

ENTREVISTA

**KLEBER AMANCIO:  
REFLEXÕES SOBRE RAÇA E HISTÓRIA DA ARTE NO  
BRASIL**

BETHÂNIA SANTOS PEREIRA

Doutoranda em História Cultural na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp),  
com financiamento CNPq. Mestra em História Social pela mesma instituição.

E-mail: [bethaniapereira21@gmail.com](mailto:bethaniapereira21@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9493-0062>

PATRÍCIA OLIVEIRA

Mestranda em História, na área de Cultura Visual, História Intelectual e Patrimônios  
na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com financiamento CNPq.

E-mail: [patricia.cml@hotmail.com](mailto:patricia.cml@hotmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6054-489X>

Submetida em: 27/03/2021

Aprovada em: 22/06/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v71p375-393>

Kleber Antonio de Oliveira Amancio é professor adjunto da Universidade Federal do Recôncavo Baiano, na cidade de Santo Amaro, desde 2017. Como docente do curso de Ensino Interdisciplinar em Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, ministra disciplinas sobre arte, história e cultura afro-brasileira. Graduado em história pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) em 2006, Amancio concluiu mestrado em 2010, na Universidade de São Paulo (USP) sob a orientação da professora Maria Odila Leite da Silva Dias. Sua dissertação foi publicada pela Editora Alameda com o título “Pós-Abolição e Quotidiano”. Já no doutorado, também pela USP, Amancio começou a se aproximar das discussões sobre história da arte, visualidades, pós-abolição, raça e racismo. A tese “Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa” foi defendida em 2016. Além disso, Amancio esteve como pesquisador convidado na *Harvard University*, entre os anos de 2014 e 2015. Atualmente, é coordenador do projeto de pesquisa “Diálogos diaspóricos: a representação do negro nas artes produzidas no Brasil e em Cuba”, no qual ele desenvolve suas investigações a partir de novas epistemologias e conceitos para analisar as relações e conexões entre raça/racialidade/racismo e arte/visualidade/visibilidade. Um exemplo é a ideia de “embrankecer”, que Kleber Amancio define como a estratégia ativa e consciente de sujeitos negros de se apropriarem e ressignificarem códigos da branquitude, para atribuir sentidos e visões próprias a essas práticas.

Na entrevista abaixo, que foi realizada por conferência virtual, no dia 08 de março de 2021, o professor Kleber Amacio apresentou um pouco mais da sua visão sobre os estudos de história da arte no Brasil, em diálogo com reflexões a partir do local da raça e das relações raciais. A entrevista é resultado da disciplina HH357A – Tópicos Especiais em História IV (Política, Memória e Cidade) oferecida pela professora Iara Lis Franco Schiavinatto, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, durante o segundo semestre de 2020. Assim, as perguntas foram desenvolvidas em parceria entre as duas entrevistadoras.

**Em sua pesquisa do doutorado, você articulou reflexões da História Social com problemáticas do campo da cultura visual. Como essa fusão epistemológica orienta sua prática de pesquisa?**

**Kléber Amancio:** Quando eu comecei a pesquisa do doutorado, minha visão sobre história, de uma maneira geral, foi mudando ao longo da pesquisa. Eu me definia como historiador social da cultura, que tinha interesse em visualidade, mas esse interesse era secundário. Pensando retrospectivamente, isso não estava claro durante a minha formação, durante a graduação eu fazia muitos componentes dentro do campo da História Social da Cultura e também componentes de História da Arte e Cultura Visual, de uma maneira geral. Mas eu nunca me via pesquisando um tema relacionado à História da Arte ou Cultura Visual, não achava nada que me engajasse politicamente para fazer uma pesquisa nessa área. A pesquisa precisa me engajar politicamente, não vejo isso como uma carreira simplesmente. Acho que grande parte das pessoas negras e das pessoas que não são o sujeito universal e estão na universidade, sobretudo nas Ciências Humanas, mas a experiência de estar na UFRB (Universidade Federal do Recôncavo Baiano) me faz ver pessoas de outras áreas muito diferentes da nossa [área de Ciências Humanas], que também tem esse entendimento da vida acadêmica. Eu precisava de um tema que me engajasse politicamente, não dessa maneira que a branquitude define, como militância e intelectualidade de forma separada. Eu entendo que o termo “militante” é uma maneira pejorativa de falar sobre um pesquisador que tem um engajamento político mais declarado. E o sujeito universal é quem tem interesse na “arte pela arte”, quando, na verdade, não. Isso está bastante óbvio com a literatura decolonial, que está sendo produzida.

