

Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um “pintor de arte negra”¹

DÁRIA JAREMTCHUK¹

COM SIGNIFICATIVA atuação política e produção intelectual, Abdias do Nascimento se tornou referência incontornável para qualquer análise sobre as lutas contra as desigualdades raciais no Brasil. Entretanto, a reflexão aqui proposta se limita a examinar aspectos de sua produção visual diretamente relacionados ao seu deslocamento para os Estados Unidos. A ideia desenvolvida é a de que sua atividade como pintor foi intensificada quando passou a integrar o meio acadêmico norte-americano no final da década de 1960. Desse modo, suas pinturas podem ser observadas como uma contribuição intelectual específica ao movimento negro.

Primeiramente, para a contextualização do problema, é preciso lembrar que o deslocamento de artistas e intelectuais brasileiros nas décadas de 1960 e 1970 tem na ditadura militar brasileira um de seus motivadores mais bem identificados. Porém, para os propósitos desta análise, é necessário ainda lembrar que, no mesmo período, instituições norte-americanas desenharam ações para se aproximarem e aumentarem o seu campo de influências no meio cultural e artístico na América Latina. Com isso, pretendiam contribuir para reverter a rejeição e a imagem negativa dos Estados Unidos na região e impedir, acreditava-se, que a experiência comunista de Cuba se repetisse (Jaremtchuk, 2017). Dentre as estratégias e mecanismos frequentemente acionados por essas instituições, estavam o intercâmbio, a concessão de bolsas de estudos, o apoio a eventos literários, artísticos e culturais e a promoção de exposições com obras de artistas norte-americanos em países latino-americanos. Particularmente, facilitar o deslocamento de profissionais qualificados de diferentes “nacionalidades” para os Estados Unidos tinha como propósito promover a formação de redes, que se tornaram instrumentos eficazes para dirimir resistências às atuações políticas, econômicas e militares norte-americanas no continente latino-americano na década de 1960.

Financiado pela Fairfield Foundation, Abdias do Nascimento foi em 1968 para os Estados Unidos com uma bolsa de dois meses direcionada a entidades culturais negras.² Em depoimento a Tulio Custódio, declarou ter sido a africanista Judith Illsley Gleason, especialista em cultura africana, quem o ajudou a conseguir a viagem após ela ter se sensibilizado com o seu estado de penúria financeira (Custódio, 2011, p.69).

Segundo Frances Stonor Saunders, a Fairfield Foundation, criada em 30 de janeiro de 1952, era uma das inúmeras fundações de fachada que serviam para encobrir atividades da Central Intelligence Agency (CIA), especificamente o patrocínio do governo norte-americano ao Congresso pela Liberdade Cultural. Segundo a autora, a instituição se apresentava oficialmente com a proposta de

[...] estimular a expansão e o intercâmbio constantes de conhecimento nos campos das artes, letras e ciências [...] [dar] assistência a organizações cujos programas tendam a fortalecer os laços culturais que ligam as nações do mundo, e a revelar a todos os povos que partilham das tradições de uma cultura livre dos perigos intrínsecos que o totalitarismo cria para o desenvolvimento intelectual e cultural. (Saunders, 2008, p.144)

A Fairfield Foundation, por exemplo, para tentar disfarçar as suas conexões com a CIA, concedeu, na década de 1960, centenas de financiamentos para artistas e intelectuais, assim como para associações e instituições. Na categoria “Viagens e Estudos” receberam financiamento a escritora e crítica literária americana Mary McCarthy, o pintor chileno Victor Sanchez Ogaz, o poeta santa-lucense Derek Walcott, entre outros (Saunders, 2008, p.385). Embora o envolvimento da CIA com atividades artísticas e intelectuais já tivesse sido parcialmente revelado pelo *New York Times* em abril de 1966, a amplitude e os pormenores das ações ficaram mais conhecidos posteriormente. No Brasil, especificamente, a discussão de maior fôlego ocorreu a partir do livro de Saunders, lançado em 1999.

Não foram localizados documentos ou registros sobre as prerrogativas do auxílio concedido a Abdias, tampouco são conhecidas as particularidades de suas atividades durante a vigência da bolsa. Em reportagens e entrevistas, Abdias afirmou que o propósito da viagem era para que ele conhecesse grupos teatrais nos Estados Unidos, o que ainda lhe teria proporcionado encontrar-se com escritores negros e militantes do movimento negro daquele país.

É pouco provável que ele conhecesse o perfil e os verdadeiros movimentos da Fairfield Foundation. Sabe-se que, durante o financiamento, Abdias viveu um período intenso de atividades, como ele mesmo revelou à amiga Virgínia em um pequeno manuscrito anotado no catálogo de sua primeira mostra: “andando numa roda-viva: México, Los Angeles, San Francisco”.³

Por outro lado, no que diz respeito ao contexto brasileiro da década de 1960, é possível identificar artistas que, por serem afrodescendentes, ou por tratarem desses temas em suas obras, buscaram lugares culturalmente mais arejados para viver e para encontrar algum tipo de reverberação para o que produziam. O caso de Abdias do Nascimento é emblemático nesse sentido. Uma das maiores lideranças do movimento negro brasileiro rememorou o desconforto que sentia no período anterior à sua saída do Brasil:

Havia o equívoco de querer se “civilizar”, a expectativa de ser “compreendido” pelas elites do país. A “integração” significava um esforço para que

a cultura negra fosse reconhecida pela sociedade brasileira, e são as elites (brancas) que controlam os mecanismos de reconhecimento e de prestígio. Então circulávamos num meio que não era exatamente o nosso, sempre aquela ambiguidade, pedindo apoio, buscando patrocinadores, usando a linguagem e os contatos de gente que não só explora o negro economicamente, como ignora e despreza a sua cultura. (Cavalcanti; Ramos, 1976, p.43)

Como se discutirá mais adiante, o projeto para o Museu de Arte Negra (MAN) que ele projetou, por exemplo, se relaciona diretamente com esse amargo relato. Os obstáculos que encontrou para a implementação de ações que visavam valorizar e promover a presença do negro e do mestiço na cultura brasileira, assim como a busca pela igualdade de oportunidades acabaram por impedir o sucesso de muitos de seus projetos.

Talvez por isso, com o término da bolsa de dois meses, mesmo passando por certas dificuldades, próprias de um estrangeiro imigrante sem recursos nos Estados Unidos, optou por permanecer em Nova York. Anna Bella Geiger, na ocasião acompanhando o marido Pedro Geiger, que dava um curso na Columbia University, lembra-se de recebê-lo para o jantar com certa frequência e que, por questões econômicas, o prato servido era sempre macarrão.⁴ Também na biografia de Abdias, sua esposa Elisa Larkin Nascimento⁵ relatou que, durante um período, ele chegou a recolher cascos de Coca-Cola para trocá-los no supermercado por centavos. Lembrava ele que “cinco cascos davam para comprar um bife de chã” (Nascimento, 2014, p.208).

Apesar das agruras, foi no apartamento de Ann Bagley e seu marido em Nova York, onde Abdias ocupava um dos quartos por camaradagem, que ele começou a pintar aproveitando as sobras de tintas da anfitriã, que era artista (Nascimento, 2014, p.207). Vivendo nesse cenário de contenção, compreende-se melhor o seu entusiasmo quando um de seus trabalhos foi adquirido em 1969 por um Departamento da Columbia University no valor de mil dólares. Confessou ter sido para ele “uma verdadeira alegria. *Não tanto pelo dinheiro em si [...] mas pelo reconhecimento*” (Cavalcanti; Ramos, 1976, p.48). Começaria aqui, em departamentos de cultura latino-americana, a amplificação de suas atividades e a valorização de sua produção visual.

