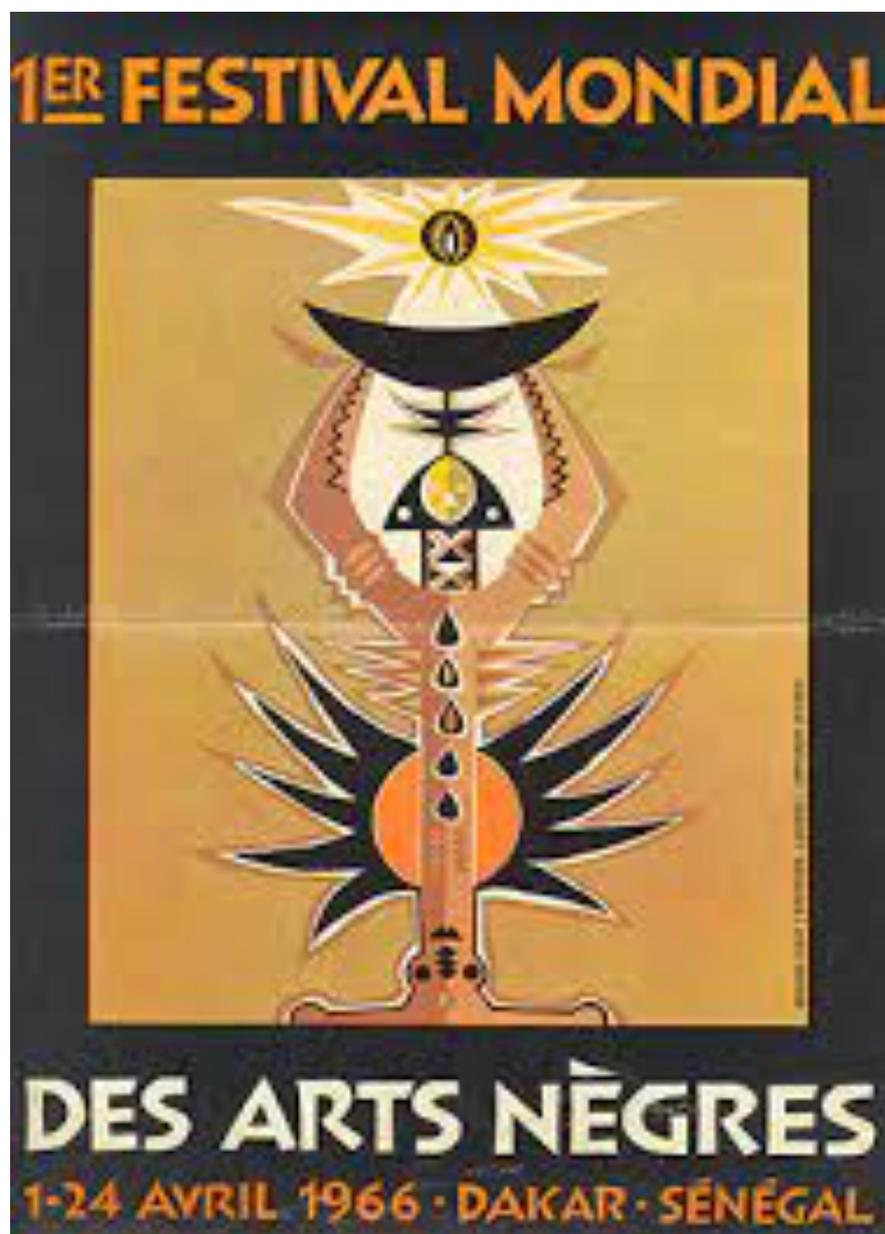
O Festival será uma ilustração da Negritude (...) uma contribuição positiva para a construção da Civilização do Universal. Para ser sincero, deixaremos, para sempre, de ser consumidores, para ser, enfim, nós também, produtores de civilização (FICQUET, 2008 p.18, tradução nossa).

Estendendo-se de 1º a 24 de abril de 1966, o festival teve a sessão de abertura presidida por Léopold Sédar Senghor, também poeta e teórico do movimento anticolonial e antirracista da Negritude. A programação exigiu altas estratégias diplomáticas, e para tal Senghor contou com a Associação para o Festival Mundial das Artes Negras, criada especialmente para o evento e presidida pelo intelectual senegalês de grande prestígio

¹ Este texto faz parte da pesquisa Políticas da Memória: o colonialismo e o primitivo na arte, que tem apoio do CNPq (Produtividade) e da Uerj/Faperj (Prociência). Foi parcialmente apresentado no 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em novembro de 2020.

