



SER ARTISTA NEGRO: PERSPECTIVAS SOBRE A CRIAÇÃO DE ARTE E O VIÉS RACIAL NO BRASIL

Diogo Nogueira Silva¹

Resumo: O presente artigo, fundamentado na tese de doutorado de Renata Felinto (2016), revisita o posicionamento histórico de artistas afrodescendentes e os conceitos coloniais e eurocêntricos que moldam a denominação da chamada Arte Afro-Brasileira. Inicialmente restrita por pesquisadores brancos a produções relacionadas às religiões afro, essa denominação foi posteriormente apropriada e ampliada por artistas e teóricos negros. Sob a perspectiva da Afrocentricidade (ASANTE, Molefi K.), o texto analisa como esses artistas foram inseridos na realidade da vida cotidiana (BERGER, P. L.; LUCKMANN, T., 2018), observando que a entrada de pessoas negras na história da arte ocorria frequentemente pela negação de sua origem racializada nos séculos XIX e XX, sendo parcialmente aceita apenas nas primeiras décadas do século XXI. Reflete-se também sobre como a estrutura patriarcal e a busca pelo domínio da linguagem (FANON, Frantz) por homens negros no trabalho artístico e suas consequências psicológicas geram conflitos na busca por pertencimento dentro da historicidade europeia. Em conclusão, o artigo especula uma arte da afro-diáspora que se desvie das tentativas de inserção na nacionalidade brasileira e da busca pelo reconhecimento da genialidade artística, propondo, em vez disso, uma visão do artista como trabalhador que, através do poder simbólico da arte, busca criar novas realidades sociais para os africanos da diáspora.

Palavras-Chave: Afrocentricidade; Arte; Artista Negro; Brasilidade; Realidade Social

Introdução

O presente artigo discorrerá sobre o que é ser um artista negro por uma perspectiva da Afrocentricidade. Refletindo também, como o recorte de gênero e a racialidade demarcam o trabalho artístico e sua leitura pelos sistemas validadores da arte, o território e seus contextos.

O que atualmente chamamos de arte afro-brasileira se baseia no conceito do racismo e da colonialidade para definir o que é a arte, quem é o “outro” que a produz e de onde pertence. Assim, se condiciona a produção de pessoas negras e a nacionalidade brasileira como elementos principais de suas produções e limita o reconhecimento da arte pelo validador branco e eurocêntrico, e a territorialidade para distinguir de uma arte pura e verdadeira que se propõe universal. Em suma, inferiorizada por uma construção da branquitude sobre a realidade da vida cotidiana (BERGER, P. L.; LUCKMANN, T: 2004) e o contexto histórico cultural que a produziu.

Considerando a realidade humana como algo socialmente construído, e afirmada socialmente por uma estrutura que determina os universos simbólicos a serem seguidos.

O universo simbólico atribui categorias a vários fenômenos em uma hierarquia do ser, definindo o âmbito do social dentro dessa hierarquia. Não é preciso dizer que estas categorias também são atribuídas a diferentes tipos de homens e frequentemente acontece que amplas categorias destes tipos (às vezes todos,

¹ Mestrando em artes no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, orientado pela Profa. Dra. Priscila Leonel de Medeiros Pereira. Bacharel e licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes e Universidade Cruzeiro do Sul respectivamente. Aluno da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, SP, R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - Barra Funda, São Paulo - SP, 01140-070 E-mail: diogo.n.silva@unesp.br Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2809266712260294>. São Paulo - SP, Brasil.

fora da coletividade em questão) são definidos como não sendo humanos ou sendo menos do que humanos. (BERGER, P. L.; LUCKMANN, T: 2004, p.140)

O universo simbólico que molda nossa realidade, como a ideia de estados-nações, foi se desenvolvendo ao longo dos séculos, tendo como uma de suas bases a necessidade de uma identidade nacional. Até a criação do conceito de Negritude, por Aimé Césaire e Leopold Senghor, não havia uma identidade unificadora para as pessoas negras da diáspora. No Brasil, o projeto de nação se propôs a excluir indígenas e afro-diaspóricos, retratando-os ora como ideal romântico, ora como obstáculos ao progresso, mas nunca como agentes buscando na proposta de miscigenação, uma proposta eugênica para limpar e construir o povo brasileiro. No século XX, figuras do movimento negro, como Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez e Beatriz Nascimento, revisitaram a história para destacar a agência afrodescendente na formação do Brasil e propor novos modelos de leitura da realidade, como o quilombismo, afro-brasilidade e amefricanidade, ressaltando o papel das mulheres negras na resistência cultural e na construção de novas identidades.

