

## Antonio Sergio Moreira

Né à Belo Horizonte, Brésil, en 1963.

Cet artiste autodidacte pratique le dessin, la peinture et la sculpture. Il a participé à diverses sessions d'art au musée Lasar Segall et à l'atelier culturel Oswald de



Andrade, à São Paulo. Il vit entre Belo Horizonte et Paris, où il travaille sur des projets de management culturel.

L'artiste a reçu en novembre 2021, le XI Prix « ZUMBI de Cultura » par Cia Baobá Minas - Centre pour l'africanité et la résistance afro-brésilienne (CENARAB, Minas Gerais) au Brésil. Également il a reçu le PRIX « SAVOIR ANCESTRAL » aux AGENTS ET COLLECTIFS CULTURELS, attribué par la Loi Aldir Blanc au Brésil.

Les principales collections institutionnelles dans lesquelles l'artiste possède des œuvres sont l'Association AMBA (Londres, Royaume-Unis), Collection Bayer (São Paulo, Brésil), Fondation Calouste Gulbenkian (Lisboa, Portugal), Galerie Celma Albuquerque (Belo Horizonte, Brésil), Musée Cérès Franco (Montolieu, France), Collection Gilberto Chateaubriand (Rio de Janeiro, Brésil), Galerie Jean Boghici (Rio de Janeiro, Brésil), Galerie Ricardo Fernandes (Paris, France), Galerie Ricardo Camargo (São Paulo, Brésil) et l'Institut de Recherche Pretos Novos (Rio de Janeiro, Brésil)..

## REENSAQUES

La main noire fait partie de l'histoire du Brésil où elle est à la base de l'industrie, du commerce et de la construction de l'identité nationale. Plus de dix millions de noirs furent réduits à l'esclavage :

Les noirs du Nigéria et de la Côte des Esclaves <sup>1</sup> dominaient la technique de l'exploitation minière et de la fonte des métaux, les bantous, l'agriculture, les autres se voyaient imposer toutes sortes de travaux. C'est ainsi que, durant la période coloniale, l'esclavage rapporta une fortune aux gros fermiers, puis aux groupes d'entrepreneurs émergents.

En 1888, l'abolition de l'esclavage marqua la fin de l'héritage de main d'œuvre non rémunérée. Cependant, les entrepreneurs brésiliens commencèrent à absorber la main-d'œuvre des africains et afro-descendants, en les payant une misère, sans leur offrir aucune possibilité d'intégration ou d'insertion sociale.

Finalement, il fut plus facile de les remplacer par les émigrants européens qui ne trouvaient pas de travail dans leur pays et venaient tenter leur chance sous les tropiques. Le gouvernement de l'époque offrait alors divers bénéfices aux européens, mais aucune aide aux esclaves libérés par la Loi Áurea, à part l'effacement historique de leurs origines. Ils se trouvèrent alors encore plus marginalisés et plus exclus de la société de privilégiés blancs.

*Dans l'univers de ceux qui frappent, il sera toujours celui qui manie la cravache* <sup>2</sup>. A.S.M., 2010.

Le projet ou idéologie du blanchissement de la population brésilienne et latine américaine fut l'une des causes majeures de l'escalade du racisme structurel en Amérique latine. Au Brésil, le manque de respect des identités et des valeurs culturelles et religieuses des peuples noirs a continué pendant des décennies, perpétuant les préjugés qui consistent à traiter différemment la couleur noire sous toutes ses formes, en l'associant à tout ce qui est négatif.

*(...) Nier la présence du noir africain dans un pays d'Amérique latine, c'est blanchir la mémoire collective, c'est diluer les valeurs d'identité et encourager les préjugés et l'extermination du corps noir.*

*Le Brésil n'a pas été le seul pays d'Amérique latine à recevoir une partie de la diaspora africaine, car les noirs sont arrivés en Argentine en 1770. Le recensement de 1778 en Argentine montrait que 7.236 des*

---

<sup>1</sup> La Côte des Esclaves correspond à une région du Golfe de Guinée d'où proviennent un grand nombre des esclaves qui furent embarqués pour les Amériques. Elle correspond, approximativement à la bande littorale des actuels états du Ghana, du Bénin et du Niger.

