



Recebido em 30/04/2020

Aceito em 15/06/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i36.31249

## DOSSIÊ

# Ideários Estéticos Afro-Atlânticos e Decolonialidade: Um estudo de caso em Jean-Michel Basquiat

Afro-Atlantic Aesthetic Ideas and Decoloniality:  
A case study by Jean-Michel Basquiat

*Hélio Ricardo Marino Rainho*

Doutorando em História, Política e Bens Culturais na FGV

[hrainho@globocom.com](mailto:hrainho@globocom.com)

**RESUMO:** Partindo da formulação de um conceito para “ideários estéticos”, este artigo estuda a proposição do artista afro-americano Jean-Michel Basquiat (1960-1988) - expressa, em suas próprias palavras, na estratégia de “atacar o circuito das galerias naquele momento” - de transpor limites político-territoriais de um campo artístico hegemonicamente branco e inscrever sua arte através de signos estéticos contestadores dos agenciamentos identitários eurocêntricos que, dominados pela lógica de um sistema-mundo moderno/colonial, conferem apagamento, invisibilidade e primitivismo a legados artísticos afro-atlânticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ideários Estéticos. Basquiat. Decolonialidade.

**ABSTRACT:** Starting from the definition of a concept for “aesthetic ideas”, this paper studies a proposal by the African-American artist Jean-Michel Basquiat (1960-1988) - expressed, in his keywords, in the strategy of “attacking the circuit of galleries today” - to overcome limits of political-territorial of a hegemonically white artistic field and inscribes its art through aesthetic logos of Eurocentric identity agents who dominate by the logic of a modern/colonial system, confer erasure, invisibility and primitiveness to Afro-Atlantic artistic legacies.

**KEY-WORDS:** Aesthetic Principles. Basquiat. Decoloniality.

## Introdução

Neste ano de 2020 em que, se vivo, estaria completando 60 anos, parece a nós relevante incluir o pintor norte-americano Jean-Michel Basquiat na ordem das reflexões sobre a afirmação de legados africanistas no imaginário cultural do século XX. Sua relevância artística e sua expressividade como vulto propulsor de uma inscrição afirmativa do elemento negro no cenário predominantemente branco das artes visuais dos anos 80 recrudescem o debate sobre questões referentes ao confronto de um historicismo colonialista que tenta subordinar agentes negros a papéis coadjuvantes ou mesmo inexpressivos por meio de lógicas de apagamento. Este artigo, porém, não viceja

celebrar uma efeméride; antes quer reiterar pontos de reflexão sobre o pensamento afro-atlântico por meio de um legado estético peculiar. Com a finalidade prática de compartilhar um pouco da metodologia de pesquisa e dos mecanismos adotados para uma aproximação ao objeto de estudo, aqui exponho um breve relato de minha trajetória como pesquisador no respectivo campo.

Há cinco anos tenho me dedicado a uma pesquisa imersiva sobre a arte de Basquiat, compreendendo visitas a acervos nos museus *Met* (Metropolitan Museum of Art) e *MoMA* (Museum of Modern Art) de Nova York em 2015, e o CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) do Rio de Janeiro em 2018; um vasto levantamento textual (livros, e-books, artigos acadêmicos internacionais, catálogos de exposição, matérias jornalísticas, textos críticos) e pesquisa de conteúdo audiovisual (filmografia, entrevistas, documentários, depoimentos em arquivos de imagem). Em 2018, atendendo a um convite da organização sem fins lucrativos de Nova York *Brazilian Council on Samba*, que promove a cultura do samba brasileiro entre comunidades negras e latinas locais, desenvolvi o enredo *Basquiat - Every Boy is a King* como tema de uma *parade* (adiada devido à pandemia da covid-19) conjugando as premissas da ONU sobre a década para afrodescendentes com a biografia do artista. Em 2019 o curador e pesquisador americano Randall Smith concedeu-me autorização exclusiva para estudos e difusão de 95 obras do acervo *The Lost Masterworks of Jean-Michel Basquiat - 1981-1987* pertencentes ao *Smith Archive*, localizado no *Crozier's Fine Art*, em Nova York, sobre o qual idealizei uma exposição digital a ser realizada no Brasil. O conjunto dessas ações estreitou minha relação com grandes estudiosos e certificadores das obras de Basquiat nos Estados Unidos<sup>1</sup> e assegurou-me vislumbrar sua notória contribuição para a inscrição de ideários estéticos afro-atlânticos na era contemporânea.

Há três pontos que previamente pretendo destacar sobre minha experiência imersiva com o universo basquiático. O primeiro ponto é a percepção de um enorme hiato em estudos sobre Basquiat por pesquisadores brasileiros. Muito provavelmente devido a uma exegese temática nacionalista ou eurocêntrica das escolas de artes visuais nas universidades do Brasil, não há uma produção intelectual relevante sobre o artista – algo que pareceu ter fortalecido minha imediata aceitação nos primeiros contatos com pesquisadores internacionais do assunto. É nítida no Brasil a atribuição a Basquiat de um “estrangeirismo” que o exime de postulações conectivas com o pensamento artístico e social brasileiro. O segundo ponto foi constatar, nas poucas alusões presentes em pesquisas brasileiras, uma estigmatização da arte de Basquiat ao contexto restritivo do grafite - algo que, não obstante ter constituído seu vínculo primário com as artes visuais, ele refutou veementemente, em várias oportunidades, como rótulo de sua obra definitiva, e que é consensualmente rejeitado entre renomados especialistas em seu legado. Por fim, o terceiro ponto é um também frequente questionamento sobre possíveis concessões atribuídas ao artista durante sua trajetória, conferindo a seu prestígio uma suposta “rendição ao sistema”.

É mister observar que, em todos esses pontos, ainda que de forma subliminar ou indireta, o pano de fundo das argumentações gira invariavelmente sobre o fato de

---

<sup>1</sup> São exemplos a curadora de arte Talin Maltepe, o curador e colecionador Randall Smith e a PhD Jordana Moore Saggese, professora do Departamento de Arte, História e Arqueologia da University of Maryland – todos com obras publicadas; sobretudo a última, com valiosos estudos acadêmicos sobre Jean-Michel Basquiat.

Basquiat ser um artista negro. Trata-se, portanto, de uma questão racial. No primeiro ponto, para a questão da exegese nacionalista ou eurocêntrica, impõem-se a dialética racial na argumentação de que há “tantos artistas negros brasileiros” ou “das artes clássicas” (leia-se: “brancos europeus”) que deveriam ter primazia no campo das pesquisas acadêmicas no Brasil em lugar de Basquiat. No segundo ponto, a rotulação de Basquiat como “grafiteiro” é quase a cessão de um lugar de fala forçoso para reiterar que um pintor negro (no caso dele, um neo-expressionista) só ascende a um “Olimpo das artes” por alguma característica considerada exótica, primitiva ou relacionada a uma urbanidade tida como marginal, advinda de um “bom selvagem” com “licença extraordinária” para ser “artista”. É bom lembrar que Basquiat foi um artista de rua, mas jamais um artista “da rua”: o breve período em que decidiu viver vagando foi por casas de amigos, pois ele fora criado em áreas nobres do Brooklyn, estudou em escolas de prestígio e era filho de um pai ex-ministro do interior do Haiti e dono de um grande escritório de contabilidade, com uma mãe artista intuitiva e frequentadora de museus. O terceiro ponto, o da “rendição ao sistema”, denota uma elipse dual – a referência seria a uma “rendição [negra] ao sistema [branco]”. Ninguém nunca quis saber sobre as “concessões” que Michelangelo teria feito para ter suas obras na Capela Sistina, ou que “rendição ao sistema” Leonardo da Vinci concedeu para expor sua Última Ceia no convento de Santa Maria *delle Grazie*, em Milão, enquanto curiosamente isso surge como “pré-ocupação” quando o assunto é Basquiat. O próprio artista já refutara em vida essa questão, contra a qual acabou cunhando um de seus conhecidos aforismos: “Não sei se ser negro tem algo a ver com o meu sucesso. Eu não acho que devo ser comparado a artistas negros, mas com todos os artistas” (Basquiat. *apud* WARSH, 2019, p.74).