Partindo deste legado que aponta para a chave de Afrocentricidade, que Molefi Kete Asante define como:

Afrocentricidade é um modo de pensamento e ação no qual a centralidade dos interesses, valores e perspectivas africanas [negras] predominam. Em termos teóricos é a colocação do povo africano [África e diásporas] no centro de qualquer análise de fenômenos africanos. Assim é possível que qualquer um seja mestre na disciplina de encontrar o lugar dos africanos num dado fenômeno. Em termos de ação e comportamento, é a aceitação/observância da ideia de que tudo o que de melhor serve a consciência africana se encontra no cerne do comportamento ético. Finalmente, a Afrocentricidade procura consagrar a ideia de que a negritude em si é um tropo de éticas. Assim, ser negro é estar contra todas as formas de opressão, racismo, classismo, homofobia, patriarcalismo, abuso infantil, pedofilia e dominação racial branca. (ASANTE, 2014, p. 3);

Podemos considerar a necessidade de romper com pensamento colonial de nacionalidade para repensar os legados das culturas africanas em conjunto com as dos ameríndios de forma não hierarquizada concedendo-os espaços e não agindo como os colonizadores? E como através da análise do percurso de artistas negros e sua interação com o ideário civilizatório eurocêntrico racista, podemos reimaginar, através de resgates de outras matrizes culturais, futuros diferentes e fazeres outros na produção artística e cultural?

Uma saída talvez seja não buscarmos incluir essas manifestações de resistência como componentes da construção de brasilidade ou até mesmo como contribuições para o desenvolvimento do Brasil. Pelo contrário, essas resistências são lutas contra o Brasil e a brasilidade, registros de derrotas de batalhas de uma luta que ainda está em curso pela humanização e validação de nossas existências, ou nas palavras de Ama Mazama a afrocentricidade surgiu como um novo paradigma para desafiar o eurocêntrico.

Artistas Negros e a história da arte eurocêntrica

Renata Felinto (2016) em sua tese de doutorado faz um mapeamento dos artistas negros que entraram na historiografia da arte brasileira por meio dos acervos de arte dos principais museus do país. Nessa investigação o que se encontra, com pequenas exceções, é a presença de homens afrodescendentes, muitas vezes mestiços, que

superando barreiras raciais e sociais que os registros não dão conta, buscavam legitimar sua humanidade através do trabalho artístico eurocêntrico.

O ofício braçal, desvalorizado no barroco brasileiro, transformou-se em um validador social com a criação da Academia Imperial de Belas Artes, valorizando tanto os produtores quanto os detentores de objetos artísticos, que passam a ter não só valor monetário, mas também simbólico.

No Brasil, as pessoas negras foram historicamente excluídas dos valores culturais que promoviam a supremacia branca e legitimavam o racismo. Qualidades como genialidade e sofisticação eram atribuídas exclusivamente aos brancos, que detinham direitos e representações garantidas, enquanto negros e mulheres eram marginalizados. Em um contexto de racismo, onde a cultura indígena e africana era criminalizada, a aculturação tornou-se um meio de dominação. O racismo forçou os negros a adotar a religião, a língua, os modos de vestir e os valores do colonizador.

No contexto artístico brasileiro do século XIX, Estevão Silva (1845-1891) destacou-se como pintor, desenhista e professor, graduando-se com mérito na Academia Imperial de Belas Artes como especialista em naturezas-mortas. Para um artista negro, dominar os cânones da pintura acadêmica era essencial para obter reconhecimento e humanizar o corpo negro. Enquanto os brancos eram vistos como intrinsecamente humanos e dotados de qualidades adicionais, os artistas negros precisavam alinhar suas obras à estética eurocêntrica para validar sua produção e sua humanidade. A desumanização racial impunha a necessidade de suprimir as origens negras. Frantz Fanon ressalta que, apesar do domínio da linguagem e das normas acadêmicas, a identidade negra permanecia como um obstáculo na aceitação do negro pelo branco. Isso é evidenciado, por exemplo, pela não premiação de Silva pela academia, apesar das opiniões favoráveis de seus colegas, como registrado no livro *Pintores Negros do Oitocentos* de José Roberto Teixeira Leite.

