

O MACHADO ESQUECE, A ÁRVORE RECORDA: ARTE, ALEGORIA E ANCESTRALIDADE NA PRODUÇÃO DE DENIS MOREIRA¹

TADEU CHIARELLI

THE AX FORGETS, THE TREE
REMEMBERS: ART, ALLEGORY
AND ANCESTRY IN THE
PRODUCTION OF DENIS
MOREIRA

EL HACHA OLVIDA, EL ÁRBOL
RECUERDA: ARTE, ALEGORÍA
Y ANCESTRALIDAD EN LA
PRODUCCIÓN DE DENIS
MOREIRA

RESUMO

Artigos originais
Tadeu Chiarelli*

DOI <https://orcid.org/0000-0002-5123-7628>

A partir da reflexão sobre a obra *Manuel Querino Dan* (2024), do jovem artista paulista Denis Moreira, o texto propõe um estudo sobre a produção de Moreira tendo como diretrizes, por um lado, determinados aspectos da arte afrodiáspórica no Brasil e, por outro, a utilização por parte de artistas contemporâneos de procedimentos alegóricos para a produção de suas obras.

PALAVRAS-CHAVE Denis Moreira; Arte afrodiáspórica no Brasil; Arte contemporânea e alegoria; Alegoria; Arte contemporânea brasileira.

*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.237403

e-237403

ABSTRACT

Based on a reflection on the work *Manuel Querino Dan* (2024), by the young artist from São Paulo city, Denis Moreira, the text proposes a study of Moreira's production, taking as guidelines, on the one hand, certain aspects of Afro-diasporic art in Brazil and, on the other, the use by contemporary artists of allegorical procedures for the production of their works.

KEYWORDS Denis Moreira; Afro-Diasporic Art in Brazil; Contemporary Art and Allegory; Allegory; Brazilian Contemporary Art.

RESUMEN

A partir de una reflexión sobre la obra *Manuel Querino Dan* (2024), del joven artista paulista Denis Moreira, el texto propone un estudio de la obra de Moreira, tomando como guía, por un lado, ciertos aspectos del arte afrodiáspórico en Brasil y, por otro, el uso de procedimientos alegóricos por parte de artistas contemporáneos en la producción de sus obras.

PALABRAS CLAVE Denis Moreira; Arte afrodiáspórico en Brasil; Arte contemporáneo y alegoría; Alegoría; Arte contemporáneo brasileño.





Duas boas surpresas me aguardavam quando fui à inauguração da mostra “Outros navios: Coleção afro-atlântica”, no Centro Cultural FIESP, em São Paulo, no dia 24 de julho de 2024. A primeira, a Coleção de arte africana pertencente ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, até então nunca exibida em sua totalidade; a segunda, conhecer a produção de Denis Moreira, jovem artista paulistano que integrava o segmento de arte contemporânea da mostra.

Faz anos, acompanho a produção de artistas afrodescendentes paulistas e, assim, contactar com o trabalho de Denis Moreira ampliou meu engajamento em relação a essa produção.

Lembro do impacto que uma de suas obras me causou: uma imagem que, de início, supus ser a de Manuel Querino, intelectual baiano ativo em Salvador na passagem do século 19 para o 20. A obra foi produzida a partir de uma fotografia ampliada em tamanho médio. Mas a imagem seria mesmo de Querino? Tal incerteza me ocorreu porque, no momento seguinte à visualização daquele rosto, ao

deslocar meu olhar, a imagem do intelectual se transformou na imagem de uma máscara africana. Na sequência, e após mais um leve deslocamento dos olhos, ressurgiu a efígie de Querino – ele desaparecia atrás da máscara; a máscara sumia atrás dele.

Atordoado com a experiência, atentei para a etiqueta ao lado, em que estava escrito que a imagem havia sido produzida em 2023 e que seu título era: *Manuel Querino Dan* (figuras 1 e 2). Dan? O que queria dizer essa palavra e em que medida ela ressignificaria o nome do intelectual?

Uma das pautas da comunidade negra no Brasil é a questão da ancestralidade. A premência em recuperar/construir elementos que auxiliem a todos e todas na compreensão das adversidades que levaram milhões de pessoas a serem capturadas, escravizadas, transportadas da África para as Américas e vendidas como mercadoria, tem sido a tônica do debate e da produção cultural de afro-descendentes do Brasil (e de outros países). E mais: na busca pela ancestralidade/identidade dessa população, sempre esteve implícito o desejo de se aproximar ou se aprofundar nas questões relativas

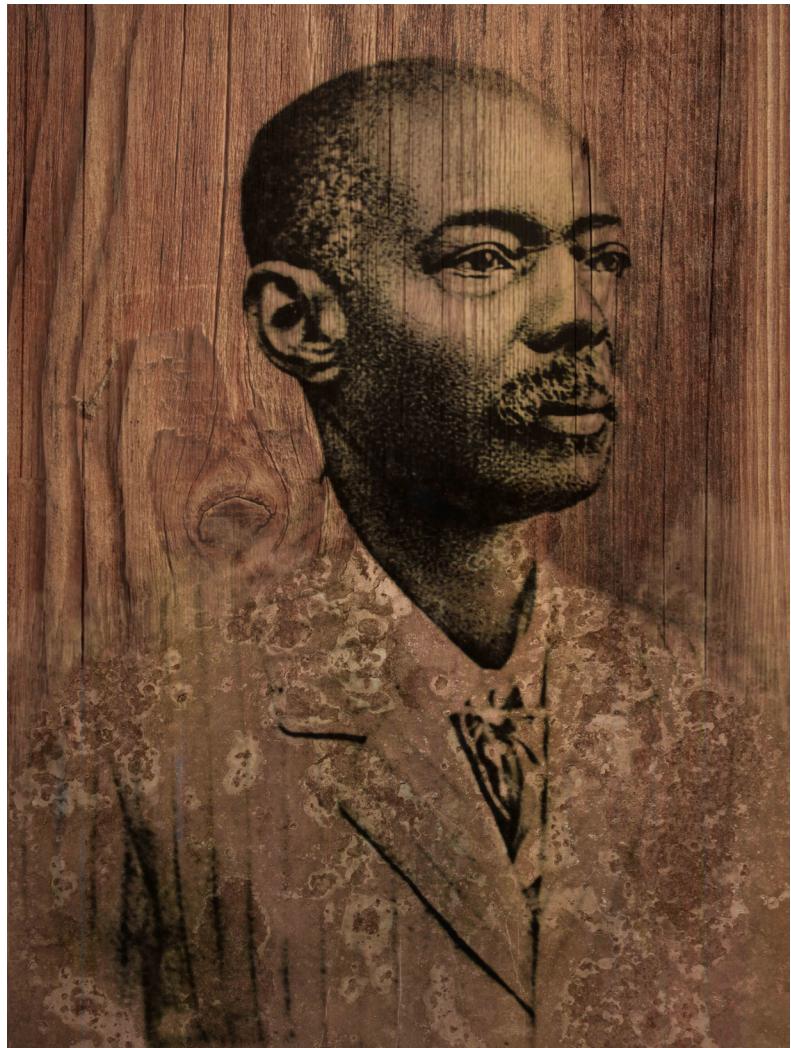


FIGURA 1.

Denis Moreira. *Manuel Querino Dan*. Da série mão afro, 2023, Impressão lenticular, 2023 84 x 63cm. Coleção Particular, São Paulo. Fotografia: Denis Moreira.



FIGURA 2.

Denis Moreira. *Manuel Querino Dan*. Da série mão afro, 2023, Impressão lenticular, 2023 84 x 63cm. Coleção Particular, São Paulo. Fotografia: Denis Moreira.

O machado esquece, a árvore recorda: arte, alegoria e ancestralidade na produção de Denis Moreira
Tadeu Chiarelli



FIGURA 3.

Denis Moreira. *Cura V*. Da série afeto, ação, reação, 2024. Fotomontagem impressa sobre madeira, 19x19cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira.



FIGURA 4.

Denis Moreira. *Pedagógico II*. Da série afeto, ação, reação, 2024. Fotomontagem impressa sobre madeira, 19x19cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira.



FIGURA 5.

Denis Moreira. *Estevão Silva*. Da série
mão afro, 2023. Impressão lenticular,
41 x 33cm. Coleção do artista.
Fotografia: Denis Moreira.

a parentescos, pertencimento e solidariedade entre iguais.

