DO MITO DA LIBERDADE ARTÍSTICA À RESPONSABILIDADE ONTOLÓGICA: CRÍTICA AFROCENTRADA DA AUTONOMIA DA ARTE, DUPLA CAPTURA E HORIZONTES PARA UMA ARTE DA AFRODIÁSPORA

FROM THE MYTH OF ARTISTIC FREEDOM TO ONTOLOGICAL RESPONSIBILITY: AN AFROCENTRIC CRITIQUE OF ARTISTIC AUTONOMY, DOUBLE CAPTURE, AND HORIZONS FOR AFRODIASPORIC ART

Diogo Nogueira Silva[1]
Pesquisador Independente
Associado/a/e ANPAP: não

RESUMO
O presente artigo analisa o lugar do artista negro nos critérios contemporâneos de validação da arte, problematizando as noções de autonomia e universalidade estética sob uma perspectiva afrocentrada. Ao cruzar a crítica ocidental com o paradigma da Afrocentricidade, identifica-se uma dinâmica de dupla captura que encurrala a produção negra entre o reducionismo identitário e a assimilação aculturada. Conclui-se propondo a noção de responsabilidade ontológica como operador analítico para a arte afro-diaspórica, deslocando os critérios de avaliação da originalidade individual para a capacidade de as práticas criativas produzirem continuidades históricas e sustentarem a vida compartilhada.

Palavras-Chave: Afrocentricidade. Arte afro-diaspórica. Autonomia da arte. Responsabilidade ontológica. Ubuntu.

ABSTRACT
This article analyzes the place of the Black artist within contemporary art validation criteria, problematizing the notions of autonomy and aesthetic universality from an Afrocentric perspective. By intersecting Western critique with the paradigm of Afrocentricity, it identifies a dynamic of double capture that traps Black production between identity reductionism and acculturated assimilation. It concludes by proposing the notion of ontological responsibility as an analytical framework for Afro-diasporic art, shifting the evaluation criteria from individual originality toward the capacity of creative practices to produce historical continuities and sustain collective life.

***KEYWORDS*:** Afrocentricity; Afro-diasporic art; Autonomy of art; Ontological responsibility; Ubuntu.

[1] Mestre em Artes pela UNESP em Processos e Procedimentos Artísticos, Licenciado e Bacharel em Artes Visuais. Atua como artista visual desde 2009, Investigando a Arte da Afro-diáspora, Afrocentricidade, Ser Artista Negro, na linguagem do desenho, pintura, objetos e instalação. E-mail: diogo.n.silva@unesp.br. Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/2809266712260294 / https://orcid.org/0009-0008-7200-308X .São Paulo - SP, Brasil.

Introdução

Como artista e homem negro do sudeste do Brasil, vivendo e trabalhando na zona leste de São Paulo, produzir arte e acessar as instituições de validação sempre se apresentaram como enigmas, cujas regras precisavam ser aprendidas e decifradas. A criação artística se apresentava para mim como um rio alimentado por inúmeros afluentes, mas que a cultura ocidental canalizou ao longo dos séculos, estabelecendo tarifas, permissões e regras que determinam quem pode navegar por suas águas e sob quais condições. A dita “autonomia da arte” foi uma das barreiras levantadas na modernidade ocidental que serviu de divisor concreto na minha produção e na de outros artistas negros ditando os modos pelos quais determinados temas, procedimentos e formas de existência são reconhecidos e legitimados como arte.

No contexto contemporâneo, como um rompimento de barragem, nos últimos dez anos se ampliou a presença de artistas negros nas instituições junto a um crescente interesse em torno da chamada “arte afro-brasileira”. Contudo, esse movimento não elimina os limites historicamente constituídos pelo racismo, pelo patriarcado, pela colonialidade e pelo capitalismo. A produção afro-diaspórica continua frequentemente submetida a expectativas que a vinculam à representação do “Outro”, do exótico e da brasilidade, ou à denúncia das violências e apagamentos produzidos pela história colonial. Diante de tantas urgências e disputas, se coloca também um desejo de experimentação, de liberdade de criação através da investigação da forma, materialidades, procedimentos e limites conceituais das linguagens. Um território frequentemente associado à adesão aos critérios filosófico, estéticos e epistemológicos produzidos pela tradição ocidental.

É nesse campo de tensões que se insere este artigo, derivado de um recorte da dissertação de mestrado “Corpo Encanto: Afrocentricidade e Poéticas do Homem Negro para Invocar Humanidades”. A investigação parte de questões como: que lugar ocupam os artistas negros nos critérios contemporâneos de validação da arte? Em que medida a defesa da “arte pela arte” continua operando, ainda que sob novas formas, na hierarquização racial das produções artísticas? E quais valores, a partir de

critérios afrocentrados e críticos à modernidade ocidental, podem orientar a criação, a circulação e a legitimação da produção africana e afro-diaspórica?

Para enfrentar essas questões, o artigo examina formulações centrais da autonomia artística por meio do diálogo entre teoria crítica, antropologia da arte e Afrocentricidade. Peter Bürger, Alfred Gell, Sylvia Wynter e Nathalie Heinich são mobilizados para evidenciar as condições históricas, institucionais e ontológicas que sustentam os regimes modernos de validação estética. Essas premissas são posteriormente confrontadas com referenciais afrocentrados, especialmente de Molefi Kete Asante e Marimba Ani, cujo objetivo é problematizar a pretensão universal da independência estética e investigar seus limites diante das experiências históricas africanas e afro-diaspóricas.