² Criada por Alioune Diop em 1947, sob os auspícios de conhecidos intelectuais africanos, americanos e europeus, como Léopold Sédar Senghor, Richard Wright, Aimé Césaire e André Gide, a revista empenhou-se em se apresentar como divulgadora e construtora dos elementos de uma política transnacional do Terceiro Mundo durante a segunda metade da década de 1950 e mesmo após 1960. Para isso, no entanto, teve que lidar com a emergência do Estado-nação como propagador privilegiado de enunciados e de regras no jogo de forças mundial e regional e com a eventual contradição entre essa configuração e o paradigma racial e/ou continental herdado de movimentos como Negritude e pan-africanismo (REIS, 2020, p.223).

Alioune Diop, um dos idealizadores da revista *Présence Africaine*, que nos anos 1950 tinha sido aglutinadora de intelectuais africanos contra o sistema colonial. Participou também da Associação o poeta Aimé Césaire, um dos criadores do movimento da Negritude.



1º Festival Mundial de Arte Negra, Senegal, 1966

O projeto do festival teve por base a ideia não só de fortalecer o movimento em nível global,³ debatendo a arte negra, mas também promover a cidade de Dakar, abrindo-

³ Conferir em <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/fesman/1a-fesman/>. Acesso em 4 set. 2020.

a para a integração política e cultural em nível mundial. Tendo o Senegal sido colônia francesa e obtido sua independência há poucos anos, em 1960, o festival também pretendia ser uma afirmação do processo de descolonização.

Durante o 1º Festival, Dakar viveu um ritmo inebriante de espetáculos teatrais e de dança, exposições, conferências e festas de rua. A seleção das obras apresentadas foi feita pelos organizadores de cada país, mas cada sessão foi dotada de um júri, que atribuía prêmios.

A organização do festival incluía duas mostras de artes: L'Art Nègre – Source Evolution Expansion e L'Art Nègre Contemporaine, com artistas do chamado mundo negro ou de populações descendentes de africanos. O Brasil enviou os pintores Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, além de obras do escultor, já falecido na época, Agnaldo dos Santos, sob a coordenação do crítico de arte Clarival do Prado Valladares (1918-1983), que também fez parte do júri da mostra contemporânea.⁴

Apesar de ter causado grande *deficit* financeiro, os resultados do Festival foram de grande valor não só para a cidade de Dakar, como para o movimento Negritude e para a memória nacional senegalesa. Segundo Souleymane Sidibé, que foi o comissário do Festival, “o mundo inteiro ressoou e ressoará por muito tempo com os ecos profundos deste encontro com a Negritude” (FICQUET, 2008 p. 13). Na cena africana, entretanto, o Festival de Dakar provocou reações dissonantes, como o que se apresentou três anos depois enquanto Festival Cultural Pan-africano.⁵ Semelhante ao de Dakar, foi organizado para acontecer na Argélia, e seus organizadores tomaram posições mais radicais do que as de Senghor, que lhes pareceram por demais conciliadoras. Tendo as teorias combativas de Frantz Fanon como base, tomaram posições mais firmes em relação à politização da arte e da cultura, que deveriam, em seu entendimento, “abrir-se a uma unidade das lutas

⁴ Ver OLIVEIRA, 23-27 jul. 2018.

⁵ O pan-africanismo, anterior ao movimento da Negritude, surge em contexto mais ou menos difuso, em meados do século XIX, entre intelectuais e políticos negros caribenhos e estadunidenses, como Alexander Crummell, Edward Blyden e, mais tarde, William E. B. Dubois, marcado por um registro do discurso político ou acadêmico. Ganha força na primeira metade do século XX, em sua versão ligada aos congressos internacionais e a forte teor de engajamento internacional, incluindo questões que permeiam o futuro do colonialismo europeu na África. Já a Negritude nomeia um movimento cujos primeiros expoentes são geralmente ligados ao grupo de estudantes universitários antilhanos e africanos que habitava Paris nas décadas de 1920 e 1930, ambiente no qual o próprio vocábulo foi criado. Entre os principais autores normalmente ligados a esse movimento de apropriação e valorização de uma identidade negra, diretamente influenciado pela tradição de pensamento racial pan-africanista estadunidense, mas também pela bibliografia etnológica de Léo Frobenius e de outros autores europeus, estavam Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire e Léon Gontran Damas (REIS, 2020, p.226).

revolucionárias para a liberação de todos os povos oprimidos do norte ao sul da África e além da África” (FICQUET, 2008, p.14).