Se recuperar/reconfigurar/ressignificar o passado tem sido uma das agendas principais que envolve estudiosos e estudiosas, ela tem também ocupado militantes ativistas em todo o Brasil, assim como escritores, escritoras e artistas visuais afrodescendentes.²

A meu ver, a obra *Manuel Querino Dan* deve ser analisada dentro deste contexto, na medida em que ela busca interferir no debate de onde (e para onde) surgiu. Tenho a impressão de que a proposta de Denis Moreira é – dentro do universo das artes visuais, com suas possibilidades e limites – contribuir para a expansão da discussão sobre a ancestralidade africana e suas transformações ocorridas no Brasil.³

Excetuando as diferenças presentes entre os vários tipos de narrativa, existe um aspecto que os une: todos se desenvolvem no tempo, vindo do passado ao presente ou do presente ao passado ou, ainda, do passado para o futuro. Ou seja, é no tempo que os relatos ou representações se desenvolvem e é por essa razão que tendem a replicar, no plano do discurso, o tempo cronológico dos fatos que

representam.

A situação dos/as artistas plástico/as, que se manifestam por meio de modalidades bidimensionais, tende a ser diferente daquela dos/as escritores/as, poetas, historiadores/as, sociólogos/as etc. No âmbito da pintura, do desenho, da gravura e mesmo da fotografia (mas não apenas) constitui um desafio produzir narrativas que contém histórias que se passam no tempo.⁴ Esse desafio, como se sabe, existe não é de hoje. E, assim, seria até desejável que um dia fosse produzido um estudo detalhado sobre as transformações levadas adiante para enfrentar e solucionar esse desafio que há séculos se impõe a todos/as artistas que se dispuseram e se dispõem a conceber, no plano bidimensional, narrativas temporais, reais ou imaginárias.

Como escrever esse panorama não é o propósito deste texto, volto-me para a reflexão sobre as produções de dois artistas afrodescendentes que chegaram na cena paulistana antes de Denis; artistas que ele tomou como parâmetros para ingressar no debate acima.

Rosana Paulino, desde os primórdios de sua carreira, se mo-

veu dentro de questões ligadas à situação da mulher negra no contexto afrodiáspórico. Paulino valeu-se de sua condição de artista plástica formada em importantes instituições brasileiras e internacionais e, mergulhada na arte de tradição europeia, introduziu em seus trabalhos a diacronia, usada para evidenciar a saga de seu povo e, ao mesmo tempo, desconstruir muitos dos pressupostos daquela mesma tradição em que foi formada.

Na obra que apresentou no Panorama da Arte de 1997, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, percebia-se esse objetivo. O trabalho sem título (figura 6),⁵ hoje pertencente ao acervo da instituição, era constituído por seis imagens fotográficas transferidas para um tecido preso em bastidores e depois bordado. Em cada uma, a cabeça de uma mulher tinha um de seus elementos faciais bordado (ou “borrado”), como se estivesse suturado (boca, olhos e outros).

Com essa série produzida em 1997, Paulino – para discutir a condição associada à mulher negra – apresentou as seis peças numa sequência horizontal, sugerindo uma leitura do conjunto da esquerda para a direita, semelhante à escrita. Embora cada um daqueles objetos valha por si, a configuração concebida para apresentá-los explicitava sua necessidade em contar uma história que não se processava apenas no espaço, mas também no tempo.



FIGURA 6.

Rosana Paulino. *Bastidores*, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30 cm diâmetro. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Naquela disposição, eles assumiam uma dimensão pictográfica, transformavam a obra em texto. “Lendo” cada uma daquelas imagens – e uma em relação à outra –, impossível não aproximar o trabalho de Paulino do plano da escrita. O que aquela série “conta”? O que querem dizer aquelas seis imagens machucadas por linhas pretas? Como elas podem ser “lidas”?

Para levar adiante essa obra, a artista não se valeu de um recurso já há alguns séculos utilizado por artistas para narrar histórias e epopeias em obras bidimensionais. Em seu estudo sobre as artes do espaço e as artes do tempo, o pensador alemão do século 18, Gotthold E. Lessing, propôs que os artistas plásticos, ao realizarem esse tipo de representação, elegessem, dentro da narrativa, o momento mais importante para reproduzir; aquele em que o público, ao admirá-lo, saberia dizer o que veio antes e o que teria vindo após aquele “momento fecundo” – garantindo, assim, a especificidade do meio que não misturaria a sua característica espacial, com as artes do tempo (o teatro, a literatura, a poesia etc.) (Lessing, 1977).

Dando as costas para essa tradição (em processo de superação desde o cubismo, pelo menos), Paulino aproxima *Sem título* do texto, produzindo uma peça híbrida – misto de escrita, fotografia

e bordado –, que dá a medida das demandas impostas pelo meio à artista: como refletir plasticamente sobre a situação da mulher em geral, e da mulher negra em particular, em um país como o Brasil, valendo-se de outras possibilidades, além daquela proposta por Lessing?

Em 2013, a preocupação em reforçar o caráter temporal de sua poética, conectada com a história da população negra, levaria Paulino a produzir a instalação *Assentamento*, cuja ideia era estabelecer conexões entre imagens e objetos alusivos à história da população africana forçada a atravessar o Atlântico. *Assentamento* é uma das instalações mais importantes da artista e um dos seus trabalhos mais complexos.⁶ Para desenvolvê-lo, Paulino estendeu o trabalho pelo espaço real da sala de exposição, obrigando o/a visitante a percorrê-lo. Ou seja: a série de ações, no tempo e no espaço, que levou os africanos a serem capturados e traficados para as Américas, foi mimetizada por Paulino quando concebeu/produziu a instalação.⁷

Outra particularidade do trabalho: o termo “assentamento” tem pelo menos dois sentidos, ambos ligados a território. O primeiro está preso ao significado de ocupação de um lugar não permitido (um assentamento social); o outro, liga-se a um signifi-

cado religioso: no candomblé, o termo significa o local de morada do orixá. Assentar, nesse caso, é tornar sagrado o chão do terreiro onde as cerimônias religiosas são realizadas.

Aparentemente, Paulino renegaria esses dois sentidos, uma vez que, ao percorrermos *Assentamento* não nos detemos em nenhum dos elementos que a compõem porque o sentido está em todo o conjunto da instalação. A obra é composta por imagens fotográficas de uma mulher escravizada do século 19, apropriadas pela artista e ampliadas sobre tecido, cortadas e suturadas; essas imagens são exibidas intercaladas por gravetos empilhados com reproduções em cerâmica de braços humanos e por monitores de vídeo que registram as ondas do mar quebrando na praia. Ou Rosana renega aquelas duas acepções do termo – porque o que parece interessá-la é a passagem do tempo e não do lugar –, ou então ela transforma todas aquelas imagens e formas em assentamentos, em invasões que transformam todos os lugares, todas as passagens da diáspora africana em locais sagrados.

Outro aspecto: contrariando o conceito mais tradicional do *site-specific*, a instalação não foi produzida/exibida apenas uma vez, sendo depois recolhida ou descartada. Não: *Assentamento* foi remontada em mais de uma oportunidade, adaptando-se aos espaços

em que foi exibida e fazendo com que o espaço se adequasse a ela.⁸

Essa característica, que retira *Assentamento* da definição inicial desse tipo de instalação, não lhe suprime, porém, seu caráter ruinoso – um requisito que caracterizaria o *site-specific*, modalidade fundamentalmente alegórica.⁹ Embora a artista não tenha deixado a instalação desaparecer por si, os elementos que a constituíam – as imagens fotográficas da escravizada, apropriadas de um livro,¹⁰ ampliadas, transferidas para o tecido, cortadas e, posteriormente, costuradas; os gravetos e as reproduções de braços que parecem prestes a serem consumidos pelo fogo e as imagens em movimento do mar – dão ao/à visitante a sensação de caminhar entre resquícios do passado, entre fragmentos da memória, ruínas.

Em 2016, Paulino deu início à produção de livros em que, mais uma vez, revisitou o trauma da escravidão, agora associando-o ao tempo requerido para a manipulação sequencial do livro e, assim, “percorrendo” aspectos da diáspora africana conforme o/a leitor/a virava as páginas da publicação. As imagens produzidas para cada uma das páginas se valem de outra estratégia para expressar, no âmbito do bidimensional, a temporalidade do escravagismo e da herança afrodiáspórica. Em cada uma delas, Paulino

como que condensa a passagem do tempo histórico por meio de fotomontagens que justapõem imagens pertencentes a momentos diferentes da história, mas que, unidas, apontam para questões ligadas à problemática da ancestralidade, da identidade, da solidariedade etc.