A dupla captura, os caminhos canalizados para o artista negro

Entre 2013 e 2025, observa-se uma expansão de exposições com artistas negros e indígenas, com destaque para a chamada “arte afro-brasileira”. No artigo “A nova mão afro: a história da arte afro-brasileira não é a história do artista negro” (2025) apresentado no 34º Encontro Nacional do Anpap, aponto a mostra que dá título ao artigo como um possível marco inicial para pensar esse percurso, e o ano de 2023 como um ano importante por conter grandes exposições panorâmicas que permitiram aos artistas negros a possibilidade de identificar parâmetros, correntes e produções dissidentes em cada época, do colonial, passando pelo moderno ao contemporâneo.

Junta-se a essa sequência de exposições a 36ª Bienal de São Paulo “Nem todo viandante anda estradas – Da humanidade como prática” que evidencia simultaneamente avanços institucionais e tensões persistentes em torno da presença de curadores, artistas e perspectivas negras no sistema da arte. Entretanto, a ampliação da visibilidade não implica, necessariamente, a transformação das estruturas de poder que organizam o campo artístico. As mudanças observadas no sistema da arte sofrem retrocessos em um contexto mais amplo marcado pelo fortalecimento de discursos ultranacionalistas, conservadores e excludentes em diferentes partes do mundo, bem como pela permanência de conflitos neocoloniais

que causam deslocamentos forçados e vítimas fatais. Tais processos revelam a fragilidade de conquistas institucionais recentes e evidenciam que reconhecimento simbólico e transformação estrutural não constituem fenômenos equivalentes.

Esse mecanismo faz parte da dinâmica colonialista, que reflete nas estruturas do cotidiano. Como aponta o antropólogo e curador Hélio Menezes Neto (2018) embora a presença negra e os aportes de origem africana ocupem lugar relevante na cultura brasileira, "os artistas afro-brasileiros (...) encontram lugar diminuto, quando não de todo ausente, nas narrativas mais conhecidas sobre a história da arte no país" (MENEZES NETO, 2018, p. 18). Nesse contexto, obras que representam pessoas negras e elementos da cultura afro-brasileira integram os acervos das principais instituições de arte, mas o reconhecimento dos artistas negros permanece limitado. Como questiona o autor, "para além da representação, qual o espaço para a representatividade do negro nas instituições e estudos sobre arte brasileira?" (MENEZES NETO, 2018, p. 21). Desse modo, consolida-se uma situação em que elementos da cultura negra são amplamente consumidos, enquanto os sujeitos negros seguem afastados dos espaços de legitimação e autoridade simbólica, reproduzindo a ambiguidade de uma sociedade que nos exclui dos benefícios da vida social enquanto utilizam os repertórios negros sob o selo de brasilidade subordinada a representar o outro – responsável pelo de pior e/ou melhor da cultura brasileira.

Essa dinâmica permite compreender aquilo que denomino, neste artigo, de dupla captura da produção afro-diaspórica contemporânea. Em diálogo com Frantz Fanon (2020), pode-se afirmar que tal condição atualiza, no campo da arte, um impasse já identificado pelo autor em *Pele negra, máscaras brancas*. Ao analisar os efeitos subjetivos da colonização e da racialização, Fanon observou que o sujeito colonizado (e negro) se encontrava aprisionado entre dois polos igualmente alienantes: Primeiro, na interiorização das imagens produzidas pelo mundo branco e a busca por reconhecimento mediante a assimilação aos seus valores já que será “tão mais branco [...] tão mais próximo estará do homem verdadeiro, quanto mais tiver incorporado a língua francesa” (FANON, 2020. p. 31), assumindo assim uma cultura, um conceito de civilização e humanidade. Ao mesmo tempo, Fanon recusava a solução inversa baseada na exaltação de uma alma negra, através de estereótipos e essencializações

que se tornam uma segunda prisão ao “Mito Negro”[i]. Nesse sentido, advertia que a idealização de uma identidade negra autêntica frequentemente implicava a rejeição da historicidade concreta "em nome de um passado místico" (FANON, 2020, p. 28), permanecendo ainda circunscrita ao universo simbólico produzido pela colonização.

No campo da arte, essa estrutura assume uma forma específica. De um lado, a produção negra é frequentemente capturada por expectativas institucionais que a circunscrevem ao testemunho da racialização, da memória traumática ou da representação da diferença, reduzindo o artista à condição de representante identitário, junto a esses elementos está a construção moderna de “afro-brasilidade” a partir da academia, da arte e literatura. De outro, a possibilidade de escapar dessa posição costuma ser condicionada pela adesão aos ideais modernos de autonomia, universalidade e liberdade criadora, mediante o afastamento em relação às referências africanas e afro-diaspóricas. Embora distintas, ambas as posições permanecem inscritas nos mesmos critérios ontológicos e epistemológicos que estruturam a modernidade ocidental.

A primeira forma de captura manifesta-se pela racialização e pela essencialização do sujeito negro e dos conceitos de africano e africanidade. Embora a categoria "arte afro-brasileira" tenha desempenhado papel fundamental nas lutas por visibilidade e reconhecimento, ela também pode funcionar como mecanismo de organização simbólica da diferença. O historiador da arte Igor Simões (2019), pesquisador dedicado às relações raciais na história da arte brasileira, observa que sujeitos racializados tendem a ter suas produções igualmente racializadas, fato que revela a ausência de categorias equivalentes para a produção branca. Como questiona o autor, se existe uma arte afro-brasileira, qual seria o nome daquilo que continua sendo reconhecido simplesmente como arte? “Seria ela a arte euro-brasileira?“(Simões, 2019. p 149).