A concepção de pan-africanismo e da união dos Estados independentes da África, em 1970, na Nigéria, deu início ao planejamento do Festival de Arte e Cultura (Festac), que corresponderia ao segundo Festival Mundial de Artes Negras. Interrompido seu planejamento por problemas políticos e sociais, o Festac só aconteceria em 1977. Nos anos 1980, apesar de problemas financeiros e estruturais, o sucessor de Senghor, Abdou Diop, iniciou o projeto de uma reedição do Festival de 1966, que aconteceria em 1986, mas que foi abandonado em 1989 em razão de fricções ideológicas.

Verifica-se nos anos 1990 novo dinamismo na cena artística africana. É quando surge a Bienal de Dakar, iniciativa independente de curadores, que se sentiam abandonados pelo Estado, e que alavancou e correspondeu a uma vontade de ressurreição da “idade de ouro” do Festival de 1966. Apesar de estruturalmente frágil, a Bienal de Dakar correspondia a uma expressão do impacto durável da política cultural engajada de Senghor. Depois de 2005 as autoridades senegalesas, sob a presidência de Abdoulaye Wade, reavivaram a ambição de reeditar o festival de Senghor e Diop. Sem modificar o título de 1966, tentaram mais uma vez resgatar o Fesman, a fim de encontrar uma juventude que apoiasse o retorno aos projetos dos anos 1960, agora sob o tema da Renascença Africana. Desejavam definir uma nova imagem internacional do continente.

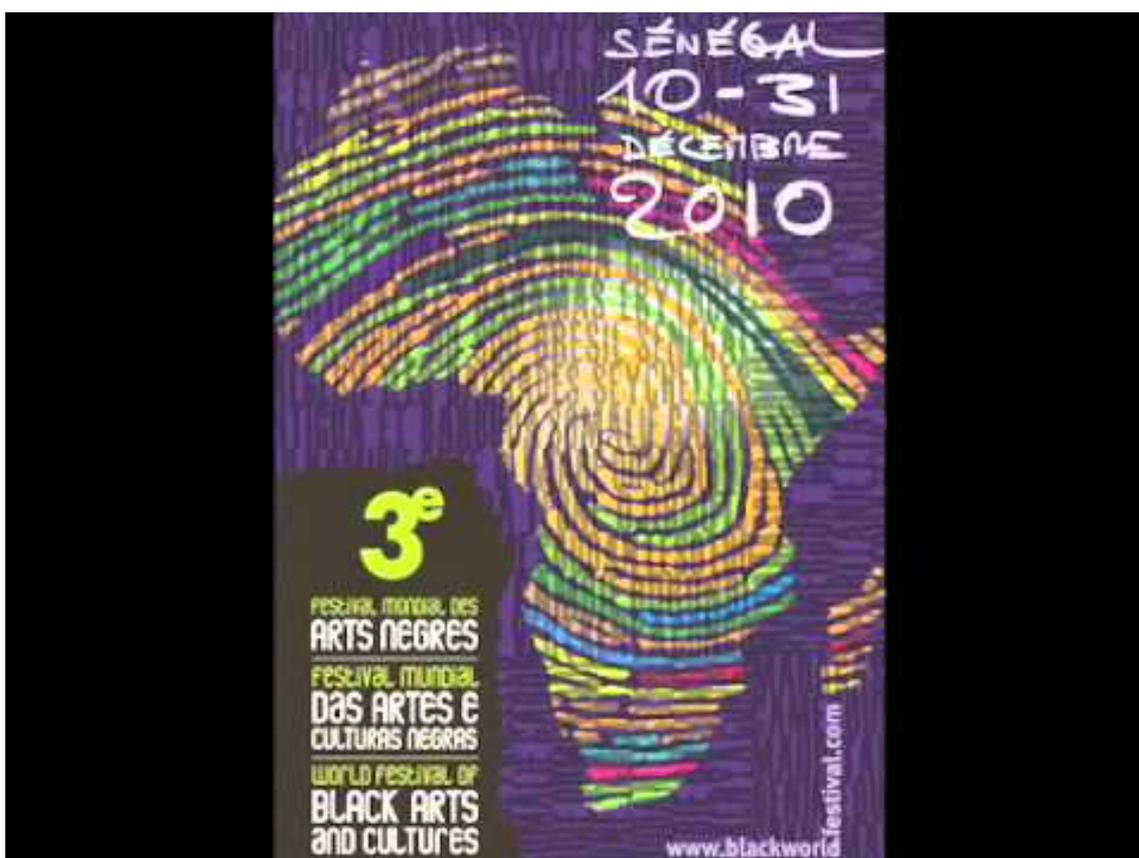
O 3º Festival Mundial das Artes Negras aconteceu entre 10 e 31 de dezembro de 2010, em Dakar, em Saint Louis e na Ilha de Gorée. O Brasil, por sua rica produção artístico-cultural e pelo reconhecimento das políticas públicas para a inclusão da população negra, então vigentes, foi seu convidado de honra.⁶ A Fundação Cultural Palmares, como órgão do Ministério da Cultura do Brasil, ficou responsável pela coordenação da participação do país no Festival, ao lado do Ministério das Relações Exteriores, por meio de seu Departamento Cultural e da Embaixada do Brasil no Senegal, além da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir).