<sup>2</sup> Chibata. Dans ce cas, une verge longue et fine. Ici, il s'agit d'une cravache, une lanière de cuir utilisée pour fouetter (les esclaves noirs)

*24.363 habitants de Buenos Aires, étaient noirs (30% de la population locale) cependant, vers 1887, le nombre retomba à 1,8%, à tel point qu'il ne sera plus compté dans le recensement. A.S.M., 2013.*

Au XVII<sup>e</sup> siècle, il y avait déjà des *quilombos* au Brésil. Les noirs Ganga Zumba<sup>3</sup> et Zumbi<sup>4</sup> dos Palmares furent les leaders de ces communautés qui abritaient les esclaves noirs qui s'étaient enfuis des plantations ; de nombreux quilombos virent alors le jour dans le pays. D'ailleurs, les lieux que nous appelons *terreiros* de religiosité d'origine africaine, recréés par les Africains et les afro-descendants, entre la période coloniale et postcoloniale, ont joué un rôle similaire à celui des quilombos. Ils sont extrêmement importants, car ils sont les gardiens des traditions et des savoirs de leurs ancêtres et des lieux de résistance du peuple noir.

Les quilombos urbains – vulgairement appelés favelas – virent le jour au moment où, par nécessité d'adaptation et d'occupation des espaces vitaux, la population a commencé à s'installer sur les mornes, à la périphérie des villes.

Le métissage des peuples africains eut lieu dans les *senzalas*, nom donné au Brésil aux maisons d'esclaves ; cependant, les favelas furent elles aussi propices à un important mélange culturel entre les afro-descendants qui y partageaient leurs vécus, leurs savoirs, leur religiosité et leurs cultures.

Certains artistes vivant dans ces communautés afro-diasporiques ont commencé à voir leurs connaissances artistiques valorisées, car ces communautés sont également devenues des espaces de résistance et une source de recherche pour de nombreux artistes blancs, issus de l'élite. Par coïncidence, avec l'arrivée du Mouvement Moderniste au Brésil, le pays se chercha progressivement une identité nationale.

***Zumbi, commandant guerrier***

***Ogunhê, Maître forgeron, capitaine***

***De la capitainerie de ma tête***

---

<sup>3</sup> Ganga Zumba (1638, Gongo – 1679, Quilombo dos Palmares) était né au Congo. Il était le fils de la princesse Aqualtune, de la Dynastie de Nlanza. Il a été soumis à l'esclavage et amené au Nord du Brésil par les Portugais. Il fut Roi et leader du Quilombo dos Palmares de 1670 à 1678.

<sup>4</sup> Zumbi (1655, Alagoas – 1695, Quilombo dos Palmares), aussi connu comme Zumbi dos Palmares, fut un leader de quilombo brésilien, le dernier du Quilombo dos Palmares, le plus grand quilombo de la période coloniale. Zumbi était né dans ce qui était alors la capitainerie de Pernambuco, dans une région qui fait maintenant partie de la municipalité de l'Union dos Palmares, dans l'état d'Alagoas. Wikipédia

*Envoyez l'affranchissement dans mon cœur*<sup>5</sup>.

*Gilberto Gil et Waly Salomão.*

A partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la résonance de l'héritage de la culture africaine pénétra de manière permanente dans l'art brésilien.

Grâce à leur résistance, les artistes afro-descendants ont toujours contribué à la construction de la culture brésilienne dans les divers domaines de l'art, malgré le processus d'effacement culturel subi par la corporalité noire. A un tel point que, jusqu'à nos jours, un grand nombre d'entre eux sont découverts dans les archives historiographiques.