FIGURA 1 - Jean-Michel Basquiat em seu estúdio/NY - 1980



FONTE: Reprodução/ Rede Social Pinterest

O desvio de assunto presente nessas questões, instaurando a preponderância da questão racial sobre o foco efetivo na obra de arte, leva-nos às reflexões sobre aquilo que Frantz Fanon chamaria de “processo dos mistificados e dos mistificadores” (FANON, 2008, p. 43-45), onde a relação pura e simples entre sujeitos interagentes passa a ter um condicionante, que é a ênfase na dicotomia “brancos-negros”, numa reificação do corpo negro. Fanon recorre a uma analogia com o uso do *petit-nègre*, que é uma espécie de “simplificação” do idioma francês a uma versão elementar sob a premissa inferiorizante dos colonos franceses de que os negros colonizados só assim o entenderiam:

Falar *petit-nègre* a um preto é afligi-lo, pois ele fica estigmatizado como “aquele-que-fala-petit-nègre”. Entretanto, pode-se argumentar que não há intenção nem desejo de afligi-lo. Concordamos, mas é justamente esta ausência de intenção, esta desenvoltura, esta descontração, esta facilidade em enquadrá-lo, em aprisioná-lo, em primitivizá-lo, que é humilhante. (FANON, 2008, p. 45)

Atribui-se algum facilitador (um *petit-nègre*) que tenha possibilitado seu sucesso. O discurso de primitivização constitui uma narrativa de cunho racista que também advém de uma exegese colonial, como pondera o sociólogo peruano Aníbal Quijano ao analisar a questão dos negros latinos em contraponto à modernidade eurocêntrica:

“[...] o mito fundacional da versão eurocêntrica da modernidade é a ideia do estado de natureza como ponto de partida do curso civilizatório cuja culminação é a civilização europeia ou ocidental. Desse mito se origina a especificamente eurocêntrica perspectiva evolucionista, de movimento e de mudança unilinear e unidirecional da história humana. Tal mito foi associado com a classificação racial da população do mundo. Essa associação produziu uma visão na qual se amalgamam, paradoxalmente, evolucionismo e dualismo.” (QUIJANO, 2015, p.116)

Ainda sobre essa lógica de um suposto primitivismo racial, outro pensador da questão, o filósofo argentino Enrique Dussel, lembrará que esse “caráter civilizatório da “Modernidade” de certa forma tentará impor como “inevitáveis os sofrimentos ou sacrifícios (os custos) da “modernização” dos outros povos “atrasados” (imaturos) , das outras raças escravizáveis, do outro sexo por ser frágil, etcetera.” (DUSSEL, 2015, p.29).

Nossa prerrogativa para este estudo centra-se no deslocamento do eixo das nacionalidades ou regionalidades para uma compreensão de espaço desterritorializado segundo a formação intercultural e transnacional a que Paul Gilroy chama de Atlântico negro (GILROY, 2001, p. 28).

No campo das artes, a prevalência de signos estéticos oriundos de uma hegemonia branca nos sugere uma reflexão sobre como Basquiat transpôs as barreiras impeditivas de sua ascense negra nos espaços de grande visibilidade - pontuada, inclusive, por uma certa reversão de fluxo econômico, sendo ele também um agente negro que irrompe a lógica colonial capitalista de que só os brancos têm acesso ao lucro financeiro e ao domínio do capital, uma vez que Basquiat se torna um “pintor negro rico”. Pretende-se, com essas reflexões, inventariar o percurso da obra do artista no contexto da inserção

de elementos estéticos específicos por ele manipulados para, conforme acreditamos, inscrever um legado negro contestador desse circuito que, dominado por uma agência cultural colonialista excludente e seletivista, sustenta privilégios brancos e os reitera como “padrão” no campo das artes visuais.

### **Ideários estéticos: a busca de um conceito**

O estudo da relação entre o campo estético e as estruturas de poder tem despertado o interesse sistemático de diversos pensadores, alguns dos quais aqui relacionamos por nos chamar especial atenção.

Ao formular suas reflexões sobre estética e ideologia, Terry Eagleton lembrou que “qualquer um que inspecione a história da filosofia europeia desde o Iluminismo deve ser atingido pela alta prioridade curiosamente atribuída às questões estéticas” (EAGLETON, 1990, p. 1), mencionando, ainda, pensadores como Schopenhauer e Nietzsche, para os quais “a experiência estética representa uma forma suprema de valor” (*idem*). A abordagem de valor também aparece no pensamento de Pierre Bourdieu sobre a questão do gosto, quando o autor discorre sua teoria sobre esferas ideológicas de poder presentes tanto na educação familiar quanto na educação escolar, considerando que esses agentes criam uma hierarquia social para as artes e também para seus consumidores, estabelecendo, assim, uma certa “nobreza cultural” (BOURDIEU, 2007, p. 9). Para Bourdieu, é clara a concepção do senso estético como um senso de distinção (*idem*, p. 56), cuja hierarquização estabelece esferas diferenciadas de poder, possibilitando a determinados agentes “a expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social” (*ibidem*). O pensador francês Michel Maffesoli potencializou as discussões sobre a natureza do sujeito pós-moderno utilizando a nomenclatura de *homo aestheticus* para o sujeito contemporâneo que reafirma-se através de sua sensibilidade e do desfrute hedonista, considerando o momento em que a divindade unificada dilui-se em um “divino social” - o qual ilustra, para o autor, a máxima nietzschiana de uma “vontade de poder enquanto arte” (MAFFESOLLI, 1996, p. 27).

Em todas essas postulações, o elemento comum é o de que os signos estéticos ou artísticos não possuem uma valoração inata; antes são previamente instituídos dentro de um contexto cultural, ou seja, codificados por meio de uma circulação ideológica. Essa irradiação de signos nos remete a uma breve leitura de Jean Baudrillard, onde o pensador francês caracteriza como “pós-orgia” o momento posterior à explosão da modernidade, potencializado por uma “disponibilidade de todos os signos” (BAUDRILLARD, 2007, p. 9-10), e mais adiante teoriza sobre a questão do “transestético” como uma proliferação da arte por toda parte em uma lógica de “desaparição” mediante uma produção de valores estéticos baseada em uma “proliferação dos signos ao infinito, reciclagem das formas passadas e atuais” (*idem*, p.21).