Algumas das características da produção de Paulino aqui apontadas – a saber, a disposição linear de imagens que funcionam como pictografias; o caráter ruinoso dos elementos que compõem *Assentamento*; o uso da fotografia e da colagem –, todas elas, como será visto, agregam à sua produção um forte componente alegórico.

Dentro dessa série, também é importante atentar para o fato de a artista unir a essas imagens de escravizados e escravizadas, produzidas por fotógrafos internacionais durante o século 19 no Brasil, imagens da flora e da fauna nativas, também captadas durante aquele período por expedicionários vindos ao país para explorar mais esses predícados locais. Ao associar todas essas imagens, Paulino explicita que, como objetos de estudo, um homem negro ou uma mulher negra, valiam tanto quanto uma ave mais ou menos exótica ou um tipo específico de flor. E para tornar ainda mais crítica tal justaposição de imagens, Paulino insere-as a uma estrutura colorida (a grade modernista), numa irônica alusão às vertentes construtivas

brasileiras, notadamente a série *Metaesquema*, de Hélio Oiticica.¹¹

Embora se manifestasse preferencialmente por meio da pintura, a lógica da colagem também esteve sempre presente na produção de Sidney Amaral - outro artista afrodescendente que antecede Denis Moreira no ambiente artístico de São Paulo.¹²

Para narrar a história da população negra no Brasil, Sidney também juntou imagens de vários momentos e lugares dispersos no tempo, alusivas à ancestralidade e à diáspora africana, reunidas arbitrariamente pelo artista em um mesmo espaço bidimensional. Neste caso, é exemplar a obra *Incômodo*, 2014, pertencente à Pinacoteca de São Paulo. *Incômodo* pode ser interpretada como um políptico, uma justaposição de cinco obras produzidas por meio de diversas técnicas. Se duas delas são retratos de homens anônimos, apropriados de álbuns fotográficos do século 19, as demais são imagens produzidas em épocas e lugares diferentes, reunidas pelo artista a partir do banco de imagens do qual Sidney utilizava para a produção de seu trabalho.

Outra obra de Amaral em que esses procedimentos foram



utilizados denomina-se *Mãe preta ou A fúria de Iansã* (figura 7), de 2014, também pertencente à Pinacoteca de São Paulo. A obra é o resultado da apropriação de uma imagem do filme *Cristo Rey*, de 2013, dirigido por Leticia Tonos Paniagua, da República Dominicana. Na cena escolhida por Sidney, uma senhora haitiana enfrenta um soldado que tenta agredir seu filho. O artista desloca a imagem para um espaço abstrato, negro, e, na manga do uniforme do soldado, ele substitui o distintivo que o identificava, pela bandeira do Estado de São Paulo – o emblema da Polícia Militar local. Com esses deslocamentos, Sidney faz com que a imagem da mulher transcendia seu contexto original, transformando-a em Iansã, deusa que “dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina. É a senhora do raio e soberana dos espíritos dos mortos” (Prandi, 2001). Justiceira, ela agora protege seu filho em alguma rua da cidade de São Paulo.¹³

FIGURA 7 (PÁG. ANTERIOR).
Sidney Amaral. *Mãe preta ou A fúria de Iansã*, 2014. Acrílica sobre tela, 140 x 210,5 cm.
Pinacoteca de São Paulo.
Fotografia: João Liberato.

A obra *Manuel Querino Dan* (figuras 1 e 2), que motiva estas reflexões, traz questões próximas àquelas das produções de Paulino e Amaral. Como os trabalhos de seus colegas, a obra de

Denis Moreira também trata de sintetizar a força ancestral da(s) cultura(s) africana (s) presente (s) em personalidades nascidas nas Américas após a diáspora. Para realizá-la, Moreira optou por juntar duas imagens: uma fotografia ampliada de Manuel Querino, de autoria e data indeterminadas, e a foto documental de uma máscara africana, também sem autoria e data, originária da Costa do Marfim – imagens pertencentes a tempos e espaços distintos, reunidas pela ação arbitrária do artista. Arbitrária porque Denis, para desenvolver seu trabalho, poderia ter escolhido quaisquer outras imagens de máscaras africanas e de personalidades da diáspora.¹⁴

Para me acercar mais de *Manuel Querino Dan*, reflito sobre dois de seus aspectos. Primeiro, a técnica usada por Moreira para executar o trabalho: ao invés de sobrepor a imagem da máscara sobre a imagem de Querino,¹⁵ o artista, por meio da técnica lenticular, dividiu cada uma das duas imagens em tiras verticais, imprimindo-as sobre um mesmo suporte em uma gráfica de pós-produção. Usando dessa estratégia, ele leva o público a observar uma e outra imagem, conforme muda seu ângulo de visão.

Tal procedimento tem como efeito sublinhar o objetivo do artista em expressar a presença da ancestralidade africana na per-

sonalidade de Manuel Querino. Assim, por meio do uso dessa técnica, é reforçada a sensação de que a África mítica está dentro do intelectual baiano e vice-versa (um caso de possessão). Com tais estratégias, Moreira está respondendo às demandas de seu tempo, assim como Amaral respondeu e Paulino ainda responde. *Manuel Querino Dan*, e as outras obras que compõem a série (figuras 3, 4 e 5), são alegorias sobre a África e a realidade diaspórica, concebidas/produzidas tendo, como resultado, uma solução original.

O segundo item que gostaria de chamar a atenção é a importância do título *Manuel Querino Dan*.

Se “Manuel Querino” identifica aquela imagem fotográfica de um homem negro como sendo a representação de uma determinada pessoa nascida no Brasil etc., o termo “Dan” faz com que a imagem transcendia sua circunstância espaço/temporal. E isto porque a palavra designa o tipo de máscara representada na foto que o artista juntou ao retrato de Querino – uma máscara cuja função era “trazer equilíbrio e controle social em seu meio [...], geralmente invocada com o objetivo de manter a ordem e as práticas rituais, servindo também de intermediária entre o mundo natural e sobrenatural”.¹⁶

E. H. Gombrich, em uma conferência proferida em 1980,

lembava que, durante a Antiguidade, muitos artistas escreviam em suas pinturas, descrevendo o que ali havia sido pintado. Relembra também que, nos vasos gregos produzidos com pinturas negras, os nomes dos participantes eram incluídos, para explicar o que as cenas retratavam. Posteriormente, ainda segundo Gombrich, a informação escrita, então muito comum no campo pictórico, foi deslocada e levada para a moldura da obra. A partir daí, o autor passa a se referir aos títulos que os artistas conferem às suas produções:

Breve e esquematicamente eu diria que o título é uma consequência da modalidade das imagens [...]. A imagem fixada firmemente em seu entorno litúrgico ou decorativo pode prescindir das palavras: pode ter um tema, como *A última ceia* ou *A apoteose de Veneza*, mas não pode prescindir de um nome.

Assim, pois, quando começou a criar para um mercado e para colecionadores, o artista enfrentou a tarefa que poetas, autores teatrais, novelistas [...] sempre tiveram que enfrentar: têm que encontrar um título para sua criação, como os pais dão nome aos filhos, como as crianças com seus animaizinhos e as empresas com seus produtos (Gombrich, 1997, p. 164).

Como visto, esse uso estratégico da palavra, que direciona o sentido que o artista quer conferir ao que articula em sua obra,

possui uma longa história e ainda exercem importância fundamental para alguns artistas.¹⁷ A meu ver, é nessa manutenção dos títulos – que direcionam o sentido pretendido pelo artista – que a estratégia alegórica se atualiza, quer conduzindo mais diretamente o sentido que quer dar à obra, quer dificultando o seu entendimento.

Assim, no caso aqui discutido, “Dan”, agregado a “Manuel Querino”, reforça o sentido de possessão presente na imagem compósita. O semblante de Querino é possuído pela máscara, assim como seu nome é possuído e ressignificado pela palavra que designa a máscara. Se uma imagem modifica ou amplia o sentido da outra, um nome modifica ou amplia o sentido do outro – uma estratégia para reiterar a dimensão alegórica da peça.