O programa do Fesman III, que recebeu 60 países, incluiu um fórum de seis conferências, uma feira de livros e uma de gastronomia, uma exposição de criadores em

⁶ Na cerimônia de abertura, a convite do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o ministro da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, Eloi Ferreira de Araujo, representou o governo brasileiro.

artes plásticas (desenho, fotografia, artesanato, arquitetura), além de espetáculos teatrais, de dança, moda e um quadro musical com noites temáticas.

Estiveram presentes também a escritora Conceição Evaristo, a cantora Margareth Menezes, o cantor e compositor Mombaça, os cineastas Zózimo Bulbul e Joel Zito, a banda Olodum, e muitos outros atores, cantores e cantoras, grupos de dança e de teatro.⁷



3º Festival Mundial das Artes Negras, Senegal, 2010

⁷ A programação brasileira está disponível em <https://www.palmares.gov.br/?p=4936>. Acesso em 30 jan. 2022.

Clarival do Prado Valladares escreveu em 1968 um artigo avaliando o Festival de 1966 e fazendo uma crítica ao conceito de negritude, que, segundo o historiador da arte brasileiro, não era senão uma construção demagógica de uma elite africana, que impunha ruptura racial afirmando a superioridade negra. Entendendo o movimento como um fator de acirramento da dualidade entre negros e brancos, defende o sincretismo cultural e a miscigenação brasileira como a solução para o que considerou ser os problemas da cultura negra em artes contemporâneas. Começa seu artigo avaliando não só o termo motivador do Festival, mas também a organização e o nível artístico das obras apresentadas na mostra de arte contemporânea, que lhe pareceram uma absorção subjugada aos padrões europeus de arte do pós-Segunda Grande Guerra. Defendendo a exposição de arte tradicional, que fora “organizada por estudiosos africanologistas, sob critério científico e estético” e que “viria a se constituir no ponto mais alto de todo o Festival, no único capítulo em que se mostraram os valores universais do mundo negro...”(VALLADARES, 1968, p.8).

Tendo tido formação brasileira baseada no conhecimento epistemologicamente determinado pela cultura hierárquica colonialista europeia, Clarival se dedica a conhecer a cultura afro-brasileira, mas parece propositalmente ignorar ter o termo Negritude sido cunhado em 1939 pelo socialista francês-martiniquês Aimé Césaire (2012) no poema “Cahier d’un retour au pays natal” (Caderno de um retorno ao país natal), obra reconhecida internacionalmente. O termo teria sido criado como resposta ao caráter pejorativo da palavra francesa *nègre*, dando-lhe novo significado, positivo e de orgulho racial. Aimé Césaire, Alioune Diop e o poeta Léopold Senghor foram os principais articuladores do Festival atacado por Valladares. Elogiando a exposição de arte tradicional negra –, e talvez como resposta à Carta aberta ao Primeiro Festival de Artes Negras, de Abdias Nascimento, em 1966, que questiona a seleção de artistas, a qual havia desconsiderado o Teatro Experimental do Negro (TEN) –, faz crítica veemente ao que chama de “assimilação” e “aculturação”, presentes na política de indicação do Ministério das Relações Exteriores (NASCIMENTO, 1966, p.97).