A leitura de Baudrillard expande o sentido de que os contextos ideológicos da arte - segundo expôs Eagleton - e as construções do gosto - segundo expôs Bourdieu - estão condicionados a uma ampla circulação de signos, sendo que estes – tidos como a substância existencial do *homo aestheticus* designado por Maffesoli – foram sempre subordinados a estruturas de poder que, de alguma forma, regulam tal circulação. A

deriva dessa circulação de signos constitui arcações simbólicas que acabam fundindo aquilo a que podemos chamar de “ideários estéticos” – os quais pretendemos abordar conceitualmente para um melhor entendimento de como o uso desse termo aparecerá neste estudo.

Percebe-se que, não obstante a frequente correlação entre os termos “ideário” e “ideologia”, é possível identificar uma tênue diferenciação entre ambos, marcada por seus usos epistemológicos. À ideologia atribui-se mais um sentido de interpretação das ideias, assimiladas ou absorvidas em sua relação com a leitura dos fatos, promovendo uma atitude mediante uma identificação com determinada vertente de pensamento. Ao ideário, porém, o sentido mais perceptível é o de que há uma construção: se a ideologia aparece como resultante de interpretações de uma realidade já existente, o ideário sugere ser construído ou formulado a partir dessas interpretações. Ambos seriam, assim, transmitidos como conhecimento ou legado de indivíduos ou grupos, tendo porém tempos de ação diferentes: a ideologia sendo uma leitura do *zeitgeist*; o ideário sendo uma oficialização dessa leitura em forma de um *leitmotiv* que orientará modos de vida dentro de um organismo social<sup>2</sup>. A circulação dos signos estéticos estaria, assim, regulada por uma ideologia, a partir da qual se constroem os ideários estéticos.

Tomado, assim, esse entendimento, adotaremos a perspectiva dos ideários estéticos (já sem os parênteses de um termo não-familiar) no estudo da obra de Basquiat e da importância desses ideários na afirmação de uma cultura afro-atlântica em um contexto que confronta as estruturas de um pensamento colonial. Devemos, no entanto, reiterar a necessidade epistêmica da compressão desses ideários, no caso de Basquiat, a partir do deslocamento de um sistema de dominação imposto pelo pensamento eurocêntrico para aquilo que, a partir dos anos 70, o filósofo afro-americano Molefi Kete Asante defendeu como uma orientação afrocêntrica da informação, ao afirmar que

“A afrocentricidade emergiu como processo de conscientização política de um povo que existia à margem da educação, da arte, da ciência, da economia, da comunicação e da tecnologia tal como definidas pelos eurocêntricos.” (ASANTE, 2009, p. 94).

Pensar os sentidos da arte de Basquiat sob essa construção afrocêntrica implica em uma compreensão de que as formas de negociação ou irrompimento das barreiras “brancas” ao seu avanço enquanto agente negro pode ser considerada secundária ou pouco relevante ante o grau de alcance de seus objetivos e o poder afirmativo do lastro discursivo de seu legado. Além dos estudos biográficos do artista mencionarem testemunhos de uma considerável autonomia do autor sobre a comercialização, a circulação e sobretudo a natureza de suas obras – uma autonomia normalmente relacionada a seu gênio intempestivo e pouco afeito a contrariedades -, nosso ponto de discussão no estudo privilegia efetivamente onde sua arte chegou e chega até hoje, indissociável de uma afirmação estética negra em circuitos brancos.

---

<sup>2</sup> Consideraríamos, assim, para exemplificar tal raciocínio, o marxismo como ideologia e suas premissas como ideários; o cristianismo como ideologia e as ortodoxias ou dogmas eclesiásticos como ideários.

## Basquiat e a estética afro-atlântica

Do menino que desenhava *cartoons* de TV e frequentava os museus de Nova York acompanhado pela mãe, ao jovem que surpreendeu o submundo novaiorquino com mensagens de *spray* nas paredes do *Low Manhattan* sob o pseudônimo SAMO no final da década de 70: a trajetória de Jean-Michel Basquiat foi um híbrido de influências e experiências pessoais impressas em seu universo criativo. A cultura das ruas, o grafite e as “altas artes” - somados a uma insólita imersão no livro *Gray's Anatomy* aos 7 anos de idade, durante uma internação após um atropelamento – impeliram Basquiat a construir o inusitado repertório iconográfico das pinturas que alcançariam reconhecimento em circuitos artísticos do início dos anos 80, bem como sua reputação nos cenários mais importantes e afirmativos da época. Suas múltiplas incursões em esferas como a música (ele chegou a formar uma banda e a atuar como DJ em boates *underground*) e o cinema (protagonizou o filme *Downtown 81*, inspirado no universo cultural alternativo da Nova York oitentista) ampliaram sua visibilidade e impulsionaram sua carreira, consolidando sua transição entre o mundo da rua e o mundo da arte.

Há um dado, porém, que aqui pretendemos reiterar, de rara referência sobretudo em estudos brasileiros. Acima de quaisquer outras categorizações, a obra de Basquiat possui um crivo distintivo no sentido em que constitui um ideário estético que contribui para o pensamento decolonial, revelado em sua expressão artística de forma discursiva e em fluxo contínuo. Tal aspecto da obra de Basquiat pode ser compreendido como assinala a seguinte postulação:

O pensamento decolonial reflete sobre uma colonização como um grande evento prolongado e de muitas rupturas e não como uma etapa histórica já superada. [...] Deste modo, é importante ressaltar que a intenção não é desfazer o colonial ou revertê-lo, ou seja, superar o momento colonial pelo momento pós-colonial. A intenção é ativar um posicionamento contínuo de transgredir e insurgir. Implicações decoloniais, portanto, são uma luta contínua. (COLAÇO, 2012, p. 08)

Ante essa compreensão, postula-se que Jean-Michel Basquiat, mais que um artista de exceção, é um agente que se inclui em uma perspectiva comum a vários outros intelectuais e artistas atuantes do século XX - desde o movimento conhecido como Harlem Renaissance ocorrido nos anos 20, passando pela luta pelos direitos civis dos negros americanos nos anos 50, até os anos 80 em que ele, Basquiat, emerge, além de uma insurreição de inúmeros pensadores negros latinos e mesmo europeus: o empenho na desconstrução de um ocidentalismo cujo viés ideológico colonialista marginaliza e invisibiliza a cultura dos povos pretos. Sua obra, portanto, transcende o artístico e dialoga com a teoria social de todo um século de lutas em favor de uma afrocentricidade.