O que une as produções de Rosana Paulino, Sidney Amaral e Denis Moreira é o uso daquele recurso retórico sempre presente no campo da literatura e da arte, a alegoria (em grego: *allos* = outro + *agoreuein* = falar).

O estudioso brasileiro, João Adolfo Hansen, ao introduzir o

conceito de alegoria como “ornamento do discurso” explicita que existiriam dois tipos de alegoria: primeiro, a “alegoria dos poetas”; segundo, a “alegoria dos teólogos”. A primeira estaria ligada ao desenvolvimento de uma obra (literária ou visual), em que o/a autor/a se vale de uma imagem com um sentido primeiro, já determinado, para expressar outro significado. A segunda estaria ligada à interpretação (do texto ou da imagem) a ser analisada.

Para Hansen:

A rigor, portanto, não se pode falar simplesmente de “a alegoria”, porque há duas: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Elas são complementares, podendo-se dizer que simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever [e de representar visualmente, eu acrescentaria]; como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar. (Hansen, 2006, p. 8).

Importa frisar que a alegoria surge da necessidade de que a arte (texto e/ou imagem) professe um objetivo didático, exemplar, em última instância produzido para servir como estratégia de ensinamento, quer sobre a vida dos heróis e dos santos, quer como guia de conduta. Portanto, em suas bases, a alegoria tornaria mais agradável e mais inteligível os conteúdos a serem transmitidos

ao(à) leitor(a)/espectador(a).

Continuando com Hansen (2006, p. 29), aprendemos que, com Quintiliano,¹⁸ a alegoria pode apresentar:

a) uma coisa (res) em palavras e outra em sentido;

b) algo totalmente diverso do sentido das palavras Conforme

a, Quintiliano alinha a metáfora, a comparação, o enigma; conforme b, discute o aesteismo ou sarcasmo, o provérbio, a contradição. Sua definição de alegoria inclui também a ironia, como tropo de oposição, uma vez que a ironia afirma para dizer outra coisa, isto é, negar e vice-versa.¹⁹

Durante a Idade Média, alguns especialistas em retórica subdividiam a alegoria “segundo a relação ‘palavra-coisa’: alegoria transparente, claríssima; alegoria que dá índices da comparação que está sendo feita; alegoria fechada ou hermética; alegoria incoerente” (Hansen, 2006, p. 139).

A alegoria estende-se como uma das protagonistas do discurso literário e plástico, até meados do século 18, quando começa a ser questionada e recalculada por parte de alguns teóricos, críticos e artistas ligados à arte moderna. No entanto, antes de seguirmos nessas considerações, creio ser importante registrar o que Hansen escreveu ainda sobre a alegoria e sua presença na arte e na litera-

tura a partir do Renascimento. Sobre o assunto, ele afirma que, durante aquele período, os postulados gregos e latinos acerca da alegoria foram traduzidos e interpretados “por pintores e poetas, como Botticelli, Michelangelo, Arcimboldo [...] Calderón de La Barca, Donne, Gracián, El Greco etc. – todos, ou quase todos classificados hoje com a rubrica muito simpática e anacrônica de ‘maneirismo’” (Hansen, 2006, p. 139).

Segundo o estudioso norte-americano Craig Owens, a alegoria foi sempre um recurso utilizado por poetas e artistas plásticos para criarem imagens/conceitos abstratos, utilizando, para tanto, de imagens reais. No entanto, como mencionado, o uso de tal expediente começou a ser questionado a partir de meados do século 18, quando foi sendo relegado à margem da produção artística, substituído por uma crescente necessidade de buscar a suposta pureza de cada linguagem (que identificará a arte moderna, a partir do romantismo²⁰). Porém, apesar de recalcada por essa nova demanda, a alegoria nunca foi completamente banida da arte do século 20 e, ainda segundo Owens, ela voltaria a emergir, a partir

de meados da segunda metade do século 20, caracterizando parte da arte contemporânea, ou “pós-moderna” (Owens, 1986).²¹

Mas o autor sublinha: a alegoria, a partir dos anos 1950 – presente nas produções dos norte-americanos Rauschenberg, Andy Warhol, Sherrie Levine, Robert Longo, Cindy Sherman –, ao contrário da alegoria tradicional, se caracteriza por imagens sem significados abstratos precisos. Seriam, para usar a divisão proposta por Hansen, alegorias fechadas (ou herméticas), ou alegoria incoerente.

Owens assim se pronuncia sobre a obra de Robert Rauschenberg:

Sem dúvida, ler um Rauschenberg é uma tarefa impossível, sempre que por ler entendamos extrair de um texto uma mensagem coerente e monológica. Cada tentativa de decifrar suas obras só serve para testemunhar seu fracasso, pois é a mesma combinação fragmentária de imagens que, se de início, nos convida à leitura, agora bloqueia essa possibilidade, constituindo-se como uma barreira intransponível. (Owens, 1986, p. 225, tradução livre).

Mais específico, o autor se refere à obra *Allegory*, ainda de Rauschenberg, hoje no acervo do Museu Ludwig, em Colônia:

Vejamos, pois o que passa com *Allegory*, de Rauschenberg, uma *combine painting* produzida entre 1959/1960. [...] Disposta sobre seu suporte plano, uma coleção arbitrária de objetos heterogêneos: uma sombrinha vermelha, sem sua armação, disposta como um leque; uma chapa de metal oxidado e franzido como um drapeado montado sobre espelhos; letras de forma, vermelhas, que parecem vir de uma folha de papel rasgada com os pedaços espalhados; amostras de tecido; pedaços de roupa. É difícil, senão impossível, descobrir nesse inventário qualquer propriedade comum que possa juntar coerentemente essas coisas, justificar o fato de que tenham sido coladas junto em uma mesma superfície. (Owens, 1986, p. 226).

Se tomarmos os trechos acima, cotejando-os com as produções de Paulino, Amaral e Denis Moreira, veremos que essas se distanciam das características ali apontadas, pois não se comportam de acordo com o que Owens caracteriza como alegoria no II Pós-Guerra. Ao contrário do que postula o crítico, as produções alegóricas dos três artistas podem não possuir endereçamentos únicos, mas operam dentro de significados precisos: o trauma da escravidão, a saga diáspórica.

O uso da estratégia alegórica por esses artistas recupera para a arte sua dimensão propedêutica, formativa e comunicacional,

voltada para operar – assim como na alegoria tradicional – como veículo de ensinamento e como instrumento de mobilização de um determinado segmento da população.

Essa retomada das características da alegoria tradicional por esses artistas significaria um retrocesso dentro do quadro da história da arte contemporânea? A resposta é não.

A volta à utilização dos procedimentos tradicionais da alegoria, por Paulino, Amaral e Moreira, nos obriga a relativizar, por um lado, a eficácia do processo de seu rebaixamento pela modernidade. E, em consequência, nos leva a rever a produção artística do século 20, atentos às manifestações que, em absoluto, romperam com os procedimentos alegóricos. Pelo contrário, as vertentes que serão mencionadas a seguir, contribuíram para que a alegoria sobrevivesse – com dificuldades, é certo.

Segundo o historiador alemão, com atuação nos Estados Unidos, Benjamin Buchloh (2014), a alegoria – particularmente aquela de cunho político – não teria sido superada durante o século passado, pois existiu/resistiu entre os membros das vanguardas históricas mais radicais. A colagem e a fotomontagem, produzidas pelos dadaístas, sempre usaram de expedientes alegóricos, como a apropriação, o esvaziamento de sentido original da imagem, a

fragmentação, a justaposição, a separação entre o significante e o significado.

Como é possível perceber, essas características usadas pelo autor para definir a presença da alegoria na colagem e na fotomontagem dadaístas, estão próximas daquelas apontadas acima por Hansen para definir a alegoria tradicional: tanto a colagem quanto a fotomontagem dadaísta usam um significante e lhe conferem outro sentido. Por outro lado, esse procedimento apresenta um possível significado que, em tese, pode não estar diretamente ligado ao significante.

Buchloh elenca uma série de artistas – dentre eles Georg Grosz, Kurt Schwitters, John Heartfield e Marcel Duchamp –, salientando a dimensão política das alegorias produzidas por eles. Porém, para ele, essa dimensão revolucionária da colagem e da fotomontagem dadaísta logo perderia sua força a partir, em grande parte, da transformação de ambas em “estilo” quando apropriadas pelo surrealismo e pela publicidade.