Dedicadas aos temas dos orixás e dos ícones da cultura religiosa africana no Brasil, representando assim uma identidade de arte negra brasileira, suas imagens não tardariam a ser expostas em instituições. No entanto, em sua grande maioria eram espaços culturais e universitários, vinculados a departamentos especializados em temas afro-americanos, latino-americanos ou, especificamente, porto-riquenhos, ou então galerias ou museus voltados à cultura negra em geral.⁶ O *The Harlem Art Gallery*, por exemplo, onde realizou uma mostra já em março de 1969, havia sido criado com o intuito de descentralização dos museus em Nova York (Bryan-Wilson, 2009, p.183). Muitas dessas instituições também o receberam como professor visitante ou palestrante⁷ e a exibição de suas pin-

turas costumava estar vinculada aos eventos que envolviam afrodescendentes. Sendo assim, suas telas quase não frequentaram o circuito tradicional de museus e galerias de arte e foram discutidas, sobretudo, pelo que carregavam de conteúdo, como se analisará mais adiante.

A projeção de Abdias se intensificou após ter se tornado professor na State University of New York Scholl (Sunyab) em Buffalo, em 1971, no Puerto Rican Studies Center, onde acabou por fundar a cadeira de Culturas Africanas no Novo Mundo, onde também conseguiu a posição de *tenure professor*. O escritor Silviano Santiago revelou que esteve diretamente envolvido com a criação do centro e de ter sido ele um dos responsáveis pela ida de Abdias para aquela instituição.⁸

A relevância dessa posição não deixou de ser notada por Hélio Oiticica que, em carta a Torquato Neto, contou que após o show de Gilberto Gil em Buffalo, houve uma “peixada de madrugada” na casa de Abdias que, disse ele, “está por cima da carne seca: casa enorme (ele ensina na Universidade com intérprete especial pois não fala inglês, sobre cultura africana; calcule!)”.⁹

Para que esse processo seja mais bem compreendido, é necessário lembrar que foi nas décadas de 1960 e de 1970 que as universidades norte-americanas aumentaram significativamente seus espaços para os estudos sobre a América latina, o Caribe e a diáspora negra. Abdias encontrava-se justamente nesse contexto, em que as instituições procuravam por profissionais reconhecidos para assumirem novos postos. Desde então, conseguiu diversas posições até chegar a ser professor de Cultura Negra na Sunyab. Voltou ao Brasil em 1978, mas até 1981 retornou periodicamente para Buffalo, quando por fim se aposentou e pôde fixar residência definitiva no Rio de Janeiro. Desde então, a sua ascendente projeção política e sua militância só foram interrompidas em 2011, ano de seu falecimento.

Mas se foi nos Estados Unidos que Abdias se projetou como pintor, quando saiu do Brasil era conhecido, sobretudo, como dramaturgo e defensor da cultura negra. Em 1968, em seu apartamento em Copacabana, começou a pintar de modo “autodidata” sem, no entanto, ter exibido qualquer desses trabalhos antes de sair do Brasil. Teria sido Efraín Tomás Bó quem, após a exposição do MAN, sugeriu para que ele começasse a pintar.

Mas antes da análise sobre essa produção pictórica, é importante recuperar suas ações no campo cultural brasileiro, haja vista estarem elas diretamente conectadas à sua militância voltada às questões dos afro-brasileiros e à sua própria projeção nos Estados Unidos.

Desde 1944, quando fundou o Teatro Experimental do Negro (TEN) no Rio de Janeiro, Abdias se preocupou com a inserção da cultura negra nos espaços artísticos. Especificamente, no caso do teatro, evidenciava-se a “exclusão do negro dos palcos brasileiros ou contra sua inclusão marginal em papéis subalternos ou decorativos. Quando uma peça reservava um papel de destaque para o

negro, ele geralmente era interpretado por um ator branco, que pintava o rosto de preto” (Domingues, 2011). Além de colocar o negro como protagonista nas cenas, o TEN tornou-se ainda espaço de resistência contra a falta de democracia racial e a exclusão do negro nas diversas esferas da sociedade (Domingues, 2011). Como diversos dos interessados em participar do grupo eram analfabetos, o TEN também chegou a promover cursos de alfabetização.

A questão sobre a participação dos negros na formação das artes visuais brasileiras já havia sido sugerida para as comemorações em 1954 do IV Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954, quando Abdias enviou ao comitê organizador uma proposta de construção de um Pavilhão para a Arte Negra que envolvesse diversos âmbitos da expressão criativa.¹⁰ A intenção do TEN era realizar a 1ª Mostra de Arte Negra Brasileira em um espaço erigido com características arquitetônicas relacionadas à cultura negra no país, com a instalação de um Museu aos moldes dos museus etnográficos clássicos, em que fossem reconstruídos um mercado de escravos e senzalas, bem como a exibição de várias espécies de documentos sobre a presença do negro em todos os âmbitos da sociedade brasileira. Previa-se também a construção de um palco para as peças de teatro e de uma cozinha no pavilhão, onde a culinária afro-brasileira estaria presente.¹¹ Como se sabe, esse projeto para a Bienal não foi levado adiante e tampouco angariou qualquer apoio ou provocou debates nos meios artísticos e intelectuais da época.

Pouco tempo depois, em 1955, teria lugar outro episódio relacionado à reconfiguração da representação do corpo negro na imagética do país. Em conjunto com a revista *Forma*, o TEN lançou o concurso de pintura “Nosso Senhor Jesus Cristo Trigueiro”, ou “Cristo de Cor”, como também foi chamado. A ideia inicial teria sido do sociólogo Guerreiro Ramos que, ao ouvir sua filha, aluna de um colégio católico, cantar uma música que descrevia Jesus como alguém de cabelos loiros e olhos azuis, pensou na incongruência daquela descrição iconográfica. Organizaram então um concurso que resultou em uma mostra no Ministério da Educação com o quadro vencedor *Cristo na coluna* (Pelourinho), da pintora Djanira. Apesar do apoio do cardeal D. Jaime de Barros Câmara e D. Hélder Câmara, e da presença de um representante eclesiástico no júri de seleção das obras enviadas, a exposição não deixou de exaltar alguns ânimos por colocar em evidência a exclusão do corpo negro nas representações católicas modelares (Nascimento, 1968b).