O questionamento da mentalidade colonialista na era pós-diaspórica é abordado pelo pensador, poeta, escritor e ativista quilombola Nego Bispo (Antônio Bispo dos Santos) como algo além do espaço territorial, sistematizado em uma caracterização dual sobre agentes “colonizadores” ou “contra colonizadores”:

Vamos compreender por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios. Assim sendo, vamos tratar os povos que vieram da África e os povos originários das Américas nas mesmas condições, isto é, independentemente das suas especificidades e particularidades no processo de escravização, os chamaremos de contra colonizadores. (SANTOS, 2015, p. 46-47)

Sendo a decolonialidade um sistema de questionamentos críticos através dos quais processa-se uma desconstrução de pensamentos eurocêntricos articulados como um construto colonial, nos quais prevalecem ideais que enfatizam o conhecimento dentro de uma ótica exclusivista branca, as estratégias de territorialidade e visibilidade articuladas por Basquiat – reiteradas por seu “lugar na história”, com reconhecimento praticamente unânime de sua obra mesmo na posteridade – evidenciam um poderoso legado estético decolonialista, que não pode ser subjogado ou minimizado em função de marcadores sociológicos como “sucesso”, “lucratividade”, “midiatismo” ou quaisquer outros que, em caráter secundário ou terciário, não inviabilizam (antes até reiteram e revigoram) o impacto e os efeitos de propagação de um discurso antirracista. De forma textual ou sob linguagem figurativa, Basquiat inscreveu no mundo das artes seu repertório imagético que evidenciava uma cultura de protesto relacionada à sua “revolta” por não ver figuras de personalidades negras nas obras dos museus nem das galerias de arte. Assim ele afirmaria: “O negro é o protagonista na maioria das minhas pinturas. Percebi que não via muitas pinturas com negros” (Basquiat. apud WARSH, 2019, p. 40).

Na imagética das obras de Basquiat, intencionalmente elaboradas para criar um ato com sentido de reparação, estavam presentes personagens que reiteravam as vozes, os discursos e o protagonismo negro numa postura reativa à sua invisibilidade:

Os títulos de muitas das pinturas de Basquiat - “Ironia de um policial negro”, “Jim Crow”, “História dos negros”, “Nada a ser ganho aqui”, “Muitos reis jovens cortam a cabeça”, “Origem do Algodão”, “Famosos Atletas Negros”, “Leilão de Escravos”, “Oreo” - assim como os temas em questão, indicam que Basquiat nunca perdeu o senso de onde ele se encaixava no mundo da arte “branca”. (HOBAN, 1998, p. 341-342, tradução nossa)

Toda a temática que envolvia a circunscrição artística do universo basquiatiano estava relacionada, portanto, não só a uma *techné* presente em seu conhecimento de artes visuais. O talento de Basquiat era germinativo. Sua criação decorria de uma compulsão diária por produtividade, de forma ininterrupta e em larga escala; algo que o artista, a certo tempo, justificou como “raiva”<sup>3</sup> – a metáfora de um instinto natural

<sup>3</sup> De sua famosa frase: “Meu trabalho é oitenta por cento sobre raiva!” (WARSH, 2019, p.41)



motivando a necessidade de expressar uma indignação, um brado, um ímpeto de luta. Não obstante a virtuosidade de Basquiat, seu traçado consagrado na corrente neo-expressionista foi apenas uma via de acesso a um poderoso impacto discursivo oriundo de sua consciência enquanto artista afro-americano em espaço privilegiado contra uma invisibilidade destinada aos artistas negros de seu tempo. Nele, a noção de lugar e espaço expande os limites físicos da ocupação das galerias e reafirma um sentido lúdico de afirmação ideológica. Nesse sentido, Basquiat desterritorializa o espaço geográfico e concebe uma espécie de “africanidade anímica”, percebida em uma de suas reflexões:

Eu nunca estive na África<sup>4</sup>. Sou um artista que foi influenciado pelo ambiente de Nova York. Mas eu tenho uma memória cultural. Não preciso procurar, ela existe. Está ali na África. Isso não significa que eu tenho que ir morar lá. Nossa memória cultural nos segue em todos os lugares, onde quer que se viva. (Basquiat. *apud* WARSH, 2019, p. 33, tradução nossa)

A lógica criativa de Basquiat era claramente norteada por uma convicção estratégica. Que ele inicia ao declarar sua “morte” como grafiteiro através da frase “SAMO is dead”, pintada com tinta spray em paredes de edifícios do SoHo em 1979. A partir de então, seu alvo será ocupar o circuito artístico onde, até então, só a Europa e a branquitude ocupam lugar privilegiado em lugar da África – uma “África conceitual” que, para ele, está simbolicamente desterritorializada enquanto espaço geográfico, mas livre, em suas palavras, como “memória cultural” que persegue os negros de todo lugar.

FIGURA 2 – *Samo is Dead* – 1979



FONTE: Reprodução fotográfica / (TJABBES&DEITCH, 2018:182)

<sup>4</sup> A declaração de Basquiat precede sua visita em 1986 à Costa do Marfim, onde realizou uma exposição de suas obras e teceu uma amizade com o artista local Ouattara.

Aquilo a que Basquiat se refere como “memória cultural” pode estar intrinsecamente ligado a um dos contextos fundamentais do pensamento africanista, que é a questão da ancestralidade. Compreendida como algo além de uma simples linearidade genealógica, a ancestralidade é para os africanos um sentido atávico que transcende a hereditariedade biológica, centrado principalmente na formação de um senso coletivo apreendido por meio de narrativas contadas e retransmitidas que constituem um capital cultural de inegável relevância para sucessivas gerações.

O sentido de pertencimento e de transmissão de conhecimento na ancestralidade africana pode ser bem compreendido em um dos escritos poéticos de Nego Bispo:

Porque mesmo que queimem a escrita,  
Não queimarão a oralidade.  
Mesmo que queimem os símbolos,  
Não queimarão os significados.  
Mesmo queimando o nosso povo,  
Não queimarão a ancestralidade.  
(SANTOS, 2015, p.45)

O poema evidencia que os saberes africanos são intrínsecos, estando arraigados a uma tradição onde se privilegia uma transmissão do conhecimento por vias que não exatamente a escrita ou os usos simbólicos, mas a impressão de uma espécie de caráter interior – algo não apenas inscrito, mas efetivamente transcrito na alma.

