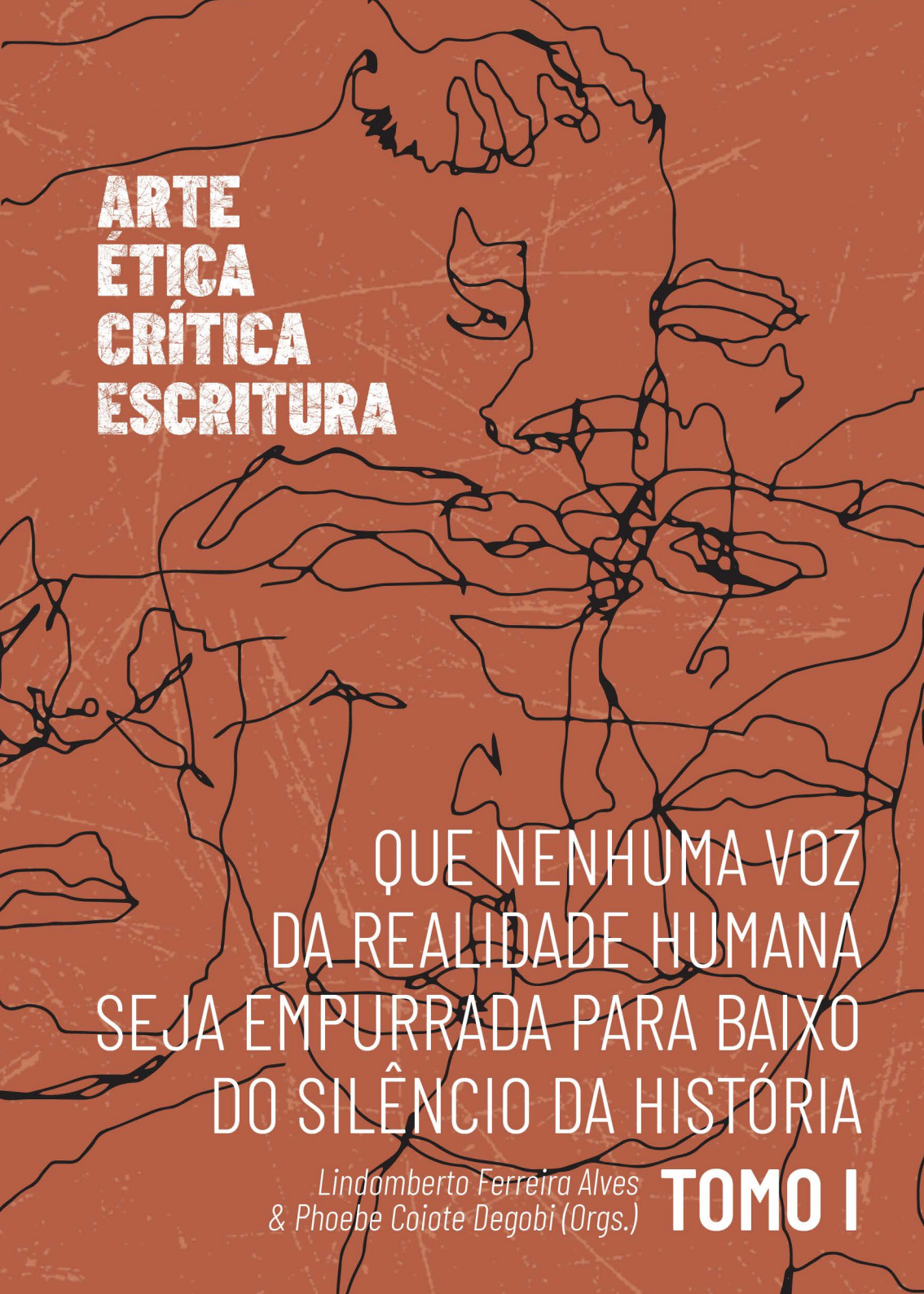




**ARTE
ÉTICA
CRÍTICA
ESCRITURA**

QUE NENHUMA VOZ
DA REALIDADE HUMANA
SEJA EMPURRADA PARA BAIXO
DO SILÊNCIO DA HISTÓRIA

*Lindomberto Ferreira Alves
& Phoebe Coiote Degobi (Orgs.)*

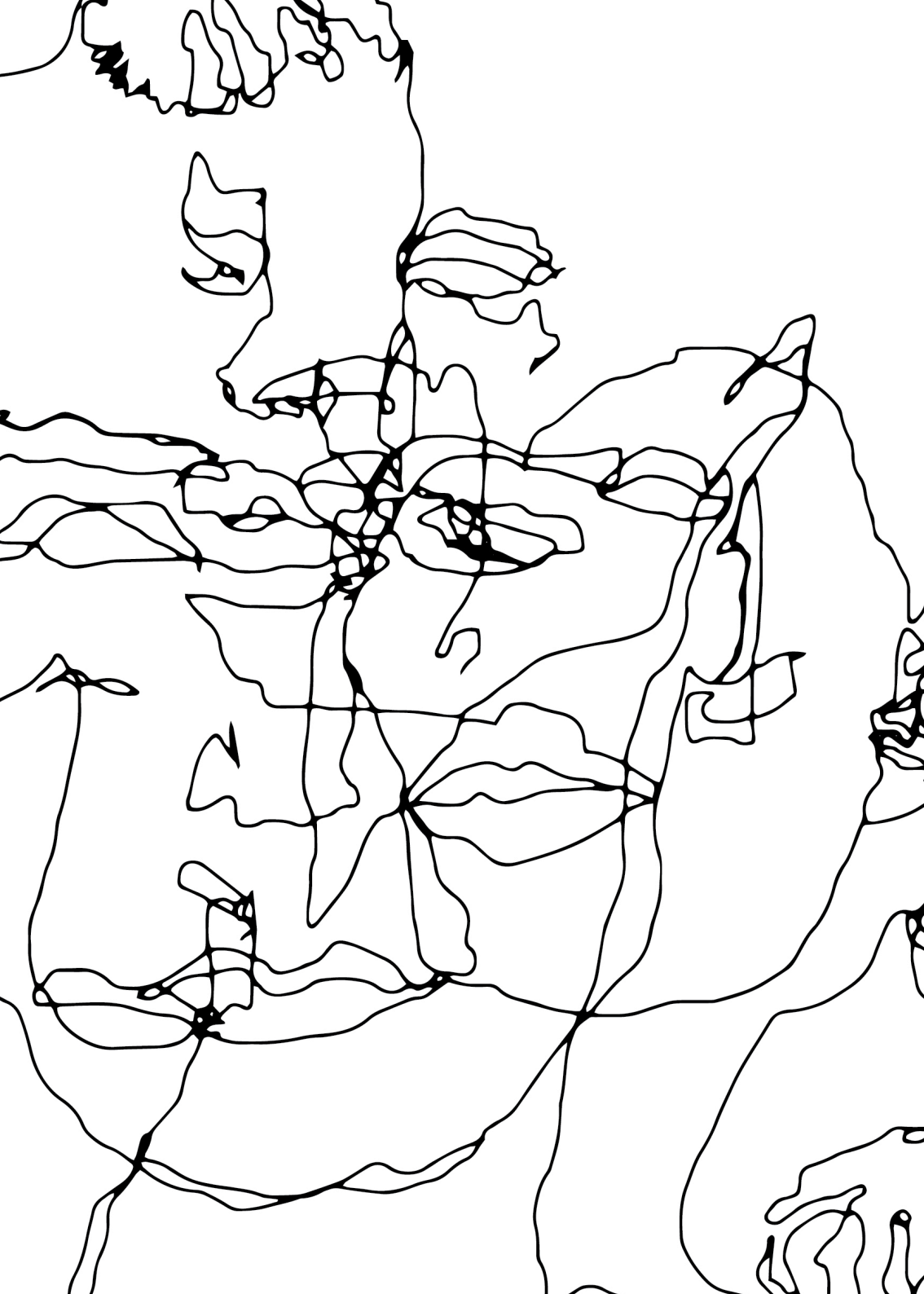
TOMO I

**ARTE
ÉTICA
CRÍTICA
ESCRITURA**

QUE NENHUMA VOZ
DA REALIDADE HUMANA
SEJA EMPURRADA PARA BAIXO
DO SILÊNCIO DA HISTÓRIA

*Lindomberto Ferreira Alves
& Phoebe Coiote Degobi (Orgs.)*

TOMO I

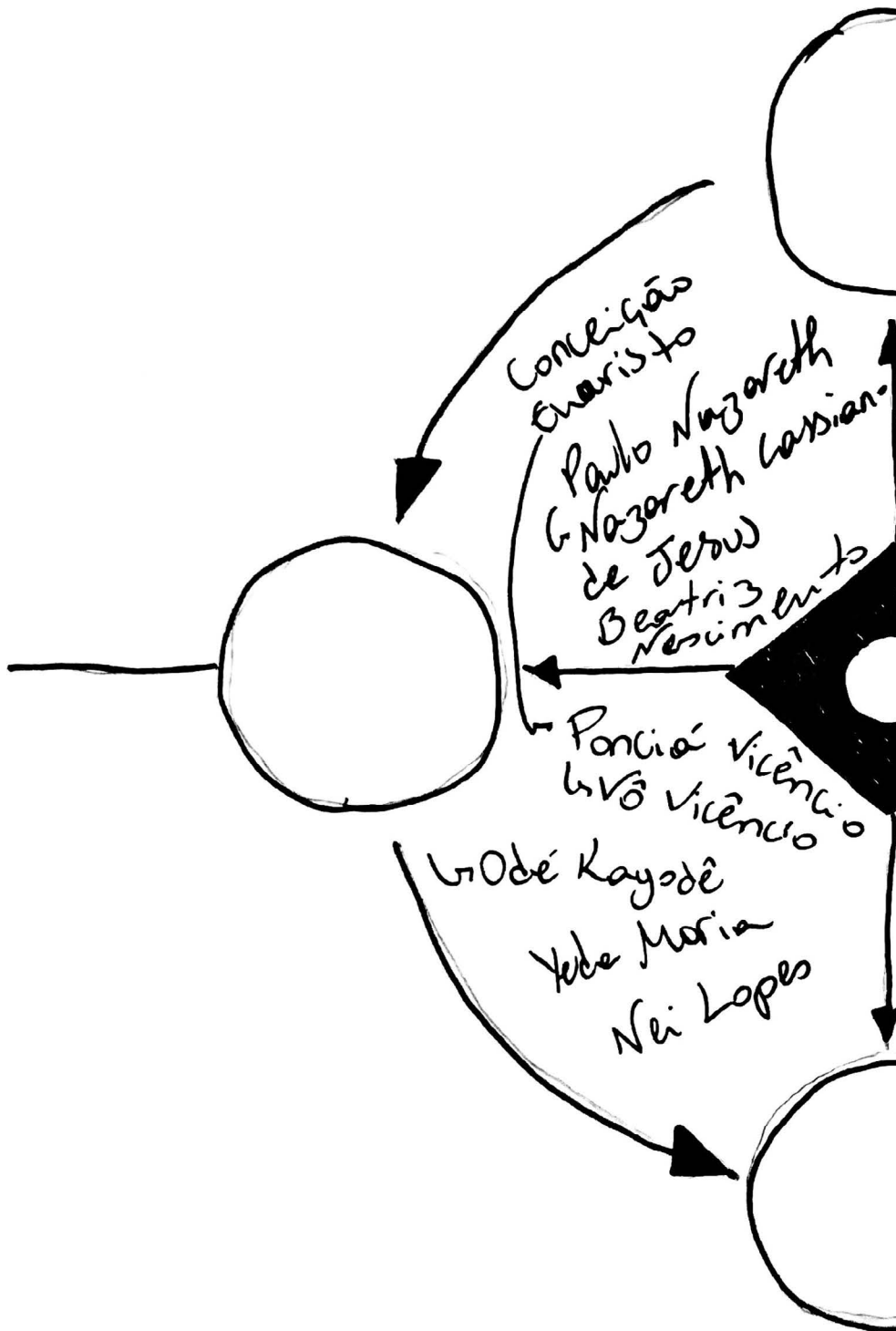




Diagramas	09
Nota de Abertura	45
Carta do extremo norte ao sul/sudeste do Brasil: pelas mãos de nossos ancestrais <i>Mara Pereira dos Santos</i>	56
Espaços-vivências na curadoria: um relato através do corpo-vivência <i>Luciara dos Santos Ribeiro</i>	72
Olhando para o espelho: revisão sobre ditos e escritos <i>Naine Terena de Jesus</i>	86
Levantes invisíveis <i>Augusto Leal</i>	100
Arte como caminho de busca para a humanidade negada: Ku sanga como estratégia para me reelaborar nessa existência <i>Tatiana Rosa</i>	116
A educação museal nas fronteiras das artes visuais <i>Brune Ribeiro da Silva</i>	128
A fulguração das tempestades possíveis <i>viníciux da silva</i>	142
Deslocamento deixa-no-ar fuga <i>Coletivo FURTACOR</i>	160

- 178 **Apontamentos sobre a encruzilhada como perspectiva crítica para as artes visuais (#Segunda Esquina)**
Napê Rocha
- 194 **Themonizando o afeto: em guerra contra o sistema**
Juliano Bentes Nascimento
- 210 **Como as imagens podem ajudar em uma guerra? sobre os ataques às “minorias” e algumas formas de contra-atacar**
Jocy Meneses dos Santos Júnior
- 226 **“O que te diz meu corpo?” performance, corpo e transmissão de conhecimento**
Geovanni Lima da Silva
- 242 **Conexão Brooklyn-Ceará: instituições artísticas e negritude**
Guilherme Marcondes
- 270 **Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA): crítica de arte e curadoria em perspectiva anticolonial**
Ian Guimarães Habib
- 286 **Arte, representatividade e historiografia: algumas questões**
Afonso Medeiros
- 305 **Epílogo**

DIAGRAMAS



Leda Maria Martins
João Lopes Martins
Poética da Relação
Lélia Gonzalez
Afrobrasilidade
Vitorino Brasileiro

Makoto Valdina
Bunseki Fu-Kia
Tigana Santana

Glissant
Arthur/Amos
da Costa

a fugitividade é uma imagem oferecida ao mundo
é uma **ferida** sobre a terra. as respostas não nos levam
dizem que **fuga é movimento**. tina campt diferenci
corpo que está sempre em movimento? c
movimento? como manter o movimento? a infinidade
como construir para si um corpo capaz
como se refere ao que já foi e não foi feito, ao que
inimaginável, porque *como* recobra o infinito, tudo
possível”, disse denise ferreira da silva. eu me sinto
abismo a ser atravessado. eu ouço os sussurros e
habitação no mundo. não digo que são as instituições
projeto do mundo? como tornar tudo isso indesejável
merda é essa que chamam de sentido? sim, redistribuir
acabar. ----- o que pode um corpo
tantas vozes para ensurdecer o algoz... quero tanto co
justiça e liberdade, nada disso será possível. mas não
não posso. ninguém pode. é preciso dizer:
que carregamos dentro de nós: fugir, é isso

o. a fugitividade é uma imagem do mundo. o mundo
m a muitos caminhos. as ontologias não existem mais.
a movimento de deslocamento. o que pode um
como fazer curadoria no movimento? como pensar o
de é uma imagem da imanência radical da negritude.
z de viver na imprevisibilidade? “porque
acontece neste exato momento e naquele outro lugar
o que faço aqui é compartilhar com vocês outro
enclausurada neste mundo. sim, dizem haver um
m todo lugar. talvez o abismo seja a nossa própria
s. aliás, o que pode a instituição em relação ao nosso
l? eu sei que, às vezes, nada disso faz sentido. mas que
uir é urgente. estudar é fugir. e um dia tudo isso vai
o sem juízo?, pergunta-se jup do bairro. quero trazer
onstruir essa utopia à revelia do mundo... em terras de
o estamos acostumadas com o impossível? fugir.
não podemos. e fugimos. é o desconhecido
que se alcança. é isso ou nada. -----



Escultur

Esp

Ativismo Cultur

Arte

Autonomia

Vive

Coletividade

Natureza

Pergunta

Ar

Artistas de Simo

Fungos

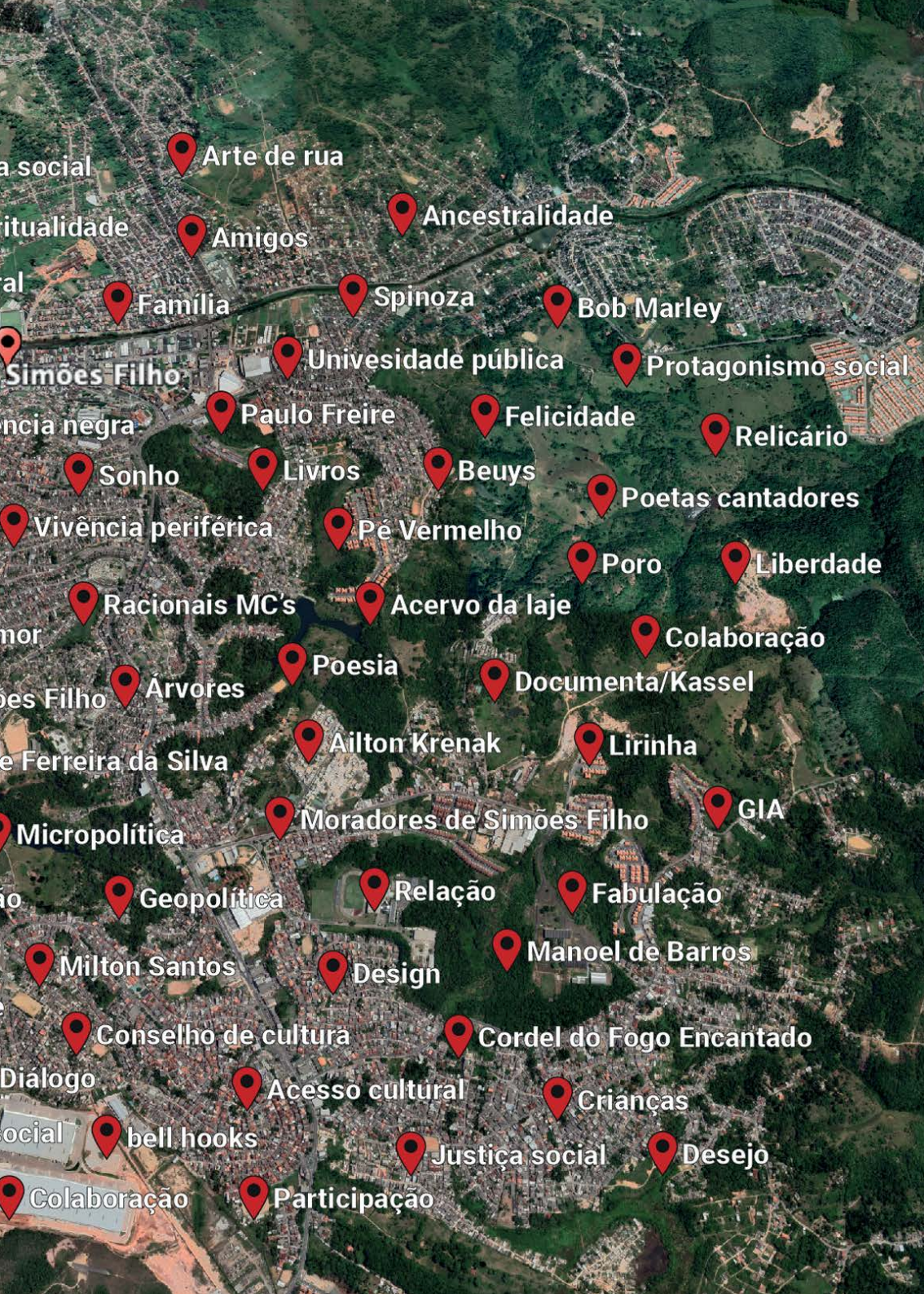
Denis

Alegria

Reflexa

Convite

Bemestar s



a social

itualidade

al

Simões Filho

ncia negra

Vivência periférica

mor

es Filho

e Ferreira da Silva

Micropolítica

to

Milton Santos

Conselho de cultura

Diálogo

ocial

Colaboração

Arte de rua

Amigos

Família

Paulo Freire

Livros

Spinoza

Univesidade pública

Pé Vermelho

Racionais MC's

Poesia

Ailton Krenak

Moradores de Simões Filho

Geopolítica

Relação

Design

Acesso cultural

bell hooks

Participação

Ancestralidade

Bob Marley

Protagonismo social

Felicidade

Beuys

Poetas cantadores

Porro

Liberdade

Colaboração

Documenta/Kassel

Lirinha

GIA

Fabulação

Manoel de Barros

Cordel do Fogo Encantado

Crianças

Justiça social

Desejo

se interessado por plantas, aves, árvores, flores, insetos.
Se conversado, cuidado delas. Cada uma se su modo.
Se falamos com a gente, conversam, aparecem e assim. Eles têm segredo.
Eles têm segredo.





ajudado a crescer, escalonar frudos. Ela espas por todo
o ano. Todos os anos. Regar, irrigar, arar. Não é por isso
que não tem mais de crescer e de qual por isso. Com mais e al-
gum. É por isso que a todo tempo se produz de alguns mais
pouco.

Alfonso
Jan. 2023

colonialidade/

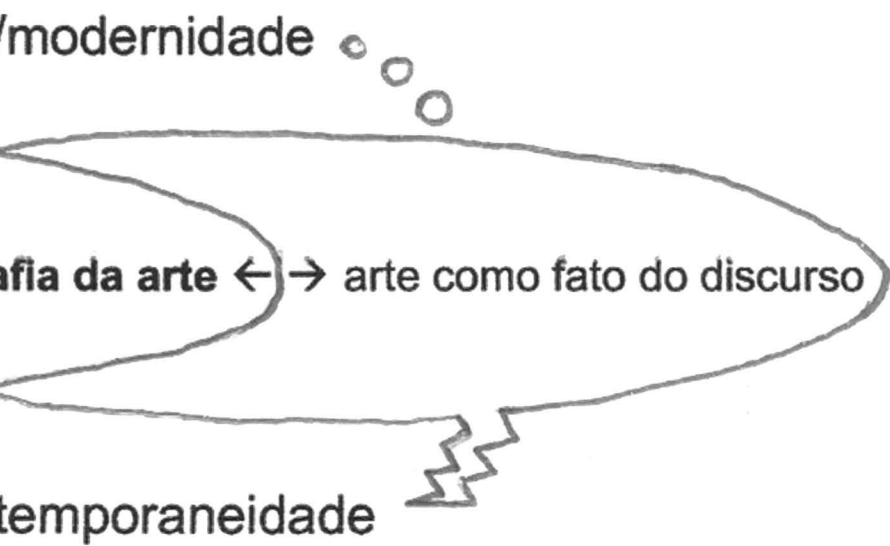
arte como discurso do fato ← → historiogra

globalidade/cont

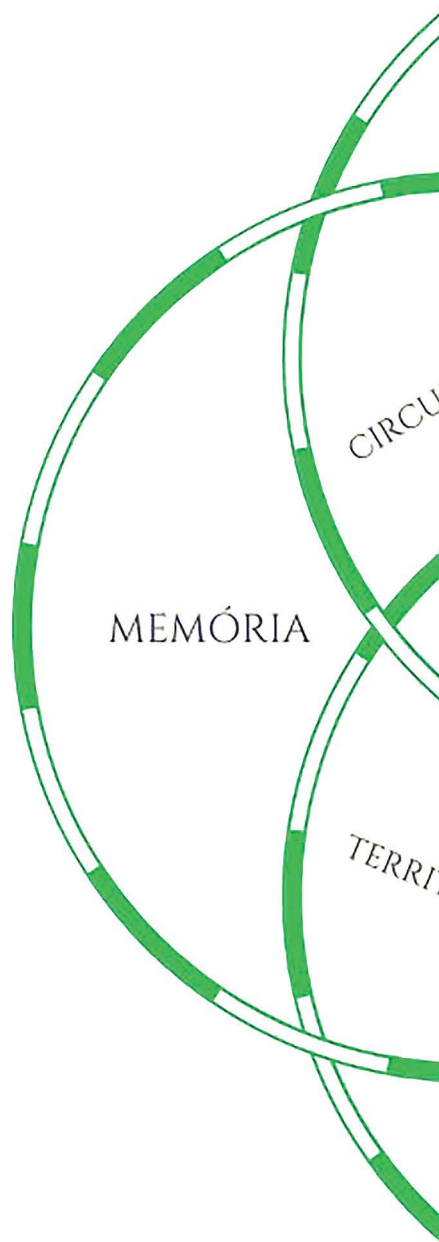
/modernidade

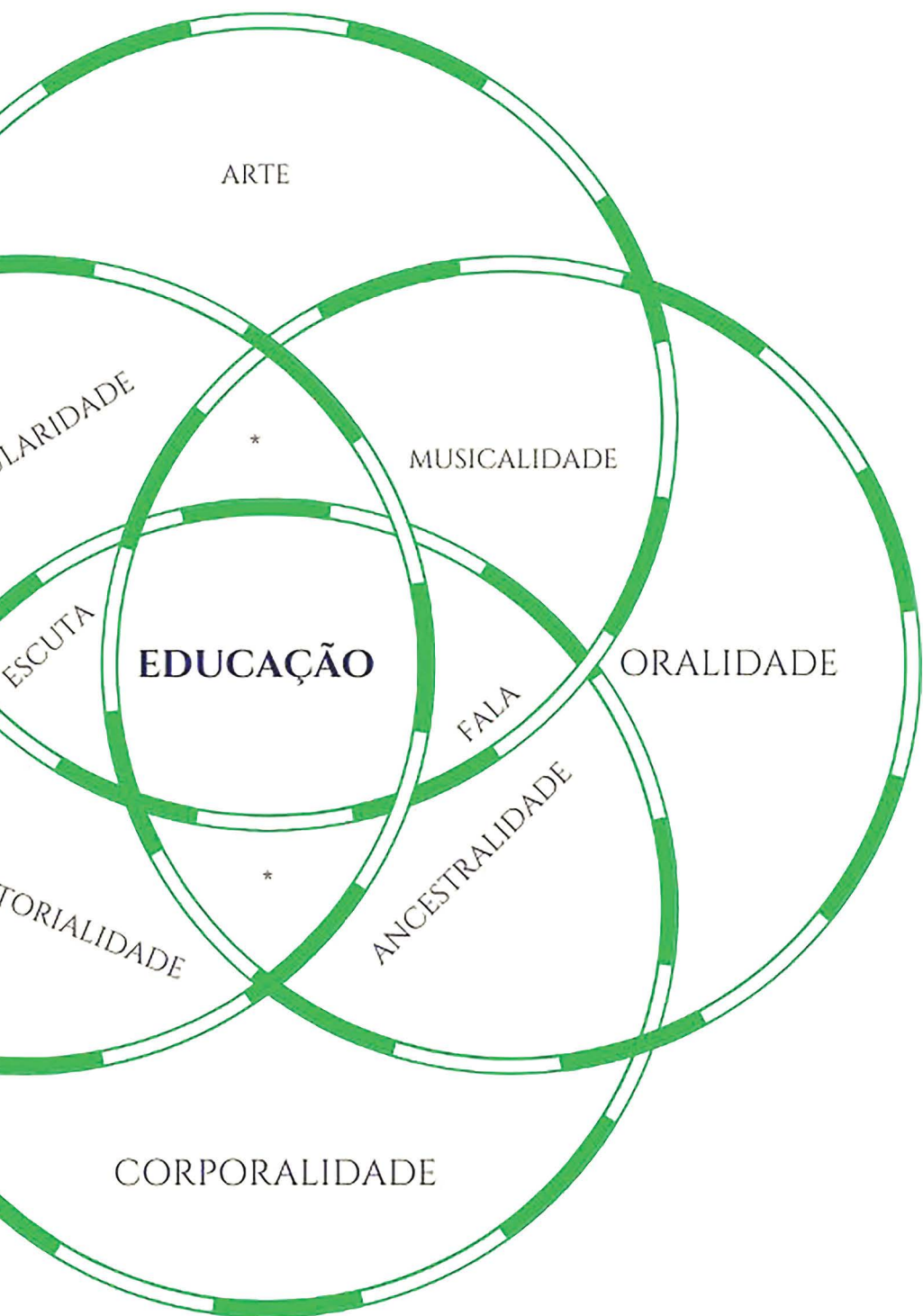
afia da arte ← → arte como fato do discurso

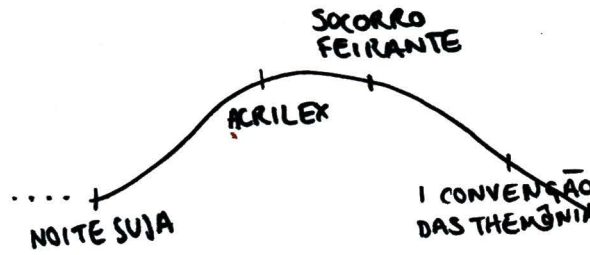
temporaneidade



★
CAMINHOS -
MARCOS CIVILIZATÓRIOS







BELL HOOKS

SAFATL

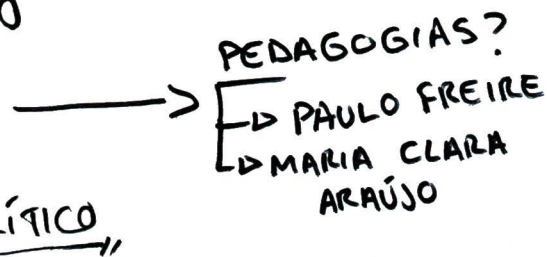
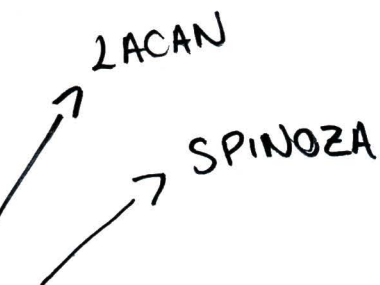
AFET

QUEBRA

BIO-POL

JOTA MOMBAÇA
CASTIEL VITORINO
BASH BACK

FALÊNCIA DO
CAPITALISMO



O CORPO E AS
RELAÇÕES SÃO
A OBRA REAL

↳ ROSA MARIA DIAS
FEAT. NIETZSCHE

DUPLO

invisibilidade ←

(não)presentificação ←

infantilização ←

hipersexualização ←

**hiper
antropomorfização** ←

exotificação ←

VÍNCULO

→ hipervisibilidade

→ representação

→ emancipação

→ repulsa

→ desumanização

→ abjeção

como escreve
um artista?