*(...) A partir XVII<sup>e</sup> siècle, un art conçu par des noirs et des métisses comme Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho (1730-1814, Minas Gerais) commença à apparaître. Les œuvres laissées par ce maître : ornements sacrés, statues de Saints destinées à orner les retables et les chapelles, qui avaient été réalisés sur commande, se distinguent dans les projets architecturaux des églises. Le Maître, Valentim da Fonseca e Silva (1750-1813, Minas Gerais), se consacra à la réalisation d'ornements sacrés de style rococo. Antônio Joaquim Franco Velasco (1780–1833, Bahia) est reconnu comme l'un des grands peintres nationaux. Les peintres Manoel da Costa Athaide (1762-1830, Minas Gerais), Manuel da Cunha (1727-1809, Rio de Janeiro), José Teófilo de Jesus (1758-1847, Bahia), Leandro Joaquim (1738-1798, Rio de Janeiro), peintre, scénographe et architecte, le Père Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819, São Paulo), Estevão Silva (1845-1891, Rio de Janeiro), Emmanuel Zamor (1840–1917, Bahia), Antônio Firmo Monteiro (1855-1888, Rio de Janeiro), Antônio Parreiras (1860–1937, Rio de Janeiro), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896, Rio de Janeiro), fameux pour ses marines et reconnu comme l'un des meilleurs paysagistes du XIX<sup>e</sup> siècle, João Timóteo da Costa (1879-1932, Rio de Janeiro) et son frère Artur Timóteo da Costa (1892-1922, Rio de Janeiro) sont des artistes qui ont construit leur histoire et laissé des œuvres qui ont survécu avec le temps. Avec l'abolition de l'esclavage, les artistes noirs ont commencé à s'exprimer avec une plus grande liberté, cependant le modèle de l'art établi, qui venait de l'école européenne, a subsisté dans les écoles des arts et métiers.<sup>6</sup> A.S.M., 2007.*

En 1922, le Brésil commémorait le centenaire de son indépendance et une série d'évènements furent organisés, pour montrer l'évolution nationale. À São Paulo, les organisateurs proposèrent une exposition qui puisse provoquer la société pauliste et

---

<sup>5</sup> Gilberto Gil e Waly Salomão. "Zumbi (Le bonheur guerrier)".

<sup>6</sup> Texte du catalogue de l'exposition "Réplique et Rébellion : Artistes d'Angola, du Brésil, du Cap Vert et du Mozambique", organisée par l'institut Camões de Lisbonne, au Portugal, en 2006-2007. Commissaire général António Pinto Ribeiro et commissaire adjoint Antonio Sergio. Titre "Résonances et Confluences dans l'art (afro-) brésilien" Antonio Sergio Moreira discute sur la construction et la subjectivité de l'art afro-brésilien.

susciter un débat sur le rôle de la modernité dans l'art, suite à quoi, l'élite des entrepreneurs brésiliens sponsorisa une exposition de jeunes artistes qui faisaient partie du Mouvement Moderniste Brésilien. Le 12 février 1922, fut inaugurée la *Semaine d'Art Moderne – Semaine de 22*, au Théâtre Municipal de la Capitale Pauliste

Le mouvement était en rupture – ou annonçait la rupture – avec les règles traditionnelles et ouvrit la voie à divers domaines de l'Art.

Les textes, qui ont été écrits, jusqu'à maintenant, dans les livres sur l'Art brésilien, légitiment cette histoire. Cependant, il reste une question qui se pose de manière criante et exige une réponse :

– Où étaient les artistes noirs ? Cet évènement qui se déroulait à São Paulo ne nous propose aucun regard sur la diversité artistique et culturelle de l'époque.

La "Semaine de 22" eut lieu 34 ans après l'abolition de l'esclavage et il est important de rappeler que la présence des noirs existait déjà dans le domaine des arts, de la littérature, de la musique et des arts visuels – et dans différents secteurs de la culture brésilienne.

En réalité, cet évènement légitimait l'eurocentrisme des axes culturels dans l'Art brésilien. Il avait été organisé par une majorité d'artistes blancs, issus de l'élite pauliste. D'ailleurs, le fait que le peintre Di Cavalcanti, soit supposé être le représentant de la totalité des artistes noirs de l'époque, renforçait ce concept de blancheur<sup>7</sup>.

D'autre part, le peu de présence féminine dans l'exposition nous montre qu'aucun espace n'était prévu pour les femmes noires. Francisca Edwiges Neves Gonzaga musicienne et abolitionniste, plus connue comme Chiquinha Gonzaga (1847-1935, Rio de Janeiro) a-t-elle été mentionnée ? Or, Chiquinha Gonzaga a été l'une des femmes les plus importantes pour notre culture ; elle fut la première afro-brésilienne à diriger un orchestre au Brésil.

Certains artistes certainement les héritiers de familles esclavagistes, une élite toujours présente dans les arts au Brésil. L'effacement des noirs est explicite dans le contexte d'une exposition étiquetée comme une rupture de concepts.