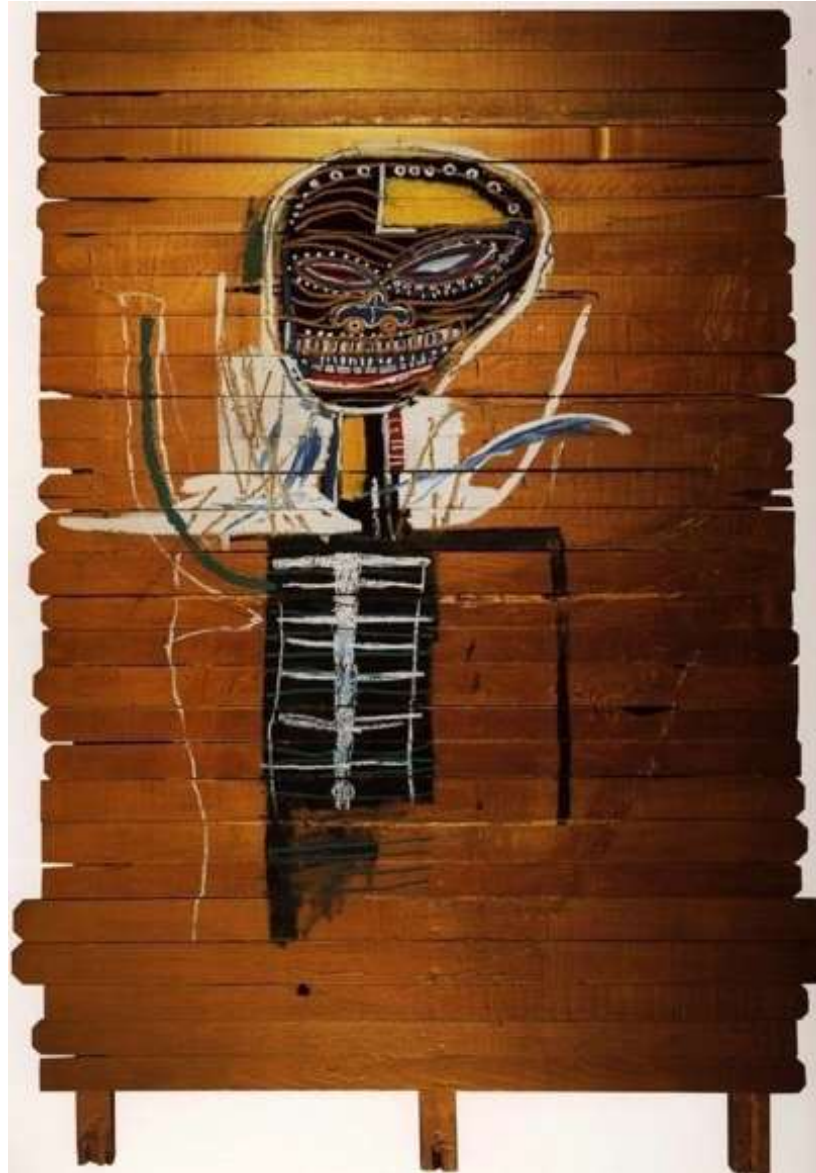
Essa égide da ancestralidade parece dialogar tanto com a afirmativa de Basquiat sobre a “memória cultural” dos negros quanto com os escritos de W.E.B. Du Bois sobre a dupla consciência, também citados por Paul Gilroy em seu teorema sobre o Atlântico negro. Tal reverência à ancestralidade vai além do ato de contar histórias, criando um sentido de amplitude intuitiva ou sensorial: compreende-se que todos os negros acabam por imbuir-se de uma consciência africana ou de uma identidade africana - ainda que sejam nascidos de outra terra à qual foram destinados como descendentes de seus antepassados.

Ao evocar essa memória de uma África que não se limita a um território geográfico, e admitir sua expressão em suas obras, Basquiat também parece nos remeter ao discurso de Molefi Asante sobre a resistência dos africanos a um sistema de dominação racial branco que tenta impor

“[uma] obliteração de sua presença, seu significado, suas atividades, e sua imagem é uma realidade negada, a destruição da personalidade espiritual e material da pessoa africana. O africano, portanto, deve ser consciente, estar atento a tudo e procurar escapar à anomia da exclusão.”  
(ASANTE, 2009, p.95)

Para tipificar essa evocação da ancestralidade africana, Basquiat terá em uma de suas obras mais célebres a retratação de um *griot*, que é o sábio africano imbuído da vocação de preservar os saberes, as artes, o uso das ervas, os cânticos, as rezas e os mitos de seu povo, tornando imorredouras as tradições aprendidas com seus antepassados.

FIGURA 3 – *Gold Griot*, 1984



FONTE: Rede social Pinterest

A alusão de Basquiat a uma memória social que o faz sentir uma África não apenas territorial, mas atuando como uma consciência que o procura e pode estar em todo lugar, como se fosse de fato um eco das vozes dos antepassados a rememorar a força de sua ancestralidade, possui também um elo conceitual com a questão da dispersão diaspórica presente na idealização teórica do Atlântico Negro formulada no pensamento de Paul Gilroy. Para esse autor, as experiências do povo negro que sucedem a diáspora, em sua busca de um sentido de inserção no mundo moderno, os levam a exercitar em todo tempo suas “tentativas de conquistar uma cidadania significativa nas sociedades pós-emancipação” (GILROY, 2001, p.25).

Ainda sobre Gilroy e seu tratado sobre o Atlântico Negro, duas referências serão fundamentais para endossar argumentos sobre a colaboração dos negros diaspóricos na integração dos sistemas constitutivos da própria Modernidade, assim compreendida como sistema cultural: a literatura e a música negras. Os escritores W. E. B. Du Bois, Richard Wright, Martin Delany, Frederick Douglas são mencionados por Gilroy como personagens que, além de suas próprias virtudes artísticas, expressam uma espécie de transliteração: reverterem em texto suas experiências peculiares de vida marcadamente atingidas pela violência diaspórica, e as revelam poderosamente em obras literárias que "expressam o poder de uma tradição de escrita na qual a autobiografia se torna um ato ou processo de simultânea autocriação e auto-emancipação"(GILROY, 2001, p.151). Sob a mesma leitura, Gilroy considera o impacto da música negra "ao mesmo tempo, produção e expressão dessa transvalorização de todos os valores precipitada pela história do terror racial no Novo Mundo" (idem, p.94).

Embora Gilroy não se refira às artes visuais negras, é relevante afirmar que a obra de Basquiat tem uma peculiaridade: é arte visual permeada de ambos os elementos artísticos citados por Paul Gilroy, sendo ricamente influenciada pela musicalidade e pela poesia. As telas de Basquiat combinavam texto às imagens, e invariavelmente faziam reverências aos jazzistas, sendo o próprio Basquiat também um músico. O híbrido imagético-textual-musical das obras de Jean-Michel não apenas revela suas fontes e influências, mas também as reprocessa, como nos lembra Peter Tjabbes, ao ponderar que "Sua obra [de Basquiat] reflete os ritmos, os sons e a vida da cidade, além de condensar o discurso artístico, musical, literário e político de Nova York durante aquele período fértil"( TJABBES, Pieter; DEITCH, 2018, p.26).

Embora os escritos de Gilroy sejam predominantemente permeados por uma leitura do Atlântico Negro em uma narrativa norte-americanista – que, convém citar, ignora um olhar para a questão brasileira, que tem uma de sua maiores contribuições nesse legado diaspórico -, curiosamente também não há qualquer menção ao legado de Jean-Michel Basquiat, mesmo em se tratando de um artista afro-americano. Consideraremos aqui, porém, irrelevante tal recorte geográfico feito pelo autor, tendo como preponderantes para nossas reflexões suas falas, inclusive, de um contexto – como já exploramos – de desterritorialização. Como afirma o autor acerca da questão da dispersão e das questões locais:

É possível afirmar que a aquisição de raízes tornou-se uma questão urgente apenas quando os negros da diáspora procuraram montar uma agenda política na qual o ideal de enraizamento era identificado como pré-requisito para as formas de integridade cultural, que poderiam garantir a nação e o estado aos quais aspiravam. (GILROY,2001, p.224)

O conjunto das estratégias de Basquiat para ocupação de espaços limítrofes e da mobilidade de seus discursos além das fronteiras "consentidas" do *underground* ou dos redutos marginais da cidade para as áreas de hegemonia branca da chamada *high art* não nos interessa enquanto emancipação individual de um artista que alcançou o estrelato – leitura minimalista e por vezes recorrente -, mas tão somente pela veiculação de ideários estéticos específicos, imbuídos de sentidos que confrontam um projeto de

modernidade historicamente calcado em uma retórica colonialista, opondo-se a essa retórica como uma contracultura conceitual.