Rua
Música / Baulha Metreia
Caminhada / andar
postura (roteiro) *O que?*

O que te
diz o meu
corpo?

Arquivar
amor

"como preto"

1,2,3,4,5,6,7,8,9
10,11,12,13,14,15,16

~~Pode o fundo fazer~~

Performance

Como se faz!

meu corpo
performance

"como gordo"

O que

é?

Quem pode fazer?

meu?

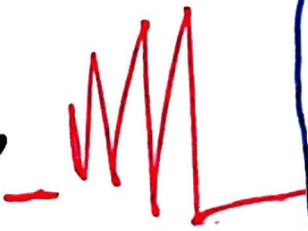
"como viados"

exer e
performar

COR?

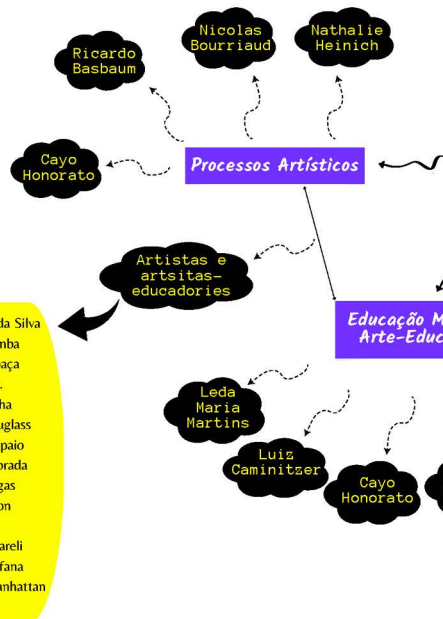
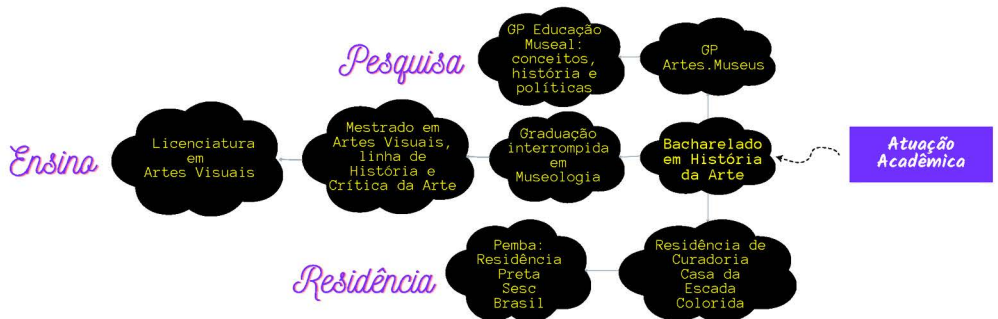
Duro
Academia
Taylor
Shchmen

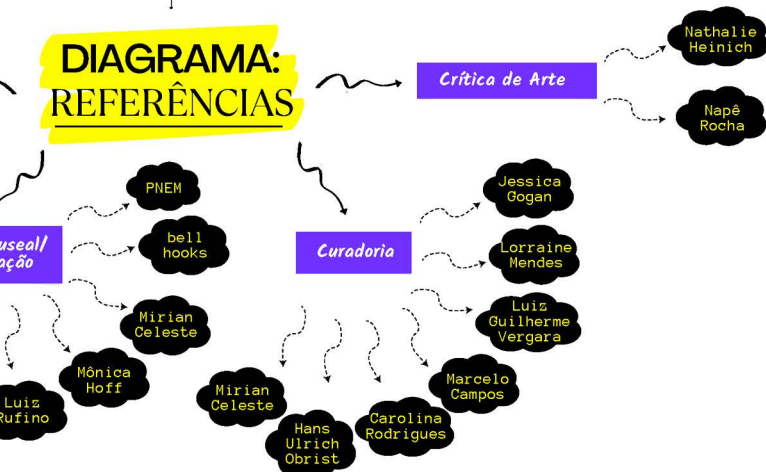
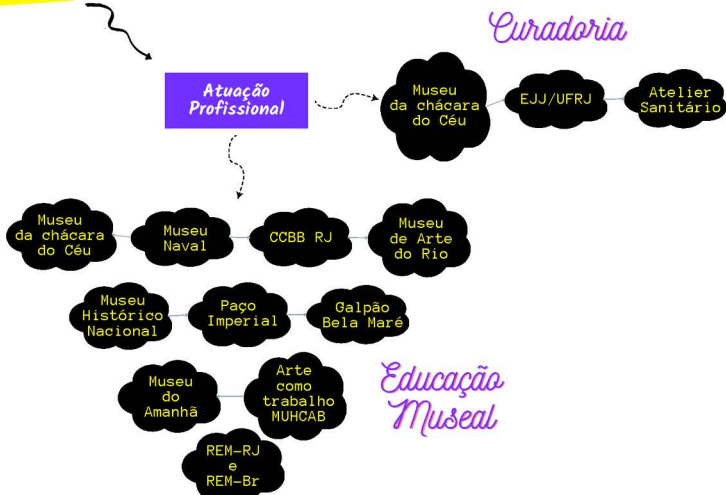
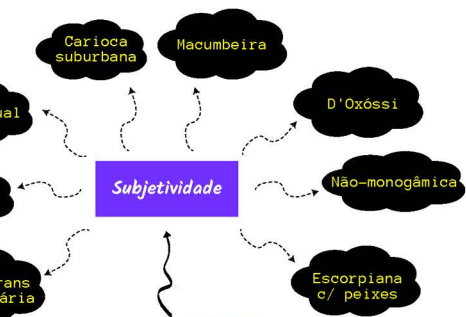
Pode falar?
~~Pode~~



curadoria espaços-vivências relato analítico-reflexivo
pessoais coletivas compartilhamento prática trajetória
vida desejos perguntas desafios Jorge Larrosa to
escrevivências política nós todos nós cura(dorias)
vias educação história da arte museologia pro
conhecimento centrais bell hooks afeto amor
insistências teimosias territórios de mudança El
partilhas acolhimentos Ética fortalecimento

o metodologias corpo saberes experiências sensível
as curadoras/es negras/os afirmação Roland Barthes
ocar atravessamentos Conceição Evaristo escrever
corpo-curatoria liberdade emancipação múltiplas
odução ativismo subalternos periféricos corpo-
Omenelick 2º Ato Adriana Oliveira expandidas
lidayana Alexandrino agrupamentos comunidades
os mundo quilombismo leveza presente





gaiola está com a p
passarinho... Lentes ati

“Eu estava aqui o
você não viu [?]” –
feita por indígenas

Lentes
arte indígena

**A gaiola está co
passarinho...**

A água da bacia da história da arte
brasileira

vistas e a arte indígena

"Eu estava aqui o tempo todo, só
você não viu [?]" – a arte brasileira
feita por indígenas

tempo todo, só
- a arte brasileira

S

ativistas e a

om a porta aberta

A água da bacia da história da arte
brasileira

deatlântico
deatlântico

[illegible]

ediaspóricanegrít
dediaspóri
ritudec
cane
asp
tu
e
u
nc
edia
aneg
ediaspó
fricanegrítu

[illegible]

co
.....fragmentar a palavra outra vez e de novo. . .

quero eu com os deslocamentos que chegam até aqui?

ergar

A D F X D A
E V L P L P
E A F H A C
W A O A S I
A G O W R M
A F S D E E
E R A O N R
E E A Y N E
E O R E N S
E R T E B L
N A O A L T
N A L E Y A

N R R D C T
P O V A T C
D E Q I A E
U I E U A H
E Y N E N A
E I S T N P
A X I E D I
N H I D H I
A R D D I D
L T H L E T
A I O A K F
T R N H E N

EPÍLOGO

TUDO QUE ESCREVO É

TO

FES-

NI-

MA-

TRA

CON

APAGAR

O

ESCREVER PARA
NA ZONA DE DESCONFORTO

S

I

D

A

QUEM TEM O DIREITO AO ESQUECIMENTO?

R

DE QUEM TEM O DIREITO À LEMBRANÇA?

COMO FONTE PRIMÁRIA

N-

O

C

OUTROS MODOS DE ESCREVER QUE NÃO GRITANDO

O

V

I

T

QUE CONSIGO?

I

ESCREVER BASTA?

S

RASURA

COMO FONTE PRIMÁRIA

DE **SABER**

QUEM TEM O DIREITO À LEMBRANÇA?

QUEM TEM O DIREITO AO ESQUECIMENTO?

ESCREVER NA ZONA DE DESCONFORTO
PARA

APAGAR

CON

TRA

MA-

NI-

FES-

TO

ESCREVER BASTA? SERÁ

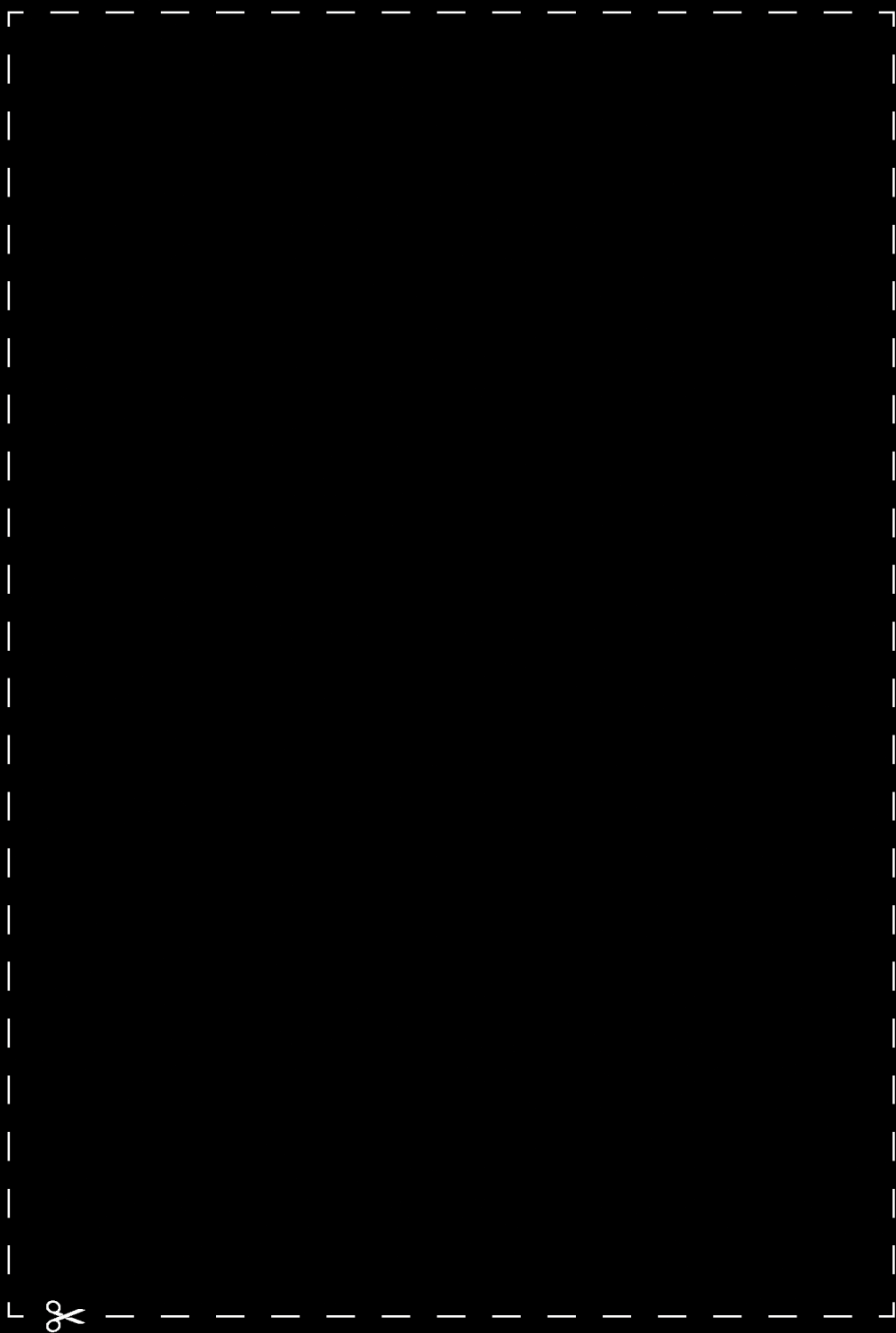
QUE CONSIGO? I

OUTROS MODOS DE ESCREVER QUE NÃO GRITANDO

TUDO QUE ESCREVO É
EPÍLOGO

“SE EXISTE UM PAPEL CRÍTICO PARA A CULTURA VISUAL EM TEMPO DE GUERRA, É PRECISAMENTE O DE TEMATIZAR O ENQUADRAMENTO COERCITIVO, O ENQUADRAMENTO QUE REGE A NORMA DESUMANIZADORA, QUE RESTRINGE O PERCEPTÍVEL E, NA VERDADE, ATÉ O QUE PODE SER. EMBORA A RESTRIÇÃO SEJA NECESSÁRIA PARA O FOCO, E NÃO EXISTA VISÃO SEM SELEÇÃO, ESSA RESTRIÇÃO COM A QUAL FOMOS INSTADOS A CONVIVER IMPÕE CONDICIONAMENTOS EM RELAÇÃO AO QUE PODE SER OUVIDO, LIDO, VISTO, SENTIDO E CONHECIDO, CONTRIBUINDO PARA MINAR TANTO UMA COMPREENSÃO SENSATA DA GUERRA QUANTO AS CONDIÇÕES PARA UMA OPOSIÇÃO SENSATA À GUERRA.”

BUTLER, Judith. Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag. In: BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 99-149.



**NOTA DE
ABERTURA**

Se pudéssemos sintetizar a razão de existência do **Arte | Ética | Crítica | Escritura (AECE)**, podemos dizer que se trata de um projeto educativo-editorial que busca inserir na experiência do debate público e na constituição de diálogos coletivos transversais algumas das principais linhas de força que perpassam os revides poético-epistêmicos nos campos da arte e da cultura no Brasil, nas primeiras duas décadas do século XXI.

O situamos, então, como uma plataforma permanente de partilha de experimentos de pensamentos críticos junto ao enlace *arte-ética-crítica-escritura*, a partir da qual algumas problemáticas possam ser continuamente discutidas e por intermédio de corpos/os que afirmam a importância, o vigor e o rigor com que a crítica do presente tem sido efetuada pela demarcação de suas presenças nos sistemas e circuitos de arte contemporâneos.

Se os mecanismos que operacionalizam a longa relação entre arte, cultura e produção de conhecimento – elitista por herança colonial – reificam e reforçam uma ordem hegemônica de ser/saber/poder contrária à pluriversidade de conhecimento, o sentido de existência deste projeto reside na experiência de historicização de testemunhos em torno dos devires e das possibilidades de futuro de modos de existência que trazem, juntos, mundos muito mais complexos.

Uma experiência cuja tomada de posição que a suscita informa, parafraseando Rosane Borges, de que lado da história estamos: da emancipação da condição humana e não da manutenção do seu sacrifício.¹ Posição ético-política que, no contexto de concretização do **Projeto AECE**, se desdobrou em duas linhas de intervenção: 1ª) *organização, produção e lançamento da presente publicação*; 2ª) *organização, produção e realização do programa público de ações de difusão dos resultados do projeto*.

Em relação à publicação, esta foi idealizada como um dispositivo de agenciamentos de pesquisas em/sobre arte e cultura, a partir de perspectivas críticas contra-hegemônicas. Pesquisas atentas à necessidade de reflexão acerca de como marcadores sociais da diferença (como raça, etnia, classe, gênero e sexualidade) têm atuado nas transformações dos modos de relação e entendimento junto aos campos da curadoria, da crítica, da história, da arte-educação, da pesquisa e das produções artístico-culturais brasileiras contemporâneas.

Já em relação ao programa público², o concebemos como um ciclo de formação com caráter laboratorial para experimentações discursivas. Momentos em que a circulação dessas reflexões pudesse extrapolar circuitos institucionalizados e ditos especializados de arte e cultura, a partir de lugares e temporalidades mais plurais, através dos quais o público mais abrangente pudesse não só acessá-las, mas principalmente tomar parte na sua construção.

¹ Reflexão derivada da fala de Rosane Borges, proferida em 11 de dezembro de 2020, quando de sua participação na mesa “*O olhar e a escuta como ato político em narrativas contra hegemônicas*”, no âmbito do “1º Encontro de Artes e Narrativas Contra Hegemônicas das/ nas Amazônias” – evento promovido pelo Laboratório de Experimentação em Filosofia, Arte e Política na Amazônia | PPGArtes & ICA/UFPa. O registro da fala de Rosane Borges está disponível, na íntegra, em: <<https://youtu.be/0D00W8gZsjo>>.

² O programa público do Projeto AECE compreende: ciclo de formação “TRANSformações Pedagógicas”; lançamento online do livro “Arte | Ética | Crítica | Escritura: Que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história – Tomo I”; encontro de formação com professores; distribuição gratuita de exemplares do livro entre o público interessado; doação de exemplares do livro para bibliotecas públicas e instituições de ensino e de cultura do Espírito Santo e demais estados do país; disponibilização do arquivo digital do livro para leitura online e download gratuito. Acesse os registros destas ações em: <<https://projetoaece.tumblr.com/>>.

Juntas, essas duas linhas de intervenção do **Projeto AECE** tramem e tecem entre si múltiplas vias de escuta e mananciais de conhecimentos alternativos e contestatórios. Ambas orientadas pela mediação, comunicação e circulação de uma ecologia de saberes-fazeres deixados à margem e/ou sistemicamente escamoteados pela pretensa ambição homogeneizadora instituída pela colonialidade ocidental – responsável direta, como se sabe, pela falsificação dos processos históricos-sociais reais e pelos epistemicídios cognitivos/sociais deles derivados.

* * *

Este livro que tem em mãos, o **Arte | Ética | Crítica | Escritura: Que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história – Tomo I**, é resultado de um projeto editorial mais amplo, que visa a publicização de possibilidades de se exercitar criticamente o pensar-escrever de fenômenos artístico-culturais brasileiros contemporâneos. Enquanto tal, e como o próprio título insinua, esta é apenas a primeira publicação de uma série por vir, derivada de desdobramentos futuros do **Projeto AECE**.

No âmbito deste *Tomo I*, buscamos colocar uma espécie de lente de aumento sobre uma problemática específica: ‘*que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história*’; uma pequena, mas relevante variação ao chamado de Sony Labou-Tansi: que nenhum rosto da realidade humana seja empurrado para baixo do silêncio da história.³

Assim, a linha editorial desta publicação foi pensada de maneira a reunir vozes que ou permanecem não encontrando eco em compêndios, antologias e coletâneas de história da arte e da cultura brasileira contemporânea, ou, quando neles incluídas, figuram na maior parte dos casos como espécies de *commodities*⁴, à serviço da agenda neoliberal e neo-colonial de cooptação da diferença para fins de manutenção das relações de saber/poder, desde posições historicamente privilegiadas.

Em outras palavras, trata-se do enfrentamento de quatro pontos extremamente problemáticos, que perpassam as linhas editoriais de muitos desses compêndios, antologias e coletâneas – mesmo aqueles que, nesse momento de atualidade, se dizem implicados ao leitmotiv decolonial. Sendo eles: 1^o) *a conservação do pacto narcísico da branquitude e da cisheteronormatividade na ingerência dos debates em arte e cultura*; 2^o) *a propagação de estratégias falaciosas de representatividade e de coexistência apaziguada de diferenças nesses campos*; 3^o) *a explícita escassez de pluralidade na composição do corpus de autories* – cuja reiterada presença de nomes considerados porta-vozes “oficiais” dos debates que orbitam o circuito artístico-cultural contemporâneo brasileiro

³ TANSI, Sony Labou. **Les sept solitudes de Lorsa Lopez**. Paris: Le Seuil, 2014 [1985].

⁴ MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: MESQUITA, André; LEWIS Mark (Orgs.). **Arte e descolonização** – Masp AfterAll. São Paulo: Masp/Afterall Research Center, 2020. p. 1-12.

(inclusive por vias ditas contra-hegemônicas) caminha na contramão de uma contestação efetiva da autoridade do dizer, por interposição da redistribuição dos protagonismos e das visibilidades nesse circuito; 4^o) *o flagrante desinteresse na descentralização do conhecimento em arte e cultura, enredado geopoliticamente em grandes metrópoles, notadamente no eixo Rio-São Paulo.*

Tal enfrentamento se faz notório à medida que a linha editorial deste primeiro tomo visa a celebração de vozes que, a despeito das especificidades dos seus enfoques prático-discursivos e das singularidades do *loci* geopolíticos e corpos-políticos de enunciação⁵, têm buscado aliar recusa à totalidade das histórias e das narrativas de mão única da arte e da cultura, com possibilidades de desmontagem e de reelaboração de sentidos das próprias formas de narração da historicidade da arte, da cultura, de si e do mundo.

Sim! Pessoas LGBTQIAP+, negres, indígenas – desde as mais distintas centralidades constitutivas dessa territorialidade plural e dispar que é o Brasil – são capazes de intelectualidade⁶, mesmo quando os espaços acadêmicos e do circuito da arte contemporânea tornam difíceis nossas permanências ou nossa chegada aos mesmos.

Nesse sentido, enquanto corpa/o dissidente, assumir lugares de organizadores e editoriais desta publicação foi a forma que encontramos não só para, através dos gestos que tornam nossas vidas possíveis, nos posicionar ante a falcatura universalizante de livros de história da arte (europeus, gringos ou mesmo alguns brasileiros), que não nos abraçam e não sabem o significado da palavra “diferença”. Mas também para, desde o lugar de escuta, entender que é necessário que se abram caminhos para nossas/os corpos/os, de maneira que possamos nos infiltrar nesses espaços e escolher ficar ou sair deles; que tomemos em nossas mãos o direito de escolha, e que a precariedade relegada às/aos nossas/os corpos/os e trabalhos – e o descrédito ostensivamente conferido às nossas intelectualidades – não nos forcem a saída.

Não operamos, aqui, por vias utópicas ou sem falhas. Buscamos afirmar, nas mais distintas instâncias que perfazem a produção deste livro, o máximo de diferenças como potência de continuidade junto à impossibilidade da tarefa que nos colocamos a fazer, diante da superficialidade do regime representacional de outridade⁷ e de suas violências decorrentes. Gesto ético-político que efetivamente favorece a instauração de uma rede polifônica de repertórios poético-narrativos, domínios de linguagens e modos de apreensão e figuração do real⁸, que nos permitisse enxergar outros horizontes além de um sistema da arte mal acostumado com estrelismos e discursos assombrosos sobre

⁵ BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. In: **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan.-abr. 2016.

⁶ Fazendo coro e ampliando as palavras ditas pela pesquisadora Carla Akotirene: “*Não esperam da preta retinta a intelectualidade*”. Esta fala foi retirada de uma entrevista ao Notícias UOL, em 2021. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/colunas/andre-santana/2021/03/21/a-trajetoria-de-carla-akotirene-revela-os-desafios-da-intelectual-negra.htm>>.

⁷ KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

⁸ MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-91.

representatividade que cooptam (nossas) narrativas enquanto corpos dissidentes.