Porém, Buchloh, como Owens, detecta uma recuperação da alegoria em meados dos anos 1950, enfatizando que ela somente retornará com maior força a partir da segunda metade da déca-

da seguinte, quando começam a emergir artistas ligados à crítica institucional, como Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren e outros. Segundo ainda o historiador, essa vertente crítica, carregada de sentido alegórico, seria ampliada já no final dos anos 1970, com os trabalhos de artistas como Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sherrie Levine e outras, que produzirão obras a partir da apropriação e desconstrução de uma série de códigos que governam a vida contemporânea.

No entanto, Buchloh praticamente não menciona aquela outra vertente alegórica apontada por Owens. Para o autor, parece não interessar discutir as alegorias sem sentido concreto, ou repletas de hermetismo, por considerá-las, talvez, por demais “estéticas, talvez atreladas demais aos interesses do mercado.”²²

Uma vez estabelecido que, na cena internacional, a alegoria volta a ganhar importância, quer por meio de artistas alegoristas que radicalizam a separação entre significante e significados - como Rauschenberg (segundo Owens) - , ou por aquelas/es que estabelecem endereçamentos políticos mais precisos - como Barbara Kruger (segundo Buchloh) - , creio que seria importante, agora, pelo menos indicar a presença da alegoria na arte produzida no Brasil nas últimas décadas, para perceber como aquela es-

tratégia de linguagem se apresenta na cena brasileira. Penso que apenas assim será possível continuar a contextualização do trabalho de Denis Moreira.

Foram relativamente raros os/as artistas atuantes no Brasil que romperam com o uso tradicional da alegoria, optando por poéticas mais próximas daquela “teoria da pós-modernidade” proposta por Owens. Mesmo esses, no entanto, com o passar do tempo, foram deixando de lado o trabalho apenas com imagens sem endereçamento de sentido único, para se dedicar a outras questões artísticas e estéticas.²³

Por outro lado, o que ganhou ou manteve protagonismo no Brasil, dos anos 1960 em diante, foi a prática da alegoria de cunho político, exercida por muitos/as artistas.²⁴ Esse período coincide com a época em que, na Europa e nos Estados Unidos, surgiram as novas levas de artistas citadas tanto por Owens quanto por Buchloh. Se, no caso de Owens, a alegoria sem endereçamento objetivo ganharia cada vez maior destaque a partir da “volta à pintura” dos anos 1980, no caso dos artistas citados por Buchloh, prevale-

ceram aqueles preocupados em atuar criticamente para descons-
truir os valores imperantes na sociedade de então.

Esses últimos serviram de parâmetro para muitos/as arti-
stas locais que desenvolveram no Brasil aquela inquietação que
marcava o período analisado pelo historiador. No entanto, creio
que além daqueles novos parâmetros surgidos na cena internacio-
nal, existiram outros fatores para que, aqui no país, adensassem
as manifestações de cunho alegórico com forte apelo político.

Já nos anos 1960, motivada pelo golpe civil-militar de 1964,
era perceptível como a assimilação da *pop art* e da Nova Figura-
ção, por parte dos/as artistas brasileiros/as, era repleta de uma ur-
gênciа em tratar questões políticas relativas à situação do Brasil:
o golpe em si, mas também a tortura, o assassinato, a guerrilha,
a crescente dominação dos Estados Unidos, a sociedade de massa
que à época se instituía no país de forma definitiva, assim como a
consciência de pertencimento ao continente latino-americano.²⁵

Como é possível averiguar, todas essas questões foram tra-
balhadas por artistas de diferentes tendências, mas que se valeram
de expedientes alegóricos para tratá-las. Para isto, basta examinar

as produções de Lygia Pape, Hélio Oiticica, João Câmara, Walde-mar Cordeiro, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Nelson Leirner, Maurício Nogueira Lima, entre outros. Já na década seguinte, com o fechamento ainda maior do regime, surgem os trabalhos de Antônio Henrique Amaral, Waltercio Caldas, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Cildo Meireles, Regina Silveira, entre ou-tros, que produzirão obras críticas ao *status quo*, concebidas tam-bém com forte teor alegorizante de viés político.

Acima, mencionei o pioneirismo da produção de Rosana Paulino, voltada para a constituição de uma poética consciente de suas especificidades, comprometida com o debate sobre o trauma da escravidão, com os caminhos e descaminhos vividos pelos afro-descendentes no país e a relevância dessas questões para o Brasil redimensionar suas diretrizes rumo a uma sociedade menos in-justa e mais igualitária.

Antes, apesar do mordente crítico de parte significativa da arte brasileira dos anos 1960 em diante, a questão racial, que es-trutura o país, nunca havia sido trazida para o debate da arte de

maneira tão explícita como aparece na produção de Paulino. Alguns dos artistas negros mais relevantes do período – penso aqui sobretudo em Emanoel Araújo e Rubem Valentim –, apesar da potência de suas produções ampliavam o vocabulário formal das tendências construtivas, inoculando ali formas que derivavam da visualidade de matriz africana.²⁶

Já neste século, com o paulatino fortalecimento da produção de Rosana Paulino, o circuito foi se abrindo para a recepção de outros/outras artistas afrodescendentes que, a exemplo da artista, trilhavam vias decoloniais para discutirem as questões raciais no país. Neste rol é que pode ser incluído o próprio Sidney Amaral, como também Renata Felinto, Jaime Lauriano e Moisés Patrício, entre outros e outras.

O primeiro sinal mais evidente do interesse de Denis Moreira por sua ancestralidade surge a partir de 2020, quando ele produziu duas séries de fotomontagens digitais concomitantes: Adinkra (figura 8) e Provérbios (figura 9). Não que antes o artista não tivesse lidado com o problema. Consultando a documentação



FIGURA 8.

Denis Moreira. *Luis Gama Okadee Mmower*. Da série Adinkra, 2020. Fotomontagem sobre madeira, 84 x 59cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira..

sobre suas atividades com grafite,²⁷ descobrimos que Denis chegou a produzir imagens em que, em sentido mais amplo, se manifestava a preocupação com a negritude e a herança africana, por meio da representação de formas femininas e masculinas com traços característicos e desenvolvendo atividades ou portando vestimentas tradicionalmente associadas aos afrodescendentes brasileiros.²⁸

No entanto, seu embate com a questão da ancestralidade e com a diáspora aparecerá com força nas duas séries acima mencionadas. Será por meio delas que Denis começará a aprofundar seu interesse em discutir a história de seu povo – uma narrativa que se dá no tempo, diacrônica, fato que, como ocorrido com Paulino e Amaral, irá obrigar-lo a encetar suas próprias estratégias para enfrentar o problema. Para tal empreendimento, Denis possuía o domínio da fotografia e da computação gráfica, a partir da qual produzirá suas fotomontagens digitais. O desafio seria como administrar esses conhecimentos adquiridos em seu processo de formação para trazer uma outra compreensão das questões que o incomodavam e a todos/as que pensavam na situação do homem negro e da mulher negra no país.²⁹

Para uma melhor compreensão sobre o processo do artista, seria importante descrever e analisar as séries citadas, atentando

para o que as une e o que as afasta.

Segundo Denis, Adinkra “são símbolos ideográficos da cultura akan [...], de Gana. Cada símbolo representa um conceito, um aforismo ou provérbio, carregando consigo uma profunda carga histórica e cultural. Elas são utilizadas em diversas manifestações artísticas como tecidos, cerâmicas, esculturas e tatuagens.”³⁰

Nas imagens utilizadas pelo artista é possível perceber esses símbolos marcados nas máscaras por ele apropriadas em livros ou banco de imagens.

Levando em conta as acepções do termo Adinkra elencadas acima por Denis, é possível afirmar que tanto a série homônima quanto a série Provérbios são aforismos, provérbios. A meu ver, essa coincidência nos títulos é o que une as duas séries e o que irá caracterizá-las também como alegorias.

Na série Adinkra (figura 8), a maioria das obras que a formam é constituída por uma fotomontagem digital composta pela imagem de um grande vulto da história do povo negro - heróis e heroínas do Brasil, Jamaica, Gana, Estados Unidos, entre outros, todo/as atuantes entre os séculos 18 e 20. A imagem de cada uma dessas personalidades se apresenta com a face encoberta pela reprodução de uma máscara africana, onde, em muitos casos, é possível ob-

servar elementos ideográficos semelhantes a escoriações: as *adinkras*. Normalmente, essas fotomontagens são circundadas por elementos ornamentais retirados de notas de dinheiro de diversos lugares do mundo.