Naquele momento, a atuação de Abdias no meio social e cultural se ampliava. No ano 1968, em dois artigos publicados na revista *Galeria de Arte Moderna* (GAM), ele recuperou não apenas a importância de sua trajetória frente ao TEN, mas igualmente suas ações em defesa da causa negra, como o concurso de beleza para as afro-brasileiras. Tal proposta questionava serem as negras excluídas do padrão ideal da “mulher” brasileira. Segundo ele, os modelos estéticos da *brancura* desconsideravam a beleza negra no Brasil: “teoriza-se entre nós

uma cultura mestiça, mas se pratica, como válido e dominante, o padrão cultural branco-europeu” (Nascimento, 1968b). Sobre esse concurso de misses destinado a encontrar um modelo estético exclusivo de beleza, Petrônio Domingues oferece mais detalhes:

Para se opor a essa forma de discriminação racial, o TEN promoveu concursos de beleza com a participação exclusiva de mulheres de cor. Os concursos receberam o nome de Rainha das Mulatas e de Boneca de Pixe [sic]. Foram realizados cinco desses eventos. As primeiras colocadas chegaram a emplacar uma carreira artística, ao menos foi isso o que ocorreu com Mercedes Batista, jovem dançarina aclamada Rainha das Mulatas de 1948. Com a intermediação do TEN, ela conseguiu, mais tarde, uma bolsa de estudos para fazer o curso de aperfeiçoamento de dança nos Estados Unidos e, quando regressou ao Brasil, criou o balé Mercedes Batista.¹²

Entre os mais significativos projetos para o reconhecimento e a valorização da cultura negra nas artes brasileiras, está a criação do Museu de Arte Negra (MAN), que foi tema central de ambos os artigos da revista *GAM*. Neles, Abdias revelou que a ideia lhe surgira em 1950, durante o I Congresso do Negro Brasileiro, quando ouviu a tese de Mário Barata intitulada *A escultura de origem africana no Brasil*, em que o historiador da arte valorizava a expressão desses trabalhos e lamentava a inexistência de um museu no Brasil que reconhecesse melhor essa produção. Foi naquele momento, relatou Abdias, que compreendeu a verdadeira contribuição do negro na formação cultural do Brasil (Nascimento, 1968b).

Além de defenderem a necessidade de um museu de arte negra, os textos publicados na *GAM* podem ser compreendidos como manifestos por denunciarem as aculturações e submissões à cultura erudita europeia e criticarem a hierarquização estabelecida entre os objetos de artesanato ou de arte e entre os artesãos e os artistas. Abdias defendeu o Museu de Arte Negra (MAN) como

[...] uma resultante da teoria da Negritude. Esta implica [...] uma visão de arte e de vida [...] um complexo de valores a serem resgatados após quatro séculos de existência na opressão, secundarizados quer no continente africano, ou em terras da América e Europa. Conforme sábia definição de Leopold Sedar Senghor, é na obra de arte que o negro-africano melhor exprime sua cultura. (Nascimento, 1968a)

Segundo Abdias, foi sua coleção particular, formada por trocas, compras e colaborações, que mais tarde serviria como acervo para a inauguração do MAN. A seleção de trabalhos não privilegiava a origem étnica dos artistas, mas “obras de pretos, de brancos, de amarelos, dos homens de todas as raças e nacionalidades”, tendo como princípio norteador a “presença do negro”, sem com isso transformar-se em “um irresponsável ecletismo que não atenda à exigência de valor” (Nascimento, 1968a). Procurava-se, por uma “revalorização simultânea das fontes primitivas e seu poder de fecundar a manifestação artística do povo brasileiro” (Nascimento, 1968b). A proposta apoiava-se na recuperação de ele-

mentos culturais trazidos da África pelos negros que foram escravizados, assim como aspectos elementos estéticos próprios da tradição artística. Dentro dessa perspectiva, o MAN teria sido pioneiro reunindo um diversificado conjunto de obras que procurava evidenciar a presença e a disseminação da cultura negra nos diversos âmbitos da produção artística do país e colocá-la no mesmo patamar hierárquico de outros trabalhos de arte brasileira.¹³ O projeto, portanto, não se apoiava em premissas étnicas por não identificar a arte negra brasileira como exclusivamente produzida por afrodescendentes.

Anos mais tarde, as mesmas ideias foram apresentadas em *O Quilombismo*:

Propondo uma ação e reflexão pedagógicas, destinadas à promoção da arte do negro – e da arte de outros povos influenciados por ele – o Museu de Arte Negra situase como um processo de integração étnica e estética. No caminho daquela civilização do universal de que nos fala [Leopoldo] Senghor. (Nascimento, 2002b, p.1469)

A adesão e a repercussão do projeto de criação do Museu de Arte Negra (MAN) pode ser identificada já desde o início de 1968 quando começou a ser anunciado pela imprensa carioca como desdobramento das atividades do TEN e vinculação à comemoração dos 80 anos da abolição da escravatura no país. Os periódicos informavam que Abdias, ao longo dos anos, havia reunido um conjunto significativo de trabalhos, que incluía não apenas artistas negros, mas também os que representavam a cultura negra. Nesses artigos, Abdias era retratado como o defensor da criação de uma estética artística relacionada à experiência afro-brasileira e à necessidade de se reconhecer essa contribuição na formação cultural do Brasil.

Nesse conjunto de notícias, destacam-se aquelas publicadas pelo jornal *Correio da Manhã*, não apenas por serem em maior número, mas por se posicionarem favoravelmente ao projeto e abrirem espaço às posições defendidas tanto por Abdias quanto por distintas vozes de apoio. Pode-se aventar aqui que o suporte à proposta poderia ter decorrido da posição política de não alinhamento do jornal ao regime militar, assim como da oposição e resistência de Niomar Muniz Sodré, sua proprietária, à ditadura.¹⁴ Nesse mesmo sentido, anos mais tarde, Abdias relatou que o próprio jornal promovera as reportagens de respaldo à criação do MAN como forma indireta de também apoiar as lutas de descolonizações na África.¹⁵

No entanto, apesar do considerável conjunto de obras reunidas, o MAN não sobreviveu à sua mostra inaugural no dia 6 de maio de 1968, ocorrida no Museu da Imagem do Som no Rio de Janeiro. Seguramente, o projeto, que necessitava de apoio governamental para obter uma sede própria, não foi levado adiante pela conjuntura política e histórica desfavorável. Se temas relacionados à cultura afro-brasileira encontram resistência inclusive nos dias de hoje, pode-se imaginar a dificuldade de adesão no contexto de recrudescimento da ditadura militar. Não apenas o projeto do MAN como instituição autônoma não foi ado-