Essa captura faz com que artistas negros sejam frequentemente convocados a responder a determinadas expectativas institucionais. Espera-se que suas obras abordem a violência racial, representem religiosidades africanas, expressem signos e afirmações da nacionalidade e da brasilidade ou funcionem como marcadores da

diversidade cultural brasileira, e por consequência, o lugar da arte como campo inclusivo, disruptivo que abrange e acomoda diferentes formas de expressão cultural. Mesmo que essas temáticas, técnicas e construções poéticas tenham bases materiais históricas e culturais e sejam exemplos legítimos de luta contra o apagamento da população negra, sua transformação em expectativas permanentes produz um estreitamento das possibilidades de criação e reduz a complexidade da experiência afro-diaspórica. É importante dizer também, que antes da elaboração de conceitos como a Negritude, o Pan-africanismo e a Consciência Negra, a identidade de ser negro era uma marca a ser apagada e superada, reflexo das teorias raciais e de pseudociências como o eugenismo, utilizadas no processo que o intelectual Abdias Nascimento chamou de “genocídio do negro brasileiro” em seu livro homônimo de 1977.

A luta por afirmação cultural das populações negras foi capturada e tornada em uma prisão simbólica na estrutura da construção da Nação brasileira. A identidade é transformada pelos campos acadêmicos e culturais em prisão permanente ao conceito do “Mito Negro”, reflexo negativo do Homem Branco, ou a romantização de um passado sem conflito em uma “África Mítica” que nunca existiu. A complexidade dessa armadilha se intensifica ao se observar que a saída da essencialização é frequentemente mediada por uma renovação da forma inicial de captura, já que para escapar da condição de artista racializado, torna-se necessário aderir ao modelo moderno de artista universal. Nessa perspectiva, a liberdade formal, a investigação conceitual e o direito à experimentação aparecem frequentemente condicionados ao afastamento das referências africanas, bem como das questões políticas, ou, no mínimo, à tradução dessas referências para as normas ocidentais, achatando as experiências históricas da afrodiáspora e, retomando assim, a adesão à aculturação do projeto eugenista.

A persistência desse mecanismo não decorre apenas de escolhas individuais, mas de processos estruturais que reproduzem hierarquias raciais nas instituições culturais. Nesse sentido, o conceito de pacto narcísico da branquitude, formulado por Bento (2022), evidencia mecanismos coletivos de autopreservação dos privilégios brancos, sustentados por um “pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas,

que visa manter seus privilégios" (BENTO, 2022, p. 18). No campo artístico, esse pacto manifesta-se na definição dos temas considerados universais, dos critérios de excelência e dos mecanismos de reconhecimento que determinam quais artistas ocupam posições centrais nas narrativas institucionais.

Reflexo desse paradoxo foi a exposição "Direito à Forma", com as curadorias de Deri Andrade, Igor Simões e Jana Janeiro, apresentada na Galeria Fonte do Instituto Inhotim em 2023, representando justamente a disputa por enquadramentos que historicamente associaram a produção artística de autoria negra. Inspirada pelo pensamento de Beatriz Nascimento, a exposição reivindica o direito à investigação formal como dimensão constitutiva da experiência artística negra, compreendendo a forma como um campo de elaboração poética e de construção de narrativas capazes de reescrever a história da arte a partir de perspectivas afro-atlânticas. Conforme assinala Deri Andrade, a exposição busca reposicionar o debate acerca da arte de autoria negra, frequentemente reduzida, nas últimas décadas, à figuração, propondo um panorama de produções contemporâneas que se apresentam como espaços de debate e de elaboração de outras histórias da arte no Brasil. As atividades educativas vinculadas à mostra reforçam a compreensão da forma como uma possibilidade de expressão que ultrapassa a representação figurativa e evidenciam as relações culturais entre Brasil e África na constituição de uma perspectiva afro-atlântica da arte contemporânea (INHOTIM, 2023; DAS ARTES, 2023).

Apesar da iniciativa curatorial propor quebrar os estereótipos impostos à produção de artistas negros, a mostra ainda trabalha dentro de uma visão ocidental de arte em que a pesquisa formal, racional e processual se coloca como um progresso dessa produção em direção a uma arte autônoma. Essa interpretação só se valida se acreditarmos que povos africanos não produziram ou não produzem arte abstrata não figurativa, o que é facilmente desmentido pela decoração arquitetônica do povo Kassena em Gana, ou dos Ndebele no Zimbábue, além dos tecidos tradicionais Bogolan do Mali e das Capulanas de Moçambique, para citar alguns exemplos. O mais interessante é que tais abordagens não hierarquizam a divisão entre figuração e abstração como uma evolução histórica da arte, como ocorre no Ocidente.

A própria exposição *Direito à Forma* permite observar algumas das tensões que atravessam a inserção contemporânea da produção artística negra no sistema da arte. Ao propor uma reflexão sobre a relação entre forma e narrativa na arte de autoria negra, a mostra busca deslocar a leitura dessas produções para além de uma interpretação exclusivamente identitária ou documental. Contudo, a seleção de artistas e os núcleos curatoriais também evidenciam permanências históricas nos modos de legitimação da arte afro-brasileira. Na produção de nomes como Rubem Valentim, Emanoel Araújo e Jorge dos Anjos, por exemplo, a presença africana é frequentemente reconhecida por meio da tradução de símbolos, cores e estruturas associadas às cosmologias dos orixás para linguagens formalistas compatíveis com a tradição moderna e concreta da arte brasileira. A relevância desses criadores é incontestável, mas sua consagração institucional revela como determinadas formas de africanidade tornaram-se historicamente mais inteligíveis e aceitáveis para o circuito artístico nacional quando compartilham de narrativas formalistas do período.