Observa-se nesta série que Denis resolve a questão da história afrodiáspórica aglutinando duas imagens afastadas no tempo e no espaço: a reprodução de uma máscara, entendida pelo artista como símbolo de uma África mítica e ancestral é sobreposta à imagem de uma daquelas personalidades que atuaram entre os séculos 18 e 20. Fazendo uso desta estratégia, Denis parece sugerir que a força coletiva da África estava presente no âmago de todos aqueles heróis e heroínas, como se eles tivessem incorporado a potência daquele continente.

Como é possível entender, os emblemas daquela África mítica e ancestral não se sobrepõem apenas fisicamente às imagens dos heróis e heroínas: eles fazem sumir a individualidade de cada uma delas, em um processo que poderia ser entendido como uma possessão. E Denis resolve o problema acrescentando nos títulos de cada uma das obras os nomes dos/aas retratados/as (encobertos/as pelas máscaras), acrescidos de palavras ou frases na língua pertencente à família linguística banto.³¹

Outro dado que importa salientar nessa série é que, na maioria das obras que a formam, o artista evoca cédulas de dinheiro. Denis tende a deslocar a figura que antes se encontrava no centro das cédulas, substituindo-as pelas imagens daqueles heróis e heroínas possuídos pela ancestralidade dos povos africanos.

É claro que nem todas as obras da série seguem esse esquema. Algumas vezes elas sofrem variações que tornam o conjunto ainda mais complexo. De qualquer modo, o artista chama a atenção para a suposta presença da potência de uma África mítica (as máscaras) que se sobrepõe e conduz aqueles heróis e heroínas que, por sua vez, rompem com os heróis hegemônicos originalmente estampados no centro das células.³²

Acima, atentei para alguns procedimentos usados pelo artista: sobreposição, substituição, deslocamento – modos de operar com imagens, definidores da prática alegórica que será recuperada pelo processo da colagem. Denis utiliza tais procedimentos, não apenas para supostamente encurtar o tempo entre a África mítica das máscaras e os afrodescendentes que tomaram a histó-



FIGURA 9.

Denis Moreira. *Mulher tukana com máscara kuba Ishyean Imadu*. Da série Provérbios, 2020. Fotomontagem impressa em papel fotográfico colado sobre madeira, 84 x 59cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira.

ria nas mãos – André Rebouças, Carolina Maria de Jesus, Tereza de Benguela e Harriet Tubman, entre outros e outras –, mas para também conferir centralidade àquelas personalidades.

Denis repete, ainda mais uma vez, os procedimentos de deslocamento e substituição quando opta por imprimir suas imagens digitais em chapas de MDF que imitam madeira – instrumentalização poética de um material que simula ser o que não é.

Mas, nessa série, o artista faz uso de uma outra dimensão alegórica fundamental para embasar sua complexidade. Refiro-me ao uso de duas línguas distintas para designar cada uma das obras que configuram o conjunto.

Se os aforismos da série Adinkra são codificados, na série Provérbios eles são apresentados na língua portuguesa, sobre chapas de MDF que não simulam madeira. Nas, também são encontradas imagens de pessoas negras com os rostos cobertos por máscaras africanas, replicando a solução dada em grande parte das obras de Adinkra. No entanto, em Provérbios, as imagens co-

bertas pelas máscaras não são de personalidades históricas: são retratos de pessoas anônimas de diversas tribos africanas. De alguma maneira, as imagens resultantes simbolizam a própria África.

Outra diferença é que, em Provérbios (figura 9), Denis se vale da lógica do cartaz, ou melhor, em cada uma das obras que formam o conjunto, o artista simula as paredes de grandes cidades, coalhadas de imagens acopladas, sobrepostas, repletas de informações sem aparente conexão entre si. Ou seja, em Provérbios, as imagens resultantes das sobreposições e justaposições disputam o interesse do olhar de quem as observa com os outros signos que as envolvem, que representam o universo caótico da sociedade de massa.

As séries aqui discutidas demonstram como Denis cresce em sua produção, transformando assuntos considerados extra artísticos – a ancestralidade, os protagonistas da cultura afrodiáspórica etc. – em questões puramente plásticas que ele, a partir tanto do seu conhecimento sobre a arte de extração europeia (a alegoria, a colagem etc.) quanto do seu conhecimento técnico, permite com

que o artista traga outras formulações para assuntos tão importantes.

No entanto, nessas duas séries é perceptível uma questão que poderia transformar-se em um problema. Refiro-me à sobreposição físico/simbólica das máscaras africanas que, tanto numa série quanto na outra, retira a individualidade das pessoas que aparecem sob elas. É como se o coletivo, a herança comum, alcançasse uma preponderância capaz de anular o indivíduo.

Já na série de fotografias, que Denis desenvolve a partir de 2021 - *Corpo e tecnologia* (figura 10) -, esta questão permanece e é tornada ainda mais complexa, na medida em que, nela, o artista agrupa novos componentes que atualizam as questões que o preocupam e que ele faz questão de trazer para o universo da plástica.

Em primeiro lugar, chama a atenção o fato de, naquelas foto-performances, o artista surgir seminu, com o corpo coberto por uma fina camada de farinha de trigo diluída em água.

O tom esbranquiçado que cobre seu corpo, apesar de poder ser interpretado como uma alusão ao processo de branqueamento que a sociedade impõe ao negro, alude igualmente ao uso do pó



FIGURA 10.

Denis Moreira. *Alicate de Forja*. Da série Corpo e Tecnologia, 2021. Impressão sobre papel algodão, 59 x 42cm. Coleção do artista. Fotografia: Denis Moreira.

branco da Pemba, um giz utilizado em ritos de religiões de base africana. De fato, esses autorretratos parecem aspirar à condição de documentos de rituais de possessão, monumentos à ancestralidade que evocam.

Por outro lado, ao invés de Denis explorar as singularidades de seu rosto – tradicionalmente campo de expressão maior do “eu”, nesse tipo de produção –, ele o substitui, ou esconde, utilizando, para tanto, máscaras africanas.³³

Enfatizando essa dimensão solene dos autorretratos, nota-se a graduação entre o preto e o branco das fotografias – um sinal da familiaridade de Denis, tanto com a técnica fotográfica, quanto com o repertório da fotografia moderna e contemporânea.³⁴

No entanto, existe uma espécie de contradição produtiva entre a dimensão hierática dessas imagens (conseguidas pela graduação entre o preto e o branco e a simulação de rituais) e as poses pouco heroicas de seu corpo, que enfatizam sua vulnerabilidade e fragilidade enquanto indivíduo.

Essa contradição fornece algumas pistas sobre como Denis, desde então, entende a sobreposição de imagens – a do seu rosto coberto pela máscara de significado ancestral. Tal sobreposição fun-

ciona não apenas como justaposição ou sobreposição meramente formal – como uma colagem/fotomontagem produzida com as matérias do corpo e da máscara –, mas também como emblema da possessão, como transformação do corpo humano individual, tão vulnerável, em uma força coletiva e ancestral.

É importante sublinhar ainda que, nessas performances, a lógica da colagem – e da fotomontagem, diga-se – é apropriada e utilizada por Denis como uma ferramenta formal erudita, usada com o objetivo de transmitir o sentido que ele quer conferir ao resultado de sua ação.

Qual o intento em sublinhar esse aspecto da produção de Denis? Respondo: o resultado desses seus autorretratos não é (ou não é apenas) a resolução de um simples desejo de exprimir a ancestralidade de matriz africana por meio da fotografia. Ele é também o resultado de uma fusão entre o objetivo de dialogar e ampliar o debate sobre a ancestralidade de seu povo e, ao mesmo tempo, buscar fazer uso de procedimentos técnicos e estéticos hauridos na tradição para desmantelá-la de maneira mais eficaz.