É o que podemos observar ao analisarmos a obra de Basquiat *Created Equal*, de 1984. Há um conjunto significativo de elementos discursivos inseridos na imagética da pintura, cuja principal proposição é oferecer uma contraposição que provoque o questionamento de trâmites e trânsitos históricos presentes em outras narrativas oficiais.

FIGURA 4 - *Created Equal* (1984)



FONTE: Reprodução/ Rede Social Pinterest

A figura proeminente de uma pessoa negra escravizada apresentada sob o fardo das correntes, cordas e forcas é permeada por uma sequência de inscrições textuais que repetem-se como numa “lavagem cerebral” mântica proposta por um Estado – representado por uma bandeira dos Estados Unidos tremulante e pelo ano de 1776 da

Independência Americana - que efetivamente não assegura a igualdade prometida. A mensagem contestatória do quadro enfatiza aspectos críticos à dinâmica político-social do país: Basquiat “risca” o “orgulho nacional” e a igualdade social; proclama que “não há justiça nem paz”; reivindica os direitos civis que foram o marco da luta contra o racismo no país; tripudia repetidamente da crença nas falácias igualitárias (“*we hold these truths*”/ nós mantemos essas verdades) e, por fim, povoa a parte superior direita da tela com um voo de urubus sobre uma carniça que seria nada mais, nada menos que a própria narrativa histórica adulterada.

O estilo arrojado e permeado de simbologias combinadas em uma proposição original - alinhando fatos históricos, elementos discursivos, criptogramas e imagens grotescas – revitaliza a cena artística da efervescência cultural e das tensões políticas do período oitocentista, mas sobretudo insere um universo de signos negros dentro dos espaços de arte e de visibilidade artística até então inacessíveis para artistas de seu pertencimento racial. Essa inscrição de elementos visuais, personagens e temáticas sobre a realidade negra na estética predominantemente abstrata ou *pop* de sua época o diferencia e exponencia sua obra em um contexto diferenciado, como observa bel hooks<sup>5</sup> em análise genérica sobre a obra do artista:

Uma dupla crítica está ocorrendo aqui. Primeiro, a crítica do modo como o imperialismo se faz ouvir, do modo como é reproduzido na cultura e na arte. As imagens são nuas e violentas. Elas falam de seres despedaçados, arrebatados. Comodificado, apropriado, feito para "atender" às necessidades dos mestres brancos, o corpo negro, como mostra Basquiat, é incompleto. Esta imagem é feia e grotesca. É exatamente assim que deve ser. O que Basquiat desmascara é a feiúra dessas tradições. Ele pega a avaliação eurocêntrica do grande e do belo e exige que reconheçamos a realidade brutal que ela mascara. (HOOKS, 2002, p. 343, tradução nossa)

Ainda segundo a proposição de Gilroy sobre a dupla consciência presente nessa dualidade americano-negro ou anglo-africano (GILROY, 2001, p.33), também extensível aos negros latinos, percebe-se em Basquiat um modelo de consciência do artista negro com uma africanidade anímica<sup>6</sup>, intrínseca, que o permite até mesmo reconfigurar elementos do campo informativo das obras nas quais ele se inspirou (ou que lhe foram sistematicamente referenciadas) por toda a vida – confessadamente até de artistas “brancos” como Leonardo Da Vinci, Pablo Picasso ou o próprio mentor e amigo Andy Warhol. Com a mesma impulsividade com que liquidificava as imagens e textos dos livros, revistas e programas de televisão que observava enquanto pintava, Jean-Michel Basquiat trabalhava com uma apropriação na qual reprocessava outras obras dentro de

<sup>5</sup> Aqui adotamos a grafia do nome da escritora e ativista negra norte-americana bell hooks com letras minúsculas atendendo à sua proposição de ter esse pseudônimo de seu nome original Gloria Jean Watkins assim escrito para, conforme sua intenção, minimizar seu nome ante as causas maiores que tem abordado.

<sup>6</sup> A declaração de Basquiat anteriormente citada sobre uma “memória cultural” a acompanhá-lo onde estivesse (inclusive o conectando com a África mesmo antes de sua ida ao continente) nos leva a adotar provisoriamente essa referência heurística de “alma africana”, em paralelo às formulações de Paul Gilroy sobre a questão da dupla consciência e da condição do negro ante uma “dinâmica maniqueísta central - preto e branco” (GILROY, 2001:33) que este parágrafo do artigo aborda.

sua lógica narrativa, fiel à cultura *sampler* de sua vertente DJ ou das *jam sessions* de suas incursões pelo universo do jazz. O conjunto de articulações mistas tais como grafite, poesia, colagens, releituras de narrativas bíblicas, mitologia greco-romana, imagens de negros famosos, menções ao jazz eram a base criativa dos discursos e das aspirações ressignificadas que caracterizaram a autenticidade de sua arte. Seu poder de articulação revelava-se na fusão de elementos que jamais escondiam, porém, sua mais autêntica demarcação:

[...] Basquiat estava lutando com a atração de uma genealogia que é fundamentalmente "negra" (enraizada nas tradições diaspóricas africanas "primitivas" e na "alta arte") e um fascínio pelas tradições ocidentais brancas. Articulando a distância que separa a arte eurocêntrica tradicional de sua própria história e destino, e do destino coletivo de artistas negros diaspóricos e negros, as pinturas de Basquiat testemunham. Para testemunhar em seu trabalho, Basquiat esforçou-se para pronunciar o indizível. Profeticamente chamado, ele se envolveu em uma extensa elaboração artística de uma política de desumanização. Em seu trabalho, a colonização do corpo negro e da mente negra é marcada pela angústia do abandono, estranhamento, desmembramento e morte. (HOOKS, 2008, p.39, **tradução nossa**)

Um bom exemplo dessa ressignificação consciente de Basquiat pode ser conferido na obra “Leonardo Da Vinci’s Greatest Hits”, de 1982, comumente associada a excertos do pintor renascentista em “The Leg Muscles and Bones of Man and Horse” (1506-08). No período renascentista, a dissecação de cadáveres era proibida pelo Estado e sobretudo pela Igreja, razão pela qual estudos anatômicos não tinham acesso popular, sendo os desenhos de Da Vinci uma rara concessão a um renomado artista - ainda assim publicados somente 161 anos após sua morte. Basquiat parece apropriar-se desse código transgressor de outra época para revisitá-lo com a crueza dos traços e dos textos oriundos da estética urbana do grafite, propondo que essa linguagem subversiva e poética das ruas “invada” as galerias da alta arte, revelando figurativamente as entranhas e vísceras de uma sociedade. Ao centro da obra há uma menção ao titã mitológico Prometeu, o rebelde que roubou o fogo para levar as artes e as ciências proibidas ao homem e fora punido por Zeus com uma águia a lhe devorar diariamente o fígado - justamente o órgão que está próximo do nome desse personagem na tela<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> É bom lembrar que, no episódio de seu atropelamento aos sete anos de idade, Basquiat teve seu baço extraído. Dado seu hábito de autorreferência nas telas que pintava, não seria excessivo interpretar tal figuração do castigo de Prometeu com seu drama pessoal da extirpação de um órgão e região relativamente próxima. Assim, Basquiat espelha-se em Prometeu nessa missão de levar o conhecimento oculto em ato sacrificial.