Ao mesmo tempo, o trabalho de artistas contemporâneos como Rosana Paulino e Ayrson Heráclito demonstra outro movimento recorrente no campo da arte afro-brasileira: a associação da produção negra à denúncia da violência colonial, da escravidão e do racismo estrutural. Embora fundamentais para a revisão crítica da história nacional, tais enquadramentos podem produzir uma nova expectativa de legibilidade, na qual a experiência negra permanece vinculada prioritariamente à memória do trauma ou à representação da diferença racial. Em contraste, proponentes de gerações mais recentes, como Luana Vitra, Rebeca Carapiá, Edu Silva e André Ricardo, frequentemente desenvolvem pesquisas formais, materiais e poéticas cujas relações com a identidade racial são mais difusas, múltiplas ou indiretas. Ainda assim, suas inserções em exposições são condicionadas à arte afro-brasileira, o que evidencia como a identificação racial continua operando como um importante princípio organizador da recepção crítica e institucional dessas produções.

Logo, longe de ser um fracasso curatorial, a mostra é sintoma de um problema mais amplo. Evidencia simultaneamente avanços significativos na ampliação da presença negra nas instituições artísticas e os limites das categorias disponíveis para interpretar essa presença. Entre a valorização de determinadas matrizes africanas

historicamente legitimadas, a expectativa de denúncia da violência racial e a incorporação de artistas cujas investigações excedem tais enquadramentos, torna-se visível a dupla captura.

Uma segunda problemática aparece no fato de que essa contra-narrativa, de que a produção negra não precisa falar sobre raça, nem ser figurativa, está delimitada por uma visão eurocêntrica que ignora o fato de que nossa produção sempre foi diversa, sem pautas organizadas por manifestos ou historiadores. Cada produção teve que responder aos processos históricos, sociais e econômicos específicos. A disputa da nossa representação imagética, por exemplo, é intrincada ao combate do racismo na sociedade, consequência das emergência política e lutas histórica pela sobrevivência e resistência contra o politicas higienistas, apartheids e neocolonialismo ao longo do século XX. A persistência do racismo estrutural pode ser observada em diferentes indicadores sociais, como os dados recentes sobre letalidade policial, encarceramento e mortes violentas, que continuam atingindo desproporcionalmente a população negra. Como então, negar a reinvindicação de direitos quando acessamos espaços de poder? Como privilegiar uma liberdade criativa quando ainda não acessamos o direito a vida?

Assim, apresentar a “arte pela arte” como horizonte privilegiado de emancipação para artistas negros significa assumir, muitas vezes de forma implícita, uma concepção de liberdade produzida no interior da própria modernidade que instituiu sua desumanização. A dupla captura não é apenas resultado do racismo explícito ou da sub-representação institucional. Ela decorre de um regime de reconhecimento que permite ao artista negro existir apenas como diferença racial administrada ou como sujeito assimilado aos modelos universais de humanidade ocidental. O problema, portanto, não reside somente na exclusão de determinados grupos dos espaços de legitimação artística, mas na própria concepção de sujeito que organiza esses espaços e define quais formas de existência podem ser reconhecidas como plenamente humanas, livres e criadoras. Torna-se necessário, assim, investigar a genealogia dessa noção de liberdade e compreender de que maneira a autonomia artística se constitui como expressão estética de uma ontologia específica do sujeito moderno.

A autonomia artística como problema ontológico

O termo Ocidente é empregado aqui para além da designação geográfica ou cultural homogênea, e sim como categoria analítica derivada da crítica afrocentrada à modernidade. Para Asante (2009), a hegemonia ocidental universaliza referenciais históricos e epistemológicos europeus, convertendo uma experiência particular em parâmetro da humanidade. Já Ani (1994) identifica na matriz cultural europeia processos de objetificação, dicotomização e dessacralização que sustentam separações entre indivíduo e coletividade, humanidade e natureza, espírito e matéria. Nessa perspectiva, o Ocidente designa uma lógica epistemológica associada à fragmentação da realidade e à negação das interdependências valorizadas por muitas cosmologias africanas. Reconhece-se, contudo, que o próprio pensamento europeu produziu correntes críticas a esses pressupostos. A mobilização de autores como Peter Bürger (2008) e Alfred Gell (2005) evidencia que a crítica à autonomia da arte e ao universalismo estético não é exclusiva da Afrocentricidade, embora esta lhes atribua novos sentidos ao articulá-las à ancestralidade, à coletividade e a formas de conhecimento historicamente marginalizadas pela modernidade eurocêntrica.

O arcabouço filosófico que sustenta a concepção moderna de autonomia da arte encontra um de seus fundamentos na *Crítica da Faculdade do Juízo*[ii], de Immanuel Kant. Ao definir a experiência estética como uma operação distinta do conhecimento e dos interesses práticos, Kant afirma que “o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético” (KANT, 2002, p. 48), sendo determinado por fundamentos subjetivos. Nessa concepção, a experiência do belo não está vinculada à utilidade do objeto, a valores morais ou a significados sociais específicos, mas à apreciação de suas qualidades formais. Para Kant (2002), o juízo de gosto puro é fundamentado na percepção da forma e na sensação de prazer que ela suscita, sem recorrer a conceitos ou finalidades externas. Dessa maneira, sua teoria contribui para a consolidação da ideia de que a arte constitui um domínio relativamente autônomo, cuja valorização repousa na experiência estética e na apreciação formal, desvinculada das circunstâncias históricas, políticas, sociais ou culturais que permeiam sua criação e recepção.

Peter Bürger (2008), por sua vez, questiona o caráter universal dessa formulação ao demonstrar que a autonomia artística não constitui uma essência atemporal da arte, mas uma construção social específica da modernidade burguesa. Segundo o autor, “a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa. Permite descrever a desvinculação da arte, historicamente determinada, em relação à vida prática” (BÜRGER, 2008, p. 87). O autor conclui que, a autonomia da arte possui um caráter ideológico, pois combina um elemento real, o afastamento da arte das práticas cotidianas da vida social, com uma distorção, que consiste em transformar essa condição histórica específica na suposta essência universal da arte (BÜRGER, 2008, p. 87).