Será com a série de 2024 – em que desponta *Manuel Querino Dan* –, que Denis alcança a síntese dos vários encaminhamentos que vinha formulando para a sua poética, desde as primeiras séries aqui comentadas. Parece-me que nela, a intimidade com os procedimentos técnicos e tecnológicos que fizeram parte de sua formação, foram usados com pertinência na produção de um conjunto de trabalhos que continuam falando sobre a história do povo negro, e sobre a presença da ancestralidade africana na população diaspórica (ou não). Mas agora por meio de um procedimento (a técnica lenticular) que, absorvido durante seu período de formação, é utilizado por Denis para resolver o problema que se colocava nas séries anteriores: como, do ponto de vista formal, tornar ainda mais sofisticada a síntese entre a África mítica e a singularidade dos indivíduos que lá permaneceram ou que vieram para as Américas sem que, no limite, uma imagem corresse o risco de anular a outra?

Manuel Querino Dan é exemplar neste sentido: é o retrato de Manuel Querino e, ao mesmo tempo, é a África de onde vieram seus ancestrais; é uma alegoria que diz a que veio e a razão para ter vindo.

NOTAS

1. Para a configuração final deste estudo foram fundamentais as apreciações dos membros do Grupo de Estudos Arte&Fotografia (ECA-USP), durante o seminário interno ocorrido nos dias 19 e 26 de novembro de 2024, e as considerações de Rony Maltz, da *ZUM*.
2. Sobre o assunto consultar, entre outros: Nascimento, 2019.
3. O historiador britânico Michael Baxandall certa vez escreveu que “(...) na relação entre os pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente outros ganhos (...). Creio que essas palavras podem ser aplicadas ao caso de Denis Moreira porque é nesse intercâmbio de ideias e posicionamentos do movimento negro que o artista atua (Baxandall, 2006, p. 88).
4. Creio, inclusive, que será devido a essa necessidade que muitos/as artistas abandonam temporária ou definitivamente aquelas modalidades, preferindo se manifestar por meio de instalações, performances etc.
5. Segundo o catálogo do Panorama de Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de 1997, o trabalho de Rosana Paulino era apresentado como sendo *Sem título* (p. 63). Depois, a série ficou conhecida como *Bastidores*, (Chiarelli, 1997).
6. Para mais informações sobre a referida instalação, consultar “Apropriação fotográfica e fabulação crítica: as estratégias poéticas de Rosana Paulino e Saidiya Hartman”(Paula, 2022a). Maíra Vieira Paula também é autora de outro ensaio sobre a instalação *Assentamento* (Paula, 2022b).
7. Em uma entrevista, Rosana refere-se a essa obra, atentando para o desafio que foi tratar ali de um tema histórico tão importante sendo uma artista e não uma historiadora: a recomposição psíquica de uma escravizada como ser humano, após ter sido sequestrada na

África e trazida para o Brasil no século 19: “(...) *Assentamento* é um trabalho que tem como um de seus principais pontos de análise o trauma da escravidão (...). Como se refizeram [as pessoas que foram trazidas forçadas da África] ao chegar ao país? Me interessava o trauma que sofreram (...). E assim, o próximo passo era saber como representar esse trauma. Estamos falando de artes visuais, não de história, e não podia descrever aquilo em um texto. Assim, tinha que pensar em um mecanismo visual que desse conta desse trauma. Esse foi talvez o maior desafio desse trabalho: traduzir informação em imagens” (tradução livre). Entrevista concedida por Rosana Paulino a Andreea Giunta e Igor Simões (Giunta; Simões, 2024, p. 90).

8. *Assentamento* foi produzida originalmente para uma exposição da artista no Museu de Arte Contemporânea de Americana, São Paulo, em 2013. Posteriormente, ela foi apresentada em pelo menos quatro outras exposições protagonizadas pela artista: Colgate University, Hamilton, Nova York (2018), Pinacoteca de São Paulo (2019), Museu de Arte do Rio de Janeiro (2019) e Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (2024).

9. As duas características básicas do *site-specific* – a dissolução do trabalho após um determinado período e seu caráter ruinoso – foram elencadas há quase quarenta anos pelo estudioso norte-americano Craig Owens. Passados tantos anos, é claro que aquele pressuposto, em muitos casos, foi superado. No entanto, creio ser importante lembrá-lo para que não nos esqueçamos de que Rosana Paulino – e a arte afrodescendente recente – surge depois do que se convencionou chamar de “pós-modernismo” (Owens, 1986, p. 206).

10. Ermakoff, G. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004 (apud Paula, 2022a).

11. Em artigo publicado em fevereiro de 2019, sobre o processo de “semantização” do concretismo e neoconcretismo brasileiros, cito a estratégia de Rosana Paulino de, sobretudo nessas obras realizadas a partir da segunda metade dos anos 2010, desconstruir a suposta pureza daquelas vertentes construtivas, sobrepondo à sua estrutura, imagens do colonialismo. “Concreto, neoconcreto: a semantização continua”. (Chiarelli, 11 fev. 2021).

12. Para outras reflexões sobre a produção de Sidney Amaral, consultar: Chiarelli, 8 out. 2018; Ribeiro, 24, abr. 2023, p.84 et seq.

13. Outro dado a observar: nessa obra, Sidney Amaral replica em chave irônica o “momento fecundo” preconizado por Gotthold Lessing, acima mencionado. Se na produção de Paulino aqui comentada – e em outros trabalhos de Sidney – a ação tende a se dar como textos, em *Mãe preta ou a fúria de Iansã*, temos o “momento fecundo”, ou seja, o momento fundamental da narrativa sobre a qual deduzimos seu início e podemos imaginar seu desfecho.

14. De fato, foi exatamente isso que fez o artista porque, para produzir a série em que está inclusa a peça *Manuel Querino Dan*, ele repete a junção de imagens de máscaras africanas diversas com retratos de diferentes personalidades da diáspora.

15. Sobreposição que, como será visto, o artista já havia utilizado na criação de uma série de trabalhos produzida imediatamente antes da série em que obra *Manuel Querino Dan* está situada.

16. Depoimento do artista ao autor, concedido no dia 29 de setembro de 2024, via e-mail.

17. Seria importante lembrar que, mesmo aquelas obras que são identificadas como “sem título”, ou como “Composição x ou y” etc., não deixam de possuir uma filiação, não apenas relacionando-a ao seu/ sua autor/a, mas também em relação à adesão do/a artista a um ou outro movimento estético/artístico.

18. Professor de retórica que viveu no primeiro século da Era Comum.

19. Hansen, 2006, p. 29. Para este texto irei restringir meus comentários à “alegoria dos poetas” (dos artistas).

20. Remeto, de novo, a Lessing e sua preocupação em definir claramente quais eram as artes do tempo e quais a do espaço, uma busca da pureza.

21. A presença da alegoria na arte da primeira metade do século passado será comentada a seguir.

22. A emersão massiva, sobretudo de pinturas de cunho alegórico, desde pelo menos os anos 1980, despertou o interesse do mercado de arte em geral porque, após um processo

de desaceleração da produção de objetos estéticos, muitos artistas voltaram a praticá-la, aumentando a oferta de novos produtos num mercado ávido por novas ofertas.

23. Embora o uso de procedimentos alegóricos por artistas plásticos contemporâneos no Brasil ainda requeira maiores aprofundamentos, creio que qualquer estudo neste sentido deveria levar em conta as produções (sobretudo as de início de carreira) de Caetano de Almeida, Dora Longo Bahia, Leda Catunda, Edith Derdyk, Alex Flemming, Ester Grinspum, Leonilson, Beatriz Milhazes, Emmanuel Nassar, Paulo Pasta, Sergio Romagnolo, Daniel Senise e Edgard de Souza, entre outros. Sobre a presença da alegoria na produção artístico-cultural brasileira do segundo pós-guerra, consultar, entre outros: Schwarz, 2014, p. 7; Xavier, 1990, p. 49.

24. A presença da alegoria no modernismo da primeira metade do século 20 no país, também é um tema que precisa ser averiguado com mais atenção.

25. Para refletir sobre o enfrentamento que artistas latino-americanos, dos mais diversos países, levaram a cabo frente aos desafios impostos pela colonialidade presente no continente, consultar o ensaio de Julia Gonzales (In Caleman, sep. 17, 2017 to feb. 4, 2018), assim como a resenha por mim produzida (Chiarelli, 9 de fev. de 2023).