Horizontes que convocam a diferentes maneiras de escrever, de fazer arte, de fazer curadoria, de educar e de historicizar, e que juntos se complexificam, trazendo consigo alguns pontos cruciais para começarmos a repensar nossas inserções e permanências nestes campos: nossas/os corpos/os que importam; há diferenças na diferença; e nos recusamos a sermos objetificadas/es/os em vitrines de diversidade.

* * *

Quinze (15) interlocutories aceitaram nosso convite para colaborar com a materialização deste primeiro tomo. Um corpus múltiplo, imbuído de nomes, em plena atividade, e que além de agenciarem a distensão de novos espaços-tempos de conhecimento em arte e cultura brasileira contemporânea, vêm afirmando e fomentando, por meio de seus gestos e modos de agenciar suas redes, o incentivo real à elaboração de experimentos de pensamentos críticos a partir de outras forças epistêmicas, políticas e afetivas.

Esta publicação é, assim, estruturada em duas seções. A primeira, denominada **Diagramas**, é composta por dezessete registros gráfico-imagéticos. Uma seção derivada do convite para que cada interlocutorie acessasse seus territórios de existência, com vistas à produção de mapas mentais e sínteses sinópticas, junto aos conjuntos heterogêneos de referências, problemas, questões, ideias, *insights* que, até aquele momento, teriam se manifestado como bússolas éticas de suas agências de pesquisa. Aposta na emergência de modos singulares de partilha do pensamento em estado implexo⁹, que excedesse o domínio da grafia da palavra escrita sem dela se despojar totalmente. Gesto que permitisse ascender aos bastidores das discussões e reflexões travadas no ensaio, a partir de um outro registro de relato dos argumentos nele mobilizado, e cuja ênfase estaria nas maneiras como graficamente suas referências prévias se relacionariam umas com as outras.¹⁰

Já a segunda seção, denominada **Ensaio**, é composta por quinze textos, derivados do chamamento à elaboração e/ou à reelaboração de um ensaio crítico autoral. O convite consistia para que cada interlocutorie estabelecesse um recorte analítico à sua escolha, a partir do qual fosse possível: 1. Refletir sobre como as questões problematizadas nos âmbitos de suas investigações e produções recentes têm lhes atravessado (e vice-versa); 2. Explorar como cada uma estaria maquinando escrituras¹¹ consoantes junto às investigações e produções recentes, tanto a alteridade de suas formas dissensuais de expressão, ativação, recepção e

⁹ LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

¹⁰ Uma primeira aposta neste modo singular de partilha de pensamentos foi experimentada no âmbito da produção do material educativo do "Projeto Divisa | Instalação Online da artista Rubiane Maia" (2022). Para maiores informações, ver: ALVES, Lindomberto Ferreira & MAIA, Rubiane. (Orgs.). **DIVISA: Notas em Rotas de Travessias** [Ebook]. Vitória: SECULT/ES, 2022. Disponível em: <<https://www.projetodivisa.com/material-educativo>>.

¹¹ BARTHES, Roland. **Escritores e escreventes**. In: BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 31-39.

conhecimento em arte e em cultura, quanto a complexidade da crítica delas derivada – seja em sua radicalidade, seja em sua liberdade de manifestação.

Como editories, pensar e operar a organização de ambas as seções foi, para nós, similar àquilo que Alberto Manguel escreve a respeito da biblioteca à noite¹²: uma geografia que contradiz o tempo e que também diz respeito a ele, mas que não pensa em ordem e harmonia, e sim em vizinhanças e contradições. Assim, propomos que os ensaios e diagramas fossem reunidos de modo a aproximar, não estritamente, as formas, temas e gestos; mas que as imagens pudessem se coletivizar como um corpo-trama, criando novas possibilidades éticas nas escritas ao conjugá-las junto às suas boas vizinhanças.

Assim, objetiva-se que o saldo final deste primeiro tomo caminhe para muito além de uma mera compilação de ensaios escritos e visuais avulsos dos autories nele reunidos. Espera-se que, juntos, esses ensaios complementem-se em um vasto panorama ao redor de desobediências estético-epistêmicas, comprometidas com as justiça cognitivas/sociais e com a vida em sua pluralidade e imanência. Vislumbra-se, portanto, este conjunto de ensaios como um experimento cartográfico, analítico-prospectivo, nebuloso e heterogêneo, indicativo de pensamentos em devir que encorajam ao desenvolvimento de decomposições e reconstruções de sentidos para a arte, a cultura e o vivido.

Por fim, aproveitamos para agradecer publicamente os autories desta publicação e a equipe de produção do **Projeto AECE** (Amanda Amaral, Ana Carolina Duarte, Cláudia Vieira, Maurílio Mendonça, Mel Travassos e Victor Gadiola), sem os quais essas realizações não seriam possíveis. Bem como manifestar o nosso agradecimento à Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo, cujos recursos concedidos, via FUNCULTURA, nos permitiram dar materialidade ao que antes eram apenas desejos e intenções. Destarte você pode seguir, daqui para a frente, para bons encontros¹³ com Afonso Medeiros, Augusto Leal, Brune Ribeiro, Coletivo FURTACOR, Geovanni Lima, Guilherme Marcondes, Ian Habib, Jocy Meneses, Juliano Bentes, Luciara Ribeiro, Mara Pereira, Naine Terena, Napê Rocha, Tatiana Rosa e viníciux da silva.

Lindomberto Ferreira Alves & Phoebe Coiote Degobi
Organizadores

¹² MANGUEL, Alberto. **A biblioteca à noite**. Trad. Rita Almeida Simões. Lisboa: Edições tinta da china, 2016.

¹³ SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Lindomberto Ferreira Alves

Artista-educador, pesquisador e curador independente. Doutorando em Artes pelo PPGArtes/UFPA e bolsista FAPESPA. Mestre em Artes pelo PPGA-UFES [2020]. Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson - UNAR/SP [2020] e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela FAUFBA [2013]. Possui textos publicados em eventos, catálogos e revistas nos campos da história, teoria e crítica de arte. Participou, como curador, artista, arte-educador e mediador cultural, em diferentes mostras de artes visuais. Desde 2018 integra o coletivo FURTACOR. Autor do livro "Rubiane Maia: corpo em estado de performance" [SECULT/ES, 2021]. Coorganizador das publicações "Desejar menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí" [Editora PPGArtes-UFPA, 2023]; "Divisa: notas em rotas de travessias" [SECULT/ES, 2022]; e "Educativo como programa público: proposições educativas em espera" [SECULT/ES, 2021]. Tem se dedicado à investigação das dimensões prática-discursivas de perspectivas contemporâneas contra hegemônicas de escritas críticas em/sobre arte. Email: lindombertofa@gmail.com

Phoebe Cóiote Degobi

Mulher transvestigênera, artista, curadora e pesquisadora. Mestranda em Artes pelo PPGArtes/UERJ desde 2022, integra a linha de pesquisa Arte, Imagem e Escrita. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (2021). Atua/vive o limiar artístico-crítico-curatorial, investiga gestos e inscreve-se como enigma travesti, pensa o corpo como corpo-arquivo/corpo-fresta/corpo-escrita. Foi residente do 3º Ciclo da Residência de Curadoria na Casa da Escada Colorida (RJ) e pesquisadora convidada do projeto "Arquivo Independente" (ES). Em 2022, participou como artista das exposições "Os tremores, sem segredos", no xaw.rumi (RJ), e VERBO ENIGMA DISPERSÃO, no Tropicália (RJ). É curadora e idealizadora do projeto independente e itinerante de projeções experimentais 'projeto de projeções', que já conta com duas edições realizadas. É curadora artística-educativa e idealizadora do projeto de formação 'LAB. FORA: Laboratório de Formação em Arte', sendo este realizado com apoio da SECULT-ES e Recursos Funcultura. Integra o coletivo FURTACOR. Email: phobecoiote@gmail.com

ENSAIOS





CARTA DO EXTREMO NORTE AO SUL/SUDESTE DO BRASIL: PELAS MÃOS DE NOSSES ANCESTRAIS¹

Mara Pereira dos Santos

*Terra de fundo de rio, areia de fundo de mar. Planta semente, cheiro de mato molhado. Assovio de vento, canto de pássaro. Mãe, educadora, escritora, artista, curadora e gestora cultural em conversa com a ancestralidade. Interessada em uma educação antirracista por meio de encontros, palavras, plantas, ervas, águas, terras e imagens; artes, conhecimentos africanos, da diáspora africana e indígenas; infâncias, crianças e relações étnico-raciais. Idealizadora e realizadora da Biblioteca Comunitária Alecrim. Mestra em Artes Visuais (PPGArtes-UERJ), especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC-RJ) e graduada em Produção Cultural (UFF).
Email: marapereiraeducacao@gmail.com*

Resumo

Este ensaio aborda experiências vivenciadas por mim nos deslocamentos entre os estados do Espírito Santo e Roraima, no Brasil, em 2022, os encontros com as ancestralidades e com discursos discriminatórios em relação a pessoas pretas e indígenas, envolvendo nos argumentos conhecimentos desses povos e entrecruzamentos entre eles. Um texto-reza, gratidão, carinho e denúncia.

Palavras-chave

Ancestralidade; Indígenas; Afrodiáspora; Espírito Santo; Roraima.

Quando nossos corpos dançam diante e dentro das vidas que vivemos, somos convocados a exercer o poder que nos foi recusado há e por muito tempo.

Sempre decidimos por insurgir, mesmo morrendo. Tenho há muito falado sobre isso, assim como tantos de nós. Vêm-me agora Kehinde e Taiwo. Suas presenças em um tumbeiro a caminho da Bahia, do Brasil. Presenças essas (re)escritas por Ana Maria Gonçalves em *“Um defeito de cor”* (2021) nos levam a sentir os cheiros de morte que nós, em nossos corpos pretos, ainda e de novo sentimos quando somos forçados a isso.

Há nas invocações da voz plasmada de Kehinde uma certeza e firmeza de vida que deve e será preservada por nós mesmas. E, de novo, mesmo ao morrer.

Sua avó benze a água para todos beberem antes do seu próprio retorno ao Orún. Sua avó passa adiante o remédio, as benzeduras, as palavras de rezo, a garantia de continuidade de vida desses corpos-conhecimentos. Conhecimentos públicos. Mas também segredos. Bem guardados. Ameaçados por serem ameaçadores. Conhecimentos que, também de outros, garantem a vida viva em corpo de Kehinde, de quem morre em corpo e permanece em alma.

De quem se vai brincando e sorrindo, conduzido pelos Erês, por Iansã, Omolu. Mas também por quem fica em corpo, conduzido por eles, por Ibejis, engambelando Iku.

Aqui todas as Kalungas são grandes. Terra e Mar.

Ir para a Kalunga grande é poder renascer em morte. Ir para a Kalunga grande é poder afogar-se em terra. Ir para a Kalunga grande é criar no movimento das marés e das navegações que nos obrigaram a atravessar o intransponível e gerar nos interiores banzos aguados de lágrimas azuis, pretas, vermelhas, roxas, douradas.

Águas daqui-dali-delá que continuam a navegar. Eu gostaria de poder falar sobre outras coisas. Culinária, talvez, que muito tem me comovido. Plantas, ervas, que sou eu própria. Cachoeiras que têm me cuidado. Eu poderia falar sobre Oxum e Iemanjá. Sobre as lutas que elas ajudam a tornar mais amenas. Mas as trilhas, as caminhadas dentro da mata e nas ruas pedem que eu lance mão de Ogum, de Oxóssi, de Xangô, de Iansã, antes de tudo Exus, que são os próprios caminhos, as próprias

¹ Este texto busca contemplar quem é daqui, quem está aí e quem está lá.

² Dia do 2º turno de eleição presidencial com Luiz Inácio Lula da Silva eleito presidente do Brasil novamente.

encruzilhadas.

Porque sem Espada de Ogum-São Jorge – Iansã-Santa Bárbara, a luta é morte.

Ontem eu estava lá. Hoje estou aqui. Amanhã, não sei.

Mas há nesses caminhos, nesses Exus, as clareiras, as pedras, as espadas.

Há também flores, mas logo no início Kehinde pula no mar e não se deixa ser renomeada. (É preciso ler *“Um defeito de Cor”*). Ela lança mão do vento, do corpo e da espada.

24 horas por dia cansa. Que corpo aguenta? Nas escolas, universidades, trabalhos, ruas, lojas, programas de TV, livros, instituições, relações sociais em geral.

Qual é o preço de fingir que não viu, não ouviu, não percebeu, não sentiu, não entendeu?

Qual é o preço do silêncio?

Entre nós e entre os não-nós?

Qual é o preço de informar, esplanar que viu, ouviu, percebeu, sentiu, entendeu?

Qual é o preço do falar?

Entre nós e entre os não-nós?

Qual é o preço da raiva? Qual é o preço da calma?

Qual é o preço da docilidade? Qual é o preço da amargura?

Qual é o preço de ficar? Qual é o preço de sair?

Ontem eu estava aí. Hoje estou aqui. Amanhã estarei lá.

Jaider Esbell, neto de Makunaimi, indígena Macuxi, artista, escritor, geógrafo, ativista, já dizia sobre a brevidade do tempo, sobre como sua “passagem é tão temporária como essas aparentes demandas e suas insurgências” (2018, p. 19) – as quais aborda em seu texto referentes à imagem criada e deturpada de Makunaimi e suas propagações ocidentalizadas.

Sobre ser neto de Makunaimi – o ancestral, o criador Macuxi que vive no alto do Monte Roraima – Jaider diz dos caminhos deixados por seu avô se abrirem

para outros passeios, tempos de outras festas. Onde ele foi posto em desuso é o nosso destino ir além mostrando novas frestas. Devo acompanhá-lo em seu revisitar, atravessar de volta onde fui de onde fui alcançado para reaprender. Ouvir a vida no caminhar de meu avô e traduzir, vivendo como ele quiser e o que ele quiser, na dimensão que me couber. Estaremos em tom de universo, cor de terra verde de floresta em arte em seu estado máximo de fluidez. (ESBELL, 2018, p.151).

Se a ancestralidade está presente em nossos textos é porque há muito ainda o que dizer. Por nós e por tanta gente. Há um tom, uma toada, um cheiro de café com canela³, de fumo, de biscoito de leite, de farinha, de folha macerada, banho quinado, que se fazem viventes. De mar, de rio, terra, vento e mato que unem Nanã, Omolu, Vovó Barro – lá da Terra Indígena Raposa Serra do Sol I, em Roraima – e as paneleiras de Goiabeiras, em Vitória, no Espírito Santo.

Há nas panelas de barro Macuxi e nas panelas de barro com as mãos benzedeiras dos tambores do Congo, das Casacas e do manguezal – que tinge com seu Tanino, uma Pussanga – medicamento caseiro em Tupi, medicina ancestral, encantaria. Encontros afroindígenas do Extremo Norte ao Sudeste. Um Sudeste capixaba por vezes apagado dos mapas. Um entrelaçar de palha de Buriti, de cipó, de folha de Bananeira; de mãos Macuxi, Wapichana, Taurepang, Warao, Wai Wai, Yanomami; Tupi, quilombolas, Bantu, Yorubá. Uma tessitura venezuelana nas contas de brincos e colares, nas tecelagens, nas respostas com arte e artesanato aos processos de crise política extrema, instaurada na Venezuela há alguns anos e que esgarça fronteiras in-visíveis em um Brasil quase nada conhecido pelo Sudeste. Um Brasil entre a Guiana, a Venezuela, o Amazonas e o Pará. Invadido por interesses sulistas, gaúchos, fazendeiros, agros, como resquício-continuidade de visões e práticas coloniais europeias. Há quem diga que nada sabe sobre morte de indígenas, mas sobre como a paisagem é bonita.

Há quem diga que os gaúchos presentes ali valorizam sua própria cultura e as mantêm firmes em cada Semana Farroupilha, de todos os anos, em suas cavalgadas pelas ruas, e como isso é bonito.

Há quem diga, com isso, que indígenas são atrasades por manterem suas culturas, tradições e línguas.

Há quem diga nos livros didáticos que no Brasil só temos três línguas – Português, LIBRAS e Braille.

Um país de muitas tramas que, como projeto, dificultam a desmistificação de Makunaimi, e que a grandeza do seu olhar sobre a floresta e a savana seja respeitada e ensinada. Se Jaider Esbell já se colocava enquanto temporário, sua presença e palavra não o são.

Agradeço todos os dias por estar em Roraima e poder ver de perto um país que, mesmo sendo morto, insiste, resiste, existe, re-existe, reincide.

³ Ver filme “*Café com canela*” (2017). Encontros com as ancestralidades, memórias, histórias entre viver e morrer, intergeracionalidade e tempo.

Não há mentira contada que convença.
Não há engano.
Não há vida que concorde com morte.
Concordar com morte é já estar morto.
Iku sabe.
Rios morrem, morreram, estão morrendo.
A água chora sem água, sem peixe, sem vida, sem pesca como sustento.
Sim. A água chora.
Todos os dias, o dia todo.
Rios, Igapós, Igarapés; terra e animais.
Há águas limpas, muitas.
Há verde, há vida, mas podemos nos perguntar até quando.

Em nenhum lugar pode caber o que não tem alma para caber. Não tem substância para caber os dilúvios de Makunaima em mais uma vez desconstruir e construir. É função atual de Makunaima, em sua nova vida, desmentir. É papel de Makunaima pelo poder que lhe foi atribuído, devolver. Devolver as visões que sua aura, luz super poderosa, roubou por encantamento. Meu avô vai devolver tudo; vai devolver o porquê de todas as histórias, a simplicidade da vida. Makunaima vai tirar de si os olhos penosos do mundo e direcioná-los para a natureza. Makunaima se volta em guerreiro do inconformismo como unicamente é e vai mostrar aos donos de cada coisa a alma-espírito de cada coisa (ESBELL, 2018, p. 151).

Das Panelleiras à Vovó Barro: o encontro de Nanã com Omolu

“A lama é cura.
O barro também é cura.”
(Sônia Ribeiro, *“Grãos de Goiabeiras”*, Episódio 5, 2021)

A grande avó. A mais velha das Yabas. A senhora geradora de tudo o que há na terra. Do barro nascemos ao barro voltaremos.
Do pó da terra saímos. A ele pertencemos.
Na lama criamos e fomos criades.
Geramos e fomos gerades.
Aqui estamos para saudar as mais velhas e as mais novas que virão, retornando ao Ayê.
Quando a panelleira Sônia Ribeiro relata na websérie *“Grãos de Goiabeiras”* (2021), no episódio 1: *“É da mão de quem? Panelleiras”*, seu encontro respeitoso, singelo e bonito com as antigas panelleiras

que já faleceram, ela traz de volta em sua fala essas presenças no modo de cura que elas sabem ser, existir ainda em alma.

Corpos que antes cansades, com mãos ativas, curandeiras, benzedeiras, rezadeiras, mães, avós, tias, bisas, dindas, irmãs, filhas, vizinhas.

Aqui é o lugar de todas elas quando a panela queima e se deixa queimar pelo fogo da fogueira ardente de Goiabeiras há tantos e tantos anos.

Sem querer romantizar a pobreza ou a falta de acesso a certos direitos e benefícios sociais, o barro consiste no sustento de famílias inteiras, na cura abençoada de muitas doenças.

Nessa lama geradora de cura a vida brota renovada nas dores do corpo e da alma.

Aqui dona Nanã encontra o senhor Omolu e cuidam desse portal entre cura e morte, a doença e a saúde, e assim vão desde sempre, desde que o mundo é mundo, e desde que esse chão terrestre foi criado.

Senti aquele chão de Goiabeiras Velha logo que cheguei em Vitória, no Espírito Santo, no ano de 2016.

Dias antes de ir a Roraima pela “primeira vez”, em maio de 2022, senti que precisava ir lá antes. Fui e lá entendi parte do caminho.

Que era fotografar as águas, os barcos, o mangue, os fornos, a fogueira, o local da queima.

E quando retornei de Roraima entendi que precisava voltar em Goiabeiras Velha para sentir o chão. Então, vi algumas painelas e ouvi algumas histórias no Babado Bar, localizado bem próximo ao galpão das Paneleiras.

Só entendi essa parte quando terminou a sessão de fotos que fiz e que eu não esperava.

Eu estava emocionada e era tudo tão inexplicável.

Sentia as presenças e que tinha um compromisso ali, com elas e com tudo o que estava acontecendo.

Quando cheguei a Roraima, poucos dias depois das primeiras fotos, logo, logo fui apresentada à Vovó Barro, pelas falas das pessoas e de uma senhora indígena⁴ Macuxi, ceramista, fazedora de painelas de barro lá da TI Raposa Serra do Sol I. A senhora disse tudo na língua Macuxi.

A gente que lute para entender. Sim.

É preciso muito para entender e viver de Brasil.

Aqui nessa casa chamada Roraima eu aprendo com cada pássaro.

Imagem 01, 02, 03.
Goiabeiras, Vitória, ES,
Maio, 2022. Fotografia: Mara
Pereira dos Santos.

⁴ Depois fiquei sabendo que o nome dela é Joana de Souza Fidelis, ceramista Macuxi que realizou, na Comunidade Indígena Raposa Serra do Sol I, uma oficina da qual participamos eu, meu filho e outras pessoas no 8º Festival das Painelas de Barro da Raposa, em novembro de 2022.





Imagem 04. *Panela de barro, pedra e vassourinha de Muxinga, Goiabeiras, Vitória, ES, Julho, 2022.*
Fotografia: Mara Pereira dos Santos.

Imagem 05. *Panelinhas de barro e Casacas, Goiabeiras, Vitória, ES, Julho, 2022.*
Fotografia: Mara Pereira dos Santos.

⁵ No livro *“Conhecendo as benzedeiças de Goiabeiras Velha”* (2004), de Jamilda Bento, é feito um relato referente ao benzimento das mãos.

Eles contam muitas histórias em línguas quase que completamente desconhecidas.

E eles me contam desse encontro afroindígena que vejo e que tenho carregado comigo.

Encontros de senhoras tão antigas, tão idosas, tão bonitas e capazes de revirar minhas memórias. Entre uma visita e outra, entre Goiabeiras (Vitória, ES) e TI Raposa Serra do Sol I (Normandia, Pacaraima, Uiramutã, RR), há o cheiro dos cachimbos, as águas, os ventos e aquelas vozes roucas, graciosas, acolhedoras, sábias e também briguentas de avós.

Há silêncio e pés arrastando na terra.

Há chiado de barro.

Há pés e mãos benzidos para as panelas não pocarem.⁵

Moquecas, tortas, Damuridas.

Há folhas sagradas.

Ervas de bendizeres.

Há encontros com as águas. Muitas águas.

Rios, mangues, Igapós, Igarapés.

Há encontros do amanhecer ao meio dia.

Do meio dia ao entardecer.

No varar da noite, das madrugadas.

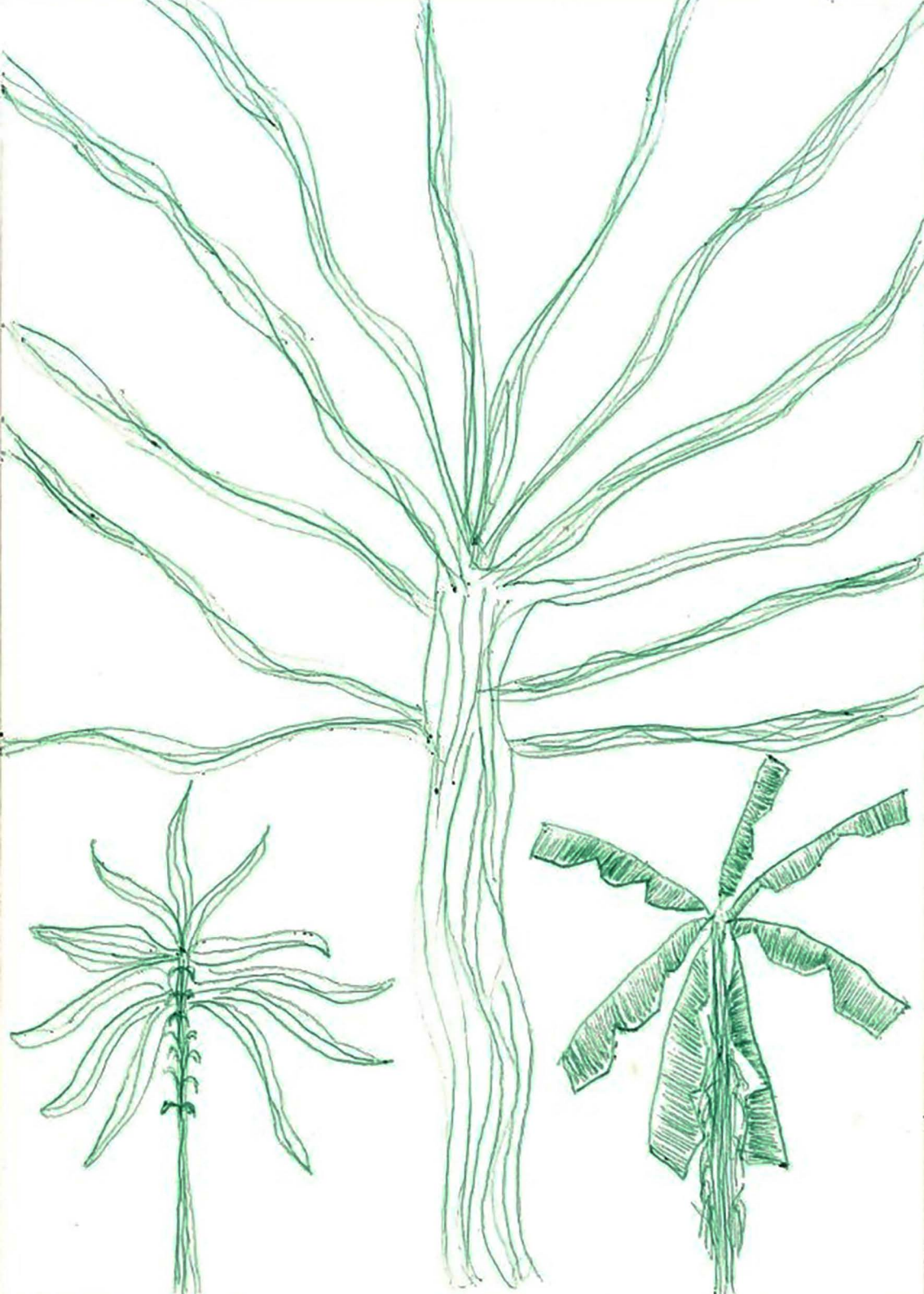
Elas, eles chegam e abençoam com suas presenças, seus cheiros, suas baforadas.