Contra o que considerou uma errônea interferência do conceito de negritude nas artes, e defendendo a miscigenação brasileira, Valladares (1966, p.13) desenvolveu uma

crítica da obra de Agnaldo dos Santos, escultor baiano autodidata, em que, segundo o crítico, estariam presentes:

essas duas características: o vínculo arcaico-africano, e o medieval católico, tardiamente manifestado no Brasil. Seus trabalhos revelam o sincretismo das duas culturas – a negra e a ibérica – que viria a se constituir no principal atributo do caráter brasileiro. É um exemplo da universalidade negra manifestado e desenvolvido através de surpreendente capacidade de sincretização.

E este parece o grande caminho para a negritude, bem oposto ao que se intencionava como revanche ou como valorização racial, anacrônica e anódina.

O texto crítico de Clarival do Prado Valladares segue muito de perto a linha historiográfica aberta por Raymundo Nina Rodrigues e Arthur Ramos no que se refere à aderência aos próprios objetos da cultura de matriz africana no Brasil, mas também na crença na arte como parte do processo civilizacional universalista, que, no caso brasileiro, se daria pela miscigenação, ou sincretismo, como preferia. Mesmo fazendo um exercício de compreensão da cena contemporânea negra africana, que se encontrava em processo conturbado de independência e afirmação, Clarival mantém acesa sua formação modernista ocidental colonialista, tendo bastante dificuldade para configurar o novo panorama que se abre como processo de descolonização. Ao final do artigo sobre Dakar, há a reprodução de uma foto de Heitor dos Prazeres pintando um painel, com a legenda “Heitor dos Prazeres, pintor primitivo brasileiro integrante da Exposição Contemporânea de Artes Negras, Dacar, abril de 1966, fazendo a decoração com temática carioca para a Embaixada Brasileira” (VALLADARES, 1968, p.15).

A imagem de um artista chamado de primitivo, negro, apoiado em seus joelhos, de camisa listrada, pintando um sambista de camisa listrada para a embaixada brasileira em Dakar resume bem a posição da representação do Brasil entre os participantes do festival, que alentava a independência e a liberdade da submissão racializada. Valeria a pena trazer nesse momento o trecho Elogio da brancura, que compõe a Carta de Abdias Nascimento (1966, p.99), quando o diretor do TEN alerta para a “indústria do pitoresco” entre nós, pela qual a utilização da “alegria vital do negro” é transformada em mercadoria exótica.

Clarival escreveu em 1966 o texto Primitivos, genuínos e arcaicos, em que tenta fazer um mapeamento do que vinha acontecendo no Brasil dos últimos 20 anos, quando, segundo o crítico, estaria havendo um interesse relevante pela produção de arte

primitivista. Discutindo sobre o que faz um artista ser considerado primitivo, realça que não é por ter origem na camada mais pobre da sociedade, como Volpi, Djanira e Pancetti, nem pela cor da pele, como no caso de Agnaldo Manoel dos Santos.

O próprio escultor Agnaldo Manoel dos Santos, entendido como primitivo devido à sua cor, origem e nível social, não foi um *naïf*, mas um artista que rompeu com todas as limitações de sua procedência e pobreza para se afirmar, em nove anos de trabalho artístico, no nível de uma produção respeitável (VALLADARES, 1966, p.42).



Esculturas de Agnaldo Manoel dos Santos na exposição Histórias Afro-atlânticas, Masp, 2018.

Buscando definir o que seria a nossa identidade, ou nossa cultura-base, assentada no que chamou de “atributo arcaico, formador natural das culturas autênticas”, Valladares defende, então, a identidade brasileira como identidade sincrética, correspondente a uma “atitude estética do sentimento coletivo” e passa a se dedicar a artistas em que estivesse presente o “comportamento arcaico brasileiro”, cujas origens seriam africanas e europeias, o que percebe nas esculturas religiosas e de ex-votos, nas carrancas, mas também em alguns artistas seus contemporâneos, como é o caso do mencionado Agnaldo Manoel do Santos.