26. A partir, sobretudo, dos anos 1970, e, ainda que produzindo nos Estados Unidos, talvez o único artista brasileiro afrodescendente a desenvolver uma poética voltada para a experiência africana, sem contatos mais evidentes com o cânone europeu/norte-americano, tenha sido Abdias Nascimento (sobre o artista consultar: Pedrosa; Carneiro, 2022). No restante, a produção artística brasileira de cunho crítico, seguia com produções que, apesar de preocupadas com os rumos da nação, pouco ou nada tratavam das questões que já marcavam a cena internacional: a necessidade de, enquanto habitantes de países que um dia foram colônias europeias, nos descolonizarmos também nas esferas cultural e artística. Com raras exceções, não faziam parte da agenda brasileira a questão racial e de gênero. Fundamentalmente brancos e brancas, a maioria dos/as artistas do Brasil pouco se preocupou com essas questões. No entanto, dentro desta situação, caberia excetuar o problema da questão indígena, que foi trabalhada por Cildo Meireles em *Missão/Missões (como construir catedrais)*, de 1987, alegoria que refletia sobre as relações entre a Igreja Católica nas Américas e os indígenas mortos dentro do processo de evangelização daqueles

então considerados novos territórios. Também relativos à questão indígena – entrelaçada a outras questões – devem ser relembrados, entre outros, os trabalhos de Regina Silveira e Anna Bella Geiger, dos anos 1970, desenvolvidos no âmbito da *mail art*. Já na questão de gênero, durante a mesma década, Geiger e Anna Maria Maiolino, também entre outras poucas artistas, desenvolveram trabalhos marcantes em que, a partir sobretudo da fotografia (mas não apenas), traziam para o debate as questões ligadas ao universo socialmente pouco reconhecido da mulher e da artista mulher. Pouco mais tarde, já nos anos 1990, Rosângela Rennó também tratou de questões relativas ao universo tido como fundamentalmente feminino (sobre o posicionamento dessas e outras artistas brasileiras e latino-americanas em relação às questões de gênero, consultar, Giunta, 2018).

27. Em Diadema e em outras localidades distantes do centro da cidade de São Paulo. Para outras informações sobre a produção de Denis Moreira, consultar o *site* do artista: denismoreira.com.

28. A produção de grafite de Denis não se resume a essas características que, reproto, estão ligadas ao início de sua produção. Já no final de sua experiência como grafiteiro, essas formas de extração “africana” tendem a ganhar uma complexidade maior, visibilizada pela maior sofisticação da produção de imagens e por uma conexão mais intensa com o imaginário de matriz surrealista.

29. Denis, além de ter tido uma educação formal no campo das artes visuais – licenciando-se pelas Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU) em 2011, onde estudou fotografia, entre outras disciplinas –, frequentou igualmente o curso de computação gráfica no Instituto Criar de TV e Cinema.

30. Depoimento de Denis Moreira, concedido ao autor via e-mail, no dia 11 de outubro de 2024. Para maiores informações sobre essa forma de escrita africana, consultar: Nascimento, 2022.

31. Depoimento do artista via e-mail, no dia 15 de outubro de 2024.

32. Interessante que em *André Rebouças Aya*, a imagem deslocada é a de Carlos Gomes, o compositor negro, embranquecido pela maneira como foi retratado.

33. Segundo o artista, as máscaras que utilizou para as foto-performances foram adquiridas de vendedores de origem africana, espalhados pela cidade de São Paulo, na Praça da República, na Bela Vista e na Avenida Paulista. Segundo Denis, as máscaras comercializadas por essas pessoas são conhecidas como “máscaras de turistas”, ou “para turistas”, que as compram considerando-as obras de arte ou não. Denis, que as coleciona, continua: “(...) Não me considero um colecionador tradicional, mas sim, uma espécie de guardião que pretende ter uma relação com aqueles objetos baseada em suas memórias e práticas artísticas”. Sobre o fato de serem “originais ou não”, ele declara: “para mim, me interessa esta discussão no sentido em que sendo original ou não, elas me permitem trazer o cerne da discussão que envolve meu trabalho, que é, discutir as funções tradicionais dessas máscaras em um contexto contemporâneo afrodiáspórico, ressignificando-as e até discutindo a sua relevância, renovação, continuidade e importância nos dias atuais” (depoimento via e-mail, concedido no dia 6 de outubro de 2024).

34. Denis estudou e praticou fotografia antes da produção desse ensaio. Para realizar a série, o artista dirigiu seu assistente em todos os aspectos da produção das imagens. Quanto à sua intimidade com o repertório da fotografia moderna e contemporânea, remeto o/a leitor/a à produção de artistas como Robert Mapplethorpe e Mário Cravo Neto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporâneo.[1982]. In BUCHLOH, Benjamin. **Formalismo e historicidade. Modelos y métodos em el arte del siglo XX.** Madrid: Akal Ediciones, 2014.

CHIARELLI, Tadeu (cur.). **Panorama de arte atual brasileira 1997.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. Concreto, neoconcreto: a semantização continua. **ARTE!Brasileiros**, São Paulo, 11 fev. 2021. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/concreto-neoconcreto-a-semantizacao-continua/>.

CHIARELLI, Tadeu. A virada decolonial na arte brasileira: considerações para atiçar o debate. **ARTE!Brasileiros**. São Paulo, 9 fev. 2023. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/a-virada-decolonial-na-arte-brasileira-consideracoes-para-aticar-o-debate/>

CHIARELLI, Tadeu. Sidney Amaral: entre a afirmação e a imolação.

ARTE!Brasileiros. São Paulo, 8 out. 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/sidney-amaral-entre-a-afirmacao-e-a-imolacao/> ;

GIUNTA, Andrea (cur.). **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985.** São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GIUNTA, Andrea; SIMÕES, Igor (Ed.). **Rosana Paulino. Amefricana.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: MALBA, 2024.

GOMBRICH, E. H. Imagen y palabra en el arte del siglo 20. In GOMBRICH, E. H. **Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo 20 acerca del saber y del arte.** Madrid: Editorial Debate, 1997.

GONZALES, Julieta. Memories of underdevelopment: Art and the decolonial turn, 1960-1985. In CALEMAN, Patrick (ed.). **Memories of underdevelopment: Art and the decolonial turn, 1960-1985. Memorias del subdesarrollo. Art y el giro decolonial en America Latina 1960/1985.** San Diego: Museum of Contemporary Art San Diego, 2017.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria. Construção e interpretação da metáfora.** Campinas: Hedra; Ed Unicamp, 2006.

LESSING, Gotthold E. **Laocoonte.** Madrid: Editora Nacional, 1977.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo. Documentos de uma militância Pan-**

Africanista. 3^a. São Paulo: Ed. Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; **GÁ**, Luiz Carlos (orgs.). **Adinkra. Sabedoria em símbolos africanos.** Rio de Janeiro: Cobogó/Ipeafro, 2022.

OWENS, Craig. The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism. In **WALLIS**, Brian. **Art after modernism: rethinking representation.** New York: The New Museum of Contemporary Art, 1986.

PAULA, Maíra Vieira. Apropriação fotográfica e fabulação crítica: as estratégias poéticas de Rosana Paulino e Saidiya Hartman. **Anais do XII Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2022.** São Paulo. Anais Eletrônicos, Campinas, Galoá, 2022a. Disponível em: <https://proceedings.science/cieha/eha-2022/trabalhos/apropriacao-fotografica-e-fabulacao-critica-as-estrageticas-poeticas-de-rosana-pa?lang=pt-br>

PAULA, Maíra Vieira. Deslocamento, justaposição e suspensão: considerações iniciais acerca da apropriação fotográfica na poética de Rosana Paulino. In **GALLY**, Miguel (et. Al.). **Estéticas das viagens.** Belo Horizonte: ABRE Associação Brasileira de Estética, 2022b. Disponível em: https://www.mairavieiradepaula.com/_files/ugd/87cb1a_5f56883e40844365bd9ad227b3bded89.pdf?index=true

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda (eds.). **Abdias Nascimento: um artista panamefícano**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2022.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Luciara. Fragmentos de um real particular. **ZUM**, 24, abr. 2023, p.84 et seq.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. 1^a ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2014.

XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade e nacionalismo. In **Revista Novos Rumos**. São Paulo: v.5 n. 16, p. 49-72, 1990.

SOBRE O AUTOR

Tadeu Chiarelli é Professor Sênior no PPGAV ECA-USP. Foi chefe do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Curador chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 1996 e 2000; Diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP entre 2010 e 2014; Diretor Geral da Pinacoteca de São Paulo entre 2015 e 2017.

Artigo recebido em 30 de maio de 2025 e aceito em 8 de julho de 2025.

Declaração de disponibilidade de dados: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.