---

<sup>7</sup> EBC – *Spécial - Rádio MEC* Série spéciale consacrée au centenaire de la Semaine d'Art Moderne de 1922. Épisode Podcast - Originaux Rádio MEC – Transmis en février 2022. <https://open.spotify.com/show/2cukCllwx9IMAE2rpZAKW>

Il est aussi surprenant de constater que des musiciens cariocas comme Pixinguinha (1897-1973, Rio de Janeiro) et Donga (1890-1974, Rio de Janeiro), ne faisaient pas partie des artistes de la "Semaine de 22" ; car en ce même mois de février, tous deux, ainsi que cinq autres membres du groupe musical "Oito Batutas", se rendirent à Paris où, étant donné l'intérêt international pour la musique brésilienne, ils étaient invités à se présenter pendant 6 mois.

Il y eut aussi, dans d'autres états du Brésil, des mouvements suivant la même ligne que l'avant garde européenne, qui réalisèrent des manifestations artistiques, mais les documents historiographiques subirent le même effacement culturel.

Avant la Semaine d'Art Moderne de 1922, à São Paulo, le Mouvement Moderniste Européen avait déjà eu des répercussions dans d'autres parties du monde et, à cette époque, certains artistes participants de l'exposition transitaient déjà par les villes européennes. La Semaine d'Art Moderne de 1922 contribua à apporter un nouveau regard sur les pratiques artistiques au Brésil, essayant ainsi de rompre avec l'école européenne, mais se laissa séduire par le racisme structurel.

Ce fut, cependant, le manifeste de la Semaine d'Art Moderne de 1922 qui donna la possibilité de jeter un regard sur l'art des banlieues, réalisé par des artistes populaires, issus du métissage des peuples africains, en grande partie sans formation académique et absents des salons nobles de la culture. Les musiciens transmettaient déjà depuis longtemps les facettes du savoir des mornes, des *Terreiros* de la religion afro-brésilienne et des rues de la ville, car il faut rappeler que la composition *Candomblé*, pour piano et chœurs, de Chiquinha Gonzaga, date de 1888.

***Il n'y a pas de force plus puissante que celle d'une femme déterminée à prospérer W. E. B. Du Bois.***

Après la Semaine d'Art Moderne de 1922, les mouvements de salons de l'art brésilien aidèrent à révéler plus d'artistes noirs et à consolider la carrière de certains. Toutefois, il est important de souligner que le concept d'art afro-brésilien est très récent. Dans le scénario d'une nation formée de plus de 54% d'afro-descendants on arrive à penser que ce terme n'était pas important – cependant leur art est brésilien !

La résonance afro-amérindienne, qui a marqué culturellement certains domaines de l'art a toujours été revisitée par des artistes qui avaient une nouvelle perception de la littérature, de la construction des dialogues de proximité et des échanges culturels.

Cependant, il est important de comprendre que le concept d'effacement de la mémoire collective des noirs, des métis et des amérindiennes a existé et existe encore. L'objectif était de mettre une étiquette de primitif, sur toutes les œuvres d'artistes noirs et pauvres – non produites par une élite académique. Bien sûr, ces barrières poussèrent de nombreux artistes à désister de leur carrière.

*(...) Là où il y a pouvoir, il y a résistance. Foucault.*

*Le temps réel est le temps de la différence, présente/passée/future. Nous, les amérindiens, dans notre art, nous parlons de codes, de syntaxe et, à chaque instant, nous parvenons à surprendre, grâce à la manière dont nous travaillons nos résonances. L'invisibilité des œuvres d'arts, produites par des artistes noirs est obscure (effacement), ou dans lesquelles l'image du noir est directement liée au concept principal, fait d'eux la cible d'innombrables préjugés et d'inégalités socioculturelles. A.S.M., 2007.*

Le blanchiment culturel des artistes descendants d'africains a toujours existé. Il est commun d'appeler un afro-descendant, basané, *mulâtre* ou *noiraud*. Ce sont des appellations utilisées pour faciliter la convivialité avec un noir. En ce qui concerne la scène de l'art visuel, il n'y a eu aucune ouverture vers une hybridité culturelle, cela reste un espace réservé aux artistes blancs.

Dans les années 80, le monde des arts plastiques a vécu un mouvement d'effervescence au niveau de la culture et du marché de l'art. De nombreuses galeries d'art de la "Génération 80" ouvrirent, alors, à Rio de Janeiro et à São Paulo.