FIGURA 5 - *Leonardo Da Vinci's Greatest Hits* (1984)



FONTE: Reprodução/ Rede Social Pinterest

Na parte inferior à esquerda da obra, percebe-se a figura adjunta de um operário negro com um enorme martelo, e todos os múltiplos planos da tela parecem interligados por uma espécie de trilha/linha férrea por ele construída. Há um duplo contexto de invisibilidade na presença desse personagem: o trabalho escravo - mão-de-obra sem reconhecimento na fundamentação das sociedades colonizadoras – e a posição do personagem, de costas, portanto “apagado” da história. Simbolicamente, no quadro, o corpo negro representa a força criadora/construtiva, enquanto o corpo branco está dissecado/desconstruído, numa lógica de reversão conceitual do ideário de integridade/produtividade/construtivismo deslocando-se do eurocêntrico para o afrocêntrico.

Também presentes em ambas as obras de referência escravista citadas, vê-se um dos ícones mais importantes da imagética basquiata: a coroa. Símbolo do poder e da realeza dos impérios, ela é permanentemente utilizada por Basquiat em uma série de obras, inclusive as que laureiam os astros do boxe e do jazz que são temas de suas pinturas. Com a coroa, Basquiat expressa sua autoridade de empoderamento e entronização desses personagens: é ele quem os coroa, não apenas pelo reconhecimento de virtudes, mas também por uma crítica ao apagamento e à invisibilidade que lhes foram impostos por uma historicidade excludente. A coroa é uma espécie de signo



flutuante de seu universo criativo: ela viaja por suas obras rasgando a história para remontá-la, reafirmando legados esquecidos em uma perspectiva contra colonial que se contrapõe às narrativas oficiais. Haverá um sentido de reparação histórica em toda obra de Basquiat em que houver uma coroa.

## Conclusão

A possibilidade de uma transversalidade entre os ideários estéticos presentes na obra de Jean-Michel Basquiat e a circulação do conhecimento vinculado às teorias do Atlântico Negro, em uma dialética de rompimento com a universalização ocidental que refuta outras narrativas históricas pertencentes aos povos colonizados, reitera a efetiva contribuição dos elementos estéticos e das obras de arte dos agentes afro-diaspóricos como narrativas de extrema importância na construção do pensamento social deste século. As narrativas sobre uma Modernidade concebida como sistema sociocultural ditando rumos da contemporaneidade e até mesmo de seu momento seguinte, chamado de “pós-moderno” ou de “pós-modernista”, parecem ter alijado a produção simbólica do elemento negro para reflexões mais propensas, denunciando seus aspectos teóricos mais contraditórios. Cerceados por uma rotulação racista que os impunha segregação e silêncio, os negros diaspóricos encontraram na arte a mais importante ferramenta para revolucionar os sentidos históricos de narrativa e condição identitária inferiorizante:

A arte ocupou uma posição significativa no sistema de consciência e formação de identidade em todo o desenvolvimento histórico afro-americano no terreno americano, onde a auto-representação sempre permaneceu um objetivo prioritário e um ponto de desacordo entre os artistas afro-americanos. A auto-representação artística é um processo altamente complexo, em que a arte tem um 'arsenal' de 'ferramentas' específicas de influência sobre a consciência humana, que é acompanhado por mudanças nas esferas política, social e cultural. O desenvolvimento da arte afro-americana foi fundado sob a influência direta de processos ideológicos e socioeconômicos, onde os contextos culturais tiveram um efeito significativo na formação de um senso de identidade. (FEDORCHAK, 2017, p. 8, tradução nossa)

Para uma análise mais efetiva da amplitude de sua contribuição, devemos talvez considerar epistemologicamente a obra de Jean-Michel Basquiat para além de uma vinculação obrigatória a toda e qualquer rotulação quanto a nacionalidade, pertencimento racial ou estilo artístico - considerando fundamentalmente a profusão de signos estéticos constituintes de uma narrativa antirracista irradiada por meio de um discurso em todo tempo presente em suas obras. A conexão artística de Basquiat é muito mais cidadina do que propriamente nacional. É o próprio Paulo Gilroy quem assegura que o ideário estético de uma cultura negra não é construído necessariamente sobre os pilares de uma tradição nacional, devido à questão da dupla consciência negra no sentido de pertencer a uma ordem nacional mas contraditoriamente não se identificar com os padrões identitários locais. A rota do Atlântico redefine e redesenha esse universo cultural cuja vinculação é mais por biótipo do que por vínculo a um Estado-Nação. O conceito de que as diásporas são constantes, sucessivas, não-encerradas no

período do escravismo colonial, reitera uma percepção de que os ideários estéticos da cultura negra circulam ininterruptamente a cada novo ciclo de reafirmação dentro dos cenários que oprimem ou desafiam as comunidades afro-diaspóricas.

Quando analisou as conexões estilísticas e pessoais de Basquiat em permanente diálogo com a cultura europeia e com agentes artísticos brancos, bel hooks lembrou que os mecanismos de apropriação exercidos pelo artista não podem se confundir com meras lógicas de sujeição: a autora acena para uma “obsessão” de alguns críticos em associá-lo a um “mundo artístico ocidental branco” (HOOKS, 2008, p.29) como algo que atende a uma exegese eurocêntrica de commodificar negros-como-negros e brancos-como-brancos – fundamento da lógica racial e, portanto, argumento de inspiração racista. Ao se apropriar de elementos visuais externos e transgredir mecanismos oficiais para, por meio deles, inserir um *continuum* de signos estéticos negros, Basquiat subverte o próprio código que lhe fora imputado. Ele cria o antídoto a partir do veneno.

Basquiat representa a reversão de um ponto nevrálgico da narrativa colonial racista, que é a apropriação. Mais do que assumir o “lugar de fala” no discurso autorreferente presente em suas obras sobre as realidades negras, ele assume o protagonismo também no “lugar de feito”: é o artista negro que se apropria, reedita e reproduz obras assinadas por famosos artistas brancos – e traz à luz, com esse feito, a verdade de que mesmo as obras desses artistas também estão ou podem estar imbuídas de sentidos idênticos de apropriação – ou ainda pior, de expropriação -, numa desconstrução dos sentidos de pureza ou originalidade atribuídas aos cânones artísticos da arte européia. Na contramão de uma eurocentricidade onde normalmente são sempre os brancos que produzem ou teorizam olhares, valores e a própria história negra, Basquiat transgride a cadeia com a inserção desses signos e redireciona os discursos, provocando um *descontinuum* das narrativas coloniais. Vem daí a importância de se analisar a obra de Jean-Michel Basquiat como um artista transnacional, desarraigado da comoditização imposta pela Modernidade, cujo sustentáculo é o Estado Nacional e sua rotulação pelo crivo de nacionalidade. Tal crivo não é independente de uma leitura colonialista, onde a alteridade é definida de forma hierarquizante também por expressões de arte visual, como pontua Nelma Cristina Mattos em seu artigo:

Hierarquias estéticas no campo profissional de arte foram sedimentadas no período histórico das grandes navegações. Uma visualização dos territórios conquistados pelos homens foi construída através de olhares de artistas viajantes e documentaristas oriundos das metrópoles colonizadoras. Tal representação constituiu uma variedade de catálogos com imagens diárias de novas ameaças, elaboradas sob o poder de abordagens visuais racistas e desiguais. Uma fantasia e o estereótipo eram recorrentes nas ilustrações. A circulação desse tipo de imagens sobre o outro ajudou a divulgar idéias e visões hierarquizadoras dos sujeitos. Aqueles que não eram europeus e não eram brancos eram vistos como seres inferiores, menores e incapazes de criar e refletir. Nesse contexto, uma produção simbólica de seres humanos inferiores não encontrou espaços valorizados no meio artístico oficial. (MATTOS, 2016, p. 63)

Sob tal ponto de vista, é possível perceber as imagens negras empoderadas pelas coroas nos quadros de Basquiat como uma quebra do sentido de subjugação e menosprezo que os chamados Estados Modernos, constituídos à luz da perspectiva eurocêntrica, destinaram aos africanos e mesmo aos negros “nacionalizados” pós-diáspora. Essa “coroação” tipifica um notório confronto das realidades absolutistas que empreenderam a exploração colonialista, cuja proposição é assim definida por Aimé Césaire:

“[...] a colonização se esmera em descivilizar o colonizador, em embrutecê-lo, na verdadeira acepção da palavra, em degradá-lo, em despertá-lo para os instintos ocultos, para a cobiça, para a violência, para o ódio racial, para o relativismo moral [...] uma regressão universal que se opera, uma gangrena que se instala, um foco de infecção que alastra e que no fim de todos estes tratados violados, de todas estas mentiras propaladas, de todos estes prisioneiros manietados e «interrogados», de todos estes patriotas torturados, no fim desta arrogância racial encorajada, desta jactância ostensiva, há o veneno instilado nas veias da Europa e o progresso lento, mas seguro, do asselvajamento do continente.” (CESAIRE, 1978, p. 17)

Paul Gilroy não tornou possível, em sua obra, uma abrangência temática que possibilitasse efetivamente inventariar o legado afro-atlântico fora de uma circunscrição norte-americana, tendo por limite máximo de uma perspectiva latina suas abordagens sobre o Caribe. Se por um lado isso nos parece justificável pela quase impossibilidade de sintetizar tantas temáticas em uma só obra, por outro é factível ressentir-se de ao menos uma menção ou referência a outros territórios prolíficos na geração de legados diaspóricos nas Américas – sendo o Brasil um expoente nessa questão. Tendo o historiador inglês usado apenas a música e a literatura da América do Norte por referência, deixou também de mencionar uma relevância das artes visuais nos processos de afirmação da ancestralidade africana. Relevância que, a bem da verdade, teve um único nome capaz de romper tal crivo limitador desse campo artístico aos negros – a saber, o próprio Basquiat<sup>8</sup>. De fato, dado o poder midiático de circulação tanto de obras literárias como de obras musicais em uma esfera muito mais irrestrita do que a das artes visuais, compreende-se tanto a prioridade temática de Gilroy quanto, proporcionalmente, a expressividade ainda maior do feito de Basquiat.

É fato que, após os grandes escritores do Harlem Renaissance e os grandes músicos do *jazz* americano, outros tantos obtiveram evidência e continuam até hoje se multiplicando nas prateleiras das livrarias e nas paradas musicais em todos os lugares dentre as mais variadas classes sociais. No entanto, a única figura negra vultosa das artes visuais que ainda provoca reflexões, evoca multidões em exposições e acende o debate sobre uma estética africanista na pintura é o mesmo Jean-Michel Basquiat da overdose de informações, de signos, de discursos, de influências e de drogas da Nova York dos anos 80.

<sup>8</sup> Tal afirmativa não se sustenta no juízo subjetivo de valor da arte propriamente dita de Basquiat em comparação com outros artistas visuais negros surgidos antes ou depois dele; não é sobre talento: é sobre os graus de transgressão e notoriedade que nele, indubitavelmente, tiveram marcos diferenciados.

Imagética e discursivamente, Basquiat irradiava em lugares de dominação cultural branca signos afro-atlânticos que decompunham as narrativas modernas oficiais. Observando a cronologia de sua construção artística, tudo parece premeditado: ele cria o “grafiteiro” Samo para filosofar com a inscrição de textos nos muros de Nova York e posteriormente “mata” Samo para condensar escritos + imagens visando adentrar o circuito limítrofe para os de seu pertencimento racial. Essa leitura estratégica da trajetória do artista parece bastante fecunda para conectar diferentes conjunturas de outros agentes negros em diferentes lugares e realidades, porém igualmente identificados como “afro-atlânticos” em seus desafios existenciais.

Evocar a memória de Basquiat como referência nos estudos sobre ideários estéticos afro-atlânticos neste sexagésimo ano de seu nascimento pode ser uma oportunidade especial para alargar o pensamento sobre as narrativas de decolonialidade que, num sentido de desterritorialização, podem expandir a conexão reflexiva do legado desse artista com outras realidades. Em especial, como aqui se sugere, com a realidade negra brasileira.

## Referências

- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. In: Larkin, Elisa (Org.). *Afrocentricidade: Uma Abordagem Epistemológica Inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Transparência do Mal – Ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu – 3ª Edição – Campinas: Papyrus, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. 1a.ed. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- COLAÇO, Thais Luzia. *Novas Perspectivas para a Antropologia Jurídica na América Latina: o direito e o pensamento decolonial*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2012.
- DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e eurocentrismo. In: Lander, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americana*, p. 55-70. Buenos Aires: Clacso, 2005.
- EAGLETON, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. London: Wiley-Blackwell, 1990.
- FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HOBAN, Phoebe. *Basquiat: A quick killing in art*. New York: Penguin Putnam Inc., 1998.
- HOOKS, bell. “Altars of Sacrifice, Re-membering Basquiat” In: *Outlaw Culture - Resisting Representations*. New York, London: Routledge, 2008.
- MAFFESOLLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. Artes visuais, hierarquias e identidades negras. Sernegra: V Semana de Reflexões sobre Negritude, Gênero e Raça. In: *Decolonidade e Antirracismo: Caderno de Resumos*. Organizadores: Glauco Vaz Feijó, Pollyana Ribeiro Alves Martins. Brasília: Editora do IFB, 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Lander, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, p. 107-70. Buenos Aires: Clacso, 2005.

SAGGESE, Jordana Moore. *Reading Basquiat: Exploring Ambivalence in American Art*. California: University of California Press, 2014.

SANTOS, Antonio Bispo dos. *Colonização, Quilombos, Modos e Significações*. Brasília: INCT, 2015.

TJABBES, Pieter; DEITCH, Jeffrey. *Jean-Michel Basquiat: Obras da coleção Muğrabi*. Trad. John Norman e Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Art Unlimited, 2018.

WARSH, Larry. *Basquiat-isms*. New Jersey: Princeton University Press, 201