Em nenhum lugar pode caber o que não tem alma para caber. Não tem substância para caber os dilúvios de Makunaima em mais uma vez desconstruir e construir. É função atual de Makunaima, em sua nova vida, desmentir. É papel de Makunaima pelo poder que lhe foi atribuído, devolver. Devolver as visões que sua aura, luz super poderosa, roubou por encantamento. Meu avô vai devolver tudo; vai devolver o porquê de todas as histórias, a simplicidade da vida. Makunaima vai tirar de si os olhos penosos do mundo e direcioná-los para a natureza. Makunaima se volta em guerreiro do inconformismo como unicamente é e vai mostrar aos donos de cada coisa a alma-espírito de cada coisa (ESBELL, 2018, p. 151).

Entre o mato, o Peregún, a Árvore da Vida e a Bananeira há muita história para contar

Quando a artista Vera Ifaseyí vai viver e trabalhar como enfermeira – área na qual também possui formação – em terras Yanomami, em 2005, nos dá notícias depois, por meio do seu *“Diário de Área:*





memórias de uma viagem às terras Yanomami” (2021), de uma vida em comunidade que ainda resiste ao extermínio, ao desmonte e à ausência de políticas públicas que garantam verdadeiramente suas existências com o respeito e a devida proteção que deveriam receber por direito enquanto povos originários dessas terras. Nos traços dos desenhos de Vera, os encontros das ancestralidades se fazem presentes em olhares afroindígenas guiados pelos matos, águas, caboclos e encantarias, avisando que novas frestas estão aqui e estão por vir. Num tempo onde hoje-ontem-amanhã caminham juntos.

Sim. Está tudo aqui. Simplesmente estão.

Aqui concluo meus pensamentos por agora, como quem tem e gostaria de muito mais dizer, mas como também alguém que cumpriu com o que deve ser cumprido, apenas.

Mas todas as Kalungas são grandes. Terra e Mar.

E quando para elas voltarmos, sem delas termos nunca saído. Sem elas nunca terem saído de nós, continuaremos vivos. Em palavras, vozes, em presenças.

Não que isso sirva de argumento para nos matarem. Não mesmo.

Mas para lembrarmos que a avó de Kehinde, a Vovó Barro, Makunaimi, a vovó Maria Conga, as paneleiras, as benzedeiças, continuam. Nossas avós continuam. Em nós. Com o que deixaram de conhecimento. Seja bom, ruim ou mais ou menos. Ou seja, com suas humanidades. E nas frestas, nas curvas e nas estruturas vamos responder a isso de algum modo.

Que seja com movimento.

Com vida.

Com amor.

Imagem 06. Matagal, Boa Vista, RR, Outubro, 2022.
Desenho: Mara Pereira dos Santos.

Imagem 07. Peregún, Árvore da Vida, Bananeira, Boa Vista, RR, Outubro, 2022.
Desenho: Mara Pereira.

GUIANÇA

CAFÉ com canela. Direção Ary Rosa e Glenda Nicácio. 1h42. 2017.

BENTO, Jamilda Alves Rodrigues (Org.). **Conhecendo as benzedadeiras de Goiabeiras Velha.** Vitória, ES: Editora de Autor, 2004.

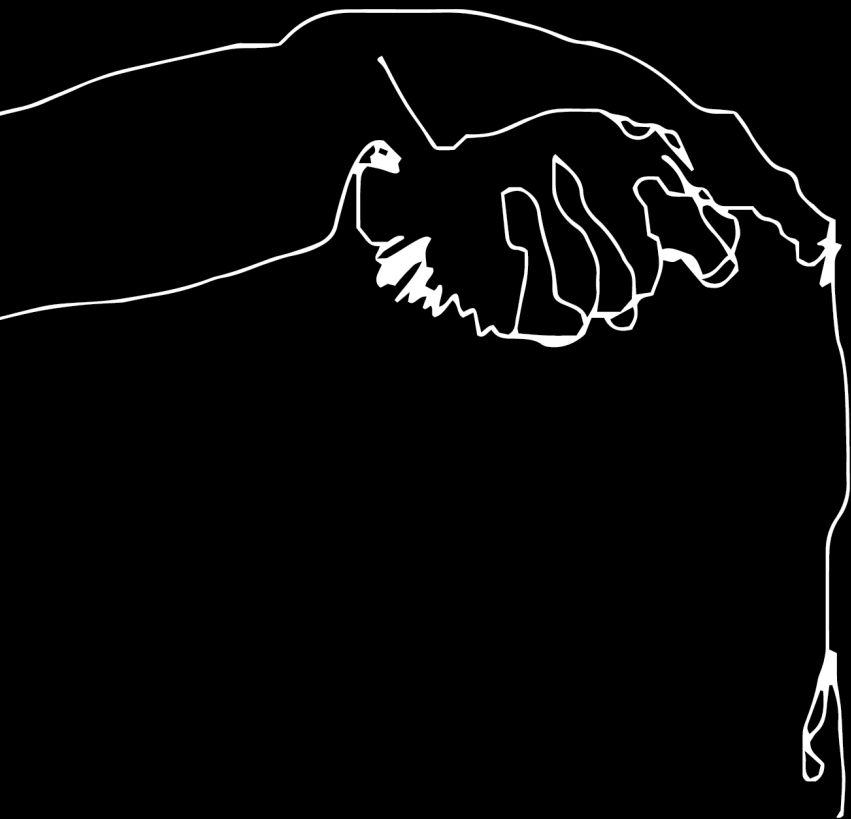
ESBELL, Jaider. Makunaima – meu avô em mim. In: WERÁ, Kaká (Org.). **Jaider Esbell.** Rio de Janeiro: Azougue, 2018.

GRIÔS de Goiabeiras: É da Mão de quem? Paneleiras. Episódio 1. Direção e Produção: Beatriz Lindenberg e Jamilda Bento. Vitória, ES: Instituto Marlin Azul, 2021.

GRIÔS de Goiabeiras: Minha terra natal. Manguezal. Episódio 5. Direção e Produção: Beatriz Lindenberg e Jamilda Bento. Vitória, ES: Instituto Marlin Azul, 2021.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor.** Rio de Janeiro: Record, 2021.

IFASEYÍ, Vera. **Diário de área:** memórias de uma viagem às terras Yanomami. Boa Vista, RR: Ed. Da Autora, 2021.



ESPAÇOS-VIVÊNCIAS NA CURADORIA: UM RELATO ATRAVÉS DO CORPO-VIVÊNCIA

Luciara dos Santos Ribeiro

*Educadora, pesquisadora e curadora independente. É mestre em História da Arte pela Universidade de Salamanca (USAL, Espanha, 2018) e pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP, Brasil, 2019). É graduada em História da Arte pela UNIFESP (2014) e possui curso técnico em museologia pela Escola Técnica Estadual de São Paulo (ETEC/SP, 2015). É integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). É colaboradora da Revista Contemporary And América Latina e da plataforma virtual Projeto Afro. É docente no Departamento de Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina.
E-mail: luciara.ribeiro@hotmail.com*

Resumo

O presente relato analítico-reflexivo busca apresentar metodologias que colocam o corpo, seus saberes e suas experiências como participantes no caminho de escrita da curadoria. Articulando por via do sensível, entre experiências pessoais e coletivas, e propondo o compartilhamento de questões que circunscrevem a prática da curadoria e de trajetórias de curadoras/es negras/os, o relato serve como mecanismo de análise dos processos recentes de afirmação e consolidação dos profissionais negres no campo curatorial.

Palavras-chave

Curadoria; Corpo; Experiência; Vivência; Afro-Brasileira.

Conversando com o corpo

Quando li, pela primeira vez, o livro *"A câmara clara"*, de Roland Barthes (1984), fiquei fascinada pelo modo como o autor escreve, pensa e analisa a imagem. Barthes a observa através da sua experiência, pela forma como as coisas o tocam, o envolvem e o afetam. O autor expande suas inquietações em perguntas e relatos pessoais, o que me atingia e aproximava, fazendo sentir meu íntimo com apenas aqueles pequenos instantes de palavras. Para Barthes, não interessava apenas pensar a imagem por via do sistema das artes, era necessário trazê-las para perto de si, para o seu universo pessoal e particular. Era necessário saber o que a imagem falava, mas acima disso, entender a importância dela em sua vida.

Um modo de tornar isso concreto, para o autor, foi observar o seu acervo pessoal imagético, suas fotografias, observando-as a partir dos sentimentos despertados, das inquietações estimuladas e dos desejos provocados no corpo. "O que meu corpo sabe da fotografia?", perguntava ele (BARTHES, 1984, p. 20). Como falar da imagem sem o corpo? Em suas reflexões, o corpo passa a ganhar vida e espaço. Não era apenas a fisicalidade material que o interessava, mas sobretudo o sensível, aquilo que é invisível aos nossos olhos.

Mais do que entender sobre técnicas, o corpo desejava ser afetado, provocado, estimulado. Entre a objetividade e a subjetividade; entre o que eu sou e o que não sou; entre o que quero ser e o que quero que eu seja; entre o meu corpo, o seu e o nosso; entre cada corpo-sujeito de corpo único permeado por experiências, vivências e conhecimentos; entre os saberes que podemos apreender. Diante de tudo isso, me pergunto: Como compreender o que o corpo sabe? Como transformá-lo em conhecimento crítico? Como transformar em teoria o corpo-tempo-vivido? Envolvida com a sensibilidade do autor, passei a aderir o pensamento-sentir como a base de meus escritos. Decidi fazer disso uma ferramenta que envolvesse reconhecer os cuidados com o corpo, os processos de cura e de autoconhecimento.

Desejando também saber o que o meu corpo sabe, passei a perguntá-lo, a escutá-lo e a decifrá-lo. Passei a valorizar o processo de "dar" sentido às coisas, assim como o de conviver com o que não faz sentido. Envolvida na dinâmica da pergunta, escuta e resposta do corpo, adentro o processo do corpo-reflexão, da vida e do saber. Guiada por tais propósitos, proponho este texto.

Em um trajetória de escritas, publiquei em 2019 o ensaio *"Reflexões de vivência em arte-educação: Quais os caminhos para a luta antirracista"*

e decolonial na arte-educação em museus e instituições culturais?", na primeira edição do projeto "*Experiências Negras*", do Instituto Tomie Ohtake, para partilhar considerações a respeito da minha atuação como educadora, revelando as desigualdades e desafios do setor por via da minha vivência. Já no artigo "*As minhas fotografias*", publicado em 2021, pela *Revista Zum*, do Instituto Moreira Salles, compartilhei imagens do meu acervo fotográfico pessoal, cenas que me inquietam, assombram e preenchem o meu corpo, e que também revelam elucidações para o estudo visual.

Escrever por via do corpo-vivência passou a ser uma metodologia, um processo que estimula a perguntar e refletir, sem o interesse principal nas respostas ou conclusões, mas nas partilhas abertas, que podem ser resignificadas no tempo e na vida. É um enorme desafio e que talvez eu não o resolva, mas me permite experienciar a corajosa tentativa de conversar com a intimidade de meu ser e com as amplitudes do mundo.

No campo da arte-educação, o conceito da "experiência" é defendido pelo teórico espanhol Jorge Larrosa como uma possibilidade de conceitualizar a escuta, o saber e os atravessamentos do corpo. Para o autor, "a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece." (BONDÍA, 2002, p. 21). Segundo o autor, a experiência é a chave para entendermos a formação do conhecimento pelo corpo, que ganha sentido quando alcança o real estado de atravessamento e impacto, quando se torna parte integrada do que somos.

A experiência é um processo de negociação constante entre nós e o mundo, e pensar por via da experiência nos faz respeitar as particularidades, os tempos, as pausas, os silêncios, os queres e os não queres. Mas, por mais complexidades que ela nos proporciona, ainda fica a dúvida de como transformar a experiência em saber? Como materializá-la no tempo? Movida por tal questão, encontrei em Conceição Evaristo e suas "escrevivências" outra possibilidade de firmar o caminho da escrita do corpo, da escrita-vivência. Em um jogo entre as palavras "escrever", "viver" e "se ver" (EVARISTO, 2020, *online*), a autora conta que a escrevivência é um caminho de escrita de mulheres negras que as reposicionam no mundo, que as inserem como conhecedoras e sujeitas de conhecimento. Para a autora,

Evaristo reposiciona as escritas de mulheres negras na história e demonstra que seus conhecimentos e formulações só dependem delas, sujeitas de si. Escrevivências é sobre pensar politicamente, é sobre conseguir formular aquilo que sente, pensa, projeta e, sobretudo, sabe. Encontrar o

conceito de escrivência foi fundamental para me libertar da rigidez colonizadora do saber, da noção de que devemos escrever a partir do que se espera de nós, ou que tenhamos que aguardar a validação de nossas escritas.

Perguntas ao corpo - a busca por cura(dorias)

O que acontece quando pergunto ao meu corpo o que ele sabe sobre as artes? Sobre a escrita das artes? Sobre a curadoria? O que o meu corpo diria acerca da curadoria? O que falaria o meu corpo quando adentra os espaços de curadoria ou por via da curadoria? O que o meu corpo sabe sobre tais espaço? Poderia o meu corpo não saber sobre as espacialidades que o cerca? Como compartilhar os saberes internos e externos com os de um corpo-curadoria? O que acontece quando pensamos a curadoria a partir de vivências? Tomo a liberdade de pensar tais questões, de colocá-las como direcionadoras em minha trajetória-corpo na curadoria, no sentir do meu corpo em seus espaços.

A curadoria tem sido uma das veredas pelas quais atuo e aprendo nas artes. Porém, por algum tempo, acreditei que o meu corpo não soubesse nada sobre ela, não coubesse nela, não tivesse nada a dizer à ela. Era um lugar que despertava sentimentos inquietantes, dolorosos, angustiantes e distantes. Alterar isso exigiu esforços profundos, tanto o de modificar o meu lugar no sistema das artes quanto o de ressignificá-lo dentro de mim. Essa forma de rejeição com a qual meu corpo lidou o anulava, o machucava e o violentava. Por um tempo, a curadoria doía muito, e doía porque não adiantava ter conhecimentos específicos, se esforçar, se aprofundar, pensar e refletir com excelência. O caminho continuava fechado e espinhoso. Do mesmo modo que os espaços curatoriais me chamavam, me afastavam. Se encerravam em bolhas, impunham barreiras. Levei um tempo para entender que isso não estava relacionado a mim, mas aos mecanismos de violência e controles do sistema das artes, que se articulam em engrenagens mantidas ardidamente por aqueles que o ocupam.

Em um longo processo de cura, fui assimilando que eu poderia fazer parte da curadoria, que eu poderia me integrar a ela e construir caminhos menos difíceis e dolorosos.

Trilhando caminho - assumindo lugares na curadoria

Iniciei o contato com a curadoria através do ensino acadêmico, pelo conhecimento teórico sobre pensar o espaço e a exibição. Ainda na graduação, em 2010, realizei aquela que considero ser a minha primeira curadoria, a organização da *"Semana de Artes Africanas, da Universidade*

Federal de São Paulo", Campus Guarulhos. Em parceria com a professora Yanet Aguilera, organizei o evento composto por uma mostra de cinema, duas exposições, uma de estamparia e outra de fotografia, um ciclo de debates e um grupo de estudos. Eu não entendi o quão marcante era aquele momento e o quanto me levaria a desejar o percurso da curadoria.

Neste caminho em busca por redefinições das lógicas curatoriais hegemônicas, passei a visualizar a curadoria por múltiplas vias, como a educação, a história da arte, a museologia, a produção, o ativismo e, sobretudo, os saberes externos à academia, aqueles que ali diziam serem subalternos ou periféricos, mas que na minha construção de corpo-conhecimento eram centrais.

A partir dali passei a usar a curadoria como espaço de reflexão, de contestação, de escuta, de ampliação de saberes visuais. Entre os projetos desenvolvidos neste início, enquanto cursava a graduação, estão a mostra *"Atmosfera Impresa - grabados de Júlia Salgueiro"* (Imagem 01), no Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Salamanca, em 2013; a exposição *"Xamani"*, com obras do artista guatemalteco Edgar Cael, durante a Semana de História da arte da UNIFESP, em 2014; e a mostra *"Diálogos e Transgressões"* (Imagem 02 e 03), realizada em 2017, no Sesc Santo Amaro, em São Paulo.



Imagem 01. Exposição *Atmosfera Impresa*, grabados de Júlia Salgueiro, no Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Salamanca. 2013. Fonte: Acervo do CEB/USAL.

As duas primeiras estavam associadas ao espaço acadêmico, sendo práticas de estudo, demonstrando ser possível aproveitar o espaço universitário para a prática curatorial. A última, considerada outro marco



na minha atuação, foi a primeira realizada em uma instituição reconhecida no sistema hegemônico. Apoiada na literatura da pedagoga e pensadora afro-estadunidense bell hooks¹, a exposição enveredou por diferentes obras e instalações, propondo a expansão dos espaços dedicados às artes visuais, atribuindo a galeria a acomodação de produções construídas por artistas e/ou coletivos, de diferentes áreas, com diálogos que buscavam a liberdade como objetivo. hooks defendia a construção de novas formas de viver no mundo, tendo como base a educação para a liberdade, o aprendizado coletivo e o afeto como força de cura.

Até aquele momento eu ainda não me entendia como curadora e não sentia pertencente à curadoria, mesmo já tendo acumulado algumas experiências na área. Não sentia o reconhecimento de demais curadores pelo meu trabalho, o que me afetava e, de certo modo, dificultava um processo de valoração. Alguns anos depois, em 2019, a pesquisadora doutora Adriana de Oliveira Silva escreveu um dos poucos artigos da época que voltaram seus olhares para as curadorias de autorias negras. No texto “A curadoria negra nas artes visuais - caminhos de afirmação”, publicado na *Revista Omenelick 2º Ato*, a autora expõe reflexões a partir de entrevistas com curadores negros, revelando que tais inquietações não eram exclusivas a mim. A sensação de conviver com o “não-lugar” era partilhada, levando, inclusive, os entrevistados a revelarem ter dificuldade de auto-afirmação, como curadores, já que não se sentiam muito integrados ao termo, ao conceito e ao sistema. Oliveira ressalta as possíveis motivações para isso. Segundo ela

chama atenção a quantidade de curadores que hesita em se assumir nessa posição. Sem dúvida, o argumento de não desejar assumir um papel autoritário e centralizador e hierárquico, reproduzindo um modo de operar muitas vezes qualificado como “hegemônico” e “branco”, é defensável. No entanto, pode também escamotear uma recusa em assumir poder, já que negras e negros poderosos não são a regra nesse país (SILVA, [2019] 2020, *online*).

Fica evidente que tal dificuldade não correspondia ao não entendimento ou reconhecimento das funções do curador, mas sim ao processo opressor do sistema. Fui uma das entrevistadas de Oliveira, e neguei, naquele momento, o meu reconhecimento com o termo curadoria. Era uma relação estranha, não porque eu não tivesse interesse em me assumir curadora, mas porque não sentia a abertura para ocupar tal lugar de outra forma. Afirmei não me sentir representada por ele, principalmente por não compactuar com sua definição tradicional, opressora, individualista e elitista. Comentei também

¹ A autora solicita a escrita de seu nome em letras minúsculas.

Imagem 02. Exposição “Diálogos e Transgressões”. Sesc Santo Amaro. 2017. Fotografia: Raquel Santos.

Imagem 03. Abertura da Exposição “Diálogos e Transgressões”. Sesc Santo Amaro. 2017. Fotografia: Raquel Santos.

sobre a qualidade intelectual que os curadores negros e negras apresentam, que se destacam por dominarem os discursos ocidentais e não-ocidentais, hegemônicos e ditos não-hegemônicos. No entanto, cabe aqui ressaltar que em um trecho desta citação dedicada à mim, que está equivocada. Ao afirmar que parte do meu pensamento que curadores negros precisam ter “uma formação como a minha”, me parece algo fora de contexto e que não corresponde ao meu modo de pensar e ver o mundo, nem naquele momento e muito menos atualmente. Curadores negros e negras são livres para terem e reivindicarem as formações que desejarem, independente de seus formatos, propostas, meios e possibilidades. Reconheço as múltiplas vias do conhecimento, da educação, da cultura e das artes. Nunca quis pertencer àquela curadoria distante, opressora e conservadora, que era mais sobre imposições, disputas e poderes e códigos de hierarquia. Se por um lado, a sensação era de “não caber”, por outro, era também da recusa em não querer participar do jogo, de não se identificar com aquele processo e atuação violenta. Desejava aproximações, aprofundamento nas relações pessoais, com bases em posturas éticas e afetivas. Uma curadoria coletiva, educativa, marcada pelas relações do sensível, de articulações expandidas. Eu queria a curadoria, e foi nessa insistência que se construiu uma relação intensa com a área.

Curadoria como território de mudança

Foi a partir de 2020, após ser contratada para a equipe curatorial do Instituto Tomie Ohtake, que consegui me firmar curadora. O fato de pertencer a uma equipe institucional fez com que não apenas a minha confiança aumentasse, mas também daqueles que me observam. Apesar da resolução daquele ponto importante, outro se abria. Qual tipo de curadora gostaria de ser? Qual modelo de curadoria seguir? Quais metodologias se encaixavam no meu pensamento-vivência-desejo? Como manter a coerência do pensar em um sistema de violências? Mantive a busca por metodologias que incluíssem diferentes formatos, múltiplas existências e variadas interações.

Um passo importante foi compreender que não há obviedades nos processos de construção de conhecimento e que cada corpo possui uma trajetória, que os modelos e processos de formulação de conhecimento são vários e, por tanto, não podemos pressupor que todos sabem daquilo que julgamos ser uma obviedade. Há um campo de incertezas entre o que eu sei e o que o nós sabemos, e é importante não perdermos isso de vista. Precisamos sair da noção de que “todos sabem ou experimentou algo”, e

mesmo que tenhamos experimentado algo de forma coletiva, cada corpo sentiu de um modo, de uma maneira distinta. No percurso de uma curadoria de corpo-vivências, de espaços-vivências, que proponho pensarmos a curadoria através do sentir, dos sentidos. Pensar a curadoria por este viés é entender que sua prática não está desvinculada ao que somos, ao que projetamos no mundo e como o colocamos no mundo. Não está desvinculada das pessoas que se relacionam com o espaço onde se desenvolve a ação, nem com o processo pelo qual ela se constrói.

A curadoria nunca é uma atividade solitária, ela é sempre coletiva. Não se faz curadoria sem articulações com outras pessoas. Não se faz curadoria para apenas uma pessoa. Não se faz uma exposição sem as intermediações das diversas camadas institucionais, profissionais e sociais. No entre da curadoria e da educação aprendi que é fundamental escutar o corpo e respeitar seus conhecimentos. Aprendi que se constrói espaços que não se limitam ao indivíduo, mas que incluem o nós e o todos nós. Por via da educação, percebi que a curadoria é um processo que se faz a partir das pessoas, das relações que elas constroem com o espaço, das experiências de seus corpos. Pensar o corpo-educativo no espaço curatorial não pode limitar a saber apenas sobre o que o meu corpo, mas também sobre o que os demais corpos pensam, sabem e refletem.

O público também é um fator importante. Não se faz uma exposição sem dialogar com o público. Não se faz curadoria para si ou para alguém, mas para todos nós e com todos nós. E é nesse sentido que entendo que o primeiro passo para a construção de um projeto curatorial é pensar em seu possível público, é buscar vias de contato com as pessoas. E entender o diálogo, o encontro e a coletividade como metodologia curatorial. Coletividade essa que se formula como saber vindo também dos modos de ocupação de quilombos e aldeias, a prática de partilha do espaço, dos afetos e dos saberes. Vivemos em agrupamentos, comunidades, entre partilha e acolhimento.

Descobri que naquele jogo vivido no espaço curatorial era possível compartilhar as escolhas e os afetos. Descobri outras pessoas que também estavam interessadas em ferramentas curatoriais com esses parâmetros, como a pesquisadora, educadora e curadora Elidayana Alexandrino. Preocupada com a construção de propostas mediadas pela educação, a justiça e o afeto, ela pontua que “o amor é um afeto que mobiliza; assim como bell hooks nos ensina que o amor é uma ação, penso e sinto a curadoria como uma ação que parte de uma ética amorosa” (ALEXANDRINO, 2021, p. 33). É no planejamento dessa ética amorosa que tento pensar e agir curatorialmente. São nos processos de afetividade, coletividade e prática ética que me encontro.

Talvez não tenhamos um caminho certo, mas diferentes buscas por tornar a curadoria um lugar de vida e leveza. A organização entre curadores negros nos mostra que o quilombismo se faz presente, com agrupamentos que possibilitam fortalecimentos, construção de redes e crescimento dos profissionais na área, os curadores negros se afirmam em outras formas de construção de mundo e arte.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRINO, Elidayana. Curadoria: ética amorosa de justiça e cura. In: INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Experiências negras**: partilhas, saberes e vivências – v. 5. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2021, p. 32-39. Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.org.br/media/acao_educativa/projetos/experiencias-negras/experiencias-negras-5---publicacao-web-final-pagina-unica-.pdf>.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

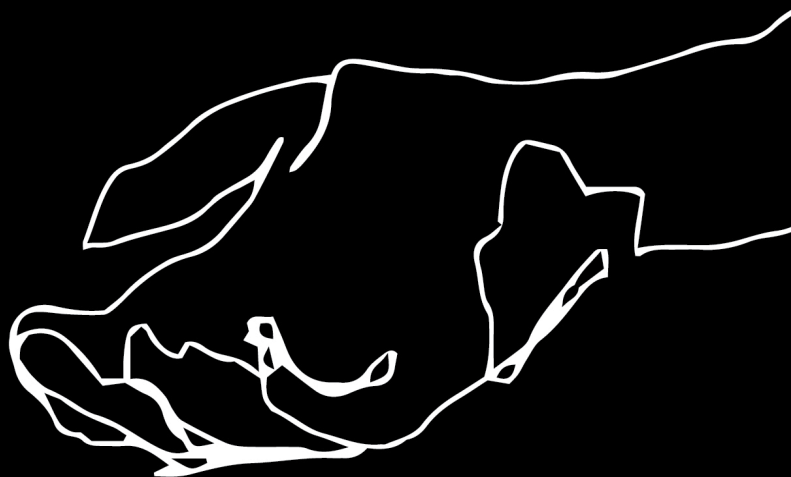
BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCnSpZVDxC/?format=pdf&lang=pt>>.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência serve também para as pessoas pensarem. [Entrevista cedida a] Tayrine Santana e Alecsandra Zapparoli. In: **Itaú Social**, São Paulo, 09 de nov. 2020. Disponível em: <<https://www.itausocial.org.br/noticias/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-serve-tambem-para-as-pessoas-pensarem/>>.

SILVA, Adriana de Oliveira. A curadoria negra nas artes visuais - caminhos de afirmação. In: **Revista O Menelick 2º ato**, São Caetano do Sul, mai. 2020 [2019]. Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/a-curadoria-negra-nas-artes-visuais-caminhos-de-afirmacao>>.

RIBEIRO, Luciana dos Santos. As minhas fotografias. In: **Revista ZUM** - Instituto Moreira Salles, São Paulo, 26 de out. de 2021. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/ensaios/as-minhas-fotografias/>>.