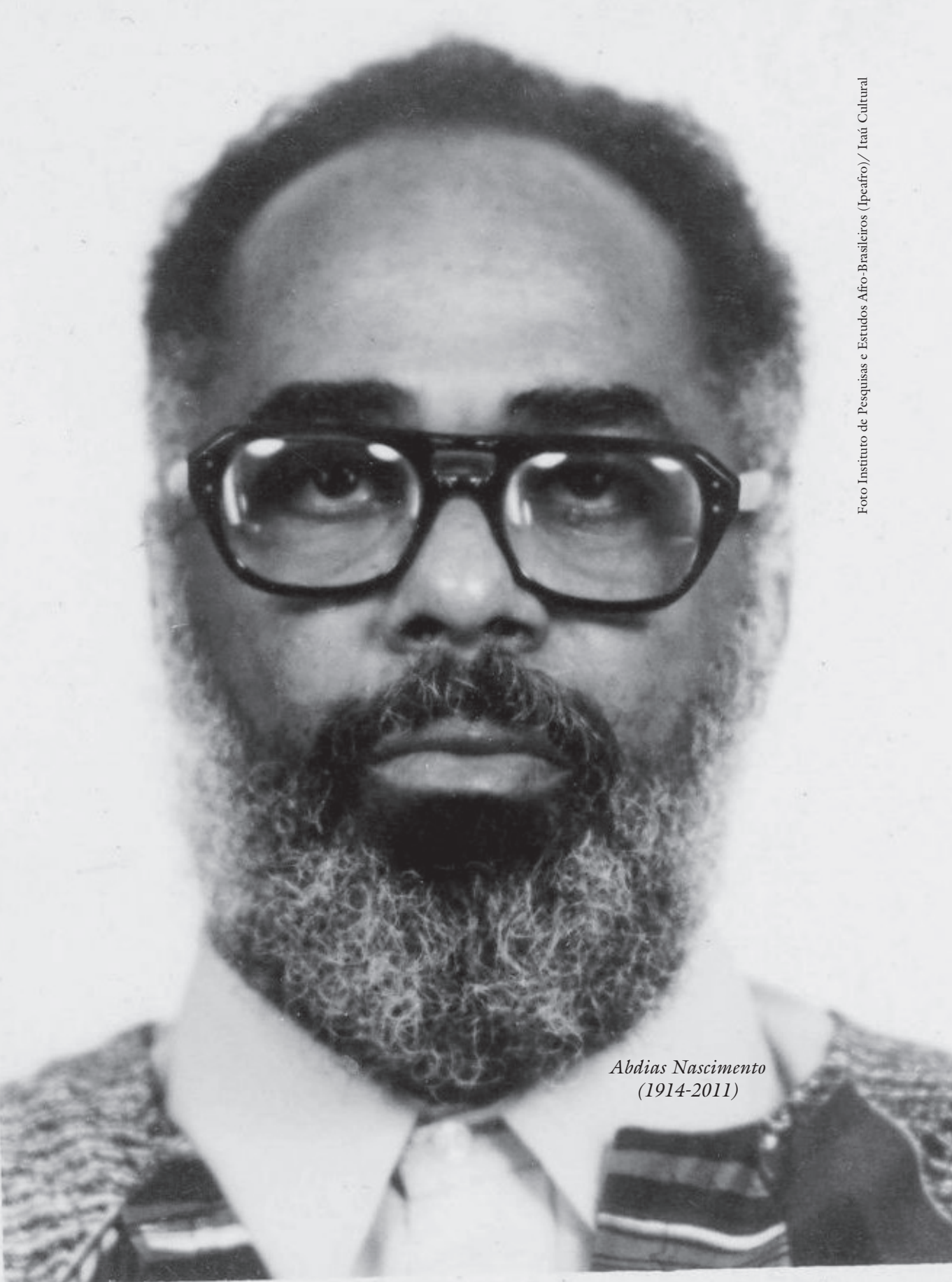
tado oficialmente, como ainda, em 1968, o seu idealizador foi para os Estados Unidos, retornando definitivamente ao Brasil somente anos mais tarde.

Segundo Petrônio Domingues (2017), durante a ditadura militar houve um retrocesso na luta política dos negros e uma desmobilização de suas lideranças. Thomas Skidmore também lembra que o regime propagandeava o mito da democracia racial e que abordagens sobre questões relacionadas ao racismo poderiam ser consideradas pouco “brasileiras”.¹⁶

Igualmente nesse período, foram censurados filmes e mostras de arte em que o negro era tema e protagonista, como no caso do filme *Orfeu negro* em que o Ministério das Relações Exteriores não o inscreveu no Festival de Cannes em 1959 por considerar que veiculava uma imagem negativa do país, com a atuação de atores negros das favelas do Rio de Janeiro. Nesse caso, a França acabou por inscrevê-lo, o que propiciou o recebimento da Palma de Ouro, em 1960, na cidade francesa, assim como o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro. Houve censura ainda na mostra de Madalena Schwartz, *O Rosto do Povo Brasileiro*, que estava programada para ser exibida no Brazilian-American Cultural Institute em Washington (BACI), D.C., em 1982. Antes da abertura da mostra, com as imagens já colocadas nas paredes do espaço expositivo, o então embaixador do Brasil nos Estados Unidos, Antônio Francisco Azeredo da Silveira,¹⁷ mandou fechá-la por considerar que era incompatível com a realidade do Brasil.¹⁸ Como a proposta da fotógrafa era um recorte de viés identitário, a branquitude do Itamaraty estava ali pouco representada. Repetia-se, mais uma vez, a posição da diplomacia em querer apresentar o Brasil como “civilizado”, portanto, “branco”.

Retornando à discussão sobre Abdias, quando ele revisitou suas considerações publicados na *GAM* admitiu que naquela época havia acreditado nos apoios oficiais ao projeto do MAN e nos “elementos mais progressistas da classe dominante” (Nascimento, 2002a, p.1469). Passadas quase duas décadas após a primeira mostra do MAN, essas estratégias lhe pareciam equivocadas e ele se mostrava cético em relação às possíveis articulações para concretizar projetos como a da criação do museu.

Os anos vividos fora do Brasil contribuíram para que seu discurso contra a dominação branca e a permanente desvalorização do negro se acirrassem. Também foi a partir dos Estados Unidos que elaborou o seu depoimento para o livro *Memórias do exílio*. Nele, considera que seu exílio não começou em 1964 ou 1968, pois havia nascido “exilado, de pais que também nasceram no exílio, descendentes de gente africana trazida à força para as Américas [...]. Todos os governos que o Brasil já teve foram contra o negro. [...] A direita é abertamente racista. A esquerda é cega, surda e muda no que se refere aos problemas específicos do negro e despreza a sua tradição cultural” (Cavalcanti; Ramos, 1976, p.25). Dirimidas as especificidades “nacionais”, a diáspora negra parece ter assumido o proscênio das reflexões de Abdias. Seguramente, a sua participação em uma rede de resistência e de luta dos negros norte-americanos favoreceu essa posição.



*Abdias Nascimento
(1914-2011)*

Ainda sobre a produção pictórica de Abdias, sabe-se que suas primeiras telas, realizadas em 1968, conviveram com as obras do acervo do MAN guardadas em seu apartamento em Copacabana. Esses trabalhos mantiveram-se conectados ao imaginário específico das formas e figuras advindas da tradição imagética religiosa afro-brasileira, sem que Abdias se preocupasse em aproximá-los dos problemas específicos da trajetória da pintura, tradicionalmente apresentados e discutidos no sistema da arte ocidental. Ele considerava inadequada qualquer leitura a respeito das propriedades formais das pinturas porque para um africano não fazia sentido captar a forma separadamente do que ela representava. Por outro lado, Abdias não era um iniciado em religiões afro-brasileiras e seus quadros com referências visuais ao culto dos orixás, por exemplo, não se encontravam sob o prisma da sacralidade.

Ele próprio reivindicava um lugar específico para suas pinturas. Em 1975, quando veio ao Brasil e realizou uma mostra na Galeria da Caderneta de Pómpa Morada, no Rio de Janeiro, disse:

Foi em 1968 poucos meses antes de viajar que pintei alguns quadros *que nem sei se poderia classificar de pintura*. Levei tudo comigo e nos Estados Unidos, ao mostrá-los, revelaram-me que meu trabalho apresentava um aspecto completamente esmagado no processo da história do negro americano: as raízes africanas. [...] *Sou apenas um pintor de arte negra*. Não quero me relacionar com os cânones de arte formal.¹⁹

Identificar-se como “*pintor de arte negra*” significava reafirmar o seu compromisso com a criação de imagens alinhadas à herança cultural africana no Brasil e valorizar a permanência dessas raízes, que na cultura visual dos afro-americanos era mais rara. Nesse depoimento, concedido a um periódico em plena ditadura militar no Brasil, percebe-se que ele valoriza sua nova função, amadurecida nesses anos vividos no estrangeiro, pois como afirmou, o que fizera no Brasil talvez “nem se pudesse classificar como pintura”. Chancelava também suas imagens por rememorem um passado comum entre os negros, que na cultura visual norte-americana tinham sido apagadas.