Cependant, dans ma ville, Belo Horizonte, la capitale de l'État de Minas Gerais, lorsque l'on accordait un espace à l'artiste noir, c'était seulement sous l'étiquette de primitiviste. C'est ce qui m'a poussé à vivre dans l'axe São Paulo – Rio de Janeiro, de 1986 à 1998.

À São Paulo, j'ai très vite remarqué qu'il n'y avait pas non plus d'espace pour les noirs, que c'était l'art blanc qui prévalait dans les galeries créées pour des blancs et

commercialisées par des blancs. C'était une scène artistique totalement blanche. La place de l'afro-descendant était, en fait, dans le nettoyage et la manutention de ces espaces commerciaux.

Pour survivre et continuer, j'ai dû travailler dans une galerie comme assistant d'art. Au cours de ce processus de survivance, j'ai acquis une pratique d'organisation et de catalogage d'archives, d'artistes et des collectionneurs d'art.

Expérience que j'ai pu mettre en application, dans les ateliers d'Ivald Granato (1949-2016) et de l'espagnol José Zaragoza (1930-2017), puis avec la collection de Kim Esteve de 1991 à 1998.

Grâce à ces expériences autodidactes dans le domaine de l'épistémologie, en 1996, j'ai été invité à travailler comme l'un des coordinateurs de montages de salles spéciales, au sein de l'espace muséologique de la 23<sup>e</sup> Biennale de São Paulo.

Durant tout ce temps, je me suis aperçu que sur la scène nationale, très peu d'artistes noirs étaient intégrés dans ces lieux, ni même sur le marché de l'art.

Je suis alors retourné vivre définitivement dans ma ville natale, non parce que j'avais désisté, mais parce que je devais construire de nouveaux concepts et adopter de nouvelles stratégies, mais cette fois, le chemin serait de l'intérieur vers l'extérieur, je devrai lutter pour exister sur la scène artistique.

La collection du couple Delcir et Regina da Costa – une collection avec plus de deux mille œuvres - est la dernière que j'ai cataloguée de 1999 à 2001, clôturant ainsi tout un cycle de recherches et de formation artistique.

La pratique en tant que commissaire d'art, viendra tout de suite après, m'ouvrant une porte sur de nouveaux dialogues et de nouvelles expériences :

- Curateur et coordinateur des Editions (2003, 2006, 2007 et 2013) du Festival Internacional d'Art Nègre de Belo Horizonte (FAN BH.)
- Assistant du commissaire de l'Exposition Internationale *Réplica e Rebelião: artistas de Angola, Brasil, Cabo Verde e Moçambique*, (Réplique et Rébellion: artistes d'Angola, du Brésil, du Cap Vert et du Mozambique), organisée, au Brésil, par l'Institut Camões du Portugal et dont le commissaire général était António Pinto Ribeiro.
- L'exposition de l'installation *ressonâncias@rtesnegr(as)* (résonances@rtesnègres) qui eut lieu au Fórum das artes 2007 Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana (Forum des Arts 2007 Festival d'Hiver d'Ouro Preto et Mariana).



Tous ces évènements furent extrêmement importants pour me permettre de définir une ligne de recherches et un concept qui soulignent l'invisibilité de l'art noir dans l'art brésilien.

Par conséquent, mes œuvres traduisent mon dialogue et mon vécu avec les artistes et les galeristes et, à travers mes œuvres, j'aborde la résistance et les chemins de l'invisibilité.

Le racisme existe-t-il au Brésil ? Et l'extermination de la jeunesse noire ? La réponse se trouve dans les médias et dans les innombrables cas d'intolérance raciale et religieuse. Les afro-descendants de la diaspora africaine subissent encore le racisme et l'indifférence raciale et sociale. Toutefois, ces héritiers des traditions construisent un art métissé et atemporel enraciné dans l'ancestralité et connecté aux valeurs de la contemporanéité. La résistance est pratiquée quotidiennement dans les *Terreiros* qui persistent à préserver et à maintenir les traditions, à travers le vécu des participants.