----- Reflexões de vivência em arte-educação: quais os caminhos para a luta antirracista e decolonial na arte-educação em museus e instituições culturais?. In: INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Experiências negras**: O corpo negro na prática educativa de museus e instituições culturais – v. 1. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019, p. 14-19. Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.org.br/media/acao_educativa/projetos/experiencias-negras/catexpnegras-vfinal-1-isbn.pdf>.



OLHANDO PARA O ESPELHO: REVISÃO SOBRE DITOS E ESCRITOS

Naine Terena de Jesus

Doutora em Educação, Mestre em Artes e Graduada em Comunicação Social (UFMT). Mulher do povo Terena, é docente, curadora e artista educadora. Desde 2012 movimenta um empreendimento cultural chamado "Oráculo comunicação, educação e cultura" que fomenta a participação ativa de minorias no mercado sócio-cultural. É organizadora da coletânea de escritores indígenas "Tempos" (Ed. Sustentável, 2021).

Terena foi uma das cinco finalistas do Jane Lombard Prize for Art and Social Justice, oferecido em 2019, pela Vera List Center for Art and Politics, de Nova York (EUA). Foi agraciada como Mestre da Cultura de Mato Grosso (Brazil - 2020/2021). Foi curadora da exposição "Véxoa - Nós sabemos" da Pinacoteca de SP, e de um dos núcleos do Festival "Desenho Vivo", tendo composto a equipe Curatorial do Circuito Urbano de Arte (CURA), da Exposição Virtual "Rec-Tyty", do Cine Curumin e membro da Comissão Julgadora da 13ª Bienal Internacional de Arquitetura. Diretora de Educação e formação artística, da Secretaria de Formação, livro e leitura do Ministério da Cultura, idealizadora da Mostra "Etnomídia indígena". Visite o repositório (Prêmio Ms Cultura MT 2021) para conhecer um pouco mais das suas produções: <<https://oraculocomunica.eco.br/repositorio/>>.

Email: naineterena@hotmail.com

Resumo

Este texto busca realizar a revisão do conteúdo escrito e oralizado pela pesquisadora Naine Terena de Jesus, acerca do percurso realizado por artistas indígenas num cenário de instituições museológicas, galerias de artes, educação e mídia, a fim de pensar de maneira crítica como o cenário vai transformando as narrativas e propondo que os debates acerca da história da arte e dos povos indígenas sejam revisitados e revisados com olhar dinâmico e transdisciplinar, abarcando outros contextos sócio-culturais que envolvam processos de construção histórica do país.

Palavras-chave

Indígenas; Artes; Educação; Mídia; Racismo.

A possibilidade de escrever esse conteúdo vem em um momento crucial para a história indígena do Brasil. As reviravoltas políticas nos apontam a força das articulações e apropriações das ferramentas não indígenas pelos povos originários, a fim de reivindicar e fazer valer direitos constitucionais, há muito almejados pelos povos do Brasil.

O país conta com pelo menos 305 povos indígenas, de acordo com os dados do IBGE/2010. Esse é um número que deveria estar impresso na memória da população, como a representação da resistência dos povos originários e por consequência de sua participação na construção do país. Porém, isso não é uma realidade porque temos um sistema excludente onde as populações originárias são colocadas à margem da sociedade, tornando-se sujeitos invisíveis da história oficial, narrada comumente a partir da perspectiva do colonizador.

Tocar neste assunto, que também afeta o contexto educacional pela escassez de conteúdos atualizados acerca dos povos indígenas do Brasil, me ajudam a revisitar os diversos textos escritos por mim nos últimos anos, no intuito de olhar para o espelho e perceber como as narrativas vêm sendo construídas e desconstruídas por grupos indígenas em alguns setores sociais. Aqui, em especial, abordo a arte como tema principal, mas seria impossível não visitar a educação, a mídia e a política.

De antemão, é preciso dizer que utilizo como referência principal para reconhecer essa circulação indígena em lugares de 'poder', como o surgimento de um quarto momento da história indígena no Brasil, que descrevo no artigo "*Lentes ativistas e a arte indígena*", publicado na Revista Zum em 3 de dezembro de 2019.

Este texto é uma tentativa de fornecer uma cronologia para se pensar a colonização brasileira e as tentativas de embranquecimento da população a partir do extermínio e da integração da população indígena. Embora alguns pesquisadores façam a divisão em períodos históricos, podemos verificar que as violências atravessam os séculos, não sendo possível dizer que cada período foi isolado.

O que podemos apontar é que, para todos esses momentos, o que ocorreu foi resistência dos povos e a articulação para a sua própria reorganização em território nacional. Daí a força desse quarto momento, que considero bastante fluido a partir da Constituição de 1988, em especial da década de 1990 até os dias de hoje.

Este quarto momento é marcado pelo agenciamento das narrativas pelos indígenas, sem intermediários, atravessadores ou aqueles que se inspiram em suas existências. Esses agenciamentos e autonomia vão se expandindo em diferentes setores, como a educação, a comunicação, as

artes e a política. É o aprender a fazer com tecnologias não indígenas para a manutenção das tecnologias indígenas e todo o seu universo que carrega as relações cosmogônicas e de territorialidade.

É então, nesse quarto momento, que vislumbro a ascensão da chamada arte indígena, com a construção de fortes narrativas através das mídias que movimentam-se junto ao mercado das artes, mas também ganha destaque pela própria abertura da rede mundial de computadores, onde deixamos de ser consumidores de conteúdos e passamos todos a ser produtores desses conteúdos, em diferentes proporções.

Discurso sobre o quarto momento, apontando que, além das artes, a comunicação e, em especial, o audiovisual indígena são lugares fortes de transformação de narrativas. Na efervescência desse outro lugar, vemos o nascimento de documentaristas indígenas, coletivos e redes. Na atualidade, a ascensão de *influencers* que movimentam milhares de seguidores que almejam estar conectados ao conteúdo oferecido por eles e, por consequência, criar proximidade com a temática indígena.

Com relação ao campo das artes visuais, o que venho narrando em diferentes artigos é que a arte indígena, antes mesmo desta grande projeção ocorrida nos últimos seis anos, já existia, como foi o caso Amatiwanã Trumai, artista plástico da região da Terra indígena do Xingu (MT), com produção anterior a 1980.

Porém a história da arte brasileira não fez o reconhecimento deste e de outros personagens e da própria produção indígena como elemento a compor a linha do tempo das produções nacionais, o que é um grande dano para a memória e história desses povos no país, enquanto informação para a educação formal. Isso se dá também porque a discussão sobre artefato, artesanato e arte segue a partir da ótica não indígena.

Os cânones artísticos ocidentais encontram os lugares para as produções, o que causa rupturas e desentendimentos sobre as manifestações estéticas indígenas, perpetuando o lugar de cada uma delas, inclusive, sendo a antropologia responsável por fornecer o entendimento acerca da produção material que o campo das artes não absorveu enquanto 'arte'. O que quero dizer é que o vácuo sobre a história da arte indígena, narrada no campo das artes, causa um profundo desconhecimento da diversidade brasileira. Se esses temas desde sempre fossem assunto concreto nas aulas de educação artística ou na formação das licenciaturas brasileiras, apresentariam sem dúvida um caminho para se conhecer e reconhecer a presença indígena no Brasil.

Na ocasião do lançamento da exposição "*Véxoa – nós sabemos*" (2020), curada por mim para a Pinacoteca de São Paulo, os leads e chamadas

para a exposição de arte indígena a enfatizavam como “arte indígena contemporânea”, definição em ascensão naquele período. Enquanto exercício de comunicação, entendi que, devido a pandemia, teríamos como necessidade enfatizar o cenário do momento a fim de que a exposição alcançasse o público. Isso demonstra o grande impacto das mídias em nossos trabalhos. A maneira como sua divulgação e veiculação nos veículos especializados e redes sociais alcança o público se torna essencial para que possamos agregar valor e conquistar a audiência.

Desta forma, cheguei a frisar em algumas entrevistas que, se a “arte indígena contemporânea” existe é porque a arte tradicional resiste. Ao observar os efeitos de tais colocações em minha própria prática enquanto educadora, aos poucos fui diluindo tal afirmação, considerando que não era aquilo que eu acreditava ser o real. Simplesmente porque a hipervisibilidade de alguns artistas indígenas, promovida pela ação das assessorias de comunicação, jornais e sites especializados em arte, buscavam na arte indígena a “nova notícia”, enquanto a maior parcela da população artística indígena estava renegada e sujeita às precariedades de comercialização de seus produtos, quase sempre em territórios distantes e invisíveis.

Ao diluir essa fala, seria necessário buscar questões que realmente me importavam neste contexto: onde a arte poderia nos auxiliar na construção das novas narrativas, sem causar impactos negativos em outros agentes e agenciamentos indígenas, ao mesmo tempo em que seria necessário manter um equilíbrio nas relações com instituições e, dessa forma, propor as devidas alterações em métodos e processos de trabalho há muito arraigados. Assim sendo:

(...) Há de pensar que o momento é de tentar manter o equilíbrio dos saberes para não incorrer em erros profundos que deterioram as relações históricas [positivas], sobrepondo grupos e conhecimentos, causando a exclusão sociointelectual daqueles que têm muito a contribuir, mas são sempre subalternizados em virtude dos lugares de poder, se assim podemos dizer. Uma introdução longa para dizer que tenho “dado banho na criança” há algum tempo com pessoas que conhecem bastante da história da arte oficial, mas que, às vezes, engatinham no que é a arte indígena (...) em alguns casos, a criança na bacia não são eles, sou eu. (JESUS, 2022, *online*).

Neste trecho do artigo “*A água da bacia da história da arte brasileira*”, publicado na no *site* do Itaú Cultural em 13 de fevereiro de 2022, faço a menção ao quanto os conhecimentos daqueles considerados subalternos são colocados à margem do pensamento alimentado pelo contexto teórico. Faço a alusão ao jogar a criança junto com a água da bacia, para dizer

que às vezes esquecemos que se pode fazer a autocritica e perceber o quanto pessoas não indígenas e não negras, que estão há anos atuando em curadorias e com a história da arte, repetem comportamentos que naturalizam a exclusão dos saberes desses subalternos, supervalorizando apenas os escritos e referenciais teóricos sobre os mesmos subalternos que desprezam no dia a dia. A criança na bacia às vezes sou eu, que sou lançada junto da água da banheira (porque logo essas pessoas encontram outra criança para banhar nessa mesma banheira).

Podemos pensar essa narrativa a partir do racismo estrutural, que julga a capacidade de pessoas não brancas em estabelecer relações profissionais em lugares antes ocupados somente por eles. O pensamento que destoa do que já está posto, comumente é mal interpretado e caracterizado como uma atitude agressiva ou incompatível com tais lugares.

Uma característica bastante comum de grupos de pessoas que mantêm pensamentos excludentes é o fato de sugerir que esses “outros”, oriundos de espaços outros, estão em busca apenas do reconhecimento financeiro e econômico, ou que eles, pessoas não indígenas, estão a dispor de seu tempo e conhecimento para nos ajudar a subir degraus e, por isso, devemos estar sempre gratos a isso. A partir desse pensamento é que se criam nichos onde a elevação de indivíduos lhe proporcionam lugares de privilégios em relação a outros, oriundos das mesmas realidades dele.

Nesse mote, no artigo *“A gaiola está com a porta aberta, passarinho...”*, publicado no site do Itaú Cultural em 17 de novembro de 2021, busco problematizar privilégios e seus riscos, fazendo a alusão à gaiola dourada, onde elementos simbólicos são reproduzidos de tempos em tempos para nos lembrar qual é o “nosso lugar”, ou o lugar que querem que nós nos coloquemos – a gaiola.

E para que nos conformemos com esse destino, a gaiola às vezes é dourada, blindada, com um lugarzinho gostoso de se acomodar, a ponto de deixar a porta aberta, mas não percebermos que se pode voar. Esse aprisionamento é bastante comum e faz o sentido de comunidade/ comunitário se diluir. Esse preceito da coletividade que os povos indígenas carregam perde força em cenários de disputas individuais. Há algum tempo ouço dizer: “dividir para destruir”. Uma construção textual que representa o modo como operam os sistemas que oferecem ao indivíduo a possibilidade de ascensão ou poder, capaz de estrangular relações coletivas, afetivas, colocando grupos em confronto de ideias e pensamentos.

A essa altura vocês devem estar se perguntando qual o motivo de tais informações abarcadas neste texto. Ora, elas surgem pelo seu próprio contexto: a necessidade da criação de contranarrativa histórica pelos indígenas. Se aqui estou retomando conteúdos que me fazem acreditar que

é preciso utilizar das muitas ferramentas para recontar histórias, preciso também problematizar os motivos pelos quais temos que fazê-lo. E esses motivos estão relacionados ao fato de que nossos saberes indígenas foram [ou são?] renegados em diferentes contextos históricos, e a história da arte oficial não se comportou de maneira diferente.

Se agora, no quarto momento, existe a possibilidade de reconhecer as manifestações estéticas indígenas como campo de conhecimento e valorização, enxergá-las como uma arte que mereça ser valorizada, precisamos também analisar práticas e posturas em torno disso tudo. Entender como nossas próprias narrativas são capazes de adentrar aos locais e tentar dizer que estávamos aqui o tempo todo, mas não nos viram, tema do artigo *“Eu estava aqui o tempo todo, só você não viu [?]” – a arte brasileira feita por indígenas*, publicado no site do Itaú Cultural em 13 de junho de 2021.

Esse título gerou alguns desconfortos na época de sua publicação, pois alguns artistas indígenas afirmam que antes de serem brasileiros são indígenas de determinado povo e, por isso, o título é contraditório. É arte indígena! Mas é brasileira? Eis aí um outro debate que surge pelo fato de que arte indígena ainda não encontra um lugar próprio na história da arte brasileira. Estaria ela num anexo da história da arte do país, sendo uma arte indígena? Ou em um lócus privilegiado? Povos, etnias, nações indígenas. Qual o peso sócio-político das definições e como elas influenciam na realidade indígena brasileira? É certo que as provocações são muitas e por vezes inesperadas.

Porque quando nos olhamos no espelho, vemos que existem muitas marcas que surgem sem percebermos. Assim são os questionamentos e debates. Eles emergem, e se não repararmos com profundidade, também passam e deixam de remexer em histórias e falas cristalizadas.

No artigo citado acima, ressalto o furor com que se busca compreender o que é a arte indígena pensando no fator educacional: que essa novidade é um reflexo da ausência no processo de nossa formação escolar/acadêmica. Escrevo: “É como aquele trecho de uma famosa canção: Eu estava aqui o tempo todo / Só você não viu. A arte indígena não nasceu nos últimos 10, 20 anos. Ela esteve aqui o tempo todo, mas você não viu [?]”.

Trazendo para esse campo da educação formal, lugar onde talvez eu quisesse chegar agora, estar aqui o tempo todo e você não ver revela a precariedade das relações étnico-raciais no Brasil. Tenho sido abordada por editoras que buscam adequar seus conteúdos a essa nova cena. Vejo comumente solicitarem trechos de artigos, fotos de obras, informações sobre artistas indígenas. Esses conteúdos parecem ir quase sempre

para os livros de história, o que já me parece ser um bom sinal, pois se o caminho das artes aponta uma possibilidade de recontar a história do Brasil, artistas indígenas têm sido apresentados ao universo escolar como uma possibilidade de aproximação.

Nesse sentido, parece que as artes ganham mais olhares positivos do que a atuação do movimento indígena organizado, quando se trata da população de forma geral – aquelas pessoas que estão mais distantes das pautas políticas e em atividades “corriqueiras” do dia a dia. Numa visão geral, me parece que o movimento indígena tem sua bolha, aquelas pessoas que estão bastante integradas às pautas indígenas e se movimentam junto dos protagonistas dessas articulações a fim de tornar as reivindicações realidade. O movimento indígena também tem se munido da arte para contar histórias. Mas o campo das lutas e da política é bastante renegado pela população de forma geral, quando não distorcido pela imprensa.

Clipes, performances, visualidades têm sido utilizadas para chamar a atenção dos cidadãos, em especial durante as grandes reuniões, como o acampamento Terra Livre e Marcha das Mulheres. A utilização da linguagem e estética das intervenções e performances ao ar livre alcança o olhar daqueles que transitam nas cidades ou que passam os olhos nas redes sociais e se deparam com imagens dessas ações. É a captura da atenção pela imagem que representa as reivindicações.

Porém, os estigmas criados acerca dos povos indígenas e a má informação construída ao longo da vida escolar de qualquer cidadão brasileiro, causa pensamento dúbio sobre o que querem e quem são os povos indígenas. O efeito das performatizações no movimento político talvez não alcance a audiência da mesma forma e não construa a narrativa que gostariam [isso é uma suposição baseada em escutas que tenho feito nas ruas das cidades]. Mas isso não é culpa ou problema do movimento indígena e sua organização. Isso é reflexo do desconhecimento que a população tem da história indígena e da colonização do país.

Essa cena pode mudar um pouco, quando performances e obras encontram lugar nos locais oficiais das artes. Aquele em que se reconhece o talento e potencialidades, quando não a intelectualidade do artista que produz a obra, criando um percurso que nos diz: *“Esses sim talvez mereçam um pouco mais de atenção da população, quando apresentados a elas”*. Porque também temos um déficit de contato das instituições de artes e a população. Mas o livro didático entra dentro das residências. E ele é um instrumento de poder com grande valor para a luta indígena. Se as editoras têm buscado apresentar os indígenas através da arte que frequenta instituições, vemos que o efeito da presença desses artistas e curadores

Imagem 01. Naine Terena e Gustavo Caboco, "A conquista do paraíso" (2023). Objeto, Técnica mista (tecelagem indígena e bordado). Dimensões variáveis. Fotografia: Naine Terena de Jesus. Fonte: Acervo da autora.

nesse cenário é benéfica para um objetivo maior: visibilizar povos indígenas.

Nesse quesito, muitos artistas indígenas buscam fazer uma arte ativista, trazendo para suas produções as mazelas históricas das quais estou falando. Fazem inclusive a própria crítica à história da arte. O interesse por pesquisar e escrever sobre artistas e suas obras ganhou, também, espaço no universo acadêmico. Recebo inúmeros convites para bancas de mestrado e doutorado, abordando as produções indígenas e seus atravessamentos. Muito tem sido escrito por mãos não indígenas que lançam seu olhar para essas produções. Pouco tem sido registrado pelos próprios artistas indígenas com visibilidade. Tema que tenho frequentemente refletido. Em quais mãos estão as escritas acerca da nossa produção? Quem está contando, afinal, essa história? Qual revisão de processos devemos pensar, para efetivamente fazer com que as nossas contranarrativas alcancem espaços importantes como o da escola?

Em suma, olho para este espelho e vejo que o tempo passa, e temos que confiar nas marcas que estão surgindo em nossas faces. Que sejam cicatrizes, que sejam também aquelas linhas tortas e enviesadas, mas que demarcam as experiências vividas e compartilhadas.

Transferindo para a linguagem visual, talvez tudo isso dito esteja expresso em diferentes obras indígenas, e seleciono uma bastante recente, que tem a intenção de justamente dizer de outras maneiras sobre o apagamento, a colonização, a dissidência e a resistência nas Universidades e, consequentemente, na história oficial.

A obra que leva temporariamente o nome de "*A conquista do paraíso*" (Imagem 01) foi produzida por Naine Terena e Gustavo Caboco, em 2023. Também transborda a questão das artesanias, já que é toda tecida num tear, utilizando as técnicas de tecelagem indígenas, mescladas ao trabalho do bordado, inserido e reinterpretado por mãos indígenas, transfigurando os lugares de cada modo de fazer e recebendo as maneiras como as produções são encaradas pelo público e crítica. Eis o desafio. Criar contranarrativas que perpetuem outras histórias na arte, na linguagem, na vida.



REFERÊNCIAS

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo Demográfico 2010. In: **Indígenas** [Site]. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Disponível em: <<https://indigenas.ibge.gov.br/>>.

JESUS, Naine Terena de. A água da bacia da história da arte brasileira. In: **Itaú Cultural**, São Paulo, 13 de fev. de 2022. Disponível em: <<http://portale.icnetworks.org/secoes/colunistas/agua-bacia-historia-arte-brasileira>>.

_____. “Eu estava aqui o tempo todo, só você não viu [?]” – a arte brasileira feita por indígenas. In: **Itaú Cultural**, São Paulo, 13 de jun. de 2021. Disponível em: <<http://portale.icnetworks.org/manuais-escolares-e-arte-brasileira-feita-por-indigenas>>.

_____. A gaiola está com a porta aberta, passarinho.... In: **Itaú Cultural**, São Paulo, 17 de nov. de 2021. Disponível em: <<http://portale.icnetworks.org/secoes/colunistas/gaiola-esta-porta-aberta-passarinho>>.

_____. Lentes ativistas e a arte indígena. In: **Revista Zum**, São Paulo, 03 de dez. de 2019. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/arte-indigena/>>.





LEVANTES INVISÍVEIS

Augusto Leal

Artista de Simões Filho, Bahia. Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia. Graduado em Desenho Industrial pela mesma instituição. Entende a arte como prática libertadora na medida em que por meio dela consegue compreender e elaborar as questões que lhe atravessam, e fabular novos mundos. Pensando a partir das relações sociais e geopolíticas entende que a arte pode promover transformações na forma que as pessoas pensam, se relacionam e se movem no mundo. Por isso, em seus trabalhos se interessa pelo diálogo, presença, participação e colaboração de pessoas em um esforço conjunto de (des)pensar a sociedade.

E-mail: augustoleal@gmail.com

Resumo

Este texto apresenta de forma breve o contexto social da cidade de Simões Filho, na Bahia, e alguns trabalhos que fiz com o interesse de colocar em debate a destruição e o apagamento do único Centro Cultural que tinha na cidade e que hoje está em ruínas.

Palavras-chave

Simões Filho; Centro Cultural; Apagamento; Arte; Debate.

Estou escrevendo este texto no quintal de casa, aqui em Simões Filho, BA. É uma casa pequena, construída na década de 70. Esse tipo de casa é conhecida aqui como “modelo da Urbis”. Foram feitas para servir de dormitório para os trabalhadores do Centro Industrial de Aratu (CIA). Complexo de indústrias criado, aqui, em 1967.

Simões Filho é uma cidade da Região Metropolitana de Salvador. Tem uma população média de 130 mil habitantes (IBGE, 2020). É a sexta economia do Estado da Bahia, com um PIB per capita médio de R\$ 43 mil (IBGE, 2018).

A partir da implantação do CIA, a cidade teve um aumento significativo de sua população em pouquíssimo tempo. Pessoas do interior da Bahia e de outros estados migraram em busca de empregos nas recém-instaladas indústrias. Esse crescimento populacional não foi acompanhado com investimentos básicos em infraestrutura. O que condenou a cidade e seus moradores a uma condição de precariedade e escassez.

Além disso, o território é atravessado por uma forte influência colonialista. Tem no cerne de sua formação a presença de grandes fazendas e engenhos de açúcar por toda sua extensão. A presença do povo negro pode ser notada no dia a dia, nas ruas, mas também a partir dos diversos quilombos situados na cidade. Dentre eles, os mais conhecidos são Quilombo Pitanga de Palmares, Quilombo Caipora, Quilombo do Dandá e Quilombo do Rio dos Macacos.

Os efeitos do colonialismo ainda estão presentes na forma em que o município vem se desenvolvendo. Sempre a partir de uma política de subdesenvolvimento e de manutenção de desigualdades sociais.

A pesquisa Atlas da Violência (2019), realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, aponta o município como o quarto mais violento do país, com quase 120 assassinatos a cada 100 mil habitantes.

E os problemas não param por aí: o município não tem equipamentos culturais nem políticas públicas que fomentem a produção e fruição artística local. A cidade não tem teatro, museu, cinema, galeria, nem centro cultural.

Esse breve panorama histórico e estrutural tem o interesse de contextualizar um pouco esse território. Para que possamos perceber como essa realidade atravessa as ações que serão apresentadas mais adiante. Enquanto artista e morador da cidade, essas questões sempre me afetaram.

Ainda no final da adolescência, passei a participar de movimentos de ativismo social e cultural no município. Era comum eu e um grupo de amigos organizar passeatas e protestos, participar de conferências públicas e conselhos municipais. Bem como realizar eventos artísticos nas ruas: saraus, apresentações de música, teatro, dança, performances e exposições.

Nessa época, por mais precário que fosse, ainda tínhamos um Centro Cultural. Neste lugar funcionava a Secretaria Municipal de Cultura e a Biblioteca Pública. O espaço foi fechado para uma reforma, em 2016, e desde então continua em ruínas.

Essa violência sempre me inquietou.

Nos últimos anos eu me afastei dos movimentos que atuavam no campo da macropolítica. Aqui no território, percebi que eles tinham um limite institucional que era muito difícil de transpor. Transformar a realidade local a partir das demandas populares nunca foi o interesse dos que ocupam os espaços de poder. Por isso os espaços criados dentro das estruturas da gestão pública local eram facilmente controlados. De um jeito ou de outro.

Diante dessa percepção, me perguntava como criar caminhos alternativos que escapassem a esse controle. E mais do que isso, que se relacionassem diretamente com as pessoas da cidade, não exatamente com as instituições.

Foi nesse momento que comecei a realizar trabalhos artísticos que promovessem diálogos, reflexões, fabulações e possíveis imaginários sobre a cidade. Naturalmente, em virtude da falta de espaços voltados para a produção artística e com o interesse de dialogar diretamente com as pessoas, a rua se transformou em palco, museu, escola, galeria...

No ano de 2021, passei a realizar uma série de ações artísticas com o interesse de colocar em discussão a política de apagamento e destruição do único equipamento cultural que a cidade tinha. E é sobre isso que vamos falar aqui.

A ruína do Centro Cultural fica em uma praça no centro da cidade, chamada Praça da Bíblia. Ao redor dela está a Prefeitura, a Câmara de Vereadores e o Tribunal de Justiça. É um ambiente de muita circulação de pessoas, em virtude dessas instituições e também do comércio do Centro da cidade.

O primeiro trabalho que fiz foi o “Alvo” (2021) (Imagem 01). Pinteí um alvo vermelho de três metros de diâmetro na ruína do centro cultural.

A repercussão foi imediata. No dia seguinte recebi prints de uma conversa de *WhatsApp* de um grupo de comerciantes do Centro da cidade, onde uma pessoa publicou uma imagem do Alvo com o seguinte comentário: “Coisas que só acontecem em SF”. Logo após, outra pessoa pergunta: “pra que serve isso?”. Que é respondida com mais uma pergunta: “quem sabe?”.

O nome desse grupo do aplicativo de mensagens é “Comércio Forte”, e na época tinha 280 integrantes. Depois de algumas interações, uma pessoa afirma que trata-se de uma manifestação, questionando o fechamento e abandono do Centro Cultural.