Mesmo que suas pinturas não participassem de rituais afro-brasileiros, Abdias buscava conectá-las com esse universo, como demonstram suas reflexões:

O que são os orixás vivos da África? Eles corporificam o resultado pictórico da tentativa de toda uma vida de restaurar os valores da cultura negra em um nível isento de exotismo, folclorismo e domesticação cultural. [...] nos meus quadros não me preocupam somente as formas estéticas, a distribuição de volumes no espaço ou o teor das cores. De primeiríssima importância para mim é a peripécia espiritual e cultural do afro-brasileiro: os mitos, a história religiosa, as lendas, os signos rituais, o canto e a dança litúrgicos, a poesia e os conceitos de Ifá, o ritmo dos atabaques, enfim, a história e os deuses da religião exilada com meus antepassados. Nas condições de profunda adversidade e humilhação em que vivem os negros neste país, não posso imaginar um verdadeiro artista negro preocupado em reproduzir submissamente em seu trabalho as lições da arte convencional. [...]

Nessa volta às fontes originárias da arte africana, não tenciono cometer o suicídio de um regresso histórico. Não advogo a reprodução de uma forma existencial pretérita. Meus orixás estão longe de configurar deuses arcaicos, petrificados no tempo e no espaço do folclore ou perdidos nas estratosferas da especulação teórica de cunho acadêmico. São presenças vivas e viventes. Habitam tanto a África como o Brasil e todas as Américas, no presente e não nos séculos mortos.

[...] [artistas negros] classificado pelo compromisso aos padrões brancos e submisso aos critérios convencionais da crítica eurocentrista. Artistas negros autenticamente criativos e ao mesmo tempo enraizados nos modelos artísticos da sua origem africana são realmente muito raros. (Nascimento, 1989, p.9-26)

Durante os anos em que viveu nos Estados Unidos, a pintura foi se tornando uma das atividades centrais de Abdias. Conforme citado aqui, essa nova identidade o levou a formular conceitos mais precisos para sua nova atuação de artista e para o que produzia. Kimberly Cleveland avalia que as obras do brasileiro acabaram servindo “de referência para os americanos que estavam interessados em explorar as influências africanas em toda a diáspora africana”.²⁰ Certamente, a aproximação de suas pinturas com esse novo campo teórico acabou por estimular sua produção pictórica, além de ter se transformado no *locus* prioritário onde elas circularam.

Logo que chegou nos Estados Unidos, a insegurança quanto à recepção de suas pinturas apareceu já em sua primeira exposição no The Harlem Gallery, em 1969. Em um pequeno manuscrito endereçado à amiga Virgínia disse: “como você vê pelo catálogo, me embrenho nos abismos da pintura. Amanhã será meu batismo. Preciso que você e Jarbas me desejem boa sorte, *ainda que minha pintura não seja boa*”.²¹

A presença de Abdias entre os brasileiros em Nova York não parece ter sido marginal. O diplomata Lauro Soutello Alves sugeriu, e aguardava para isso, autorização do Departamento de Difusão Cultural do Itamaraty em Brasília, que fosse realizada uma mostra dele na Galeria do Consulado de Nova York, entre 11 e 21 de fevereiro de 1969. De alguma forma, o diplomata sinalizava que os trabalhos já haviam circulado entre brasileiros na cidade.²² Resultou que essa seria mais uma das inúmeras sugestões de exposições realizadas por postos diplomáticos no exterior sem resultado positivo.

Retomando a análise sobre as pinturas de Abdias pode-se dizer que seus interlocutores sempre enfatizaram a relevância e o significado dos temas pintados, sendo pouco analisadas ou ressaltadas suas características plásticas. Tony Northern, por exemplo, afirma que

[...] o artista negro tem a incumbência de criar novas formas e símbolos para representar nossos Deuses e Heróis negros. Antes que possam desenvolver uma nova forma de simbolismo negro, os artistas negros devem se familiarizar com os deuses e mitos tradicionais e nossos antepassados e partir daí.²³

Também Efraim Tomas Bó sinaliza o compromisso de Abdias, com os temas pintados e ainda considera a importância das formas criadas para a configuração do espaço mítico das divindades nas imagens:

Abdias do Nascimento escolheu o caminho de volta para o resgate de sua alma – da alma de todos os negros – alienada numa envolvente e hostil contingência histórica. Foi na ação social e na revolta, foi no teatro e na literatura, foi na arte e na vida cotidiana que Abdias buscou os signos de seu reencontro espiritual. [...] Na pintura, Abdias quer o testemunho e não a ficção. Com habilidade plástica se propõe a recriar espaços míticos das divindades, em ordenado movimento, se manifestem na plenitude de sua função vital ou litúrgica ou social. As figuras do negro Abdias estão dispostas para o culto e para a festa, para o jogo e para o enigma, para a adivinhação e para o feitiço, alheias às formas cotidianas pela transmutação dos fenômenos sensíveis. Não há narração na pintura de Abdias, porque ainda que em tensão permanente, seu objetivo é a repetição do essencial. Formas e figuras se organizam sob um signo, o signo da ordenação instituída pelo mito. [...] Ao labor da pesquisa e classificação o artista acrescentou a interpretação dentro de um rigoroso quadro de recomposição mítica, na consciência de que as figuras não perdem seu significado religioso pela forma. Dá a riqueza alegórica da pintura de Abdias sem cair, simplesmente, na pura narrativa do mito ou do símbolo. (Bó, 1982)

Efraim Tomas Bó chama a atenção para a não ficcionalidade das pinturas de Abdias e ressalta o seu caráter de comprometimento e testemunho.

Assim, parece haver um consenso de que os parâmetros de análise dessas imagens não provem da tradicional história da arte ocidental. Para Guerreiro Ramos (1989, p.49-51),

A melhor maneira de compreender os quadros de Abdias é evitar um escrutínio demasiadamente intelectual das telas. Pelo contrário, devemos dedicar à sua contemplação todos os sentidos humanos: a vista, o paladar, o tato, o olfato e o ouvido. As pinturas de Abdias constituem experiências genuínas e não apenas descrição gráfica. Suas formas e figuras surgem como cifras do oculto. Seus quadros estão além da classificação acadêmica ou dos paradigmas literários. [...] A arte de Abdias se impõe como uma característica autêntica da revolução negra de hoje. Como negro, ele se identifica com todos os esforços de libertação desatados por aqueles prejudicados pela escuridão de sua pele. [...] Abdias está experimentando o momento culminante de sua vida nos Estados Unidos. Seu engajamento aqui se dá porque ele continua sendo militante na sua pintura. Nos Estados Unidos ele parece ter encontrado [...] a verdadeira direção de seu destino como homem e como artista. Embora este seja o país onde o negro provavelmente se encontre mais espoliado, paradoxalmente, o negro aqui também está mais consciente do fato de que seu sonho de libertação total pode ser atingido. A pintura de Abdias do Nascimento não só expõe sua versão de tal sonho, como também nos mostra como ele o está vivendo.

Talvez “um escrutínio demasiadamente intelectual das telas” apontasse para os aspectos singelos das composições. Na maioria das imagens, as figuras

são chapadas ou receberam tratamento simplificado de volumetria e se destacam do fundo plano por seus contornos. Já o espaço é sugerido por contraste de cores justapostas ou ainda pela sobreposição de figuras. Quando geometrizadas, as imagens se referem aos símbolos ou associações míticas e não à arte abstrata.