Kabengele Munanga (2018), antropólogo brasileiro-congolês, especialista em antropologia da população afro-brasileira, informa que foram publicados vários estudos na primeira metade do século XX em que se reconhecia a presença da arte africana entre nós. Faz especial referência aos pesquisadores Raymundo Nina Rodrigues, da passagem

do século, e Arthur Ramos, da primeira metade do século XX. Nina Rodrigues (1862-1906), médico e antropólogo que possui leitura nitidamente evolucionista da ciência e da cultura, foi influência decisiva para o também médico psicanalista e antropólogo Arthur Ramos (1903-1949) e, mais tarde, para o próprio Clarival. Emanuel Araújo (2010, p.105) referindo-se a Raymundo Nina Rodrigues, ressalta o quanto seu artigo *As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a esculptura*, publicado na *Kósmos, revista artística, científica e litteraria*, em 1904, foi inaugural na análise dos objetos de culto afro-brasileiros, como são conhecidos hoje os objetos que Nina Rodrigues nomeou arte negra. Mesmo destacando a presença evolucionista e científicista dos estudos de antropologia criminal (RODRIGUES, 2008), aos quais o médico maranhense esteve ligado durante o período em que viveu em Salvador, na Bahia – para onde foi em 1888 –, são seus estudos sobre raça e crime que o levarão à antropologia patológica, derivando daí seus estudos sobre raça e cultura, especificamente sobre raça, miscigenação e cultura africana.



Cofre de Yemanjá, ilustração de *As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a esculptura*, *Kósmos*, 1904

No artigo publicado em *Kósmos*, em sua atenção ao *Cofre de Yemanjá*, no empenho de análise dos personagens entalhados, em que identifica traços fenomênicos de um homem branco e uma mulher negra, deduz ser a peça objeto de culto religioso afro-brasileiro. Sofrendo influência da etnografia descritiva de Maurice Delafosse – encarregado de catalogar obras dos povos africanos no Musée d’Ethnographie du Trocadéro –, Nina Rodrigues desenvolve análises extremamente atentas dos objetos por ele coletados e que, mesmo trazendo o acento da atividade desenvolvida nos trabalhos de

campo enquanto médico-antropólogo, sob a vontade de explicar nas esculturas (que ele mesmo colecionava) a mestiçagem, empreende descrição que prioriza os indícios formais e iconográficos. É notória sua descrição do citado *Cofre de Yêmanjá* encontrado numa praia em Salvador, cuja base esculpida narra a caçada de um jacaré, descrição que Nina Rodrigues amplia, comparando-o com o trono de Behanzin, rei do Daomé, que fora levado para Paris pelo colonialismo francês,⁸ tendo sido analisado por Delafosse na revista *La Nature*, em 1894. O etnógrafo francês havia definido o trono africano como sendo referência para a “escola etnográfica da arte”. É a partir da análise do trono, que Nina Rodrigues entende o *Cofre de Yêmanjá*, tal qual o “trono sagrado”, uma peça em que se poderiam encontrar as condições da arte aqui produzida, como uma espécie de herança gêge, formando uma produção mestiça brasileira, ou seja, estaria ali concentrado “o poder da imaginação ou da capacidade de observar”, próprias da arte.

Eliane Nunes (2007, p.110) se refere, aliás, a uma certa simpatia com que o autor olhava para esses objetos, fazendo com que seu discurso sobre a arte negra se tornasse até mesmo contraditório com suas teses sobre a inferioridade da raça negra e dos mestiços, que, de acordo com seus estudos antropológicos, seriam mais frágeis para determinados tipos de doenças e mais predispostos ao crime. Sem dúvida, a leitura do artigo, em que Nina Rodrigues reúne e titula os objetos dos negros e mestiços brasileiros como compondo as belas artes dos colonos,⁹ nos faz efetivamente curiosos e estimulados ao aprofundamento desse aspecto contraditório que, além de no título, aparece nitidamente no reconhecimento das esculturas como arte negra no Brasil, ainda que os elogios se concentrem nos artistas mestiços, como também vai se apresentar, de acordo com o que lemos, na crítica de Clarival do Prado Valladares.

Voltando a Kebengele Munanga, nos parece mesmo necessário nos dedicar ainda aos textos do também médico Arthur Ramos. Com formação psicanalítica, o antropólogo alagoano, de maneira bastante peculiar no Brasil dos primeiros 40 anos do século, ensaia uma combinação de saberes da antropologia e da psicanálise para avaliar manifestações de arte e cultura negra.

No texto *Arte negra no Brasil*, publicado em 1949, com desenhos do artista Santa Rosa, Arthur Ramos faz um panorama da arte de origem africana no Brasil. Na análise dos objetos africanos, chama atenção para o trabalho de Leo Frobenius, etnólogo,

⁸ Cf. Beaujean-Baltzer, 2007.