Esse meu interesse em trabalhar com história visual e história social da cultura, isso foi acontecendo a partir das demandas que meu objeto de pesquisa foi me colocando. Eu resolvi estudar um artista negro, no início do século XX, o Arthur Timótheo da Costa, a priori a ideia era fazer uma biografia, para registrar qual teria sido a trajetória dele, ele me parece um caso muito *sui generis* na História da Arte brasileira.<sup>1</sup> É um sujeito que conseguiu ter uma carreira de relativo sucesso em vida, diferente da maior parte dos artistas

negros conseguiu viajar para a Europa, conseguiu ser reconhecido em vida. Isso por si só me pareceu um caso interessante para estudar. No mestrado, eu tinha estudado pessoas negras pobres, no doutorado eu estava interessado em estudar o que a historiografia chama de a “elite negra”, que são pessoas que conseguiram ascender socialmente e eu quero saber o que acontece com esses sujeitos quando eles ascendem socialmente.<sup>2</sup> Mas, durante a pesquisa, me pareceu que seria um desperdício não explorar o conteúdo daquilo que o Arthur Timótheo estava produzindo. Eu descobri uma série de obras em que ele falava de temas que me interessavam diretamente, ele pintava coisas relativas a urbanização do Rio de Janeiro, processo de gentrificação, retratos de pessoas negras, autorretratos. Então, cheguei à conclusão de que seria importante que a tese girasse em torno da obra dele e menos sobre a trajetória. Mais interessante do que criar uma narrativa da vida e ascensão social dessas pessoas, é interessante analisar o que ele pensava a respeito da sociedade. Por muito tempo os historiadores do pós-abolição reclamaram que não existiam fontes escritas em que os negros tenham registrado o que eles pensavam sobre si, e quando me deparei com essas obras, decidi trata-las como fonte e tentar apreender a compreensão de mundo que ele tinha a partir das obras. Mas isso não é uma tarefa fácil, nenhuma pesquisa histórica é fácil, mas quero dizer que aquilo que a gente faz com uma fonte escrita tradicional não é tão direto quanto aquilo que a gente faz com uma fonte visual, ela tem um protocolo narrativo que funciona de outra maneira. Se tratando de obra de arte, tem a questão da tradição, tem uma série de outras questões, que não são as mesmas de quando a gente lida com uma fonte oficial. Por mais que um processo crime tenha todo um protocolo narrativo que você tem que aprender, entender o Direito do século XIX etc, acho que as obras de arte e os objetos visuais de uma maneira geral, estão em um outro registro. Então, foi importante para mim conseguir articular essas duas teorias da história para entender meu objeto de uma maneira mais complexa.

Dentro da História, a gente trabalha com questões teóricas com que a História da Arte já lidou há muito tempo – é a sensação que eu tenho. A priori, a maneira de proceder de um historiador da arte (dependendo do tipo de História da Arte que ele pratica) e de um historiador é a mesma. Vai ser criada uma narrativa histórica a partir da evidência das fontes. Acho que é um

problema geral dos historiadores de não se letrarem visualmente, mas isso também tem a ver com o processo de transformação da História da Arte no mundo ocidental nos últimos 40 anos. Cada vez mais profissionais de outras áreas, como historiadores, antropólogos se aventuram a trabalhar com fontes visuais e o ganho é conseguir olhar por uma outra perspectiva que não aquela da História da Arte tradicional connoisseurista, como a de um Kenneth Clark, de um Ernst Gombrich. Não quero dizer que essa leitura seja ingênua, ela tem pontos bastante positivos, que continuam sendo importantes de serem apreendidas e utilizadas. Mas o ganho que a gente tem com essas novas perspectivas, eventualmente a gente perde com historiadores da arte da nova geração que não conhecem arte. Essa questão o Rafael Cardoso aborda num artigo, "História da Arte e Outras Histórias".<sup>3</sup>

No doutorado eu me vi num entrelugar, porque eu continuava fazendo a pesquisa dentro da História Social da USP, minha orientadora, a professora Maria Odila, é uma historiadora social, mas eu achava importante manter um diálogo com os historiadores da arte. Então, eu dividi minha pesquisa em duas partes, para ficar mais tranquilo de entender, eu fazia a pesquisa da trajetória de vida do Arthur Timótheo da Costa e a pesquisa sobre os objetos artísticos dele. E eu invertia nos congressos: ia para congressos de Pós-Abolição e levava fonte visual para discutir na frente dos historiadores. E nos congressos de História da Arte, eu ia falar sobre trajetória. Curiosamente, eu fiquei com a sensação de que os historiadores da arte tinham mais diálogo comigo. Depois eu fui entendendo, conhecendo mais o campo, eles estavam acostumados com pessoas que não são formadas em História da Arte estudando arte por outras perspectivas

[Esses diálogos entre áreas] complexificam as análises das obras. Os historiadores da arte mais tradicionais quando eles entendem melhor algumas questões que são muito sobressalentes naquele tipo de objeto que eles estão estudando, eles melhoram a pesquisa. Por exemplo, uma dissertação e uma tese que foram feitas dentro da História da Arte, como da Renata Bittencourt, mas ela leu o que os historiadores da Escravidão e do Pós-Abolição escreveram, porque tinha a ver com os objetos que ela estava estudando, e o trabalho dela ganhou, mesmo que não fosse o diálogo

principal dela, o trabalho ganhou.<sup>4</sup> Acho que nós historiadores também precisamos fazer esse movimento, para não cair naquela coisa de, eventualmente, utilizar a imagem apenas como ilustração, como é muito comum, constrangedoramente comum no campo da História.