A inserção incompleta dos negros na condição social de "homem" gerou diversos problemas, incluindo psicológicos, como evidenciado na biografia do pintor Arthur Timóteo da Costa e do escritor Lima Barreto, que viveram após a abolição e faleceram em 1922. Ambos enfrentam limitações raciais que afetaram o reconhecimento de suas obras e sofreram com internações em hospícios e mortes prematuras. Assim, ser um artista negro representava um percurso conflituoso: para ser aceito na sociedade artística, era necessário negar as culturas e simbologias africanas ou, se as afirmasse, enfrentar a exclusão do sistema eurocêntrico, sendo relegado a categorias de menor prestígio.

Nos anos seguintes, como aponta Felinto, existe um apagamento de registros de artistas negros nos acervos de museus, ao mesmo tempo que o corpo mestiço (de negros e indígenas) se tornará temática:

Com o falecimento de Arthur Timóteo da Costa, em 1922, um excelente exemplo de artista afrodescendente que dominou os códigos estéticos e intelectuais hegemônico nas Artes Visuais, praticamente desaparecem os artistas negros. Houve um silêncio acerca de quem eram e o que produziam artistas afrodescendentes, exceto por raríssimas exceções como o já mencionado Wilson Tibério, cuja produção não encontrou acolhimento nem entre museus e galerias, muito menos na crítica ainda inconstante. (FELINTO, Renata. 2016, p. 235)

O modernismo nas artes se propôs a pensar uma identidade nacional relacionando uma imagem folclórica dos indígenas, a força braçal do “homem de cor” e reservando para mulher negra os lugares de sensualidade quando mestiça, a mulata, e nos serviços domésticos e de ama de leite para as retintas. Utilizando as artes plásticas para construir um imaginário imagético sobre essa população, objetificando e distanciando a agência de pessoas negras sobre seus corpos.

Quando falamos da produção de mulheres negras nesse período, a dupla exclusão - de gênero e raça - imposta a elas pela história social e artística sob o viés eurocêntrico pode ser revertida por meio de uma análise afrocêntrica, sem a adoção dos valores do dominador. É igualmente necessário evitar a romantização das violências às quais essas mulheres foram e continuam sendo submetidas nesse processo.

Ao ser impedida de uma inserção no ideário civilizatório colonial, a mulher negra utiliza dessa invisibilidade para agir de formas revolucionariamente sutis nessa malha social. Torna-se agente principal na manutenção de tradições e culturas afro tanto entre a comunidade negra, quanto na branca, seja pela relação de poder mantida das religiões, ou sendo elo fundamental na relação familiar, e também, aplicando as expressões de sua subjetividade nos fazeres essenciais da vida, como o preparo do alimento, a confecção de roupas, danças, musicalidade, conhecimentos medicinais e até da higiene.

São esses elementos, componentes da paisagem social, que irão servir de inspiração para artistas brancos e negros durante as décadas de 20 à 50 e que depois serão divididos entre a arte moderna, a popular (ingênuo ou Naif) e a afro-brasileira.

Ou seja, existe uma percepção e categorização dos agentes hegemônicos para com as culturas na interseção entre suas invenções e influências do colonizador. Porém, essa expressão era frequentemente apropriada pela ótica branca ou vista como pitoresca, especialmente nas produções afrodescendentes ou indígenas.

As tradições religiosas foram uma porta de entrada para a crítica eurocêntrica na percepção da arte negra e pilares na obra de Mestre Didi, Emanuel Araújo, Rubem Valentim e Wilson Tibério. Essas tradições resultam do empenho de mulheres negras, cujas contribuições foram pouco visibilizadas. Elas usaram construções afetivas, performaticidade, encantamento e negociação como ferramentas essenciais para a sobrevivência e preservação cultural.