⁹ Agradeço as observações da professora Sonia Gomes Pereira e do professor Roberto Conduru durante a apresentação resumida deste estudo no 40º Colóquio do CBHA, em novembro de 2020.

antropólogo e africanista alemão, colecionador autodidata, que teria sido o primeiro estudioso a perceber a singularidade desses objetos. Como escreveu Ramos, Frobenius considerava a cultura africana equivalente à europeia, o que era incomum em meio aos estudiosos de sua época. Ramos, porém, adverte que a intensidade e a riqueza da cultura africana não estavam apenas nas esculturas de Ifé e Benim. Afirmar que a música e a dança de inspiração mágica e religiosa foram os aspectos da arte negra que mais teriam influenciado o chamado Novo Mundo. No livro *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*, publicado pela primeira vez em 1935, trata, especialmente da sobrevivência, seja mítico-religiosa, seja das danças, da música e dos contos populares, chegando ao que chamou de sobrevivência do “inconsciente folclórico”. Como escreve Ligia F. Ferreira no prefácio da edição de 2007, Arthur Ramos, engajado desde a fundação da Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1936, investigava o “folclore negro” remontando à nascente africana como constitutiva de uma *paideuma*, termo que, como explica Ligia, tomara de empréstimo a Frobenius para designar a “alma de uma cultura”. Tendo feito um extenso levantamento de dados e tendo sempre presente a crítica à teoria da “inferioridade” da arte e da cultura negra brasileira, na conclusão do livro declara que estando suas crenças perseguidas, os negros teriam aproveitado as instituições “folclóricas” para canalizar o seu “inconsciente ancestral”, suas “primitivas festas cíclicas – de religião e magia, de amor, de guerra, de caça e pesca”. Assim avalia as festas de carnaval do Rio de Janeiro, especialmente as da praça Onze, que, segundo Ramos, recebem uma avalanche de catarse coletiva. Seria no carnaval da praça que se reuniriam velhas imagens do continente africano implantadas no Brasil, como “o monarca das selvas africanas, reis, rainhas e embaixadores, totens, feiticeiros e xamãs, homens-tigres, *griots*, menestréis e bardos negros, pais de santo, antepassados, pais grandes e adolescentes em iniciação ritual (RAMOS, 2007, p.229).

A presença estruturante da arte e da cultura negra africana no Brasil, como se observou nos estudos de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Clarival do Prado Valladares, mas também pela representação do Brasil no 1º Festival de Artes Negras, em Dakar, foi, e ainda é, uma presença permeada por contradições, como ocorreu no debate ardente entre Clarival do Prado Valladares e Abdias Nascimento.

A discussão entre o reconhecimento institucionalizado das artes negras de Valladares e o ativismo revolucionário de Abdias, anticolonial e antirracista, repercute ainda hoje na sociedade brasileira. Agora, entretanto, mais do que há algumas décadas, o racismo retorna cruelmente ao nível da violência da escravidão, quando açoitar um negro

escravo era direito de escravocratas, que possuíam seus corpos e sua força de trabalho, explorada sem soldo. Matar um negro africano ou descendente de africanos no Brasil, sobretudo nos últimos anos, tem se tornado prática racista cotidiana e às claras, como aconteceu no dia 24 de janeiro de 2022, quando alguns homens mataram um jovem refugiado congolês, que havia se exilado no Brasil, fugindo da violência em seu país, na África, e trabalhava, em regime de precariedade, em um quiosque na beira da praia da Barra da Tijuca.

Mais uma vez, e agora mais explicitamente, os agressores, sem se importar com as filmagens das câmeras de segurança (de quem?), espancaram o ajudante de cozinha Moïse Mugenyi Kabagambe em demonstração xenofóbica, autoritária, racista e truculenta.

Em *Políticas da inimizade*, Achille Mbembe (2020, p.13) se pergunta sobre a possibilidade de o Outro ainda ser considerado semelhante ao um. E indaga: “no que precisamente se assentam a minha humanidade e a dos outros?”. Segundo o historiador e filósofo camaronês, depois do fim do século XX, o círculo possível de relações entre humanos está cada vez mais apertado, e as fronteiras são formas de afastamento entre inimigos, intrusos e estrangeiros, “de todos que não sejam dos nossos” (p.14). Nesse caso, como na situação de Moïse, os territórios dos refugiados africanos no sul da América são aqueles dos asfixiados diários, que sobrevivem imobilizados pelo ódio xenofobo e pelo racismo, nossa herança escravista. Nesses territórios, homens e mulheres, não raro, encontram seu fim precoce, seja por bala “perdida”, seja por espancamento. A pergunta que insiste em se apresentar é: o que fez Moïse e sua família optarem pelo Brasil para se refugiar? Entre nós “O princípio da igualdade é refutado, tanto pela lei da origem e da comunidade, quanto pelo fracionamento da cidadania e sua decomposição” (p.14). Vivemos sob “paixões funestas”, vivemos “fora da democracia”, que torna a sociedade uma “sociedade da inimizade”, em que se mata a pauladas aqueles que não reconhecemos como humanos, mas antes como inimigos.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Afro Brasil, 2010.