**Como você utiliza os eixos raça / racialidade / racismo para analisar os diferentes tipos de imagens - pinturas, esculturas, fotografias - dentro da sua pesquisa?**

**Kleber Amancio:** Estou em um momento de mudar o eixo da minha pesquisa. Meu interesse no doutorado era pensar o Arthur Timótheo da Costa, logo após o doutorado eu passei no concurso, me tornei professor na UFRB, e a minha pesquisa inicial tinha o interesse de recuperar a história desses autores (artistas?) silenciados, de uma maneira geral. Acho que agora o que está se convertendo a minha pesquisa é entender o processo de silenciamento, tem sido o que mais me desperta interesse ao longo do tempo. Também entender o momento posterior, que é o nosso momento agora, que é o processo de revelação desses artistas. Tem uma geração de pesquisadores que estão interessados em descobrir a história desses artistas que foram silenciados via de regra por conta do racismo – de diversas formas, desde deliberadamente não deixar que determinado artista fizesse parte da cena, seja pela maneira que ele abordava o objeto, ou seja por ele ser o corpo errado para abordar o objeto daquela maneira. Isso fica muito claro para mim em casos como, por exemplo, do Wilson de Azevedo Sérgio, que é um artista que nos anos 1960 fez algum barulho, mas que ousava trabalhar de um ponto de vista que era diferente do que muitos teóricos da arte afro-brasileira julgavam que deveria ser o de um pintor negro, que seria do lugar desse “naïf” (entre todas as aspás possíveis). Acho que a gente pode ressignificar esse “naïf”, como aliás tem sido feito frequentemente (felizmente), até é complicado de usar esse termo. Porque não acho que Heitor dos Prazeres seja ingênuo, porque ele não teve um treinamento artístico acadêmico. Ele está desconstruindo a forma, se a gente fizer uma análise formal, ele desconstrói a forma de uma maneira que isso não é falta de habilidade de desenho. Eu acho que a maneira como ele desenha diz muito sobre os sujeitos que ele está construindo ali. E o conteúdo político da obra passa longe de ser algo ingênuo.

Por muito tempo, uma série de teóricos, de maneira racista e reducionista, colocou esses artistas como expressão de um sujeito simples, para utilizar a [Gayatri Chakravorty] Spivak, aquele sujeito que é transparente, aquele sujeito que pensa o mundo de uma maneira muito simplória.<sup>5</sup> Fico feliz de ver que a minha geração e a geração de vocês têm trabalhado para desfazer esse tipo de narrativa.

Automaticamente, meu interesse pelo que está acontecendo no presente também aparece. Porque eu tenho me interessado pela maneira como os artistas negros contemporâneos estão incorporando essas tradições silenciadas e a partir disso, criando diálogos outros muito potentes. E que, eventualmente, a branquitude que ainda domina a cena artística brasileira de uma maneira geral nem chega a entender. A obra às vezes é tão complexa que eles conseguem ficar só na superfície e não entendem a ironia, a potencialidade daquilo que está sendo produzido. Não tem necessariamente a ver com o ser negro ou não, para entender essas questões, tem a ver com você conseguir entender aquele objeto de pesquisa de maneira mais complexa. Isso que a gente chama de arte afro-brasileira, negra, afro-diaspórica, seja lá o nome que a gente escolha dependendo do diálogo que você está colocando esses objetos, ela parte de uma miríade de tradições e de interesses que são complexos, como a humanidade é complexa. A gente põe o epíteto negro atrás e acha que isso vai resolver, mas ninguém faz isso com a arte branca. Eu costumo chamar a arte brasileira de arte branco-brasileira, porque ela nasce a partir de um paradigma da branquitude, que aliás os intelectuais brancos frequentemente ficam irritados quando são chamados de brancos, porque isso reduz a humanidade. Agora imagina para nós, né?! Isso reduz nossa humanidade há séculos. Então eu digo “você está com o olhar um pouco reduzido de onde você está falando, não quer dizer que você não pode falar”. Tanto pode quanto tem falado, mas enfim... Eu acho interessante, porque independentemente do lugar que esse sujeito esteja falando, ele pode trazer algo de positivo a partir do seu lugar, da sua observação, mas a gente está falando de tradições e de objetos que foram há tanto tempo silenciados que dificilmente, com um olhar mais tradicional sobre a arte, você vai conseguir dar conta da complexidade daquilo que está sendo dito.