Além disso, a ação foi veiculada em sites de notícias locais e

Imagem 01. Augusto Leal, Alvo (2021), Intervenção Urbana, Tinta acrílica sobre ruínas do Espaço Cultural Municipal de Simões Filho, Praça da Bíblia, Centro, Simões Filho-BA, Dimensões 300x300cm. Fotografia: Augusto Leal. Fonte: Acervo do autor.





Imagem 02 e 03. Augusto Leal, “Sinalização Profética” (2021). Intervenção Urbana, Tinta acrílica, spray e verniz sobre chapa de compensado reaproveitada. Instalada no CIA 1, em frente ao ponto de ônibus da praça, em Simões Filho-BA. Dimensões 100x50cm. Fotografia: Augusto Leal. Fonte: Acervo do autor.

Imagem 04. Augusto Leal, “Sinfonia do Encontro – Primeiro Ato” (2021). Intervenção Urbana, Mudanças de árvores nativas da mata atlântica (quaresmeira, ipê roxo e ipê rosa) sobre concreto da praça da Bíblia, Centro, Simões Filho-BA. Fotografia: Augusto Leal. Fonte: Acervo do autor.

Imagem 05. Augusto Leal, “Sinfonia do Encontro – Segundo Ato” (2021). Intervenção Urbana, Sementes de aroeira e água sobre concreto da Praça da Bíblia, Centro, Simões Filho-BA. Fotografia: Augusto Leal. Fonte: Acervo do autor.

desdobrou-se em algo bem interessante: outros artistas da cidade, de forma espontânea, começaram a realizar intervenções no local. Grafite, lambe, poesia. O Centro Cultural passou a acontecer do lado de fora.

O Alvo durou nove meses.

Durante esse período, outras ações foram realizadas. Uma delas foi a “Sinalização Profética” (2021) (Imagem 02 e 03).

Instalei placas de trânsito pela cidade, iguais às usadas pelos Departamentos de Trânsito. As placas anunciavam coisas que não existiam na cidade. “Teatro Municipal de Simões Filho – a 100m” e “Universidade Federal da Bahia – Campus Simões Filho – a 50m”.

Elas não duraram um dia.

Mesmo assim, após a circulação das imagens em redes sociais, recebi relatos de pessoas que viram as placas e estranharam. Ficaram se perguntando se de fato aqueles espaços seriam construídos, já que eles não existiam após a distância indicada na sinalização.

Passou um tempo e voltei para a praça. Dessa vez com a “Sinfonia dos Encontros” (2021). O trabalho foi realizado em três atos. No primeiro (Imagem 03), coloquei sob o concreto da Praça da Bíblia, próximo às ruínas do Centro Cultural, dezesseis mudas de árvores nativas: quaresmeira, ipê roxo e ipê rosa. Elas mediam entre um metro e meio e dois metros de altura.

As mudas foram deixadas na praça por cinco dias. Durante a ação, muitas pessoas se aproximaram, algumas perguntando se estavam à venda, outras perguntando se as árvores seriam plantadas na praça. Também tiveram as que pararam para manifestar sua indignação pelo abandono e condições precárias do local. Ao final dos cinco dias, todas as mudas ainda estavam lá, algumas em posições diferentes.

Dias após a retirada das mudas realizei o segundo ato da “Sinfonia do Encontro” (2021) (Imagem 04). Coletei uma bacia de sementes de aroeira (pimenta rosa) de árvores da cidade, fui até a praça com essas sementes e fui jogando elas no chão de concreto, semeando-as por toda extensão da praça. Após esse gesto, peguei um regador e comecei a molhar as sementes que estavam espalhadas pelo espaço.

A ação durou cerca de trinta minutos. As pessoas que passavam estranharam o som que se fazia ao pisar nas sementes, como se estivessem estalando. Ficavam intrigadas também com o gesto. Algumas chegavam a perguntar o que eu estava fazendo, e quando dizia que estava jogando sementes na praça e regando, ficavam ainda sem entender.

Preciso economizar neste texto, então vou deixar o terceiro ato para quem ficar curioso e ir ao meu *site*¹ ou minhas redes sociais para saber o que foi feito. Quero, agora, falar de outra ação que foi muito interessante: a “Fila” (2021) (Imagem 05).

¹ Para visualizar os registros memoriais e imagéticos do conjunto de ações realizadas por Augusto Leal, acessar: <<https://augustoleal.com/>>.





A “Fila” (2021) é um trabalho do GIA - Grupo de Interferência Ambiental, coletivo de artistas de Salvador, Bahia. Consiste na formação de uma fila em locais onde, convencionalmente, ela não existiria. Em um momento de trocas com eles, sugeriram que eu reproduzisse o trabalho nas ruínas do Centro Cultural. E assim eu fiz.

Convidei amigos, artistas, para irmos até o Centro Cultural e formarmos uma fila na porta, como se estivéssemos esperando para entrar em alguma atividade, apresentação artística, ou coisa do tipo. Foi muito curioso acompanhar o movimento da formação da fila na frente do espaço.

Começou com umas cinco pessoas, outras foram chegando, e com o tempo os passantes começaram a se aproximar e a perguntar para o que era aquela fila. Quando tinha conhecimento do motivo, alguns riam, apoiavam, falavam de histórias que viveram no Centro Cultural quando ele ainda estava aberto, e outros ficavam e passavam a integrar a fila. Em um momento chegou a ter uma média de 30 pessoas. A fila foi veiculada também em sites de notícias locais.

Depois de a “Fila” (2021), quero falar do “Carro de Som” (2021) (Imagem 06).

Esse foi mais um trabalho que fiz para colocar em discussão o abandono do Centro Cultural. Gravei um som com o seguinte convite: “Atenção! Atenção! Se você é morador de Simões Filho, visite o Espaço Cultural Irmão Inocêncio da Rocha, na Praça da Bíblia”. Esse chamado repetia duas vezes após um som de telefone. Mimetizei o som e a voz do “big fone” do BBB. O programa estava em exibição no período em que realizei essa ação. Era algo facilmente reconhecido pelas pessoas e que gerava expectativa e atenção imediatas ao ser ouvido.

O próximo trabalho que vou apresentar aqui é o “Anunciação” (2021) (Imagem 07). Esse trabalho operou no campo digital. Fiz seis cards com projeções de como poderia ser o Centro Cultural de Simões Filho - CCSF. Para criar as imagens, pesquisei centros culturais em diversos países: África do Sul, Espanha, Coreia do Sul, entre outros. Recortei as imagens dos prédios e fiz uma montagem como se fossem em Simões Filho.

Com as imagens prontas, convidei algumas pessoas da cidade para espalharem elas em grupos de *WhatsApp* que participam, formados essencialmente por pessoas de Simões Filho. As imagens foram compartilhadas e geraram uma série de discussões. Pessoas que achavam que seria um sonho ter um centro cultural daquele na cidade, e passavam a escolher quais queriam. Outras, tão desacreditadas em relação a cidade, achavam que se tratava de uma piada, já que para elas a cidade nunca teria algo parecido. Houveram muitos debates também sobre a importância de se implementar equipamentos como aqueles no município, apontando os benefícios sociais, econômicos e culturais para a população. Muitas pessoas

Imagem 06. Augusto Leal, Fila (2021), Intervenção Urbana/Performance, Fila de pessoas em frente as ruínas do Espaço Cultural Irmão Inocêncio da Rocha, na praça da Bíblia, Simões Filho-BA. Fotografia: Augusto Leal. Fonte: Acervo do autor.

Imagem 07. Augusto Leal, Carro de Som (2021), Intervenção Sonora, Propagação sonora pelas ruas de Simões Filho de convite para visitar o Espaço Cultural Irmão Inocêncio da Rocha, que está em ruínas desde 2014. Fotografia: Augusto Leal. Fonte: Acervo do autor.



sugeriram, também, atividades que poderiam ser realizadas e até novos projetos correlatos, como jardins públicos, feiras de artes, etc.

Depois dessa ativação nos grupos de *WhatsApp*, as imagens foram compartilhadas no *Instagram* e no *Facebook*, gerando novos debates, votações e cobranças ao poder público. Muitas pessoas marcaram, nas postagens, os perfis de políticos locais.

O último trabalho que vou apresentar neste texto foi realizado no final de 2021, durante o mês de dezembro. Foi instalada, na Praça da Bíblia, uma vila natalina, com imagens de anjos, renas, pinheiros, Papai Noel e estrelas luminosas e piscantes. Me senti convidado a colaborar com o evento.

Levei para a praça um painel com uma pergunta, feita com pisca-pisca natalino vermelho: “Cadê o Centro Cultural?”

O painel luminoso ficou em cima de um carro, ligado na bateria do automóvel, se misturando com a decoração natalina da praça. O trabalho foi nomeado de “*Papai Noel não veio*” (2021) (Imagem 08).

Imagem 08. Augusto Leal, *Anunciação* (2021), Cards com projeções do Centro Cultural Simões Filho - CCSF, espalhada em grupos de *WhatsApp* formado por pessoas da cidade de Simões Filho-BA. Fotografia: Augusto Leal. Fonte: Acervo do autor.

Imagem 09. Augusto Leal, *Papai Noel não veio* (2021), Intervenção urbana, Letreiro luminoso na Vila Natalina, Praça da Bíblia, Centro, Simões Filho-BA. Fotografia: Augusto Leal. Fonte: Acervo do autor.



Trouxe aqui esses trabalhos que tinham como interesse provocar um debate sobre a situação de apagamento e abandono do único centro cultural que tinha em Simões Filho. Outros foram feitos, e novos continuam sendo pensados e realizados. O Centro Cultural continua fechado, em ruínas.

No segundo semestre de 2022, a Praça da Bíblia passou por uma reforma que não incluiu o Centro Cultural. Contudo, o processo de silenciamento e apagamento de sua história foi parcialmente interrompido

por meio dessas e de outras práticas artísticas. E, a partir disso, o Centro Cultural começa a existir nos imaginários e desejos futuros das pessoas. Além, claro, de se presentificar na rua, no movimento da cidade, no levantar de cada artista, de cada cidadão, e nos campos invisíveis que escapam, mesmo que momentaneamente, do controle e da violência ordenada do mundo.

REFERÊNCIAS

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2020**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Disponível em: <<https://ibge.gov.br/>>.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Produto interno bruto dos municípios 2018**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. Disponível em: <<https://ibge.gov.br/>>.

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada & FBSP – Fórum Brasileiro de Segurança Pública (Orgs.). **Atlas da Violência**. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo:

IPEA – Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada & FBSP – Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019. Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/download/19/atlas-da-violencia-2019>>.



ARTE COMO CAMINHO DE BUSCA PARA A HUMANIDADE NEGADA: KU SANGA COMO ESTRATÉGIA PARA ME REELABORAR NESSA EXISTÊNCIA

Tatiana Gomes Rosa

*Professora na Prefeitura Municipal de Serra/ES (2013 -), educadora e pesquisadora sobre o ensino da arte e das relações étnico-raciais. É doutoranda em Educação, na linha de Cotidianos, Redes Educativas e Processos Culturais no PROPED-UERJ. Mestra em Relações Étnico-Raciais pelo Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do CEFET-RJ. Especialista em Política de Promoção da Igualdade Racial na Escola pela UNIAFRO do ICHS-UFOP e, Licenciada em Artes Visuais pela UFES Idealizadora do projeto "Ku Sanga de contas contadas" e sócia-fundadora do "Raiz Forte Espaço de Criação" e do projeto "Marés - Movimentos da Arte e da Educação na Vila de Manguinhos". Pesquisa práticas de ensino da arte sob a episteme da equidade e elabora práticas de educação para a problematização das Relações Étnico-Raciais em espaços escolares e não-escolares. Tem interesse em Educação; Artes visuais; Relações Étnico-Raciais e Interseccionalidade.
E-mail: tatsirosa@gmail.com*

Resumo

O desafio da atuação em espaços hegemonicamente constituídos para a repercussão de práticas colonizadoras, seja em territórios escolares, seja em não escolares, está na preocupação de não submissão das facilidades instituídas como aceitáveis. Essa proposta poética para o diálogo problematizador como proposta de educação, como corpo, repertório, lugar de visões distantes do que se é estabelecido como “norma”, gera ruídos. Para nós, é um desgaste sobremaneira, mas não maior que o nosso propósito. Nesses territórios colonizadores, é fundamental não permitir que tais práticas, que ainda são repercutidas como “ideal” para um espaço de memória e de ensino, sejam esquecidas. Partilho aqui como chego nessa estrada e como tenho me constituído como educadora, como estratégia de reelaborar a minha re-existência nos campos da arte e da educação.

Palavras-chave

Memória; Trajetória; Ku sanga; Educação; Re-existência.

No intuito de refletir o tornar-se educadora no ensino básico público, assim como o *"Tornar-se negra"*, de Neuza Santos Souza (2021), me coloco a analisar o lugar que ocupo enquanto negra, mulher, educadora e professora. A educação é o campo em que me estabeleço como militância, em que me reelaboro e me refaço a partir de linguagens artísticas, no meu ser/estar enquanto pessoa. Compartilho esta reflexão na intenção de assegurar – contribuir – para que o corpo, a voz e o lugar da realidade dos mais subalternizados das nossas relações sociais se façam presentes. Isto é, pensar sobre a importância do educar, professar e do ser e estar enquanto sujeito – pessoa – comprometido com a transformação de modos de ver, ser e de esperar, mesmo nas adversidades.

É importante destacar que o tornar-se é um processo tão constante quanto a necessidade de pensar e revisar nossas práticas coletivas dentro e fora dos espaços de educação, assim como a busca por conhecimentos e de melhores caminhos para a articulação da escuta e do estabelecimento de pontes para o diálogo, a fim de contribuir para a constituição de cidadãs/ãos conscientes de seus direitos, das suas referências históricas e culturais. Irei expor aqui, do lugar de professora-pesquisadora, a relação interdependente entre a pesquisa e o que venho estabelecendo como prática de ensino da arte para as relações étnico-raciais nesses espaços escolares e não escolares a partir das subjetividades.

Ingressei na universidade no ano de 2006, quando tinha determinado como caminho os estudos das práticas culturais afro-brasileiras e a licenciatura como possibilidade de repercussão. A Lei 10.639 que outorga a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira em todas as unidades de ensino do Brasil havia sido promulgada em 2003.

No contexto dos encontros de campo das aulas de desenho na Vila Rubim, região central de Vitória, capital do Espírito Santo, realizei uma sequência de desenhos a partir da disposição dos fios-de-contas, exposta nas lojas de artigos religiosos.

Os estudos dessas indumentárias religiosas afro-brasileiras abriram caminhos para várias frentes de atuação e pesquisa, sendo amparo na compreensão interdependente de conhecimentos nas relações étnico-raciais, de entendimento comunitário, circular, dinâmico e, sobretudo, da religiosidade, para a reelaboração da história e das práticas culturais afro-brasileiras. São conhecimentos interdependentes, indissociáveis. É limitador não se compreender aqui o diálogo dessas relações.

Na prática de ensino da Arte para o ensino médio, no contexto da graduação, propus a realização do projeto *"Elementos que contam histórias"* (2011), como caminho de experiência, como um trabalho de

¹ Elementos que contam histórias é parte das ações realizadas no contexto do trabalho de conclusão de curso, de minha autoria, intitulado *"Os fios-de-contas nos candomblés: A vivência da cultura afro-brasileira através da arte/educação"*, defendido em 2012, no Departamento de Teoria da Arte e Música, no Centro de Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo.

caráter experimental de pesquisa para o ensino da Arte para o ensino médio, dialogando com o quanto da musicalidade de artistas como Milton Nascimento e Gilberto Gil repercutiram da memória e da história dos modos de ser e ver das/os afro-brasileiras/os, das relevâncias das cores e formas que também materializam essas memórias e histórias como elementos identificatórios.

Da mesma forma, vejo como necessário registrar o trabalho *“Abre-caminho”* (2012)², uma das obras da exposição Horizonte, uma instalação artística realizada na Galeria Espaço Universitário, na qual a sua concepção só foi possível a partir da escuta, da coletividade e das redes. Um alicerce para a *“Ku sanga”* (da qual falarei logo a seguir). Já o projeto *“Marés – Movimentos da Arte e da Educação”*, realizado na Vila de Manguinhos entre 2014 e 2016, trata-se de uma cocriação que emergiu da necessária reflexão sobre as Práticas de Ensino da Arte para a Educação Infantil. A partir da oralidade, da escuta das narrativas sobre o território da Vila de Manguinhos, trabalhamos para que as práticas tradicionais desse território estivessem repercutidas como conteúdo dentro do espaço escolar e também fossem registro para a comunidade. Essa atenção para a escuta advém da oralidade apreendida das comunidades religiosas de matriz africana, assim como a importância da coletividade, da comunidade e do cuidado para com o território, antes de se conceber uma proposta de atuação. Tudo isso conflui para o que se estrutura hoje como *“Ku sanga de contas contadas – Práticas de Ensino da Arte para as Relações Étnico-Raciais”*³.

**Ancestralidade – Corporalidade – Territorialidade – Oralidade –
Circularidade – Religiosidade – Memória – Musicalidade**

Esse repertório de palavras-conceitos foi estruturado pela então pesquisadora, educadora, coordenadora pedagógica do programa *“A cor da cultura”* (2004), Azoilda Loretto da Trindade (*em memória*), material didático de grande referência para a Educação das Relações Étnico-Raciais no Brasil.

Pois bem, *“Ku sanga”* significa encontros ou coleção de algo da mesma espécie, em quimbundo. Prática que emerge das realizações de encontros concebidos sob o “pretexto” dos fios que contam histórias, cujas narrativas visuais dos fios-de-conta, apreendidas nessas comunidades de terreiro, me permitiram o acesso a uma narrativa estética a partir da memória ancestral da comunidade de matriz africana e a repercuti-la em elementos que contam histórias, cores que representam memórias, encontros em roda, em perspectiva de igualdade. Tudo isso foi partilhado no *“Inzo Alafin de Iemanjá”*, comunidade religiosa predominantemente de matriz bantu, localizada no

² Instalação realizada na exposição coletiva *Horizonte* (2012), na Galeria Espaço Universitário, na Universidade Federal do Espírito Santo.

³ Dissertação de Mestrado de minha autoria defendida no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER-CEFET/RJ), em 2017.

município de Serra-ES, sob a liderança de Edinéia Silva Cabral, a Mãe Néia que, com muita generosidade, tem acolhido minhas propostas de pesquisa desde 2006.

Como educadora, me reinvento na minha negritude, na minha afro-brasilidade, por ser o campo que me estabelece mobilização – de militância e de movimento – e que alimenta a minha criticidade e a busca por conhecer para repercutir e transformar os territórios.

Atuo no ensino básico público municipal na Região Metropolitana da Grande Vitória, no estado do Espírito Santo, há cerca de 11 anos. Ingressi nesse território com o objetivo de ter acesso ao grande público autodeclarado negro e periférico da região. E também por acreditar na defesa de uma educação como possibilidade de transformação social e na constituição de sujeitos conscientes de suas referências históricas e culturais, para uma revisão epistêmica e o esperar para novas possibilidades e caminhos de futuro através da educação. Antes de ingressar no ensino escolar, pude experienciar a atuação em espaços culturais, artísticos e pontos de cultura que me abriram muito o repertório de possibilidades de dialogar e cocriar sobre obras, memórias e histórias de pessoas diversas para diferentes públicos. Um período de grande aprendizado para a minha atuação enquanto educadora.

A educação tem sido um campo que reproduz fortemente a polarização política que se reverbera em nossa sociedade. O direito à diferença – a não discriminação – em todos os espaços sociais, assim como o fundamental respeito pela pluralidade de ideias e de conhecimentos, tem provocado tensões devido à problematização de paradigmas instituídos como verdades – únicas – ao passo que coloca em questão currículos como instrumentos que incidem sobre identidades e que reproduzem concepções hierarquizadas de gênero, raça/etnia, sexualidade e classe social.

É violento o processo de opressão e de exploração orientadas aos corpos femininos e racializados, formas de subordinação inscritas em matrizes epistêmicas que repercutem práxis colonial inferiorizantes. É preciso resistir enquanto profissional, reexistir enquanto pessoa, compreender as suas limitações na mesma medida que o propósito de ser e estar neste território, uma microrrepresentação da nossa sociedade.

Portanto, nessa afrodiáspora, é necessário se fazer pensar as dinâmicas de resistência, suas práticas políticas cotidianas, de modo a provocar a insurgência de pensamentos, fazeres e conheceres descolonizados por vias de outras matrizes. Conscientes da necessidade de nos reinventarmos nas adversidades dessas instituições às quais estamos submetidas/os, precisamos ser estratégicas/os, estabelecer grupos de apoio onde quer que esteja.

Pensar a partir da arte é a busca pela humanidade que nos é negada. O campo artístico – da arte na educação – é um movimento insurgente interdependente. O processo de me constituir enquanto educadora é o mesmo o qual me reinvento como sujeito nas práticas artístico-culturais afro-brasileiras.

“*Ku sanga*” foi/é um caminho metodológico que estabeleço como reelaboração, tanto no espaço escolar quanto no não escolar. “*Ku sanga de contas contadas: Práticas de ensino da Arte para as Relações Étnico-Raciais*” é o título da minha dissertação, defendida no Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, do Rio de Janeiro, em março de 2017.

Trata-se de uma abordagem que encaminha uma perspectiva não colonizadora de coleção de trajetórias através de encontros. A proposta de reflexões e de caminhos para a promoção da Educação das Relações Étnico-Raciais se fundamenta na oralidade, na corporalidade e na circularidade, alguns dos princípios *Civilizatórios Afro-Brasileiros*, nos saberes e nas referências que enfatizamos como caminho e que estão associados ao uso de diferentes modos de ser e ver o mundo a partir dessa perspectiva.

Trata-se de uma outra perspectiva epistemológica de compreensão, de ser e estar no mundo. Um caminho interdependente de articular os conhecimentos. Uma compreensão cotidiana iniciática, não dogmática.

O saber é uma luz que existe no homem. É a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais puderam conhecer e que se encontra latente em tudo que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente (KI-ZERBO, 2010, p. 201).

Com isso, o constante processo de aprendizado a partir de práticas de acolhimento, da promoção do espaço de fala e de escuta⁴ – “a fala humana como poder de criação” (Ibidem, p. 172) – permeia os encontros de partilha de reflexões sobre as nossas relações raciais e seus efeitos; além disso, tenho constatado a importância da partilha de olhares para buscarmos um caminho equânime.

A identificação das práticas de Arte e de Educação como lugar de fala é inerente ao entendimento da importância da equidade como propósito, que está atrelada ao conhecimento e à consciência de sua história e de suas referências culturais.

Por tudo isso, a busca constante por tornar-se mulher negra e por uma prática artística para as relações étnico-raciais é o meu propósito, a fim de articular a minha atuação profissional com uma prática de

⁴ Sobre a importância de desenvolvemos também uma reflexão sob a perspectiva da Escuta extensiva, ver o artigo “Insurgências nas artes contemporâneas: as escriturências no assentamento do Raiz Forte Espaço de Criação” (BICALHO; PENHA; ROSA, 2020).

educação engajada, transformadora. Para além da abordagem triangular que se propõe “contextualizadora”, antes se faz fundamental uma mediação que elenque a criticidade e um repertório que reflita o território e que o proponha em diálogo com outros saberes e modos de ver como ponte.

Com o passar do tempo, a tomada de consciência para se pensar uma prática de educação emancipatória está na importância da mobilização das/os mediadoras/es, educadoras/es, professoras/es e demais interessadas/os em problematizar e transformar as nossas relações. É fundamental considerar, primeiramente, a pessoa para, depois, pensar a/o profissional em contexto formativo/imersivo.

Escrevo a partir da experiência de um pouco mais de uma década de pesquisa, atuação e reelaboração no território escolar. Anteriormente à prática como educadora nessas instituições de ensino, me dediquei às experiências em ambientes não escolares – museus e/ou espaços culturais – como laboratório de criação e experimentações, assim como as escolas precisam ser.

A partir do ensino da arte escolar, de um currículo ainda limitado e, conseqüentemente, do lugar que o componente curricular arte ocupa dentro das instituições de ensino, deve ser premissa compreendermos o tamanho da nossa caminhada.

No último dia 5 de janeiro deste ano corrente, 2023, foi decretada a Lei 14.519 que institui o *Dia Nacional das Tradições das Raízes de Matrizes Africanas e Nações do Candomblé* no Brasil. Para as comunidades contempladas, o dia 21 de março será, sobretudo, um momento de reflexão, problematização e de reafirmação de direitos. Neste ano também completamos os 20 anos da Lei 10.639, promulgada no dia 09 de janeiro de 2003, com a outorga da obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira nas instituições de ensino de todo o país, atualizada em 2006 com a inserção da obrigatoriedade dos estudos das histórias e culturas dos povos originários brasileiros.

Como reflete a pedagoga e parlamentar Érica Malunguinho, “a lei como ferramenta de letramento”. Nesse 2023 também é ano em que eu completo 15 anos de pesquisa dedicados à estética simbólica no candomblé, a partir dos estudos dos fios-de-contas, estética está atrelada à memória, que materializa a história e os modos de ver e ser das comunidades tradicionais religiosas afro-brasileiras. Um corpo negro educador dentro de uma estrutura que, na mesma medida em que emancipa, coloniza, inferioriza e oculta histórias, sabota sonhos e liberdade.

Fricções entre a atuação artística, educadora, curadora, gestora de espaços culturais se interseccionam, de modo interdependente, em seu

tempo e espaço em campos de pesquisa e de estudos para a repercussão para/no grande público. A prática tensiona o pensamento. O campo teórico só tem sentido se a prática estiver sendo experienciada. Carrego muitas questões dessas experiências: problematizações que emergem dessas microrrepresentações sociais na escola, em espaços culturais, na atuação em projetos, na academia.

Tenho apreendido, compreendido e assimilado o meu corpo negro educador *dentro*, cheio de memórias, histórias, traumas. Em que educar em espaços coletivos, em territórios de subalternização, acessa o grande público, compreendido aqui como território escolar, periférico, autodeclarado preto/pardo, e também é educador. Há o propósito de se conectar pela identificação ao imaginário de estudantes, no sentido de expor uma possibilidade de reinvenção.

Algumas considerações

Dentro da bolha em que eu vivo é difícil pensar para quem eu escrevo nesta proposta. Almejo um público de educadoras e educadores, assim como atingir pessoas interessadas em problematizar e que buscam, em alguma medida, transformar a nossa realidade. Tenho a certeza da necessidade de articularmos a nossa fala, os nossos propósitos e de nos reinventarmos pessoal e profissionalmente. Acrescento, também, a importância do debate acerca dos trânsitos, das implicações e profanações do sistema da arte na nossa sociedade, de uma construção de algo que se assemelhe a um circuito de conhecimentos contra-hegemônicos dentro desse sistema, comprometidos com as nossas relações, os nossos repertórios, os nossos lugares e as nossas visões de mundo, que ampliam o alcance dessas reflexões sobre como diferentes vozes entendem, se apropriam, manejam, descartam, criam e recriam sentidos junto às possibilidades de atuação e ingerência no campo das relações interdependentes entre linguagens artística e a educação.