A produção de Octávio Araújo exemplifica o impacto inverso desse processo. Nascido em 1926, filho de um farmacêutico negro baiano, Araújo foi influenciado pela cultura eurocêntrica, ouvindo óperas e lendo biografias de homens ilustres, como recorda de sua formação durante a infância.

Embora alguns críticos identificassem elementos africanos em sua obra, Araújo buscava erudição na cultura ocidental, refletindo pouco sobre questões raciais. Sua carreira incluiu prêmios, viagens e residências na Ásia e Europa, onde se casou e viveu por alguns anos.

Octávio enxergava na arte uma possibilidade de liberdade para o ser humano, e se recusava a se definir por uma escola de pintura, se dizendo anacrônico, não queria ser a vanguarda ou buscar o novo em sua pesquisa, mas apenas criar livremente suas imagens simbólicas relacionando diversas temáticas de sua erudição e refinando sua técnica de representação realista. Neste momento histórico, o artista demonstra aderir ao pensamento da realidade cotidiana imposta, que a ponta Ama Mazama:

O que se sugere é que os africanos são deficientes e devem converter-se aos modos europeus para atingirem os status plenos de seres humanos. As

diferenças culturais ainda equivalem a marcas de inferioridade. (MAZAMA, Ama. 2009, p.112)

Esse posicionamento ocasiona em uma cobrança por parte dos críticos para que sua arte fosse mais representativa do imaginário do negro formulado pela arte popular e pela arte moderna. Porém, como demonstra sua biografia, diferente da maioria das pessoas negras, Araújo teve condições materiais para seu desenvolvimento e formação em cursos técnicos e bolsas fora do país. E pelo que consta, não vivenciou de forma próximas às culturas afro-diaspóricas, nem na infância, nem na fase adulta.

Diferente dos pintores negros do final do XIX, que deveriam esconder ou dissimular sua origem racial, Octávio era cobrado para demonstra-la em sua arte pelos parâmetros de sua época. Talvez por negar a brasilidade e a representação de pessoas negras em suas produções, apesar do relativo sucesso na década de 70, sua produção não é tão celebrada e difundida quanto as dos seus contemporâneos.

O mesmo processo acontece com a artista Yêda Maria Corrêa de Oliveira (1932–2016). A artista, além de formação pelo Instituto Normal da Bahia e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, também fez intercâmbio para os Estados Unidos durante seu mestrado em 1977. Sua produção era focada em pinturas de naturezas mortas, gravuras e litografias, algumas vezes com questões étnico-raciais e afro-religiosas. Porém foi durante essa temporada em Illinois, que a artista se engajou mais em questões raciais ao conhecer de perto os movimentos por direitos civis, como constata Felinto (2016).

Após seu mestrado trabalha algum tempo com as temáticas étnico-raciais, porém volta para temáticas do cotidiano, registrando uma vida mais tranquila e bucólica, reflexo de sua vivência familiar e equilibrada.

A carreira da artista ficou muito restrita ao circuito de Salvador, e pouco valorizada em mostras sobre pintura e arte moderna, mesmo tendo formação acadêmica, sua produção será apreciada de forma tardia e nem de longe, é conhecida e resgatada na história da arte brasileira durante sua vida, mas aos poucos, está se fazendo presente em mais exposições com curadorias negras em anos recentes.

Com os movimentos de direitos civis nos Estados Unidos, a *soul music* nos anos 70 e 80, vão trazer o orgulho negro e o conceito da negritude cunhado nos anos 30 para as ruas e no Brasil junto com o Reggae, Samba, Pagode e o Rap, causará uma revolução cultural.

Quebrando paradigmas

No final dos anos 90, após a ditadura militar e a transição de governos de Itamar Franco para Fernando Henrique Cardoso, o Brasil passou por um período de contestação mais incisiva. Nesse contexto, Rosana Paulino, uma mulher negra de pele escura, ingressou na universidade de artes em São Paulo. Suas obras, como "Parede da Memória" e "Bastidores", utilizavam materiais tradicionalmente associados ao universo feminino, como costura e bordado, trazendo esses elementos para o espaço expositivo. Paulino explorava a imagem de pessoas negras de forma potente, utilizando fotografia e técnicas de gravura, inserindo-se no circuito de arte eurocêntrica com uma formação acadêmica e domínio técnico reconhecido.