Eventualmente aquilo é novo para você, então você fala coisas que são óbvias para outros sujeitos. Eu fico com essa sensação, por exemplo, quando eu vejo um trabalho como do Ayrson Heráclito, um artista afro-brasileiro contemporâneo, meu colega de UFRB, que tem sido muito celebrado no Brasil nos últimos anos, isso nem sempre foi uma constante. Ele participou de uma série de exposições muito interessantes na Europa, eu tive oportunidade de entrevista-lo e perguntei como ele sentia esse europeu olhando para a obra dele e eventualmente ele falava “olha, eles têm um certo interesse pela minha obra, mas eles não estão entendendo o total do signo cultural que eu estou dizendo” e isso faz parte. Como historiadores estamos acostumados a isso, a saber que quando eu olho para o passado, eu sou estrangeiro, independente da filiação política que eu tenha com esse objeto do passado. Então, por exemplo, eu como negro vou estudar a história da escravidão no Brasil e vou estudar a história dos meus antepassados, obviamente que a maneira como essa história me toca vai ser diferente da maneira como isso toca um historiador branco. Não determina, mas informa. Mas eu sou estrangeiro como esse historiador branco, para muitas das questões. Eventualmente, vou conseguir apreender sentidos sobre esse passado que são limitados, que são anacrônicos em alguma medida. Mas isso faz parte. o caso do discurso da narrativa histórica, porque ela está preocupada mais com as demandas que temos no presente e menos com as demandas que aquele sujeito teve no passado. Porque aquilo passou, mas continua, de alguma maneira. O fato de termos interesse por aquilo, entendo eu, significa que algo daquele passado, que podia não ser uma questão candente para aqueles sujeitos, é para nós agora. Acho que podemos fazer essa analogia para entender essa reviravolta que temos no campo das artes no Brasil nos últimos anos. Muita obviedade vai ser dita sobre algumas coisas, muita incompreensão vai acontecer, mas faz parte de um processo de educação que é necessário e que já está em curso.

**Partindo da sua definição de *embranquecer*, como você percebe a ligação entre produção artística e construção de identidade nos artistas negros que estuda?**

**Kleber Amancio:** Nessa questão, gostaria de falar especificamente sobre o Arthur Timótheo da Costa, porque não tenho dados suficientes sobre outros artistas, como tive sobre ele. O que a pesquisa do doutorado me mostrou é que ele não estava sendo embranquecido dessa maneira passiva que geralmente a gente atribui ao sujeito negro quando ele muda de classe social. O que o racismo à brasileira faz, diferente do que acontece em outros lugares do mundo, e a gente sempre pensa em Estados Unidos, porque é nossa referência “natural” para pensar sobre isso. No Brasil há uma certa fluidez entre as raças a partir do momento que dinheiro está envolvido nas coisas. Dinheiro ou prestígio social. E o Arthur Timótheo era um sujeito que estava com um certo prestígio social. Quando ele volta da Europa pela primeira vez, tem um ministro que vai ver a exposição dele, isso não é pouca coisa para um artista negro. E uma série de notas de jornal falando de maneira muito entusiástica sobre a obra dele, sobre como ele tinha vendido tudo no primeiro dia de exposição etc etc. Ele estava circulando em ambientes em que a população negra não circularia. Ele pintou a sede do Fluminense Futebol Clube num momento em que negros não frequentavam a sede do F.F.C. Sabendo que ele estava adentrando esses círculos sociais e dá para mapear isso pelos jornais, porque eventualmente tem colunas que, por exemplo, tem uma vernissage num lugar específico, eles publicam o nome de quem estava nessa vernissage - são os antecessores das colunas sociais. O Arthur Timótheo aparece em algumas, então ele estava adentrando nessa elite carioca do início do século XX. Mas, ao mesmo tempo, me parecia contraditório – digamos assim – ele vender bem, ele frequentar esses espaços e ainda assim, a pintura dele me parece muito irônica, quando ele vai falar, por exemplo, sobre o processo de urbanização do Rio de Janeiro. Ele pinta o Rio de Janeiro tão idílico, tão irreal, que aquilo me parece uma ironia. Ele pinta o centro do Rio de Janeiro completamente branco, não só pelas pessoas que estão circulando, mas outros elementos também como o bonde... Só as montanhas não são brancas. Na tese eu associo esse quadro àquela crônica do Lima Barreto em que ele fala que o Rio de Janeiro queria se civilizar, queria ser Buenos Aires, que é uma cidade que conseguiu implementar todo esse ideal de branquitude, a Argentina é um país que conseguiu fazer isso. E que muita gente no Brasil queria fazer também, a gente vê isso de maneira muito clara nos debates parlamentares.

Então, vejo o Arthur Timótheo muito irônico na sua pintura, e nos autorretratos, me parece que esse “embranquecimento” que ele coloca seja mais uma maneira dele falar sobre isso sem ser tão explícito. Então é óbvio que ele nunca vai ser um branco como os outros, como os brancos de fato. Mas isso me parecia ser uma questão. Vamos pensar da seguinte maneira: ao mesmo tempo que ele está frequentando esses espaços elitistas, profundamente racistas, ele está pintando quadros positivos sobre pessoas negras, crianças sorrindo, que pode parecer bobo, pode parecer inofensivo, mas se a gente pensar que no início do século XX há uma série de representações da população negra como perigosa (as classes perigosas), ele está na contramão disso. Eu desafio qualquer um que estiver lendo essa entrevista a encontrar um artista branco que tenha feito uma série de retratos de pessoas negras que não sejam “tipos”. Não vai encontrar, duvido que encontre. E ele [Arthur Timótheo] estava fazendo isso. Então, para mim, esse *embranquecimento* foi ele pensando o que foi acontecendo com ele ao longo da carreira. Como a cor dele continua existindo, porque é o que a elite brasileira faz de melhor: quando ela gosta de algum personagem, por algum determinado motivo, ela “esquece” que ele é negro. Mas ele sabe que esse “esquecer” não é verdade, que a qualquer momento ele pode voltar para o lugar de onde ele veio. É o que acontece com ele com a morte, ele é silenciado sumariamente. Tive a sensação que é isso que ele vai trabalhando nos autorretratos.