Abdias admitia estar comprometido com o coletivo: “minha arte somente tem significado quando se relaciona com o povo ao qual ela pertence. Eu tento trazer a cultura afro-brasileira para as minhas pinturas” (apud Sharpe, 1973, p.43). Seguramente, o meio norte-americano lhe favoreceu desenvolver essa perspectiva, como ele próprio admitia: “eu me sinto muito grato aos Estados Unidos por terem me oferecido uma atmosfera em que eu pude desenvolver esse outro meio de comunicação”.²⁴ Costumava dizer que se conectar com a África tornou-se prioridade e que suas pinturas se tornaram objetos comunicativos, carregados de camadas simbólicas que lhes imprimiam excepcionalidade.

Por não dominar a língua inglesa, Abdias acreditava serem suas imagens instrumentos intermediários, o que aparece em inúmeros de seus depoimentos:

Bloqueado pelo inglês, desenvolvi uma nova forma de comunicação. Ao invés de aprender a falar bem uma outra língua, descobri que possuía uma outra forma de linguagem dentro de mim mesmo: descobri que podia pintar; e pintando eu seria capaz de mostrar o que palavreado nenhum diria. [...] Em minha pintura procuro distinguir entre os símbolos e mitos que só existem como tradição, e aqueles que preenchem necessidades do nosso tempo, podendo abrir uma perspectiva de futuro. [...] Meus orixás não estão imobilizados no tempo e no espaço. São forças do presente. (apud Cavalcanti; Ramos, 1976, p.49)

Na ausência do domínio dos códigos linguísticos os estrangeiros, os viajantes e os exilados costumam relatar a sensação regressiva que experienciaram. Em muitos casos, costumam ser sintomas frequentes a nostalgia e o desejo de retorno. Abdias busca em suas imagens trazer um tempo mítico religioso também como possibilidade conectiva. Apesar das limitações linguísticas, Abdias conseguiu permanecer como professor em uma universidade norte-americana, proferindo seus cursos e palestras em português, mas auxiliado por tradutores.

Marta Moreno Vega (1989) analisa esse potencial religioso dos trabalhos de Abdias:

As formas, as cores e a organização do espaço, tudo corresponde a um sentido de identidade, espaço e cosmovisão que focaliza o artista como transmissor de valores culturais e tradição. O artista, a comunidade e seu ambiente se unem, diferentemente do artista euro-ocidental cuja preocupação principal é a expressão individual. Esta exposição fornece uma introdução aos símbolos expressivos e representativos das tradições comuns às religiões derivadas da cultura ioruba da África ocidental. O artista, mediante sua força criativa, desempenha a função e a responsabilidade que seu ofício assume, a relação direta e íntima com seu ambiente, transmissor que é da tradição e dos valores culturais da sua comunidade.

O compromisso com valores coletivos, apresentados como opostos ao individualismo característico da identidade do artista do circuito de arte, segundo veja (1989), já parece ser elemento suficiente para legitimar a importância das telas de Abdias. Assim, a permanência e a propagação da cultura africana ancestral são sempre argumentos que validam suas pinturas. A receptividade positiva de suas imagens era creditada ao fato de que na cultura visual norte-americana as tradições africanas estavam ausentes, sobretudo quando comparadas ao meio brasileiro. Porém, mesmo que Abdias considerasse a universalidade dos códigos que pintava, foram constantes textos e legendas como elementos intermediários para acompanhar suas imagens.²⁵

Não se pode concluir esta reflexão sem mencionar a mostra *13 Brazilian Artists*, realizada, em 1970, no Center for The Humanities, quando Abdias era *Visiting Fellow* na Wesleyan University. Foi o próprio Abdias que relatou que, quando saiu do Brasil, carregou somente os trabalhos de sua própria coleção que mais apreciava, sendo esses os escolhidos para integrar essa exposição. Foram exibidos trabalhos de Sebastião Januário, Guima, Jacinto Moraes, José Carlos N. Gama, Inácio Rodrigues, Erna Alfaro, Solano Finardi, Gerson Souza, José Paulo M. F., Monique Guimarães, Manoel Messias, Isabel Jorge, além de sete de suas próprias pinturas. No curto texto de apresentação, Abdias admitia que o conjunto de trabalhos não apresentava qualquer unidade, pois afinal se tratava de um panorama da arte negra brasileira.²⁶

Para finalizar, é importante ainda dizer que, após o término da bolsa recebida pela Fairfield Foundation, Abdias optou por permanecer nos Estados Unidos, possivelmente pelo receio diante dos desdobramentos da ditadura militar brasileira e dos riscos que poderia correr se retornasse. Entretanto, o conteúdo alentado da mala que carregava na ida, com suas pinturas e obras do acervo do MAN, já indicava o desejo de estender a jornada para além dos dois meses cobertos pela bolsa. Como um típico imigrante, sua bagagem levava o que lhe parecia significativo naquele momento: “levei tudo comigo para os Estados Unidos”, disse ele.²⁷ Sua permanência bem-sucedida deveu-se às inúmeras oportunidades oferecidas pelas universidades norte-americanas interessadas em contratar profissionais negros qualificados. Do contrário, seu nome somente constaria da lista de brasileiros que fizeram uma “viagem cultural” patrocinada por instituição norte-americana. Como aqui se acompanhou, os estímulos à pintura vieram justamente desses espaços acadêmicos que o levaram a se apresentar como “pintor de arte negra”. Mesmo que essas imagens, relacionadas aos rituais afro-brasileiros, estejam desconectadas dos conflitos contemporâneos vividos pelos negros brasileiros e norte-americanos rememoram nostalgicamente um continente africano compartilhado por todos aqueles que de lá foram violentamente arrancados e escravizados. Assim, se no Brasil Abdias havia se notabilizado como defensor da causa afrodescendente, quando viveu nos Estados Unidos ele am-

pliou as dimensões de sua militância e associou suas imagens à diáspora negra mais geral, e não somente à luta específica dos afro-brasileiros.

Em 1977, quando Leonel Brizola chegou aos Estados Unidos como asilado político aglutinou opositores à ditadura brasileira, dentre os quais estava Abdias do Nascimento. Posteriormente, essa aproximação possibilitou que ele se tornasse um defensor da causa dos afro-brasileiros, mas agora já dentro de instituições governamentais do país. Muito provavelmente, essas novas atribuições fizeram que seu ofício de pintor já não o absorvesse tão intensamente como antes.

Portanto, o que se propôs aqui é a abordagem de seu trabalho como pintor a partir dessa contextualização dada pelo período nos Estados Unidos e das conexões e vivências que ele permitiu.