Diferente dos artistas negros acadêmicos do século XIX, Paulino utiliza o conceito de negritude de forma evidente em sua pesquisa. Seu trabalho causava fissuras na

realidade social ao confrontar o machismo e o racismo. Essa potência era reforçada pelo movimento negro organizado, que contestava a estrutura racista vigente e colocava a branquitude em xeque.

Paulino, em entrevista, revelou a dificuldade de encontrar referências de outras mulheres negras artistas, tanto no Brasil quanto no exterior, devido à falta de acesso à informação antes da internet. No entanto, encontrou inspiração no movimento Hip-Hop principalmente o elemento do Rap, incorporando essas influências em sua arte para discutir diretamente o racismo e a violência contra as mulheres. Sua arte desafiava o paradigma da história oficial, rompendo com a estranha paz (ou silêncio) sobre o racismo na arte brasileira.

Estigmatizada como identitária, por alguns. Ignorando que a arte feita por homens brancos não é além de identitária, muitas vezes, supremacista. Sua produção, junto com o Museu Afro Brasil, expandiu o território do artista negro, confrontando o sistema de arte eurocêntrico que tentava limitar essas narrativas. Emanuel Araújo, à frente do museu, reivindicou a equivalência entre a arte afro-brasileira e a arte eurocêntrica, destacando a cultura afro na diáspora brasileira.

No entanto, mesmo com essas conquistas, o universo simbólico brasileiro ainda estava dominado pela subjetividade de homens brancos. Embora artistas como Estevão Silva e Arthur Timóteo tenham quebrado barreiras ao dominar as técnicas europeias, eles ainda estavam presos à reprodução da subjetividade dos colonizadores. Décadas depois, artistas como Emanuel Araújo, Mestre Didi e Rubem Valentim trouxeram a cosmologia africana para confrontar a realidade social brasileira, mas foi com Rosana Paulino que a arte passou a desafiar e constranger a subjetividade dos brancos e a sociedade que se baseia na exploração de corpos negros.

Apesar dessas tensões, o sistema racista se adapta e tenta manter a estrutura colonial intacta, classificando e institucionalizando as narrativas dissidentes de forma que não ameacem a ordem estabelecida. O homem branco continua sendo visto como o "humano genérico", e a subjetividade dos artistas negros só é aceita quando está ligada às mazelas da escravidão, colonialismo e patriarcado. Enquanto a arte continuar afirmando a cultura eurocêntrica e sua estrutura capitalista, esse sistema não será desconstruído de forma significativa.

Atravessando os estilhaços

Como podemos observar, ser um artista negro no contexto brasileiro representa um posicionamento ideológico relativamente recente. Isso ocorre porque a realidade social privilegia o eurodescendente, a cultura e a arte eurocêntrica como normais, como o padrão humano. Tudo que foge a esse padrão é considerado o "outro". Assim, durante muito tempo, pessoas negras, parcialmente inseridas na sociedade capitalista imperialista, foram obrigadas a adotar linguagens eurocêntricas em busca de humanização. A promessa feita a essa população era de que, se fossem "civilizados" à semelhança dos europeus, poderiam ser reconhecidos como humanos. Vivemos, portanto, uma realidade cotidiana em que somos constantemente marginalizados por um suposto desconhecimento das linguagens dominantes.

Ao sermos inseridos na sociedade racista e colonial brasileira, somos confrontados com linguagens que nos deslocam da realidade social por causa do racismo. Artistas afrodescendentes, inicialmente, negaram sua origem para serem

aceitos como humanos. É a partir da criação da identidade universal a partir da Negritude e outros conceitos que traziam uma consciência racial para o artista negro, que a realidade cotidiana nas artes visuais vai ser confrontada.

Ao objetivar meu próprio ser por meio da linguagem meu próprio ser torna-se maciça e continuamente acessível a mim, ao mesmo tempo que torna assim alcançável pelo outro [...] Pode dizer-se por conseguinte que a linguagem faz "mais real" minha subjetividade não somente para meu interlocutor, mas também para mim mesmo. (BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. 2004, p.58)

O momento atual da arte contemporânea, pode se enquadrar nesse processo, onde artistas negros por meio das linguagens da arte alicerçadas na realidade eurocêntrica é aceita, pois discute as mazelas do racismo, patriarcado e colonialidade dentro da regras impostas para validar a humanidade destes.