Por fim, reafirmo que acredito muito em uma prática de educação que seja realizada na perspectiva da pluriversidade de repertórios, na mesma medida do contracolônial, que seja descolonizadora. Com a abertura para a criação e/ou recriação de sentidos e de perspectivas de outros mundos possíveis a partir do artístico e do educativo engajado. Ou seja, pela busca da humanidade.

REFERÊNCIAS

BICALHO, Charlene. Proposição Adaptação | Margens de Ti de Charlene Bicalho | Performance Bombril com Priscila Rezende. Vídeo, Edição e Fotografia: Carol Covre e Luara Monteiro. Vitória: Raiz Forte & Museu Capixaba do Negro Verônica da Pas (Mucane), 2015. 1 vídeo (4 min 28 s). **Raiz Forte [YouTube]**, 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/AGXeK5Car-U>>.

BICALHO, Charlene; PENHA, Sonia Rodrigues da; ROSA, Tatiana Gomes. Insurgências nas artes contemporâneas: as escrevivências no assentamento do Raiz Forte Espaço de Criação. In: CIRILLO, José; BELO, Marcela; GRANDO, Ângela (Orgs.). **Anais do X Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação nas Artes** - Arte em Tempos de Pandemia. Vitória: EDUFES, 2020, p. 835-843. Disponível em: <https://leena.ufes.br/sites/leena.ufes.br/files/field/anexo/integrall_em_baixa_poeticas_2020_anaisre_final_compressed_1.pdf>.

BRASIL. Lei Nº 14.519, de 05 de janeiro de 2023. In: **Diário Oficial da União**, Brasília, edição 5, seção 1, p. 1, 06 jan. 2023. Disponível em: <<https://www.in.gov.br/web/dou/-/lei-n-14.519-de-5-de-janeiro-de-2023-456339133>>.

_____. Lei Nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. In: **Diário Oficial da União**, Brasília, edição 8, seção 1, p. 1, 10 jan. 2003. Disponível em: <<https://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=1&data=10/01/2003>>.

BRASIL. Ministério da Educação. **Orientações e Ações para Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: SECAD, 2006. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/orientacoes_etnicoraciais.pdf>.

_____. **Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana**. Brasília: MEC, 2004. Disponível em: <https://download.inep.gov.br/publicacoes/diversas/temas_interdisciplinares/diretrizes_curriculares_nacionais_para_a_educacao_das_relacoes_etnico_raciais_e_para_o_ensino_de_historia_e_cultura_afro-brasileira_e_africana.pdf>.

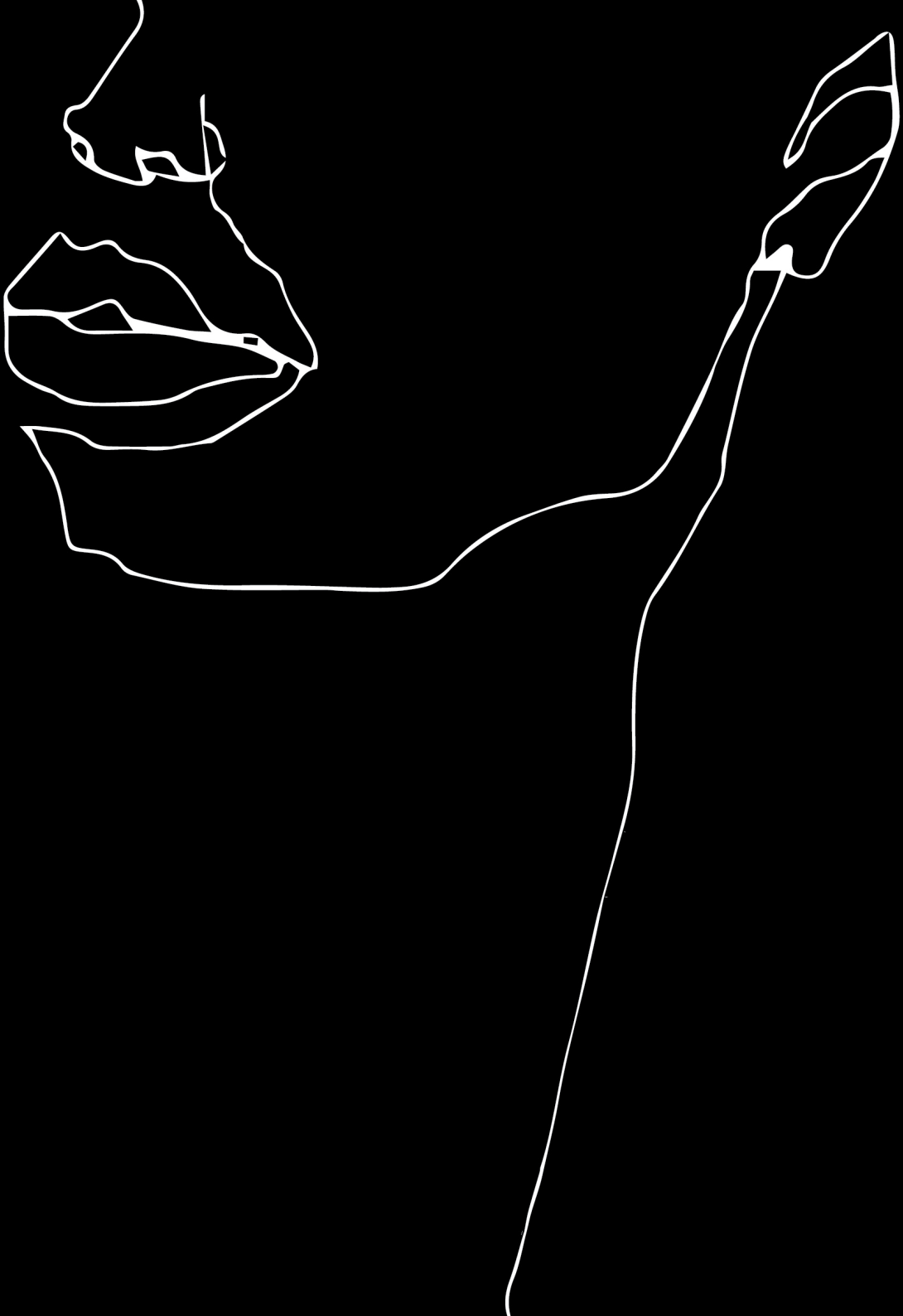
hooks, bell. **Ensinando a transgredir: educação como prática da liberdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

ROSA, Tatiana Gomes. **Ku sanga de contas contadas: Práticas de ensino da Arte para as Relações Étnico-Raciais**. 2017. 120 f. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) - Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais, Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <https://dippg.cefet-rj.br/pprer/attachments/article/81/91_Tatiana%20Gomes%20Rosa.pdf>.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

TRINDADE, Azolida Loretto da. Fragmentos de um discurso sobre afetividade. In: BRANDÃO, Ana Paula (Coord.). **Saberes e fazeres: modos de ver**. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006, p. 101-112. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2011/06/Caderno1.ModosDeVer.pdf>>.



A EDUCAÇÃO MUSEAL NAS FRONTEIRAS DAS ARTES VISUAIS

Brune Ribeiro da Silva

*Me afirmo enquanto bicha preta não-binária, pansexual, carioca suburbana, macumbeira, não-monogâmica, educadora museal, curadora, produtora cultural, etc. Mestranda em Artes Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, com bolsa CAPES. Licencianda em Artes Visuais pelo Centro Universitário ETEP. Bacharela em História da Arte pela EBA/UFRJ. Gestora titular da Rede de Educadores em Museus e Centros Culturais do Rio de Janeiro (REM-RJ) e gestora suplente da Rede de Educadores em Museus do Brasil (REM-BR).
Email: brune.ribeirodasilva@gmail.com*

Resumo

Este ensaio visa discutir a educação museal como campo pertencente às artes visuais. A partir do aporte teórico-conceitual e das vivências e experiências profissionais da autora como artista-educadora, assenta-se as pessoas artistas-educadoras como agentes de contribuição para a história e teoria da arte a partir das suas ações artístico-pedagógicas. Para isso, é feita uma interlocução com os campos da curadoria, crítica de arte, dos processos artísticos e da historiografia da arte, através da identificação de semelhanças entre eles.

Palavras-chave

Artes visuais; Educação museal; Ações artístico-pedagógicas; História e teoria da arte; Curadoria.

Quando recebi o convite para participar desta publicação, ainda no início de 2022, fiquei refletindo sobre quais contribuições eu poderia trazer. Mesmo que a realização do projeto fosse, naquele momento, apenas uma ideia necessária de aprovação em edital público, sua tangível possibilidade de execução me gerou grande empolgação e empenho em apresentar algumas abstrações que pairam meus pensamentos. Ao longo dos meses, e com a confirmação da aprovação e seleção do projeto, pude amadurecer minhas ideias e definir o que desenvolveria aqui.

Esse processo ocorreu em concomitância com algumas redefinições na pesquisa de mestrado que tenho realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A partir de experiências vivenciadas na minha jornada acadêmica, profissional e pessoal, eu investigo ações artístico-pedagógica de pessoas artistas-educadoras pretas e/ou transvestigêneres¹ como agenciamentos que constroem significados sobre as artes visuais na contemporaneidade, elaborando análises críticas fomentadoras de novas narrativas para a história e teoria da arte.

Nesse rearranjo mencionado, uma parte da pesquisa que comporia um dos capítulos, e que surgiu como monografia de uma disciplina após meu ingresso no PPGAV, foi retirada por sugestão da minha orientadora e indicada como um possível artigo a ser publicado. Com boa parte já escrita, compreendi que seria relevante para esta publicação apresentar a ideia em questão. Assim, considerando que este livro aspira conectar os campos da arte-educação, da crítica de arte, da curadoria, da historiografia e dos processos artísticos, me proponho com este ensaio afirmar as práticas de pessoas artistas-educadoras na encruzilhada desses campos. Ou seja, consolidar a prática educativa em diálogo com as artes visuais como produtora de processos artísticos, crítica de arte, curadoria de arte e historiografia da arte.

Por quais caminhos andei até chegar nesta encruza²?

Não poderia dar seguimento à discussão sem antes elucidar os caminhos que me trouxeram à educação museal e a forma como me tornei, primeiro, educadora e, em seguida, artista-educadora. Como historiadora da arte, muito pouco ouvi falar sobre práticas educativas durante a graduação. Contudo, foi justamente a partir dela que cheguei à educação museal, em 2015. Parte obrigatória do currículo da graduação³, o meu estágio na antiga Coordenação de Comunicação Social, atual Divisão de Processos Museológicos do Museu da Chácara do Céu (MCC), foi minha porta

¹ O termo “transvestigênera” foi cunhado pela ativista Indianarae Siqueira com o objetivo de unir o significado das palavras travesti, transexual e transgênero.

² Na umbanda e demais religiões de matriz africana, a encruza (ou encruzilhada) é a morada de Exu. Ela se configura por um cruzamento de ruas ou, de forma mais abrangente, de caminhos.

³ Para Mônica Hoff (2013, p. 70), a “[...] educação (da arte), dos projetos pedagógicos, serviços e programas educativos de museus, universidades e instituições culturais – [ocupa] um lugar (ainda) coadjuvante, ou não plenamente incorporado, e de interesse secundário por parte do campo (ou seria do sistema?) da arte”.

de entrada nesse campo. Formada profissionalmente no trabalho diário em diversas instituições culturais cariocas, com diferentes tipologias de acervo e composições de equipe, as afinidades entre arte e educação nunca se fizeram ausentes ou despercebidas ao meu olhar.

As experiências vivenciadas por mim enquanto artista-educadora perpassam, além do já mencionado estágio no MCC, por diversas instituições culturais, seja na colaboração como membro de suas equipes, seja em ações pontuais de instituições por todo o país. Já atuei como estagiária, como terceirizada, como celetista, como MEI, como educadora júnior e como coordenadora de educação. Conto com a experiência na gestão da Rede de Educadores em Museus e Centros Culturais do Rio de Janeiro (REM-RJ) e na gestão da Rede de Educadores em Museus do Brasil (REM-Br).

Essa diversidade de atuações me possibilitou um conjunto sólido de vivências que, somadas à minha formação acadêmica e ao convívio com pessoas educadoras, curadoras, artistas e críticas de arte, me permitiram observar e identificar aproximações entre as práticas da educação museal, da crítica de arte, da curadoria, dos processos artísticos e da historiografia da arte. A partir de então, passei a me compreender enquanto artista-educadora e a defender que nós, pessoas artistas-educadoras, contribuimos para a história e teoria da arte quando tecemos diálogos através das nossas ações artístico-pedagógicas, com as múltiplas linguagens artísticas.

Com tantas instituições no currículo, realizei uma série de atribuições e aspectos da educação museal. Em oposição ao que o senso comum, dentro e fora dos museus, compreende sobre o trabalho educativo museal, as pessoas educadoras não são apenas responsáveis pela realização de visitas mediadas para públicos escolares. Nosso trabalho educativo engloba uma gama muito densa de atribuições, das quais mencionarei mais a frente, mas que envolvem processos de pesquisa, sistematização, avaliação, produção textual, dentre outros.

Mas, afinal, o que é educação museal?

No Brasil, essa discussão ganhou força significativa a partir de 2010, quando o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) iniciou o processo de construção participativa da Política Nacional de Educação Museal (PNEM). Representativa de um marco para a consolidação do campo, a PNEM teve influência de dois símbolos importantes para o campo dos museus: o documento da Política Nacional de Museus (PNM) e a criação das Redes de Educadores em Museus (REM).

A partir de 2003, com o primeiro governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva e com Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, podemos observar o início de um período célebre de mobilizações e construções coletivas de profissionais de museus e demais membros da sociedade civil, resultando no lançamento da PNM ainda naquele ano. Especificamente no Rio de Janeiro, um grupo de educadoras de diversas instituições culturais fundou a primeira REM em 2003, com o objetivo de reunir profissionais do campo para debates, trocas de experiências, compartilhamento de ideias e realização de formação continuada.

O termo “educação museal” apesar de ser relativamente recente, com sua primeira menção na literatura brasileira feita em 2001 - no texto “Museus de Ciência: assim é, se lhe parece”, de Mário Chagas - trata de uma função já exercida há quase um século. No que tange a institucionalidade, ela existe há mais de 95 anos no Brasil, com a criação, em 1927, da Seção de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional, para promover o ensino de ciências para grupos discentes do ensino primário e secundário. Além deste marco, eu não poderia deixar de mencionar também o Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, realizado em 1958 no Bloco Escola do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, que visava, entre outros aspectos, o desenvolvimento dos programas e setores educativos museais.

Contudo, é com a PNEM que a educação museal passou a ser assumida e construída como campo do saber, um conceito, um campo profissional, que conta com diretrizes e orientações próprias. Esse processo mostrou ser necessário compartilhar o método de construção participativa de uma política pública, ocasionando, em 2018, a publicação do Caderno da PNEM, onde consta, dentre outras coisas, um glossário com verbetes importantes para o campo. O documento da Política apresenta um conjunto de cinco princípios e dezenove diretrizes voltadas para orientar e subsidiar o poder público, as instituições, os processos e os profissionais de educação museal em todo Brasil.

Andréa Costa, Fernanda Castro, Ozias Soares e Milene Chiovatto, pessoas autoras do verbete “Educação Museal”, presente no glossário do Caderno da PNEM, nos dizem que “[...] o termo [...] vem sendo usado por vários autores para se referir ao conjunto de práticas e reflexões concernentes ao ato educativo e suas interfaces com o campo dos museus.” (COSTA et al., 2018, p. 73). O que observo a partir disso é que as diversas discussões realizadas ao longo desses anos, e sintetizadas pela PNEM, possibilitaram a compreensão de que o foco da educação museal está nos sujeitos envolvidos nos processos educativos, levando em conta a sua

formação integral, com o fim de transformar a sociedade.

Quando em relação com os objetos/acervos, com os discursos curatoriais, educativos e artísticos e as vivências que cada pessoa artista-educadora carrega consigo, nós podemos construir novos sentidos sobre a arte gerando reflexões críticas sobre as formulações hegemônicas consolidadas pela história e teoria da arte⁴.

De que forma essa construção de sentidos sobre arte na prática educativa se aproxima da curadoria, da crítica, dos processos artísticos e da historiografia?

Não podemos dizer que a prática curatorial da contemporaneidade é a mesma daquela realizada no século passado. Com o passar dos anos e com as diversas reformulações culturais, sobretudo no campo museal, a figura da pessoa curadora deixou, em certa medida, de estar associada ao cuidado específico de uma coleção, à guarda do acervo de uma instituição, ou seja, ao cuidado com o objeto em si (CAUQUELIN, 2005; OBRIST, 2014). Essa função, própria da curadoria tradicional, aos poucos deu lugar para a curadoria contemporânea, onde a figura da pessoa curadora está mais associada à seleção, organização e contribuição com a história da arte (ALVES, 2010; OBRIST, 2014).

Hans Ulrich Obrist, em “Caminhos da Curadoria” (2014), faz uma defesa de que a pessoa curadora, antes apenas responsável pelo cuidado com o acervo e a coleção, vem gradativamente se afastando deste papel tradicional de cuidadora. Contudo, me contraponho, de certo modo, ao pensamento do autor sobre esse afastamento da pessoa curadora, pois acredito que houve, na realidade, uma mudança no foco do seu cuidado. Ou seja, o cuidado que antes era inteiramente direcionado ao objeto artístico passa a ser, na contemporaneidade, direcionado para a relação dos objetos com os públicos das exposições e dos museus (SILVA, 2018).

É nesta formulação contemporânea da curadoria que eu observo as relações com a educação museal e a prática educativa. Como mencionei anteriormente, eu consegui observar, na minha jornada profissional, algumas relações entre os campos. Essa percepção teve início ao atuar em instituições de arte, principalmente no Museu de Arte do Rio (MAR), mas se manteve junto a mim, talvez pelas minhas conexões com as artes visuais, ao percorrer museus de história e de ciências.

Enquanto artista-educadora, uma das minhas principais atribuições é realizar ações artístico-pedagógicas para os diferentes públicos. Para tal, é necessário elencar um tema, realizar uma pesquisa sobre o mesmo,

⁴ Chamo atenção novamente para explicitar que a minha abordagem parte da educação museal no diálogo com as artes visuais. Portanto, trato de um panorama específico ao contexto abordado aqui, não sendo aplicada de forma generalizada a todos os contextos da educação museal.

selecionar objetos artísticos em exposição ou não, organizar um percurso narrativo e apresentar aos públicos de forma que aquilo que foi selecionado provoque uma interação dialógica. Mônica Hoff (2013) defende o mesmo ponto sobre o trabalho educativo ao dizer que

[...] a prática de mediação [...] como prática criativa e intelectual, ela que é também um processo curatorial – pois envolve escolhas, construção de narrativas, precisão no recorte, conhecimento histórico e postura política (sim!) [...] (HOFF, 2013, p. 71).

Esses aspectos estão diretamente comprometidos com o envolvimento dos públicos, o que é de grande importância para o nosso trabalho. Em qualquer formato de ação artístico-pedagógica proposta, a preocupação principal é na comunicação com eles. Compreendo que esta seja, ou deva ser também, uma preocupação primordial da curadoria e das pessoas curadoras.

Um conceito que tive acesso e muito me aproximei nos últimos anos foi o de curadoria educativa. Luiz Guilherme Vergara (2018), ao tratar desse conceito, traz a ação cultural como uma potência para a arte, sendo ela importante para a dinamização da relação arte/indivíduo/sociedade. Na minha percepção, algo semelhante ao que mencionei anteriormente sobre a curadoria e a educação museal.

Assim, na interlocução entre minhas percepções da vivência do “chão do museu”⁵, a conceitualização de Vergara e as reflexões de Hoff, ressalto que pessoas artistas-educadoras constroem conhecimentos a partir de reflexões sobre arte em conversa com os públicos, com a obra, com o pensamento da pessoa artista e da pessoa curadora. Como não conceber, portanto, que essa produção de saberes – realizada à base de densa pesquisa sobre as temáticas das exposições, os artistas expostos e suas obras – elabora novos sentidos e co-curadorias?

Contudo, às pessoas artistas-educadoras, sobretudo àquelas racializadas e/ou (trans)generificadas, é constantemente negado o lugar de criação, sendo imposto a nós o espaço sufocante da reprodução de conhecimentos produzidos por agentes autoconstruídos como hegemônicos. O lugar da educação em arte é também o lugar de subversão e rebeldia, visto que não nos permitimos ocupar aquele espaço redutor das nossas subjetividades e potencialidades discursivas.

Exemplo disso foi uma situação ocorrida em 2018, no contexto de uma exposição temporária, individual, de um artista figurão já falecido, no MAR. Como parte da equipe de educação na época, vivenciei o incômodo

⁵ Termo utilizado informalmente por pessoas trabalhadoras de museus que ocupam cargos subalternizados, institucionalmente, como pessoas educadoras, mediadoras, orientadoras de público, recepcionistas, atendentes, dentre outras nomenclaturas para cargos que lidam com o atendimento direto aos públicos, designando, assim, o seu lugar hierárquico dentro das instituições.

escrachado e a revolta manifesta das pessoas curadoras e das pessoas familiares do artista - também gestoras de seu instituto - perante uma ação educativa performática proposta e executada por dois artistas-educadores pretos. Lembro de ter sido veementemente atravessada pela compreensão de que o questionamento era sobre o lugar (ou seria a ousadia?) de criação de dois artistas-educadores pretos “em cima” da criação de duas pessoas curadoras brancas e de um artista branco, sem a devida autorização dos mesmos.

Nela, percebemos o que Mônica Hoff expressa ao dizer:

Institucionalmente, as práticas de mediação e curadoria são concebidas como processos distintos: comunicáveis, mas hierarquicamente distantes - como se o primeiro fosse uma tentativa de tradução do segundo, logo, dependente desse. E o segundo, por sua vez, o detentor absoluto do discurso da arte (HOFF, 2013, p. 72).

Faço um contraponto a essa distinção a partir de uma ação artístico-pedagógica elaborada por mim, por Diego Xavier e por Eduarda Emerick, em 2022, quando eu trabalhava no Museu do Amanhã. Partindo do tema da 20ª Semana Nacional de Museus - “O Poder dos Museus” - e da Exposição Principal do Museu do Amanhã, nosso objetivo era discutir outras abordagens de sustentabilidade durante uma visita mediada pela exposição. A ideia surgiu a partir do desconforto gerado pela temática estar voltada prioritariamente para o campo das ciências da natureza, abordando o desenvolvimento sustentável num viés apenas “ecologicamente correto” e “economicamente viável”, deixando de lado os caracteres “socialmente justo” e “culturalmente diverso”.

A partir de um objeto mediador⁶, tivemos a pretensão de alçar no museu um palco para ecoar as vozes historicamente subalternizadas. Após um processo intenso de pesquisa, desenvolvemos um livro intitulado “Catálogo Artístico-Pedagógico”, apresentado às pessoas visitantes como sendo o catálogo da exposição, composto por obras de diferentes artistas visuais do território brasileiro e com um recorte de raça e gênero. A partir do percurso narrativo proposto na exposição original, baseado em cinco grandes perguntas (De onde viemos? Quem somos? Onde estamos? Para onde vamos? e Como queremos ir?), nós elaboramos uma nova narrativa, com as perguntas sendo respondidas através das obras selecionadas.

Apesar do forte apelo visual, toda a ação foi pensada com acessibilidade para os diversos públicos desde o início. A estratégia de mediação adotada envolveu a apresentação prévia de cada área da

⁶ Para Inês Ferreira (2014, p. 8), “um objeto mediador medeia a relação do visitante/participante com a exposição e facilita a integração do conhecimento, patente na exposição e trazido pelo visitante/participante”.

⁷ As perguntas geradoras são utilizadas em mediações como uma ferramenta utilizada para gerar reflexões ainda não acessadas.

exposição, a partir do discurso curatorial institucional, para em seguida mediar a partir das obras do catálogo, realizando a audiodescrição das imagens que, junto a perguntas geradoras⁷, provocava a análise das obras e, na condução das pessoas artistas-educadoras, a reflexão sobre o discurso curatorial educativo.

Para além de uma prática curatorial exercida pelas pessoas artistas-educadoras, esta ação envolveu o desenvolvimento de um processo artístico - a produção de um livro-dispositivo - e a prática de crítica de arte - a elaboração de análises críticas sobre a exposição e sobre as obras - permitindo a formação de um pensamento sobre história da arte, ainda que dentro de um museu de ciências aplicadas.

A relação de semelhança que noto com a crítica de arte está na questão de construir sentidos críticos sobre os objetos expostos, sobre a curadoria, sobre a instituição. É parte fundamental do trabalho de artistas-educadoras ter um olhar crítico, exercer questionamentos sobre a forma como as obras foram pensadas, sobre o discurso da curadoria, sobre a expografia constituída. São com base nesses entroncamentos que sistematizamos novas interpretações, delineando outros contornos para a história da arte. Como diz a artista-educadora Napê Rocha,

O exercício crítico [...] é sempre a produção de um transbordamento em relação àquilo que se quer observar/ler no conjunto das coisas do mundo que optamos trazer para o interior do que negociamos coletivamente como arte, mesmo que o objeto não tenha sido criado para esse fim. Se lermos esse objeto através da encruzilhada é possível que estejamos aptos a observar o que Leda Maria Martins chama de "imagens duais" ou de "dupla-face", produzidas através da aproximação dos entes/sistemas que se encostam de modo a criar um terceiro corpo/fenômeno. A crítica é também esse corpo terceiro, criado a partir do nosso encostamento em relação ao que desejamos interpretar, sem submetê-la ao seu objeto. Olhar através da dupla-face possibilita enxergar as contradições e desvios no interior daquilo que se está observando, sem tomá-lo como coisa acabada, nem mesmo o resultado da crítica (ROCHA, 2021, p. 497).

⁸ Segundo Ramón Grosfoguel (2019, p. 61), "a modernidade/colonialidade é um projeto civilizatório, que se produz no calor da violência e difunde com a violência em uma escala planetária que gerou a expansão colonial europeia para produzir vida (embora sejam vidas mediocres) nas zonas do ser e morte prematura nas zonas do não ser".

Nas tramas dos convívios institucionais, atravessados pelas artimanhas da modernidade/colonialidade⁸, as ativações despertadas fora das programações e eventos abertos aos públicos devem ser consideradas como produtos do olhar crítico inerente aos nossos corpos, considerando o modo como somos afetadas por determinações das gestões brancas, cisgêneras e elitistas que contrariam a experiência do lugar pela horizontalidade.