Notas

- 1 Este artigo foi escrito durante o Programa Ano Sabático do IEA/USP, 2016, período em que foi desenvolvida a pesquisa sobre os artistas brasileiros que foram para os Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 com algum tipo de auxílio para a viagem.
- 2 No âmbito deste texto, o uso dos termos cultura negra e arte negra respeita as próprias reflexões de Abdias do Nascimento realizadas nas décadas de 1960 e 1970.
- 3 The Harlem Art Gallery (1969, s.p.). Assinado com data de 13 mar. 1969. Material localizado no arquivo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro), Rio de Janeiro (RJ).
- 4 Informação obtida em entrevista de Anna Bella Geiger concedida a esta pesquisadora no dia 9 de julho de 2015, no Rio de Janeiro. Por outro lado, Abdias do Nascimento parece ter circulado entre artistas brasileiros que se encontravam nos Estados Unidos naquele mesmo período. Por exemplo, quando Amílcar de Castro abriu a sua mostra individual na Kornblee Gallery, em setembro de 1970, Abdias esteve presente, como se vê em fotografias guardadas pelo Instituto Amílcar de Castro.
- 5 Elisa Larkin Nascimento foi a terceira esposa de Abdias do Nascimento e com quem ele teve um filho.
- 6 Abdias realizou diversas mostras nos Estados Unidos, das quais foram localizados os seguintes catálogos: *Abdias do Nascimento. The Harlem Art Gallery* (New York, March 14 - April 6, 1969); *Afro-Brazilian Paintings. Abdias do Nascimento. Crypt Gallery, St. Paul's Chapel, Columbia University* (September 29 - October 31, 1969); *Abdias do Nascimento [Commemorating the birthday of Malcom X], Yale Art and Architecture Building* (May 18 -25 1969, New Haven); *The Orixás. Afro-Brazilian Paintings and Text by Abdias do Nascimento, Malcolm X House, Afro-American Institute, Wesleyan University* (1969); *13 Brazilian Artists, Center for the Humanities, Wesleyan University* (Middletown, Connecticut, February 13 - March 27, 1970); *Afro_Brazilian Paintings. Abdias do Nascimento, Norton Hall Center Gallery, Gallery Without Walls, State University of New York at Buffalo* (November 3-14, 1970); *Abdias do Nascimento. A Brazilian Brother. Museum of the National Center of Afro-American Artists* (Dorchester, Massachusetts, February 28 - March 1971); *Afro-Brazilian Theogony. Paintings by Abdias do Nascimento. Studio Museum in Harlem* (New York, Sep. 9th

– October 28th 1973); *Abdias do Nascimento, Langston Hughes Center for the Visual and Performing Arts* (Buffalo, April 21 – May 12, 1974); *Abdias do Nascimento of Brazil, Howard University Gallery of Art* (March 19 – April 9, 1975); *Symbols Beyond Blackness, Ile-Ife Museum of Afro-American Culture* (Philadelphia, April 20th – May 16th, 1975); *Paintings by Abdias do Nascimento*. In: *Black Brazil: a Festival of the Arts. Inner City Cultural Center* (Los Angeles, February 12-22, 1975). Das seguintes exposições, embora citadas em diversas publicações, até o presente momento não se localizaram os catálogos ou fôlderes correspondentes a elas: *Gallery of African Art* (Washington DC, 1970); *Department of Afro-American Studies, Harvard University* (Cambridge, MA, 1972); *Fine Arts Museum* (Syracuse, NY, 1974); *Gallery of Howard University* (Washington DC, 1975); *Museum of African and African-American Arts and Antiquities, Center for Positive Thought* (Buffalo, NY, 1977); *El Taller Boricua and Caribbean Cultural Center* (New York, 1980).

- 7 Em 1968, foi conferencista-visitante da Yale University, School of Dramatic Arts (New Haven). Já em 1969, foi Visiting Fellow por um semestre no Centro para as Humanidades da Wesleyan University (Middletown, Connecticut).
- 8 Disponível em: <http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/entrevista_um_intelactual_entre_a_vanguarda_e_o_consumo/n16entrevista.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2015.
- 9 Hélio Oiticica. [*Carta*] 16 out. 1971, [para Torquato Neto]. Localizada no Arquivo Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (RJ), 0860/71.
- 10 Devo essa informação ao professor Nelson Schapochnik.
- 11 Cf. Machado (1953). Entre os cinco pontos da carta enviada à comissão, e reproduzida pela imprensa, apresentava-se um orçamento de Cr\$ 2.500.000,00.
- 12 Cf. Domingues (2011). Mercedes Batista foi ainda a primeira bailarina negra a conseguir integrar o corpo de balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Nascimento, 1948, p.85).
- 13 Embora seja difícil precisar o número de obras e os nomes de todos que participaram da mostra, 137 trabalhos foi o número mais frequente nos artigos dos periódicos, embora a cifra de 140 também apareça. Os textos comunicam ainda que Abdias do Nascimento formou o acervo viajando por cidades brasileiras e que o volume é resultado de anos de trabalho. Informavam ainda uma pequena lista de doadores ou ainda mencionavam apenas os mais conhecidos, como Djanira, Volpi, Di Preti, Odriozola, Flávio de Carvalho, Scliar, Inimá, Rubens Gerchman, Heitor dos Prazeres. Ver: Acervo de arte negra à mostra na segunda-feira, *Correio da Manhã*, 4 maio 1968. Contudo, o próprio Abdias em seu texto para a GAM informa que eram mais de 140 trabalhos entre pinturas, desenho, escultura, arte popular brasileira e peças africanas. E cita os integrantes da exposição: Agnaldo dos Santos, Júlia Van Roger, Otávio de Araújo, Cleoo, Lúcia Fraga, Manoel Bonfim, Aldemir Martins, José Barbosa, José de Dome, Iara, Agenor, Nilza Benes, Zu, Lito Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Maria Albuquerque, Roberto, Gildemberg, Elsa Holmes, Estevão, Juarez Paraíso, Emanuel Araújo, J. Tarcísio, João Alves, Gérson, Solano Trindade, A. Maia, Darcílio, entre outros (Nascimento, 1968a).
- 14 Foram localizados os seguintes artigos: Acervo de arte negra para museu (*Correio da Manhã*, 14 jan. 1968); Sociólogo diz que museu divulgará a arte negra do país (*Correio da Manhã*, 16 jan. 1968); Arte Negra serve de pesquisa para mini-pintores (*Correio da Manhã*, 17 jan. 1968); Teixeira Leite vê no museu do Negro fonte de