### **Qual a relevância, para a História da Arte, de se definir o que é arte afro-brasileira?**

**Kléber Amâncio:** Alguns anos atrás essa disputa já foi mais acirrada. Acho que se a gente recuperar o conceito no seu início, lá no início do século XX, talvez o primeiro texto que tente definir uma arte negra no Brasil é o texto do Nina Rodrigues, “A arte dos colonos pretos no Brasil”.<sup>6</sup> Ali ele dá uma pedra fundamental do que vai ser eleito como arte negra no Brasil durante muito tempo, que seria essa arte que os negros produzem que é relacionada com uma “cultura negra” e essa seria a arte negra possível. Quando ele vai falar sobre essa arte dos colonos pretos, ele, curiosamente, está falando bem dos

pretos no Brasil, vai dizer que a arte que eles produzem, embora não seja uma arte comparável à arte europeia, é a melhor arte produzida no continente africano. Então, aqui no Brasil, embora tenham vindo seres inferiores, são os melhores que poderiam ter vindo. É terrível né? Mas dentro do seu contexto, era positivo, porque era talvez o primeiro intelectual de algum renome dizendo “olha, os negros fazem parte disso que a gente está chamando de Brasil, queiram ou não queiram”. É algo que não acontece na Argentina, por exemplo. A Argentina embranquece sua história, de maneira absurdamente fantástica. O negro hoje na Argentina, andando na cidade de Buenos Aires, mesmo se ele for argentino, ele é tido como estrangeiro, porque aquilo não faz parte da história do país. E não só não faz parte fenotipicamente os sujeitos que estão andando pela rua, como a história toda foi embranquecida. Então, por mais que a gente tenha aqui teorias de décadas de brancos falando sobre o samba, sobre a arte brasileira etc etc, há essa inclusão do elemento negro como parte do nacional. No caso de lá não tem. Na verdade, aquilo que era negro, virou branco. O tango virou Gardel.

Voltando para a pergunta propriamente dita, acho que a arte afro-brasileira nasce dessa definição, de que seria chamar de arte o que os negros estão fazendo nos terreiros, aqueles objetos culturais que eles estão produzindo dentro de um contexto religioso, eu estou chamando aquilo de arte negra, arte afro-brasileira. Isso começa com o Nina Rodrigues, mas vai aparecer no Mariano Carneiro da Cunha, no Clarivaldo Prado Valladares, que estão distantes no tempo, no espaço e nos objetivos, mas essa ideia meio que permanece. Depois disso, nos anos 2000, com a ideia do “Brasil 500 anos”, com as exposições que acontecem nessas comemorações, com a exposição organizada pelo professor Kabengele (Munanga) e a outra do Emanuel Araújo, que é alguém que já trabalha com o termo, ela aparece de uma maneira diferente. A arte afro-brasileira aparece mais como uma tentativa, já que a arte brasileira é uma arte branca, tinha se convertido numa arte branca, de uma maneira geral, reclamar um lugar para a arte afro-brasileira me parece que seria, naquele momento, um jeito de dar visibilidade a uma série de produções que eram invisíveis, que eram colocadas dentro do campo da “cultura popular”, que seria algo coletivo, sem sentido político, tudo no mesmo local. Então, acho que é político quando eles fazem essas exposições e teorizam

sobre isso nos seus catálogos. Tem uma série de teóricos que abordaram o tema, etc. Hoje em dia, como eu entendo esse lugar da arte afro-brasileira, eu entendo como um lugar de reclame político dos artistas. Eles pontuando, de novo, que a arte brasileira é branca e que eles não têm espaço, mas é um reclame político, não é um reclame necessariamente teórico. Porque dentro dessa miríade de coisas tem obras muito diferentes. Tem obras, por exemplo, o (Ayrson) Heráclito, que já citei. Ele trabalha basicamente, na maior parte das vezes, com religiosidade de matriz africana e pensar os rituais, a significação poética dessas filosofias para pensar o ser negro no mundo. Aí você vai para uma Rosana Paulino, ela está preocupada com outras questões, eventualmente ela até toca em religiosidade, mas na maior parte das vezes ela está preocupada com a reescrita da história. Acho que ela não sabe, mas ela tem um pensamento de historiadora na construção da obra dela, porque ela vai costurando as memórias e vai criando uma narrativa baseada nas evidências visuais que ela tem, sejam elas coloniais ou não. Ela vai retransformando essas evidências. Se você vai para o Sidney Amaral, que é um outro artista que acho interessante, muitas das vezes ele está preocupado com como o corpo negro masculino dele é entendido no mundo contemporâneo e de como isso é um dilema para ele. Então, dentro disso, ele vai abordar uma série de questões, que tem a ver com a masculinidade negra, que tem a ver com o racismo. Só nesses três exemplos, eu peguei artistas que são completamente diferentes, o que os une é a pele preta. Mas eles têm interesses estéticos, interesses políticos que são problemas bastante distintos. Quando esses artistas se juntam e fazem uma exposição, o que há de político ali é mostrar que é um coletivo e de reclamar por que esses sujeitos, por tanto tempo, estiveram fora desses espaços de consagração e também uma maneira de não deixar que o sentido da sua obra seja diluído – que é sempre uma possibilidade.