Nesse processo, a arte é progressivamente afastada de suas funções religiosas, políticas e econômicas diretas e reorganizada em uma esfera relativamente autônoma. Tal processo ocorre por meio daquilo que Bürger denomina “instituição arte”, definida como o “aparelho de produção e distribuição da arte quanto às ideias dominantes em arte numa época dada e que determinam essencialmente a recepção das obras” (BÜRGER, 2008, p. 52). Museus, academias, crítica especializada e mercado de arte constituem os principais mecanismos dessa institucionalização, consolidando a “separação das obras de arte em relação à práxis vital” (BÜRGER, 2008, p. 55). A autonomia estética, portanto, é resultado de um conjunto de estruturas sociais responsáveis por sua legitimação e circulação e não apenas de qualidades formais das obras. Essa autonomização também opera como mecanismo de distinção social. Ao analisar a função da arte na sociedade burguesa, Bürger observa que “ao desfrutar da arte, o sujeito burguês, mutilado, reconhece-se como personalidade” (BÜRGER, 2008, p. 39). A experiência estética desinteressada converte-se, assim, em marcador de refinamento cultural e pertencimento de classe, ao mesmo tempo em que contribui para a ocultação das determinações sociais que estruturam a produção e a recepção das obras.

Essa transformação torna-se ainda mais evidente ao longo do século XIX, quando o ideal de “arte pela arte” consolida a autonomia estética como valor central da produção artística. A figura do artista passa então a ser construída como a de um indivíduo excepcional, dotado de uma sensibilidade singular e relativamente desvinculado das

determinações que atravessam a existência comum. Como observa Nathalie Heinich (2005), o chamado “regime de singularidade” está apoiado em uma complexa rede institucional que sustenta a circulação e o reconhecimento dos artistas. Segundo a autora, eles “evoluem graças aos museus, às galerias, às revistas de arte e às diversas instituições artísticas que permitem que suas propostas circulem” (HEINICH, 2005, p. 140). Nessa perspectiva, a excepcionalidade atribuída ao artista resulta de processos de legitimação social regulados por diferentes agentes e instâncias de consagração, já que “o artista, cada vez mais, não será mais só aquele que produz obras de arte, mas, sobretudo, aquele que consegue fazer-se reconhecer como artista” (HEINICH, 2005, p. 139). Em outras palavras, aquilo que frequentemente aparece como liberdade absoluta do criador depende de um conjunto sofisticado de mediações sociais que definem quem pode ser reconhecido como artista e quais produções serão autorizadas a ocupar o espaço da arte legítima[iii].

O artista moderno torna-se, assim, uma das expressões privilegiadas do sujeito autônomo produzido pela modernidade que é implicitamente racializada a partir do desenvolvimento da branquitude. Desse modo, a autonomia da arte e do sujeito constituem processos historicamente articulados.

A crítica de Sylvia Wynter (2015) adquire centralidade ao demonstrar que a modernidade ocidental, além de universalizar suas instituições, normatizou uma concepção específica de ser humano. Em seu livro " On Being Human As Praxis", a autora argumenta que houve uma sobrerrepresentação do “Homem” ocidental como medida universal da humanidade, ocultando sua origem histórica e racializada, construída sempre em oposição à figura do “Outro”. Segundo Wynter, esse modelo operou por meio de duas reconfigurações principais: o “Homem1”, pautado no humanismo renascentista e no sujeito puramente racional (WYNTER, 2015, p. 262-263, 276); e o “Homem2”, consolidado no século XIX sob a justificativa das ciências biológicas e do darwinismo social, que naturalizaram as hierarquias raciais como diferenças evolutivas (WYNTER, 2015, p. 263, 266).

Ao elevar um sujeito concebido como autônomo e isolado das relações que o constituem a um patamar universal, a modernidade forjou simultaneamente seus

modelos de humanidade e de liberdade. Sob essa ótica, a figura do "artista universal moderno" revela-se também como uma subjetividade excludente e particular. A própria autonomia artística, portanto, nada mais é do que a expressão estética de uma visão de mundo baseada na separação, na individualização e na abstração da vida vinculada a uma determinada concepção de humanidade. A questão passa a ser, portanto, quais sujeitos foram historicamente reconhecidos e autorizados a encarnar o ideal de criador autônomo e quais foram produzidos como incapazes de ocupar esse lugar. A disputa estética torna-se, desse modo, inseparável da disputa sobre quem possui a “Palavra” e quem é condenado a apenas “ecoá-la” (WYNTER, 2015, p. 328).

Liberdade como separação e liberdade como relação

O que se apresenta como escolha entre permanecer aprisionado em uma categoria racial ou alcançar a universalidade por meio da neutralidade artística constituem, na realidade, duas modalidades complementares de uma mesma estrutura. A primeira captura fixa o artista negro em uma posição identitária previamente delimitada. A segunda oferece a possibilidade de transcendência dessa posição, desde que isso ocorra pela assimilação aos modelos de humanidade e liberdade produzidos pela modernidade ocidental. Em ambos os casos, permanece inalterada a concepção de sujeito que sustenta o sistema da arte ocidental.

Em conformidade com Wynter, Anne Lafont (2023), em A arte dos mundos negros afirma que “o corpos teórico do iluminismo” e “arte, história natural, antropologia incipiente, estética e leis coloniais convergiram [...] para estabelecer, e então estabilizar, a cor como o principal marcador racial no inventário da diversidade humana” (LAFONT, 2023, p. 18), fazendo das artes visuais instrumentos de classificação dos corpos. A figura do artista universal e a pretensão de neutralidade estética se constituem no interior dessas estruturas. Do mesmo modo, Alfred Gell (2001; 2005) evidencia que as categorias ocidentais que distinguem arte e artefato ou que reivindicam critérios universais de apreciação estética correspondem a construções históricas específicas, posteriormente elevadas à condição de norma.