- pesquisa (*Correio da Manhã*, 18 jan. 1968); Pedro Porfírio, Museu do negro já tem trabalhos de pintores europeus (*Correio da Manhã*, 21 jan. 1968); Governo do Estado promete dar ajuda ao Museu do Negro (*Correio da Manhã*, 23 jan. 1968); Museu vai ajudar artistas negros (*Correio da Manhã*, 30 jan. 1968); Lóio acha que chegou a hora da arte negra (*Correio da Manhã*, 26 fev. 1968); Souza Dantas acha museu dinâmico (*Correio da Manhã*, 1º fev. 1968); Museu do negro recebido com entusiasmo (*Correio da Manhã*, 3 fev. 1968); Acervo de arte negra à mostra na segunda-feira (*Correio da Manhã*, 4 maio 1968); Arte negra é exposição: amanhã (*Correio da Manhã*, 5 fev. 1968); Chile dá apoio e argentino obras ao Museu do Negro (*Correio da Manhã*, 6 fev. 1968).
- 15 Cf. Cleveland (2013, p.47), O autor realizou a entrevista com Abdias do Nascimento no ano 2005.
 - 16 Para compreender melhor essa discussão, ver Skidmore (1994).
 - 17 O embaixador Antônio Francisco de Azeredo da Silveira permaneceu no cargo de 1979 a 1983.
 - 18 O professor Jorge Schwartz, filho da fotógrafa, encontrava-se em Washington na ocasião e confirma a informação. O contato telefônico foi realizado no dia 11 de julho de 2012.
 - 19 Abdias do Nascimento. Em busca de suas raízes. JB, 1975. A Galeria da Caderneta de Poupança Morada ficava na Rua Visconde de Pirajá, 234. Os grifos na citação são da própria autora.
 - 20 Cf. Cleveland (2013, p.47). A autora realizou a entrevista com Abdias do Nascimento no ano 2005.
 - 21 Cf. The Harlem Art Gallery (1969 s.p.). Assinado com data de 13 mar. 1969. Material localizado no arquivo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (Ipeafro), Rio de Janeiro (RJ). O grifo é da pesquisadora.
 - 22 Lauro Soutello Alves. [*Telegrama*] 2 jan. 1969, [do] Consulado Geral em Nova York. Comunica sobre exposição de quadros, DDC/DAS/540.31(22). Localizado no Arquivo do Itamaraty, Brasília (DF).
 - 23 Cf. Northern (1969, s.p.). O espaço da galeria era na 7th Avenue, número 2133, Nova York.
 - 24 Arts in exile, entrevista de Abdias com Eliana Guerreiro Ramos Cooley. In: *Newworld*. A quarterly of the city cultural center, Los Angeles, v.1, n.1, p.35, Fall, 1974.
 - 25 As legendas apareciam também nos convites das exposições, como no caso de “Picture of the artists Abdias do Nascimento. This picture represents the spiritual pursuit of the artist for the Orixás”, Young Egun (40x60””. Ver: *Norton Hall Center Gallery, Gallery Without Walls, State University of New York at Buffalo*, November 3-14, 1970, s.p.
 - 26 *13 Brazilian Artists*, Center for the Humanities, Wesleyan University, Middletown, Connecticut, February 13 – March 27, 1970. Por envolver um grupo significativo de brasileiros nos Estados Unidos, deve-se mencionar o evento “Brazil: Cultural Trends in Literature and the Arts” organizado pelas State University College of Arts and Science at Buffalo e State University of New York at Buffalo e que aconteceu nos dias 13 e 14 de novembro de 1970. Dele participaram os brasileiros Silvano Santiago, Mesa sobre *Plastic Arts* da qual participaram Leopoldo Castelo, Edith Berner, Jacqueline Barnitz

e Rubens Gerchman. Da mesa *Performing Arts* Abdias do Nascimento, Karl Scheibe, Joana Pottitzer e Marcos Caetano (ator brasileiro). Ver: *Brazil: Cultural Trends in Literature and the Arts*. State University of New York, November 13-14, 1970.

27 Abdias do Nascimento. Em busca de suas raízes. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 1975. A Galeria da Caderneta de Poupança Morada ficava na Rua Visconde de Pirajá, 234.

Referências

BÓ, E. T. A pintura de Abdias do Nascimento. In: *África no Brasil: símbolos rituais contemporâneos*. [Catálogo] 27 de julho a 10 de agosto de 1982, Rio de Janeiro, s. p. Galeria Sérgio Porto, Funarte/Instituto Nacional de Arte Plásticas. [O texto foi escrito em julho de 1975.]

BRYAN-WILSON, J. From artist to art workers. In: *Art workers*. Radical practice in the vietnam era. California: University of California Press, 2009.

CAVALCANTI, P. C. U.; RAMOS, J. (Org.) *Memórias do exílio*. Brasil 1964-19???. São Paulo: Livramento, 1976.

CLEVELAND, K. L. *Black art in Brazil*. Expressions of Identity. Gainesville: University Press of California, 2013

CUSTÓDIO, T. A. S. *Construindo o (auto)exílio: Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981*. São Paulo, 2011. 181p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

DOMINGUES, P. A cor na ribalta. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v.63, n.1, p.52-55, jan. 2011. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252011000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 jun. 2017.

_____. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos *Revista Tempo* 23, p.111. Disponível em : <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

GUERREIRO, R. O mundo tribal de Abdias do Nascimento. In: NASCIMENTO, A. *Orixás: os deuses vivos da África*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1989.

JAREMTCHUK, D. Arte, política e geopolítica nos anos 1960. *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, v.1, n.2, p.47-57, maio 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/758>>.

MACHADO, N. A contribuição do negro não pode ficar esquecida. *A noite*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1953.

NASCIMENTO, A. do. *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*. São Paulo: Edições NO.1, 1948.

_____. Cultura e estética no Museu de Arte negra. *Galeria de arte moderna (GAM)*, Rio de Janeiro, n.14, p.21-22, 1968a.

_____. A Arte Negra. Museu voltado para o futuro. *Galeria de arte moderna (GAM)*, Rio de Janeiro, n.15, p.44-45, 1968b.

- NASCIMENTO, A. Introdução. In: *Orixás: os deuses vivos da África*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1989.
- _____. *O Quilombismo*, 2.ed. Brasília; Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares/OR Editor, 2002a.
- _____. Acerca do Museu de Arte Negra. In: *O Quilombismo*. 2.ed. Brasília; Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares/OR Editor, 2002b.
- NASCIMENTO, E. L. *Abdias do Nascimento*: grandes vultos que honraram o Senado. Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2014.
- NORTHERN, T. *Abdias do Nascimento*. Nova York: The Harlem Gallery, March 14 to April 6, 1969, s.p.
- RAMOS, G. O mundo tribal de Abdias do Nascimento. In: NASCIMENTO, A. do. *Orixás: os deuses vivos da África*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1989. p.49-51.
- SAUNDERS, F. S. *Quem pagou a conta?* A CIA na guerra fria cultural. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2008.
- SHARPE, L. Getting to black Brazil. *Encore*, Buffalo, ago. 1973, p.43.
- SKIDMORE, T. *O Brasil visto de fora*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- THE HARLEM ART GALLERY. New York. *Abdias do Nascimento*. [Catalog]. New York: The Harlem Art Gallery, 1969. s.p.
- VEGA, M. M. Diáspora africana: símbolos rituais contemporâneos. In: NASCIMENTO, A. *Orixás: os deuses vivos da África*. Rio de Janeiro: *Teatro Experimental do Negro/Fundação Cultural Abdias do Nascimento*, 1989. [Texto escrito em Nova Iorque em fevereiro de 1980.]

RESUMO – Abdias do Nascimento foi para os Estados Unidos em 1968 com bolsa da Fairfield Foundation, retornando ao Brasil somente uma década depois. Durante esses anos, a pintura tornou-se atividade significativa, o que fez que ele precisasse elaborar uma nova identidade e qualificar a produção dessas imagens. Nesse processo, acabou por se considerar um “pintor de arte negra” e reafirmar seu compromisso com a criação de obras alinhadas com a herança cultural africana.

PALAVRAS-CHAVE: Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, Pinturas de Abdias do Nascimento, “Pintor de arte negra”.

ABSTRACT – Abdias do Nascimento first went to the United States in 1968 on a Fairfield Foundation scholarship, returning to Brazil only a decade later. During that time, painting became a meaningful activity, which demanded that he create a new identity and qualify the production of his images. In this process, he ended up declaring himself a

“painter of black art” and reaffirming his commitment with the creation of works aligned with African cultural heritage.

KEYWORDS: Abdias do Nascimento in the United States, Paintings of Abdias do Nascimento, “Painter of black art”.

Dária Jaremtchuk é professora livre-docente pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP), onde também é professora de História das Artes nos cursos de graduação, e vinculada aos Programas e Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP e Estudos Culturais da EACH-USP. Em 2016, foi selecionada pelo Programa Ano Sabático do Instituto de Estudos Avançados da USP e desenvolveu pesquisa sobre o trânsito de artistas brasileiros para os Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970. Participa do Comitê Editorial da revista *Arts* desde 2016. @ – dariaj@usp.br

Recebido 17.9.2017 e aceito em 10.12.2017.

¹ Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.