Arte afro-brasileira, o termo é forjado pela branquitude, por teóricos brancos, que tinham interesse político de colocar os negros num tipo específico de arte, mas ao longo do tempo esse conceito foi se modificando, foi sendo reclamado por agentes negros de diversos lugares, sejam teóricos, artistas, curadores, historiadores etc, então hoje a disputa dessa definição ela é uma disputa mais política do que estética. Então quem pode produzir arte

afro-brasileira? É aquele que produz sobre a cultura afro-brasileira, seja lá o que isso signifique, ou são artistas negros produzindo arte que estão nesse lugar? É possível um artista branco produzir uma arte afro-brasileira? Ou um artista negro que não tenha “comprometimento” com a cultura negra, ele pode estar nesse lugar? Acho que é isso que está em disputa e é uma disputa que é interessante de ver ela acontecendo publicamente hoje em dia.

**A partir do seu atual projeto de pesquisa, “Diálogos diaspóricos: a representação do negro nas artes produzidas no Brasil e em Cuba”, qual a importância de se pensar a dimensão diaspórica da produção de arte nas Américas?**

**Kléber Amâncio:** Essa ideia começou a me ocorrer a partir de uma experiência internacional no próprio doutorado, fiz parte do doutorado na Harvard (University) e encontrei pesquisadores que estavam interessados em problemas (de pesquisa) parecidos com os meus, para a América Latina, de uma maneira geral. Hoje faço parte de um grupo de pesquisadores negros, estamos sendo capitaneados pela ALARI (*Afro-Latin American Research Institute*), um centro de pesquisas da Harvard, e a gente tem dialogado sobre isso. É interessante ver como muitas das questões são parecidas: silenciamento dos artistas ao longo do tempo, não fazerem parte do cânone, etc etc. Então é interesse ver florescer esse diálogo para pensarmos estrategicamente juntos como reescrevemos esse cânone e o que essa reescrita do cânone pode significar politicamente para a construção da história nacional e para a inclusão dos negros nesse imaginário nacional. É a preocupação política primeira. Recuperar a história desses artistas e pensar em termos mais globais um diálogo mais suleado), porque é muito comum olhar para os EUA, olhar para a América do Norte, eventualmente com o paradigma da ausência – o que eles têm e nós não temos? É uma perspectiva equivocada, são países diferentes que vão ter histórias diferentes, já diria o Thompson em “Peculiaridades dos ingleses”.<sup>7</sup>

Então, olhar para uma história que a gente conhece pouco, seja por questões culturais que faz com que o Brasil não se pense “América Latina”,

mas também porque em cada país as pesquisas estão em lugares diferentes. O Brasil tem um número de pesquisadores preocupados com o que estamos debatendo aqui e que tem crescido ao longo dos últimos anos, e isso não acontece para a América Latina inteira. O diálogo também é importante nesse sentido, de sabermos onde está o estado da arte em cada lugar. A gente tem um número de pós-graduações crescendo, de uma maneira muito vertiginosa no Brasil, pelo menos até meados da última década, agora isso vai dar uma freada. Isso ajuda a ver pesquisadores negros aparecendo.

**Em 2020, você iniciou com o professor Matheus Gato, o podcast “Gargalheira”. Como foi desenvolvida a proposta de entrevistar artistas negros e negras da atualidade? Quais as repercussões do podcast?**

**Kléber Amâncio:** O Gargalheira começou a partir de um diálogo que tive com o professor Matheus de que seria interessante a gente produzir fonte sobre esse movimento que a gente vê acontecendo no Brasil. Nós dois temos interesse, eu talvez tenha um interesse de pesquisa maior do que ele tinha, com relação a esses artistas afro-brasileiros, mas a gente entrou num consenso de que seria interessante registrar um pouco esse momento que estamos vendo acontecer no Brasil, que parece bastante *sui generis*. Acho que nunca a gente teve antes na história do país tanto artista negro aparecendo na cena, se colocando, colocando a importância das questões que eles querem tratar, fazendo suas carreiras acontecer de maneira tão pungente. De tal maneira que todas as explicações que diziam que não existiam artistas negros no Brasil, que não tinha educação, que eles não eram letrados, enfim, todas as desculpas que inventavam caem por terra a partir dessa geração. Então, tanto eu quanto Matheus a gente sempre teve essa preocupação de saber quem são esses caras, quem são esses artistas, de onde eles vêm, como eles construíram as carreiras. Então a gente chegou nessa conclusão de que seria legal, para além de escrever teoricamente sobre esse sujeitos, de tratar suas carreiras e obras como objeto de pesquisa, seria interessante montar uma fonte que pudesse ser consultada ao longo do tempo. Nossa referência teórica foi aquilo que o Cuti fez, acho que nos anos 1980, no livro “E disse o velho militante José Correia Leite”. Basicamente é uma entrevista que o Cuti,