É precisamente nesse ponto que a Afrocentricidade proposta por Molefi Kete Asante (2014) oferece um caminho para a recentralização da agência africana, partindo de modo de pensamento e ação no qual predominam os interesses, valores e perspectivas africanos. Para o autor, essa agência deve estar fundamentada nas experiências africanas como centralidade (ASANTE, 2014). Tal perspectiva permite compreender a criação artística como parte dos processos de continuidade histórica, autodeterminação coletiva e produção de humanidade e não como atividade apartada da existência. Assim, as artes constituem espaços de recuperação da consciência africana, uma vez que "a estética Afrocêntrica não implora liberdade; cria e estabelece a liberdade" (ASANTE, 2014, p. 133). A questão deixa, então, de ser se artistas africanos e afro-diaspóricos podem utilizar determinadas linguagens ou procedimentos formais, passando a interrogar quais concepções de liberdade orientam seus processos de criação e que modelo de humanidade pretendem endossar. Em contraposição à lógica moderna, que tende a conceber a liberdade como separação dos vínculos comunitários e ancestrais, a perspectiva afrocentrada compreende a existência a partir da interconectividade, da consciência coletiva e da continuidade histórica. Assim, o indivíduo não se realiza apesar da comunidade, mas por meio dela; não contra a ancestralidade, mas em continuidade com ela, pois a libertação plena exige que sejam "reatado[s] nossos laços com nossos ancestrais" (ASANTE, 2014, p. 45).

Outras águas: responsabilidade ontológica e outros critérios para a produção afro-diaspórica

O primeiro passo para afrocentrar a arte da afrodiáspora consiste em confrontar tanto o "Mito Negro", definido por Frantz Fanon (2020) e Neuza Santos Souza (1983), quanto as imagens essencialistas de África e africanidade produzidas pela colonialidade. Conforme argumenta Sueli Carneiro (2023), o dispositivo de racialidade articula saber, poder e subjetivação, convertendo populações negras em objetos de conhecimento e raramente em sujeitos da elaboração teórica. A autora demonstra que essa produção de saber se realiza frequentemente "tomando-o como informante desse domínio, porém sem o seu acolhimento como sujeito político e de conhecimento" uma vez que "a posição de sujeito reflexivo pleno é historicamente

negada" aos pensadores negros (CARNEIRO, 2023, p. 45; 41). Desse modo, instituições acadêmicas e culturais não apenas definem quais narrativas sobre a África e as populações negras são legitimadas, mas também produzem categorias que classificam, administram e naturalizam a diferença racial. No contexto brasileiro, essa dinâmica influenciou tanto a construção do conceito de "arte afro-brasileira" quanto a valorização seletiva de determinadas matrizes africanas em detrimento de outras.

Escapar dessa captura não significa abandonar as referências africanas, mas questionar os enquadramentos que as fixam em identidades estáveis ou tradições únicas. A proposta da Afrocentricidade consiste em recuperar a agência africana sobre sua própria história, reconhecendo a pluralidade de epistemes, cosmologias e experiências que compõem o continente e suas diásporas. Trata-se menos de buscar uma África pura, e sim, sua diversidade e diferenças, reestabelecendo condições para que africanos e afro-diaspóricos produzam seus próprios referenciais de interpretação e criação. Desse modo, ao questionar os fluxos historicamente determinados da racialidade, cabe aos artistas e pesquisadores negros abdicar em alguns casos, ou utilizar criticamente os moldes normativos impostos pela epistemologia ocidental, operando de forma consciente na ampliação e desestabilização dessas categorias. Essa postura se concretiza por meio da apropriação consciente da história africana e de suas reverberações diaspóricas, orientando-se pelo compromisso de renovar e revitalizar, no tempo presente, os legados e ensinamentos do passado e não pela busca da novidade linear eurocêntrica.

Marimba Ani (1994) interpreta a experiência histórica da população africana na diáspora a partir da Maafa. O termo, refere-se ao grande desastre civilizatório provocado pelo tráfico transatlântico, pela escravidão, pelo colonialismo e pelos regimes modernos de racialização. A Maafa pode ser compreendida como um processo de descarrilhamento ontológico, isto é, de ruptura das continuidades históricas, espirituais e epistemológicas africanas, mediante a imposição de modelos de humanidade elaborados pela modernidade ocidental.

Essa ruptura manifesta-se também na fragmentação entre arte e vida, indivíduo e comunidade, humanidade e natureza, presente e ancestralidade. Para Ani, "a 'arte'

torna-se o domínio da elite intelectual" e, divorciada da espiritualidade, torna-se "culturalmente debilitante" (ANI, 1994, p. 202, 208), enquanto a "arte pela arte" constitui "uma aberração europeia" (ANI, 1994, p. 217). A mesma lógica separa os sujeitos, pois a "individualização" produz a "crescente separação mecânica das pessoas umas das outras" (ANI, 1994, p. 354), e rompe a relação com a natureza e a ancestralidade ao impor dualismos e uma temporalidade linear que "nega a circularidade e a espiral do desenvolvimento orgânico" (ANI, 1994, p. xxvii). O recarrilhamento, portanto, não significa apenas recuperar uma origem, mas reconstituir possibilidades de existência e criação capazes de superar a redução da experiência afro-diaspórica à condição de ex-escravizados e a naturalização das violências do tráfico transatlântico, da escravidão, do colonialismo e do aniquilamento indígena e negro. Trata-se de recuperar referências africanas e afro-diaspóricas para restabelecer os vínculos entre vida, comunidade, natureza, ancestralidade e criação, afirmando a possibilidade de outras formas de humanidade.