*Les temples [de candomblé](#), institutions populaires qui résistent aux incivilités peuvent enseigner à négocier les différences. Muniz Sodré<sup>8</sup>, 2022.*

Ce sont ces Terreiros qui assurent la sauvegarde de la culture et des héritages ancestraux, car ils sont des lieux d'échanges de savoirs et sont à la base de la formation des connaissances ancestrales. Dans les *terreiros* du Brésil nous sommes tous accueillis.

En 2003, suivant les directives du Conseil de l'Éducation Nationale, le gouvernement brésilien a mis en œuvre les lois fédérales 10.639/03 et 11.645/08, dans le domaine de l'enseignement des relations ethniques et raciales, rendant obligatoire l'enseignement de l'histoire et de la culture afro-brésiliennes ainsi que de la culture et de l'histoire afro-indigènes dans les écoles. Ces conquêtes, qui découlent de la lutte contre le racisme et du succès du programme d'action positive dans les universités brésiliennes, favorisent l'équité raciale et la lutte contre le racisme.

Tant qu'il y aura des inégalités sociales, il y aura des quotas raciaux !

---

<sup>8</sup> <https://www.geledes.org.br/muniz> - Sodre a souffert d'une forme grave du covid, il va avoir 80 ans. Il fait du karaté et défend la sagesse du candomblé pour combattre la haine.

Nous devons encore réécrire l'histoire de l'utilisation de mains noires dans les mines, dans la sidérurgie, dans la construction civile, dans les différents secteurs d'une société raciste et pas seulement dans les arts. La contribution des corps noirs à la construction du pays est incommensurable. Certains hommes d'affaires et familles, des classes A et B, cautionnent encore, au XXI<sup>e</sup> siècle, un travail analogue à l'esclavage, exploitant des êtres humains pauvres et noirs, victimes de la vulnérabilité sociale.

Ce sont ces différents processus d'emprisonnement et d'acceptation, construits par les colonisateurs, qui résonnent au sein d'une société raciste et qui dénoncent aujourd'hui le racisme et l'intolérance au Brésil et dans d'autres pays d'Amérique, comme aux États-Unis. Le cri afro-américain *I can't Breathe*<sup>9</sup> ! a été entendu au Brésil. Cependant, qui dans le monde entend le sifflement des balles perdues, qui existent surtout pour les corps des noirs pauvres qui vivent dans la périphérie des villes brésiliennes ?

Chaque jour au Brésil, un George Floyd meurt, mais dans les principaux médias du Brésil, cette manchette est devenue banale.

***Lorsque nous nous révoltons, ce n'est pas pour une culture spécifique. Nous nous révoltons tout simplement parce que, pour de multiples raisons, nous ne pouvons plus respirer. Frantz Fanon.***

Alors, tout va bien ? Cela est la réalité quotidienne des communautés des banlieues au Brésil. Les enfants sont muselés sur le trajet de l'école et parfois même pendant la récréation. Pourquoi la société reste-t-elle muette face à ces manchettes ? Pourquoi les images des noirs qui trouvent une place dans les médias incommodent-elles tellement la société ?

Les vies noires sont importantes !

---

<sup>9</sup> *I can't breathe* (en français, "je ne peux plus respirer ") est un slogan associé au mouvement Black Lives Matter, aux États-Unis. Il est dérivé des mots prononcés par Eric Garner et George Floyd, deux afro-américains qui moururent étouffés au cours de leur arrestation, en 2014 et 2020, suite à la brutalité des policiers blancs. Cette phrase est utilisée en protestations contre les brutalités aux États-Unis. La phrase prononcée par Floyd et Garner, inspira la chanson de l'une des artistes les plus acclamées du R&B, H.E.R., en protestation contre les mauvais traitements, subis par des afro-américains, dans la société. Wikipédia

*Nous demandons que les balles perdues se dévient de notre chemin et ne prennent plus pour cible nos corps ou celui de nos enfants. Conceição Evaristo.*

Les discussions, actions et réflexions sur l'histoire et l'importance du Mouvement Moderniste Brésilien sont à l'ordre du jour, cependant, elles doivent aborder l'histoire de la diaspora noire et indigène, pour que l'effacement culturel et historique n'ai plus jamais lieu.

Reconstruire la connaissance, le savoir et l'éducation est la manière de reconstruire une nouvelle nation. Dans les villages et les quilombos – lorsque ces derniers ont accès à internet – les habitants découvrent que le monde est bien plus grand qu'ils ne l'imaginaient et comprennent leur importance au sein de cet univers.