que é um literato negro, escreveu nos Cadernos Negros, fez com o José Correia Leite, que é um desses últimos representantes da imprensa negra paulista, que estava vivo no período. Cuti resolve entrevistar ele para saber dessas histórias que iam se perder com seu eventual falecimento. Conversando com Matheus, decidimos que seria legal registrar isso também. É um tipo de material que vai perdurar, nossas análises podem ficar obsoletas, porque o tempo histórico é implacável e eventualmente aquilo que é importante hoje deixa de ser importante daqui um tempo. A gente não tem a pretensão de ser lido por gerações e gerações de historiadores, mas seria interessante ter essa fonte registrada de uma maneira mais sistemática. Chegamos a conclusão de que seria legal fazermos entrevistas. Mas ao mesmo tempo, a gente imagina que fazer uma entrevista tradicional, e que isso saia necessariamente num livro, como por exemplo saiu o “A inquietação das abelhas”, que é um livro de entrevistas com artistas visuais do início do século XX, seria interessante, como ainda faz parte dos nossos objetivos no futuro. Mas falar sobre arte a partir de outros formatos também nos interessa. A ideia do podcast vem daí, vem da ideia de “e se a gente fizesse essa pesquisa quase que ao vivo?”, como se a gente fosse mostrando para o público esse nosso registro acontecendo. Então, fazer um podcast fazia sentido.

A ideia surgiu na pandemia, embora o podcast seja uma tecnologia consolidada há mais de uma década, acho que a pandemia acendeu nas pessoas a ideia de que escutar podcast é interessante, enfim, e o público aumentou muito. Então a gente também pensou nisso, que é sempre um problema, que é: como chegar num público que não necessariamente é o acadêmico? E a gente pensou que o formato do podcast, pela sua popularização e capilaridade no momento atual, fosse interessante. Daí que surge essa ideia.

Como uma pessoa que aprecia arte, penso que a arte é tão boa quanto eu consiga entender a arte que ela produziu, sem que ela me explique aquilo que ela tentou empreender na obra. Se é uma obra de arte visual, a visualidade que tem que sustentar, certo? Mas como nosso objetivo não é de estetas propriamente, no meu caso é histórico, no caso do Matheus é sociológico, para a gente é importante registrar o que esses artistas pensam sobre as suas

carreiras, que narrativas eles vão contar para a gente, qual foi a trajetória deles até chegar aquele momento, e debater com eles a sua obra. Não que o artista ele consiga dominar as leituras que vamos fazer sobre a obra dele no presente e no futuro. Longe disso! De uma maneira geral, a partir do momento que a obra está pronta, o discurso que ele pode fazer sobre a obra em nada pode ser superior do que o discurso que outra pessoa faça sobre aquela obra. O discurso verbal, digamos assim. Mas, ao mesmo tempo, a existência de um discurso verbal que ele possa fazer sobre suas obras, suas carreiras, sobre o momento atual da arte etc, complexifica essa obra. É só a gente pensar em artistas como Picasso, que falava sobre sua obra, de uma maneira geral, quando a gente tem o discurso verbal do artista sobre a obra, aquilo não vai encerrar todas as outras possibilidades de leitura, acho que não. Mas aponta um caminho, que um pesquisador no futuro, ou no presente, se for o caso, quando for analisar essa obra, vai levar em consideração como uma fonte de informação. Então, eventualmente, mesmo que ele discorde da leitura que aquele artista está fazendo, porque não se sustente na visualidade, vai ficar a pergunta: por que ele quis colocar esse sentido nessa narrativa?

Nesse sentido, o registro das vozes vem um pouco disso. Se vocês prestarem atenção, a gente fala muito pouco nas entrevistas, não é um podcast tradicional de conversa, que o entrevistador a todo momento pode interromper, que você ouve as risadas. Em geral, eu e Mateus fechamos o microfone, mesmo que o artista esteja falando alguma história que seja engraçada ou trágica, dependendo da entrevista, porque a gente tem maior interesse no registro, na voz desse artista. Não é que a gente está se escondendo, mas a gente acha que é mais importante que a voz dele apareça e a nossa só apareça com pergunta mesmo.<sup>8</sup>

### **Como sua vivência enquanto homem, historiador, professor e intelectual negro guia sua formulação dos problemas de pesquisa e o desenvolvimento da sua produção historiográfica?**