Nesse horizonte, Sankofa e Ubuntu tornam-se operadores civilizatórios fundamentais para uma concepção de liberdade baseada na continuidade histórica e na responsabilidade relacional. Enquanto Sankofa orienta o retorno crítico à ancestralidade como fonte para a construção do presente e do futuro, o Ubuntu, sistematizado contemporaneamente por Mogobe Ramose (2002), articula a constituição do sujeito à reciprocidade, fundada no "reconhecimento e respeito mútuos, complementado pelo cuidado e partilha recíprocos" (RAMOSE, 2002, p. 8). Enraizados na história africana e orientados para o porvir, esses princípios vinculam a liberdade ao compromisso ético com ancestrais, contemporâneos e gerações futuras.

Essa filosofia da relação reorienta a avaliação do fazer artístico afrocentrado: mais do que a originalidade individual ou a autonomia formal, importa sua capacidade de produzir equilíbrio, pertencimento e restauração de dignidades. A criação artística, assim, constitui-se como prática de soberania compartilhada e de manutenção da vida.

De modo convergente, a tradição filosófica yorùbá contemporaneamente articulada por Wande Abimbola (1976) permite compreender a produção simbólica como integrada à realização do Ìwà (caráter) e à harmonia entre indivíduo, comunidade e dimensões ancestrais da existência. Nesse contexto, a criação não se organiza por uma lógica de autonomia, mas por uma ética da continuidade e do equilíbrio existencial, na qual a produção cultural participa da manutenção das relações cosmológicas e sociais.

A responsabilidade ontológica pode ser pensada a partir de três dimensões complementares: **continuidade**, ao reconhecer a criação como parte de uma história que antecede e ultrapassa o indivíduo; **relacionalidade**, ao considerar que o valor da prática artística também reside nas relações que produz e sustenta; e **manutenção da vida**, ao avaliar sua capacidade de ampliar as condições materiais, simbólicas, espirituais e comunitárias de existência. A partir da Afrocentricidade, a criação artística torna-se, assim, uma prática de reposicionamento e construção de agência, fundada no estudo e no diálogo com as epistemes, cosmogonias e fazeres de diversos povos africanos. Em perspectiva pan-africanista e quilombista[iv], o artista negro reconhece sua inserção em disputas históricas pela produção de humanidade e assume-se como **trabalhador** e **encantador**, recusando os mitos da genialidade individual, da supremacia técnica e da monocultura estética que estruturam os regimes ocidentais de legitimação da arte. Sua produção participa de processos **coletivos** de **coleta**, reenergização e transmissão de saberes, encontrando sua potência na continuidade histórica, na recomposição da agência africana e afro-diaspórica e na reorganização da vida compartilhada. Ao reconhecer a **utilidade da arte**, essa perspectiva supera a lógica da “arte pela arte” e afirma as potências pedagógicas, curativas e comunitárias da criação, sem subordinar-se a pretensões universalistas e eurocêntricas.

Considerações finais

A metáfora do rio permite retomar o problema central deste artigo a partir da imagem da continuidade e da recomposição. A dupla captura produzida pelas estruturas eurocêntricas e burguesas historicamente posicionou o artista negro entre duas formas complementares de enquadramento: de um lado, a redução identitária que o

fixa como representante racial; de outro, a assimilação ao ideal do artista universal autônomo, cuja promessa de liberdade permanece vinculada aos pressupostos da subjetividade moderna e aos mecanismos de legitimação do sistema da arte. Em ambos os casos, preserva-se uma mesma concepção de humanidade e de liberdade, fundada na separação entre sujeito e comunidade, arte e vida, criação e responsabilidade.

Diante desse impasse, o paradigma da Afrocentricidade permite formular um terceiro horizonte, aqui expresso pela noção de responsabilidade ontológica. Essa categoria desloca os critérios de avaliação da produção artística dos ideais de autonomia absoluta e originalidade individual para a participação das práticas criativas nos processos de continuidade histórica, produção de vínculos e sustentação da vida compartilhada. Em diálogo com diferentes matrizes filosóficas africanas e afro-diaspóricas, esse deslocamento permite compreender a criação como parte dos processos de recomposição da agência africana, sem subordinar a arte a funções instrumentais ou a programas temáticos previamente definidos.

Essa perspectiva exige igualmente romper com as essencializações produzidas sobre a África e sobre os povos afro-diaspóricos. A crítica ao universalismo moderno não implica a substituição de uma essência por outra, mas a recuperação das condições para que diferentes matrizes históricas e epistemológicas possam constituir seus próprios referenciais de interpretação e criação. Sob essa perspectiva, a promessa de uma liberdade fundada na investigação formal ou conceitual, em relação às determinações históricas revela os limites do próprio ideal moderno de sujeito universal. A responsabilidade ontológica propõe, assim, outro horizonte para a arte da afro-diáspora, deslocando os parâmetros de avaliação da originalidade individual para a capacidade das práticas criativas de fortalecer continuidades históricas, produzir vínculos e participar da sustentação da vida compartilhada. Nesse sentido, uma arte da afro-diáspora não se define por temas, linguagens ou materiais específicos, nem busca uma emancipação pela autonomia da arte, mas pela possibilidade de elaborar seus próprios referenciais de existência e criação, sem que o reconhecimento de sua humanidade dependa da assimilação aos modelos universalizados da modernidade ocidental.

Referências

ABIMBOLA, Wande. *Ifá: an exposition of Ifá literary corpus*. Ibadan: Oxford University Press, 1976.

ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ANI, Marimba. Yurugu: an African-centered critique of European cultural thought and behavior. Trenton, NJ: Africa World Press, 1994. ISBN 0-86543-248-1.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: teoria de mudança social. Tradução de Ana Monteiro-Ferreira, Ama Mizani e Ana Lucia. [S. l.]: Afrocentricity International, 2014. ISBN 978-0-9899548-5-3.

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

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARNEIRO, Sueli. Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

DAS ARTES. Direito à forma – Inhotim. 2023. Disponível em: https://dasartes.com.br/agenda/direito-a-forma-inhotim/. Acesso em: 20 jun. 2026.

DANTO, Arthur C. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DIOP, Cheikh Anta, A unidade Cultural da África Negra. São Paulo, SP. Editora Ananse, 2023

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 175-188, 2001.

GELL, Alfred**.** A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 41-63, jul. 2005. Tradução de Jason Campelo. HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do Estatuto de Artistas na Época Moderna e Contemporânea. em: Porto Alegre: Revista de artes visuais. Vol.13, n.22 (maio 2005); p.137-147

INHOTIM. Direito à forma. Brumadinho, 2023. Disponível em: https://www.inhotim.org.br/eventos/direito-a-forma/. Acesso em: 20 jun. 2026.

LAFONT, Anne. A arte dos mundos negros: história, teoria, crítica. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

LOPES, Nei. Bantos, Malês e Identidade Negra. 4.ed 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

MENEZES NETO, Hélio Santos. Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

NASCIMENTO, Abdias do. O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Vozes, 1980.

SILVA, Diogo Nogueira. A NOVA MÃO AFRO: A HISTÓRIA DA ARTE AFRO-BRASILEIRA NÃO É A HISTÓRIA DO ARTISTA NEGRO.. In: Anais do 34º Encontro Nacional da ANPAP - Extremos. Anais...Rio Grande(RS) FURG, 2025. Disponível em:

https//www.even3.com.br/anais/34anpap2025/1229458-A-NOVA-MAO-AFRO--A-HISTORIA-DA-ARTE-AFRO-BRASILEIRA-NAO-E-A-HISTORIA-DO-ARTISTA-NEGRO. Acesso em: 21/06/2026

RAMOSE, Mogobe B. A ética do ubuntu. Tradução de Éder Carvalho Wen para uso didático. Texto baseado em: RAMOSE, Mogobe B. “The ethics of ubuntu”. In: COETZEE, P. H.; ROUX, A. P. J. (eds.). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, 2002, p. 324-330.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2005.

SIMÕES, Igor Moraes. Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira. 2019. 298 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

WYNTER, Sylvia. *On being human as praxis*. Organização de Katherine McKittrick. Durham; London: Duke University Press, 2015.

Notas

[i] Em Frantz Fanon e Neusa Santos Souza, o “mito negro” designa um conjunto de representações historicamente produzidas pelas relações raciais e coloniais, que atribuem aos sujeitos negros características e lugares socialmente definidos como naturais. Para Fanon, “aquilo que se chama de alma negra é freqüentemente uma construção do branco” (FANON, 2008, p. 30), evidenciando que a negritude é frequentemente constituída pelo olhar colonial, que aprisiona o sujeito em imagens de primitivismo, sensualidade, irracionalidade ou espontaneidade. Essa construção pode também ser reapropriada de forma essencializada, razão pela qual o autor critica tanto a assimilação à branquitude quanto a fixação em uma negritude essencial, buscando superar o “duplo narcisismo” entre “o branco fechado na sua brancura” e “o negro na sua negrura” (FANON, 2020, p. 23). No contexto brasileiro, Neusa Santos Souza (1983) amplia essa discussão ao compreender o mito negro como uma produção ideológica que articula dominação social e constituição psíquica, reiterando, por meio das instituições, da cultura e das relações cotidianas, representações que orientam a identificação, a rejeição e a autoavaliação dos sujeitos negros segundo o ideal branco, constituindo uma base da alienação racial e do sofrimento psíquico.

[ii] A primeira publicação de Crítica da faculdade do juízo, de Immanuel Kant, ocorreu em 1790, em Berlim.

[iii] Reconhece-se que a autonomia artística foi defendida por diferentes correntes críticas da tradição ocidental como forma de resistência à instrumentalização econômica, política ou religiosa da arte (ADORNO, 1982; RANCIÈRE, 2005). Contudo, como demonstra Pierre Bourdieu (1996), o campo artístico, embora reivindique autonomia, é atravessado por disputas de poder e por diferentes formas de capital (econômico, cultural, social e simbólico) que condicionam a legitimação de agentes e obras. A crítica afrocentrada aqui proposta não busca negar o potencial crítico dessas tradições, mas interrogar seus fundamentos ontológicos, questionando em que medida a liberdade concebida como separação permanece vinculada às estruturas históricas que universalizaram o sujeito moderno ocidental.

[iv] O termo quilombismo designa, em Abdias do Nascimento, uma práxis histórico-cultural e política de resistência, organização, autodeterminação e afirmação afro-brasileira, inspirada na experiência dos quilombos e de Palmares. Mais que comunidades de fuga ou isolamento, constitui uma experiência de solidariedade, convivência e comunhão existencial continuamente reatualizada (NASCIMENTO, 1980, p. 256, 263). Nesta pesquisa, arte quilombista é uma formulação derivada desse pensamento para designar práticas artísticas que afirmam a memória, a identidade e a autonomia coletiva negra. Não constitui, portanto, uma categoria estética formalmente sistematizada por Abdias, mas uma extensão interpretativa de sua compreensão da cultura como campo de resistência e criação de futuros.