Porém, para uma libertação de humanização de fato, se faz necessária ferramentas que vem de fora dessa construção da realidade cotidiana. Uma delas, podendo ser a Afrocentricidade:

Tendo sido os africanos deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos, é importante que qualquer avaliação de suas condições em qualquer país seja feita com base em uma localização centrada na África e sua diáspora [...] A Afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos. (ASANTE, Molefi Kete. 2009, p. 93)

Assim, ao considerar a agência do artista negro, não devemos apenas contestar a opressão que sofremos, mas também destacar as vitórias possíveis. Em vez de dominar a linguagem e a cultura eurocêntricas, é crucial reconhecer que essas não são as únicas formas de arte e comunicação. Podemos "sankofiar" e afirmar nossa humanidade com base em nossos próprios valores. A arte pode então propor uma nova realidade sem se distanciar de sua comunidade para ser relevante. Ela serve como uma ferramenta coletiva e como um desafio à ideia de genialidade e superioridade promovida pela arte eurocêntrica.

Este artigo analisou o papel dos artistas negros na construção nacional, mostrando que os movimentos sociais e culturais negros alcançaram pequenas vitórias apesar da tentativa de apagamento e extermínio da população afro-diaspórica. É essencial, agora com o acesso à academia eurocêntrica, promover ainda mais mecanismos que rompam com o paradigma colonial, racista e eurocêntrico, para evitar a absorção do sistema como uma forma de abafamento e contrarrevolução.

A Afrocentricidade sustenta que, a menos que os africanos se disponham a reexaminar o processo de sua conversão intelectual, que ocorre sob o disfarce de "educação formal", continuarão, sendo presa fácil da supremacia branca. O que se sugere é que em vez disso, os africanos se reancorem, de modo consciente e sistemático, em sua própria matriz cultural e histórica, dela extraindo os critérios para avaliar a experiência africana. (MAZAMA, Ama. 2009, p.114)

Para entrar no mundo da arte, a identificação de afro-brasileiros foi imposta, junto com uma anistia para crimes coloniais e atuais contra populações negras, reforçando o discurso oficial de democracia racial. Provavelmente, um discurso mais combativo contra

essa brasilidade não seria aceita durante as eras Getulista e no pós-ditadura, quando prevalecia a narrativa cínica de conciliação.

Com a Constituição de 1988, que prometia construir um país mais igualitário, ativistas, intelectuais e a população investiram seu imaginário em um orgulho nacional alimentado pelos ditadores. Mas como superar o colonialismo e suas mazelas se ainda tentamos remendar uma nação que esconde seus crimes?

A afro-diáspora, a partir da perspectiva afrocentrada, deve evitar a co-colonização eurocêntrica e não aceitar a realidade imposta. A arte, como proposta de novas visões de mundo, pode plantar sementes para um imaginário não colonial, promovendo a libertação e reparação dos povos originários e afrodescendentes. Combater a ideia de genialidade e a dicotomia vencedores versus perdedores, valorizando a biografia de todos neste território, é um caminho promissor para artistas negros. Resgatar legados e ampliar os imaginários dos ancestrais pode ajudar a interromper o ciclo de opressão imposto pela nacionalidade brasileira e imaginar um futuro mais justo.

Referências

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade a teoria de mudança social**. Afrocentricidade Internacional, 2014.

ASANTE, Molefi Kete. **Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar**. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.

MAZAMA, Ama. **A Afrocentricidade Como um Novo Paradigma**. In: Elisa Larkin. Nascimento (Org.). Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016. Orientador: Prof. Titular Percival Tirapeli.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da Realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2018

PAULINO, Rosna. **Gargalheira T2 #11 – Rosana Paulino**. Kleber Amâncio e Matheus Gato. **Gargalheira Podcast**, Brasil, fev. 2023. 1h40min. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4q3Yb5rxE3pQFTOpEFFbO9>. Acesso em 14 ago. 2024.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Octávio Araujo: 10 anos de pintura**. São Paulo: 1979