**Kléber Amâncio:** Minha experiência como professor na UFBR, isso mudou a maneira como eu enxergo a minha profissão e a maneira como eu me

enxergo no mundo também. Sou de Campinas, nasci num grande centro urbano em São Paulo e sou atravessado por todas essas questões que você enumerou na pergunta. Mas vir para um lugar que está na periferia do capitalismo, como Santo Amaro da Purificação (BA), dar aula numa universidade em que mais de 80% dos alunos são mulheres negras, pobres, do recôncavo da Bahia, que é uma região tão famosa pela sua insurgência durante o período escravista, isso também afeta a maneira como eu tenho enxergado história ao longo dos últimos anos. Acho que todas essas questões que vocês colocaram e essa que estou colocando agora, elas ajudam a informar o tipo de interesse político que eu vou ter nas obras. Não quer dizer que a maneira como eu vejo é superior a qualquer outra, porque eu estou vendo de um ponto de vista que foi periferizado por muito tempo, mas ela me informa uma série de questões que talvez a gente não enxergasse de outro ponto de vista. Obviamente que tem muitas outras que eu não vou enxergar, sobretudo por ser homem. Então, por mais que eu entenda que há uma necessidade de articular raça, classe e gênero, por exemplo, nas análises, eu sei que essa minha vivência ela não torna certas questões automaticamente de primeira ordem para o tipo de discurso que eu vou construir. Isso é algo que eu acabo de forçando a fazer, a tentar trazer esse ponto de vista, justamente pelo que eu vejo das minhas colegas historiadoras negras fazendo.

Então, eu penso que quanto mais a gente tenha historiadores com esse perfil, não só meu, mas um perfil de negros, de uma maneira geral, na sociedade brasileira, acho que a gente tem mais possibilidades de ter uma universidade pública verdadeiramente democrática e complexa. Isso é bastante curioso de Brasil. Falei para vocês que tive uma experiência na *Harvard University* né, que por muito tempo foi universidade racista, escravocrata etc, mas que mesmo nesse lugar mais imperialista possível, que é os Estados Unidos, dentro dessa configuração global que a gente tem, é interessante ver que essa universidade percebeu que ter um discurso variado dentro do seu número de discentes e docentes, faz com que o conhecimento avance para perspectivas que não são possíveis só com um grupo social, com só uma visão sobre cultura existindo. Obviamente que podemos fazer uma série de críticas, pensar que nem todos os sujeitos vão ser tratados do mesmo jeito nesse espaço, que vão ter o mesmo tipo de liberdade para criar, enfim. As

relações de poder vão estar submetidas a essa estrutura de raça e de gênero, sem dúvida nenhuma. Mas, de qualquer maneira, isso vai acontecer em qualquer lugar nesse contexto que a gente vive. O que me pareceu interessante dessa experiência, foi ver um esforço coletivo, que vem de demandas dos grupos subalternizados, mas há um entendimento geral de que a universidade é melhor assim. Muito me espanta que isso ainda não seja um sentimento geral no Brasil. Na verdade não me espanta, né. E também não estou cobrando que a história do Brasil seja reboque da história estadunidense. O que quero dizer é, é sintomático que num país como o nosso, que teve escravidão por mais tempo, uma quantidade de pessoas sendo escravizadas por muito mais tempo e com um número muito maior de pessoas vindo, e a porcentagem da população negra também seja muito maior, me parece absolutamente sintomático que haja tanta resistência para que vozes como a minha, como a de vocês, como a de pessoas que vieram antes da gente, não sejam ouvidas. Ou quando sejam ouvidas, isso acaba gerando um incômodo absurdo. É como se a nossa presença na universidade pautando o tipo de coisa que a gente quer pautar, fosse minimamente comparável ao tipo de silenciamento que essa branquitude senhorial brasileira impôs à gente há tanto tempo. Sendo mais claro, acho que minha fala não vai no sentido de vangloriar minha própria carreira, o que eu quero dizer é que a nossa presença nas universidades torna essas universidades mais democráticas e mais do que isso, me parece que é a única maneira da gente conseguir ter um conhecimento que seja verdadeiramente comprometido com a promoção de uma sociedade efetivamente mais justa.

---

<sup>1</sup> AMANCIO, Kleber A. de Oliveira. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. Tese (Doutorado em História), FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

<sup>2</sup> AMANCIO, Kleber A. de Oliveira. **À procura da liberdade moral: a vida cotidiana dos escravos e de seus descendentes no pós-abolição na Campinas das primeiras décadas do século XX**. Dissertação (Mestrado em História), FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2010.

<sup>3</sup> CARDOSO, R. **A história da arte e outras histórias**. Em: Cultura Visual, n. 12, outubro/2009, Salvador: EDUFBA, pp. 105-113.

<sup>4</sup> BITTENCOURT, Renata. **Um dândi negro: retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. Tese, IFCH – UNICAMP, Campinas, Brasil, 2015.

<sup>5</sup> SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

<sup>6</sup> NINA RODRIGUES, Raimundo. **As Bellas Artes dos colonos Pretos no Brasil**. **Revista Kosmos**. Rio de Janeiro, 1906.

<sup>7</sup> THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses**. Campinas: UNICAMP, 1993.

---

<sup>8</sup> GARGALHEIRA, [Locução de]: Kleber Amâncio (UFRB) e Matheus Gato (UNICAMP). *Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/37i4CMndZEGXNdGmxdySLR>