BEAUJEAN-BALTAZER, Gaëlle. Du trophée à l'œuvre: parcours de cinq artefacts du royaume d'Abomey. *Gradhiva*, junho de 2007. On line em 15 de novembro de 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/gradhiva/987>. Acesso em mar. 2021.

CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Diário de um retorno ao país natal. Tradução, prefácio e notas de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FICQUET, Élois. L'impact durable d'une action artistique: le Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966. *Africultures*, n.73, 2008/2, p.18-25. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/afcul.073.0018>. Acesso em jan.2022.

IPEAFRO. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/fesman/1a-fesman/>. Acesso em 4 set. 2020.

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. São Paulo: n-1Edições, 2020.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? In: *Histórias afro-atlânticas*. [v. 2] *Antologia*. Org. ed. Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita. São Paulo: Masp, 2018.

NASCIMENTO, Abdias. Carta aberta ao Primeiro Festival de Artes Negras. *Revista Tempo Brasileiro*, ano IV, n. 9/10, abr.-jun. 1966. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/fesman/1a-fesman/>. Acesso em 4 set. 2020.

NUNES, Eliane. Raymundo Nina Rodrigues, Clarival do Prado Valladares e Mariano Carneiro da Cunha: três historiadores da arte afro-brasileira. *Cadernos do MAV-EBA-UFBA*, ano 4, v. 4, 2007.

OLIVEIRA, Maybel Sulamita de. I Festival Mundial de Artes Negras no Senegal: A Negritude entre Brasil e Dakar. Encontro Internacional e XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio. História e Parcerias. 23 a 27 de julho de 2018. Niterói: UFF, *Anais...*

RAMOS, Arthur. *O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise*. 3 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

RAMOS, Arthur; SANTA ROSA (ilus.). Arte negra no Brasil. *Cultura*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p.189-211, jan.-abr. 1949.

REIS, Raissa Brescia dos. Entre cultura, solidariedade internacional e “mundo negro”: a negociação de sentidos na Présence Africaine (1955-1956). *Afro-Ásia*, n. 62, 2020, p.223-269. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/37460>. Acesso em 30 jan. 2022.

RODRIGUES, Raymundo Nina. Mestiçagem, degenerescência e crime. Trad. Mariza Correa. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v.15, n. 4, p.1151-1182, out-dez, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/hesm/v15n4/14.pdf>. Acesso em mar.2021. (Publicado originalmente em *Archive d'Anthropologie Criminelle*, v. 14, n. 83, 1899).

RODRIGUES, Raymundo Nina. As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a escultura. *Kósmos: revista artistica, scientifica e litteraria*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan. 1904. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110427#?c=&m=&s=&cv=&xywh=967%2C463%2C982%2C549>. Acesso em set.2020.

VALLADARES, Clarival do Prado. A defasagem africana ou crônica do I Festival Mundial de Artes Negras. *Cadernos de Crítica*, [S.l.], p.3-15, 1968. Disponível em International Center for the Arts of the Americas - ICAA. Documents of Latino America and Latino Arts. The Museum of Fine Arts, Houston P.O. Box 6826, Houston, TX 77265-6826 | <http://icaadocs.mfah.org> Acesso em set.2020.

VALLADARES. Primitivos, genuínos arcaicos. *Cadernos de Crítica*. 1966. Disponível em <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110439#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199>. Acesso em set.2020.

Bio: Pesquisadora em história e teoria da arte, professora de arte moderna e contemporânea no Departamento de Teoria e História da Arte do Instituto de Artes e no Programa de Pós-graduação em Artes – PPGArtes, da Uerj. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Escrita: arte, história, crítica; bolsista Produtividade do CNPq e Procientista Uerj/Faperj com a pesquisa Políticas da Memória: o colonialismo e o primitivo na arte.