L'un des principaux éléments qui nous lient à la résistance est de savoir comment écrire notre histoire. Nous devons traduire nous-mêmes nos valeurs culturelles dans le regard des autres ; la traduction de notre savoir peut paraître une pantomime, mais c'est ainsi que se créent les dichotomies dans les narrations. Nous devons rester attentifs, continuer à protéger les traditions et les savoirs ancestraux, afin d'en faire un usage révolutionnaire.

Prenons l'exemple du Musée Afro Brasil<sup>10</sup> de São Paulo, qui a été inauguré en 2004, et qui a pour base les archives de la collection particulière de l'artiste, commissaire d'art et directeur du musée, le bahianais Emanuel Araújo (1940-2022). Ce Musée, sauvegarde la mémoire artistique de la diaspora africaine et des résonances de l'identité culturelle afro-brésilienne car ce commissaire d'art est parvenu, tout au long de sa carrière, à construire des dialogues de résistance avec la société pauliste. Grâce à lui, plusieurs artistes afro-brésiliens ont été découverts et reconnus par le public, ce qui était le but de ces archives, montés à partir d'une base historique.

---

<sup>10</sup> Le Musée Afro Brasil est une institution publique localisée dans la Pavillon Padre Manoel da Nóbrega, à São Paulo, dans le fameux Parque Ibirapuera. Dans ses 11 mille m<sup>2</sup>, ce Musée conserve des archives contenant plus de 8 mille œuvres, entre peintures, sculptures, gravures, photographies, documents et pièces ethnologiques, œuvres d'auteurs brésiliens et étrangers réalisées entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et nos jours. Les archives contiennent des œuvres montrant divers aspects des univers culturels africains, afro-brésiliens, abordant des thèmes comme la religion, le travail, l'art et l'esclavage, entre autre, témoignant de la trajectoire historique et des influences dans la construction de la société brésilienne. <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/apresentacao>

“Cette honte, n’est pas mienne” – répondit Lídia Lisboa, en 2019, lorsqu’on lui demanda pourquoi son nom n’apparaissait jamais sur la liste des artistes participants à d’importantes expositions. Elle abordait déjà ce thème de l’effacement dans ses œuvres depuis des années : identité, préjugés, racisme et résistance.

Nos noms sont oubliés par les organisateurs d’expositions d’art visuel brésilien qui abordent les thèmes actuels. Je comprends très bien Lídia Lisboa lorsqu’elle lança cette phrase pour protester contre l’oubli, le racisme, l’eurocentrisme, les manigances du marché et l’effacement de la mémoire artistique des artistes afro-descendants et contre les motifs qui poussent les commissaires à s’abstenir de citer nos noms et de parler de nos carrières.

Ce sont là quelques-unes des réflexions qui sont présentes dans mes œuvres de la première série de toiles “REENSAQUES”, élaborées sur des sacs de réemballage de ciment. J’y aborde les préjugés et le racisme contre les corps noirs, la religion et la culture noire. D’autre part, dans ma deuxième série, qui a été élaborée pendant la pandémie, durant ma période d’isolement social et artistique, j’aborde la décolonisation culturelle et la résistance.

Durant mon processus de résilience, j’ai constaté à quel point, durant la pandémie, les afro-descendants souffrirent non seulement à cause du virus, mais aussi à cause de la faim. Une fois de plus, la population noire fut exposée à la fragilité sociale : les femmes noires maltraitées par leur mari, les enfants noirs souffrant du confinement dans leur foyer.

Tout cela me fit réfléchir et recommencer à travailler sur le projet “REENSAQUES”, concernant des œuvres qui représentent de manière métaphorique la réutilisation : changer les emballages pour que le ciment continue à exister, déchirer des sacs, réemballer des produits et faire que chacun continue à exercer sa fonction.

Les œuvres de la série "REENSAQUES" traduisent le racisme structurel brésilien sur la corporalité noire. Elles contiennent des marques personnelles et des savoirs que j’utilise dans ma pratique d’artiste plastique visuel, des vécus traduits sous forme d’Art et ma résistance qui se traduit par mon cri :

– J’existe !

Antonio Sergio Moreira, 2022

Traduction : Any Collin