A ação artístico-pedagógica "Corpo Negro Cubo Branco" (2019) (Imagem 01), de Renata Sampaio, trata dessas diversas esferas relacionais de

peessoas artistas-educadoras negras em instituições culturais. Organizado enquanto um jogo, percebo-o como disparador crítico da forma como as instituições tentam nos colocar como corpos educadores, representativos de um pseudo discurso de diversidade, onde a violência racial que sofremos diariamente e a nossa presença nesses espaços de poder (ainda que em funções subalternizadas) são agenciadas para a construção de um discurso institucional decolonial. Segundo Renata Sampaio,

[...] São 32 cartas que expõem situações de racismo e colonialidade do saber, e de como o setor educativo muitas vezes é o responsável efetivo pela decolonialidade de uma exposição, preenchendo as lacunas – intencionais ou não – da curadoria. Este dispositivo pedagógico busca questionar quando a arte quer de fato se descolonizar ou se utilizar do discurso decolonial para relegitimar suas instituições e agentes (SAMPAIO, 2019, online).

Imagem 01. Renata Sampaio, Corpo Negro Cubo Branco (2019). Fotografia: Acervo de Renata Sampaio.



As ações artístico-pedagógicas apresentadas, propostas por pessoas “corpo-dissidentes”⁹, por si só expressam a imanência dos processos artísticos em suas formulações. Enquanto pessoas artistas-educadoras, operamos visualidades e, através de nossas ações, intervimos no campo da cultura (BASBAUM, 2013) ao destrinchar formas de arte consolidadas, reconfigurando-as a partir de uma operação de signos (BOURRIAUD, 2003).

Outro exemplo é a publicação “arquivo.mar” (2022) (Imagem 02), do artista-educador Jandir Jr. Com apenas dez exemplares, quase todos em

⁹ Pessoas cujos corpos carregam marcadores sociais de raça, gênero, sexualidade e deficiência que as diferenciam na lógica estruturante hegemônica da sociedade.

bibliotecas de instituições culturais, ela conta com arquivos de momentos do trabalho educativo de pessoas educadoras, num recorte temporal de 1998 a 2019, trazendo narrativas escritas por pessoas trabalhadoras da educação, precarizadas e invisibilizadas, que agora ocupam alguns desses espaços de memória oficial enquanto acervo de suas bibliotecas.

Todas as ações, assim como todos os processos tratados aqui, a partir de seus campos, produzem uma prática historiográfica da arte - ou servem de base para ela - à medida que tecem discursos críticos, formulam teorias embasadas e projetam objetos e referências artísticas. Os cinco campos tratados aqui (educação museal/arte-educação, curadoria, crítica de arte, processos artísticos e historiografia da arte) entrecruzam-se a todo momento a partir das semelhanças em suas práticas. Sendo assim, não restam dúvidas das colaborações exercidas pela educação museal para a história e teoria da arte, especialmente na relevância das pessoas artistas-educadoras como agentes de enunciação.



REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo R. **Manual do artista-etc.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. O que é um artista (hoje)? **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 10, 2003, p. 77-78. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51404/27822>>.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTA, A. et al. Educação Museal. In: Instituto Brasileiro de Museus (Org.). **Caderno da Política Nacional de Educação Museal.** Brasília: IBRAM, 2018. p. 73-77. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>>.

FERREIRA, Inês. Objetos mediadores em museus. **Revista MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares**, Évora, n. 4, p. 4-18, 2014. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/midas/676>>.

GROSFOGUEL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSFOGUEL, R. (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 55-77.

MARTINS, Mirian Celeste et al. Curadoria educativa: inventando conversas. **Revista Reflexão e Ação:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação/UNISC, Santa Cruz do Sul, vol. 14, n. 1, jan.-jun. 2006, p. 9-27. Disponível em: <http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2012/05/Canal-do-Educador_Texto_Curadoria-Educativa.pdf>.

MINISTÉRIO DA CULTURA & INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. Portaria Nº 422, de 30 de novembro de 2017. In: **Diário Oficial da União**, Brasília, edição 238, seção 1, p. 1-6, 13 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/02/Portaria-422-2017-PNEM.pdf>>.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da Curadoria.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

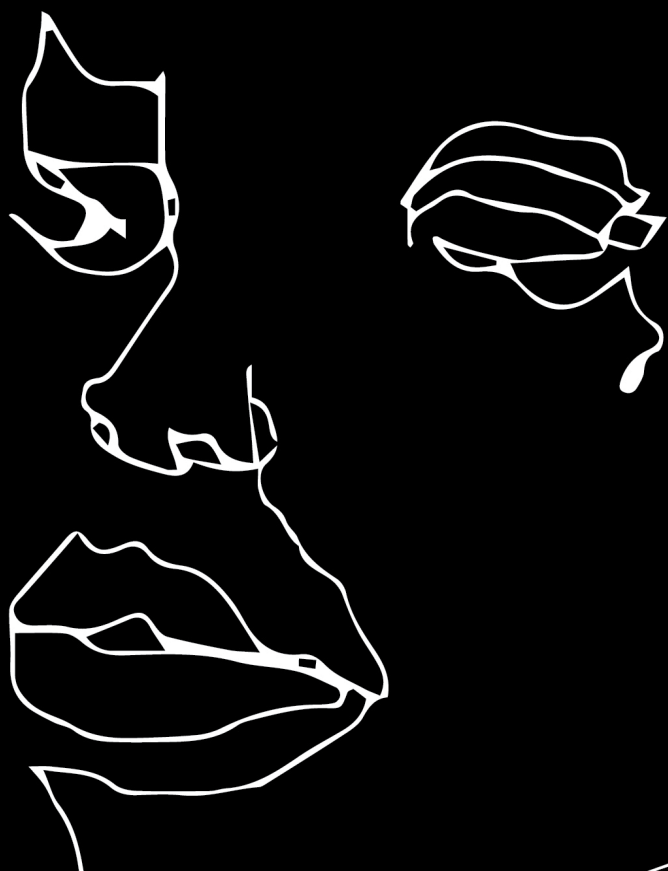
ROCHA, Leandro (Napê). Apontamentos sobre a encruzilhada como perspectiva crítica para as artes visuais. In: **POS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v. 11, n. 22, p. 492-502, mai.-ago. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/24062/27905>>.

SAMPAIO, Renata. Corpo Negro Cubo Branco. In: **Cargo Collective Renata Sampaio** [Home Page], 2019. Disponível em: <<http://cargocollective.com/sampaioresnata/Corpo-Negro-Cubo-Branco>>.

SILVA, Bruno Ribeiro da. **O mundo reciclado de Deneir:** curadoria contemporânea e acessibilidade comunicacional. 2018. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6068/1/BSilva-min.pdf>>.

UNESCO. Declaração do Rio de Janeiro, 1958 (Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus, Rio de Janeiro, 1958). In: CÂMARA DOS DEPUTADOS (Org.). **Legislação sobre Museus.** 3ª edição. Série Legislação. Brasília: CÂMARA DOS DEPUTADOS, 2017, p. 23-32. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/14599/legislacao_museus_3ed.pdf?sequence=15>.

VERGARA, Luiz Guilherme. Curadoria educativa: percepção imaginativa/consciência do olhar. In: CERVETTO, R.; LÓPEZ, M. A. (Orgs.). **Agite antes de usar:** deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 39-45.



A FULGURAÇÃO DAS TEMPESTADES POSSÍVEIS

viníciux da silva

*Artista interdisciplinar e pesquisadora independente, graduanda em História da Arte (UERJ), co-editora da Revista Insubmissas e autora de "Fragmentos do porvir" (Ape'Ku, 2022). Foi aluna do núcleo de filosofia (da arte) africana do LLPEFIL/UERJ (2018) e da EAV Parque Lage (2022). Escreve sobre, ensina e trabalha com arte e curadoria contemporâneas, pensamento negro-trans/travesti radical, epistemologias feministas negras e anarquismos transviados. Seus trabalhos recentes incluem "De bala em prosa: vozes da resistência ao genocídio negro" (livro de autoria coletiva, Editora Elefante, 2020; finalista do 63º Prêmio Jabuti), "Barricadas para o fim do mundo" (ensaio premiado no 4º concurso de ensaísmo da revista serrate, 2021), "I Wanna Find a Place" (curta-metragem, produção independente, escrito com Ellie Fernandes, 2022) e "FUGA INTERROMPIDA" (2022-até o momento; performance e cinema). Atualmente, com Daniela Avellar, conduz (em formato de curso online) o laboratório de estudos "Recusa, pensamento radical e arte contemporânea", realizado pela BRAVA, entre março e junho de 2023.
Email: viniciuxcostasilva@gmail.com*

Resumo

Este ensaio apresenta uma análise crítica do processo de concepção e realização da exposição “Do meu lugar faço movimento”, realizada entre dezembro de 2022 e janeiro de 2023, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A partir da recusa (CAMPT, 2019) e da fugitividade (HARNEY & MOTEN, 2013; EMEJULU, 2022), reflito sobre o modo de funcionamento da EAV com ênfase na construção histórica da ideia de “liberdade”, enquanto um dos pilares da Escola, e da herança e do modelo colonial da instituição. Por se tratar de uma “crítica por lampejos imaginativos” (FOUCAULT, 1980), ofereço o oxímoro da “curadoria fugitiva” como uma forma de rearticular e/ou manter uma postura crítica e afirmativa no fazer curatorial, à revelia das violências institucionais.

Palavras-chave

Curadoria; Fugitividade; Recusa; Instituições; Arte contemporânea.

para Sidjonathas, em gesto de agradecimento e amor, como intervenção e fulguração.

Não posso me impedir de pensar em uma crítica que não procuraria julgar, mas procuraria fazer existir uma obra, um livro, uma frase, uma ideia; ela acenderia os fogos, olharia a grama crescer, escutaria o vento e tentaria apreender o voo da espuma para semeá-la. Ela multiplicaria não os julgamentos, mas os sinais de existência; ela os provocaria, os tiraria de seu sono. Às vezes, ela os inventaria? Tanto melhor, tanto melhor. A crítica por sentença me faz dormir. Eu adoraria uma crítica por lampejos imaginativos. Ela não seria soberana, nem vestida de vermelho. Ela traria a fulguração das tempestades possíveis (FOUCAULT, 2008 [1980], p. 302, grifos meus).

fugitividade

“Os fugitivos sabem alguma coisa sobre possibilidades” (HARNEY & MOTEN, 2013, p. 31), pois agimos no campo do infrapolítico. A nossa música é uma profecia. Nosso trabalho sempre-já impossível excede os limites da profissão/profissionalização, por acontecer no espaço-além da universidade e dos ambientes (museus, escolas, galerias) de arte. Esse trabalho “é tão necessário quanto não é bem-vindo” (Ibidem, p. 26). Tática de guerrilha. Contra-dispositivo. Como habitar o espaço escorregadio das instituições? Como planejar a fuga e agir com estratégia? Como se manter em movimento, como manter o movimento?

Daqui, desenhamos o mapa do lugar: “o fugitivo é aquele que não se localiza na paisagem ao mesmo tempo em que ele a compõe. O fugitivo não está apagado, é bem diferente disso, pois ele está não localizável pelo olho do Mundo” (GADELHA, 2018, p. 172). Fuga é movimento. “Em outras palavras, fugitividade é escapologia. É um ato audacioso e perigoso de auto-libertação” (EMEJULU, 2022, p. 36). No entanto, fugir não é somente escapar. A promessa da fuga é viver outramente. O sujeito da fuga é liminal, não permanece, está sempre em movimento. A fuga é um voo em direção ao desconhecido, à grande noite. Sim, estudar é fugir. E as instituições são obstáculos.

recusa

Qual é, por assim dizer, o objeto da abolição? Enquanto trabalhadoras da arte, sabemos que a violência das instituições reencenam traumas,

frequências e sujeições coloniais. No entanto, em algum momento, percebemos que precisamos criar estratégias e abrir concessões para habitar as instituições, de forma ética e segura, quando possível.

A recusa é uma possibilidade de uso da “negação como fonte generativa” (CAMPT, 2019, online). Diferente da oposição binária, a qual tem seu fim no próprio ato de negação, a recusa produz uma possibilidade frente a ele. Muitas vezes, a recusa parte do reconhecimento da precariedade (da vida negra) e da afirmação de uma postura de autocuidado e redistribuição da violência, pois nos apresenta “a possibilidade de viver de outra forma” (Idem) — outramente.

Nesse sentido, falamos da abolição não apenas “das prisões, mas a abolição de uma sociedade que poderia ter prisões [...] a abolição como a fundação de uma nova sociedade” (HARNEY & MOTEN, 2013, p. 42). A abolição como uma recusa generativa. A negação como fonte de possibilidade. O que significa abolir a arte, a curadoria? Como tornar a instituição indesejável, esvaziá-la de sentido e poder? Para onde podemos e precisamos ir se quisermos levar este problema a sério? Afinal, não há lugar para nós na instituição.

pensamento implicado

Como pensar com a obra? A curadoria “é um pretexto de aproximação” (DINIZ, 2020, p. 84). E quando não? Pensar para além da finalidade e da eficácia pode ser difícil. Como pensar, então, uma curadoria implicada?

Em “Em estado bruto” (2019), Denise Ferreira da Silva se concentra na reflexão com o trabalho de arte a fim de “situar a recusa (para significar no espaço-tempo) na matéria do trabalho e não nas formas na mente da artista, e por meio de uma interpretação do trabalho que é mais poética (material e decompositiva [decompositional]) do que crítica” (p. 46). Sua intenção é pensar a obra para além da eficácia, da intenção. Como se aproximar de um trabalho de arte se permitindo afetar-se por ele, compreendendo que existe ali uma relação de implicação que se revela de diferentes formas?

Como não pensar que nossas práticas curatoriais afetam diretamente todos os agentes envolvidos, e os não envolvidos também, se tudo o que existe, existe como expressão do todo? Trata-se de compreender como a curadoria pode tomar emprestada a premissa de Leibniz:

todo corpo é afetado por tudo que acontece no universo e, assim sendo, quem consegue enxergar tudo consegue ler em cada coisa o que acontece em todos os lugares e até

mesmo o que já aconteceu e o que acontecerá ao observar, no presente, o que é remoto no Espaço e no Tempo (LEIBNIZ, 1989, p. 221).

ponto zero

Em 2022, enquanto artista/bolsista, participei do Programa de Deformação da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, no contexto da mais recente mudança de gestão da Escola¹. Apesar de, ao longo do percurso, com outras artistas da turma, termos mobilizado críticas à Escola, neste texto quero focar na prática curatorial que resultou na exposição “Do meu lugar faço movimento” (Dezembro 2022 – Janeiro 2023) e no que isso nos diz sobre o modo de funcionamento da instituição.

Desde a sua criação, a ideia de “liberdade” parece constituir um dos pilares éticos fundamentais da Escola. Em 1988, o então diretor Luiz Ernesto Moraes, em um folder para divulgação dos cursos, salienta os possíveis contornos da ideia de “escola livre” em relação à EAV. Cito um trecho de sua fala:

A Escola de Artes Visuais é geralmente associada à ideia de uma ‘escola livre’. Livre de quê? deveríamos nos perguntar... a EAV é uma escola livre porque sua estrutura é suficientemente flexível para permitir uma constante revitalização de seus programas: é livre ao incorporar em seus projetos as infinitas tendências e abordagens da arte atual; e, finalmente, é livre ao receber interessados em arte independentemente de suas experiências anteriores, tendo ou não a intenção de seguir uma carreira artística (MORAES, 1998 apud SALDANHA, 2019, p. 40).

“Livre de quê?”, podemos nos perguntar novamente. Apesar de uma defesa (aparentemente) democrática do exercício da Escola, nos últimos anos observamos a falência da possibilidade de crítica institucional e de reformulação de alguns dos aparatos políticos e pedagógicos da Escola. Enquanto instituição, a EAV desempenha um papel fundamental no sistema das artes contemporâneas (principalmente em relação às linguagens tradicionais) e permanece sendo, até hoje, um lugar de encontros e atuação de figuras muito importantes para a arte, crítica e curadoria contemporânea.

Então, vamos direto ao ponto. Enquanto instituição, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage ainda tem muito a reparar, começando pelo seu legado colonial. Legado este que, por não ser enfrentado, agora integra o próprio modo de funcionamento da instituição. Como evidencia Thiago

¹ A nota que redigimos e publicamos pode ser acessada em: <<https://select.art.br/nota-publicados-artistas-do-programa-gratuito-de-formacao-e-deformacao-da-eav-parque-lage-em-2022/>>.

Em fevereiro de 2023, realizamos uma reunião com o conselho, a coordenação e os professores da EAV, levando proposições e articulando as críticas, mas, até o momento de escrita deste texto, nenhuma mudança efetiva ou proposição de reparação, a não ser o fornecimento de bolsas (para os participantes da turma) para outros cursos em 2023, foram observados. É importante situar que o objeto da crítica é a gestão que assume a EAV em 2022, embora possamos ampliá-la para buscar compreender o funcionamento da instituição (o que elaboro brevemente no texto). Neste texto, de forma mais ampla, me refiro a diversas figuras (professores, diretores, coordenadores e curadores) que atuam na instituição, citando apenas alguns dos nomes.

Vinícius Mantuano da Fonseca (2017), a história da família Lage é antiga. O lugar que hoje conhecemos como Parque Lage foi, durante o século XIX, um engenho de açúcar onde trabalhavam pessoas negras escravizadas de propriedade da família Lage, sendo ela uma das principais famílias burguesas brasileiras, com um número incomum de escravizados. A conversão a parque público ocorreu em 1960, e a Escola de Artes Visuais foi criada em 1975, quase 100 anos após a data que marca a “abolição” do regime escravocrata. Ainda hoje, como sugere o site do Parque Nacional da Tijuca, “os visitantes podem conferir os vestígios dessa história no local, em atrações como a Lavanderia dos Escravos”. O que foi feito para reparar ou revisitar a história desse lugar?²

Observamos como a presença de figuras que têm historicamente ocupado posições de poder e decisão institucional condiciona e limita a “contínua revitalização” dos programas da Escola (livre?). A tinta que escorre nas paredes do salão nobre ainda é branca. E os algozes não renunciam a suas posições de poder. São herdeiros brancos, heterossexuais, cisgêneros, e não fazem questão de revitalizar suas tradições. O que há de tradição, no entanto, é a violência. Parece haver, ali, um fantasma colonial.

Apesar dos esforços para fazer da EAV uma “escola livre”, tanto para profissionais qualificados quanto para o público leigo, “não foi possível desenvolver uma estrutura que pudesse permanecer e continuar por um período mais longo” (SALDANHA, 2019, p. 58). A meu ver isso ocorre, pois, enquanto instituição, a EAV, ainda assim, se mantém a serviço do capital e do consumo da diferença. Reconhecer isto não anula a importância da “nossa” presença e trabalho na EAV. Por outro lado, isto joga luz às negociações e mediações políticas que constituem uma prática de recusa institucional. Como bem aponta Pablo Lafuente:

a escola, lugar de pedagogia, é também, historicamente, um dos dispositivos-chave do aparato normativo: é uma instituição que cria comportamentos, atitudes e usos do corpo que contribuem para a inserção num setor específico da sociedade. A emancipação, então, é também, deve ser, um processo de emancipação de ou contra a escola. O que seria uma escola livre? Uma escola que emancipa? Existe uma escola da qual não seria necessário libertar-se? (LAFUENTE, 2015, p. 47).

“Livre de quê?”, podemos repetir a pergunta de Moraes, e uma possível resposta se esconde à luz da colocação de Lafuente. A Escola não está livre de nada. Este é justamente o problema. E também o risco, pois buscar libertar-se do que a aprisiona implicaria em reconhecer a inevitabilidade da crise e o seu próprio fim.

² Gostaria de agradecer Roberta Azevedo e Rosemeri Conceição que, gentilmente, me cederam o material de pesquisa coletado durante o Programa de Residências na Floresta da EAV Parque Lage, do qual participaram no último ano.

³ A nota pública mencionada na nota de rodapé 01 contextualiza e organiza tais problemas. No entanto, o que significa apontar para os supostos “contornos autoritários” de uma instituição? Neste texto, parto do pressuposto de que toda instituição, por estar necessariamente vinculada ao Estado, produz regimes de violência e de controle, cada um a seu próprio modo e para seu próprio fim. Essa lógica que organiza essas instituições é o que Jota Mombaça (2019) nomeia “plantação cognitiva”, isto é, “um modo particular de agenciar a sujeição negra em favor da reprodução de um sistema produtivo que continua a obra da escravidão na medida em que faz coincidir processos de extração de valor com um regime de violência antinegra.” (p. 4). Por isso, é inconciliável uma escola livre em uma fazenda colonial.

⁴ Enquanto fazer pedagógico, a curadoria deve refletir sobre os modos de aproximação da obra e dos artistas, a fim de compreender as suas motivações, as relações que o trabalho ativa, priorizando um sistema aberto de significação, em diálogo e sintonia com os agentes do processo. Nesse sentido, se há, entre os artistas de um grupo, certas discordâncias e proposições de diálogo acerca do funcionamento do Programa, é dever da curadoria ter uma escuta atenta e se propor a solucionar os problemas em conjunto. A ausência de vontade e de escuta, consequentemente, evidencia que a curadoria, enquanto exercício do poder, pode tangenciar violências e conflitos institucionais.

Como desfazer a violência das instituições, senão pela sua própria abolição? A recusa, que nos orienta a habitar os espaços de forma ética, também nos ensina a negociar com as instituições. Em “Ouside in the Teaching Machine” (2009), Gayatri C. Spivak descreve a desconstrução (este processo de desfazimento) como um posicionamento e uma prática contínua de crítica. “Os filhos e filhas favoritos que se recusam a santificar a casa do pai têm seus usos” (p. 320), Spivak sugere, evidenciando a economia do desejo, que essas figuras constroem para manter seus próprios interesses (expropriação, violência e captura).

O jogo das instituições é um jogo do desejo. E desconstruí-las, como bem aponta Spivak, envolve “persistentemente criticar uma estrutura que alguém não pode (desejar) não habitar” (Idem). No entanto, até mesmo o trabalho infrapolítico pode se dar nas instituições, afinal não há “fora” possível. Então, como negociar com as instituições sem causar a nossa implosão?

crítica da curadoria

Nesta edição do Programa de Deformação, sob coordenação/curadoria de Adriana Nakamuta, realizamos a exposição “Do meu lugar faço movimento”, fruto do acompanhamento de seis meses. No entanto, de alguma forma, a ausência de resolução de alguns problemas por parte da gestão da Escola nos faz perceber os contornos autoritários da instituição.³

Apesar de, conforme o edital, o Programa priorizar “o caráter dialógico” e a partilha de “linguagens e conceituações presentes no campo da arte”, a minha percepção é a de que o escopo temático, decidido pela Escola, para orientar as criações dos artistas revela justamente um modo de produção e extração de capital simbólico a partir da noção de “território”. Trata-se de uma curadoria sem crítica, em favor da instituição.⁴

A exposição “Do meu lugar faço movimento” tem como tema a ideia de território. No texto da exposição, lemos:

A exposição que abre o mês de dezembro de 2022 é fruto de um processo, por vezes experimental, de provocar reflexões e promover práticas, a partir da recepção de dezoito artistas de diferentes municípios do estado do Rio de Janeiro. Refiro-me a artistas de diversos territórios da cidade e do estado do Rio de Janeiro, residentes no Centro, em Brás de Pina, na Vila Kennedy, no Rio Comprido, em Vila Isabel, na Maré, no Morro do Dendê, no Complexo da Pedreira, em Cachambi, na Pavuna, em Copacabana, na Ilha do Fundão, em São João de Meriti, em Nova Iguaçu, em Duque de Caxias,

em Cabo Frio, em Sepetiba, em Maricá, em Nova Friburgo, em São Gonçalo e em Queimados.⁵

⁵ Texto da curadoria da exposição “Do meu lugar faço movimento”, aberta em 15 dez. 2022, na Cavalariças da EAV Parque Lage, com curadoria de Adriana Nakamura (autora do texto). Outras informações disponíveis em: <<https://dasartes.com.br/agenda/acessos-do-meu-lugar-faco-movimento-eav-parque-lage/>>.

Nesse primeiro momento, fica evidente a concepção essencialista de território, priorizando a dimensão física do espaço, que permeia o enfoque temático da exposição. No entanto, como tal dinâmica se desdobra?

[Os artistas] integraram-se à EAV por intermédio do Programa de Formação e Deformação para vivências práticas e teórico-conceituais no campo da arte e da cultura. **Ao mesmo tempo, esses artistas também trouxeram para o cotidiano da Escola questões que atravessam as suas biografias artísticas e, especialmente, suas existências enquanto sujeitos críticos e criativos.** Para além de um projeto expográfico e de conclusão do Programa de Formação e Deformação no ano de 2022, o que se apresenta aqui é fruto de um esforço coletivo, provocado pela curadoria, de produzir narrativas a partir do território que eles ocupam, contribuindo para a contínua construção do conceito de lugar tão presente na arte contemporânea e fundamental para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage.⁶

⁶ Idem.

Enquanto parte fundamental do fazer curatorial, o texto da curadoria pode refletir as nuances do processo, possibilitando visualizar o percurso das obras, suas histórias e suas motivações. Afinal, “espera-se da curadoria, que está muito mais próxima do campo da recepção do trabalho do que da invenção deles, que saiba compreender e relacionar o trabalho de arte, senão na história da arte, numa sequência de outros trabalhos ou no contexto de uma discussão atual” (ALVES, 2021, p. 204).

Nesse sentido, “compreender e relacionar o trabalho” me parece ser, então, um exercício de apreensão em estado bruto do trabalho de arte, um convite “a um certo tipo de reflexão que se desdobra fora dos domínios do sujeito” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 55), que se ocupa da obra e não das identidades.

Quais são as condições de emergência das “biografias artísticas” em relação ao território? As práticas de recusa serão consideradas pela curadoria? (Nesse caso, não foram.) O simples fato de levar “para o cotidiano da Escola questões...” possibilita a construção de uma ideia de lugar? Nesse caso, podemos dizer: a ideia de lugar para a arte contemporânea, na maioria de seus usos, importa porque os agentes da arte contemporânea (enquanto sistema, mercado e instituição) estão interessados em produzir capital a partir da diferença cultural. Com isso, “percebe-se um movimento que perpetua e agrava a violência através da linguagem, da plasticidade e do caráter internacional — e/ou colonial — da língua da arte, replicando

⁷ Trecho do manuscrito não-publicado “Reflexões para uma instância da curadoria como dispositivo estético-político”, de Phoebe Coiote Degobi, comunicado em 09 de dezembro de 2021, quando de sua participação no evento “Uso Impróprio: Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes, 2021 – Resistência nas Artes: Gênero e Sexualidade” – promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ. O registro da comunicação de Phoebe Coiote Degobi na íntegra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2VMMbrAMMaw>

noções como a de outridade, em seu caráter de opressão [...] e subjugando narrativas que dissidem [da norma]”⁷.

Seguimos com o texto curatorial:

Múltiplas linguagens, materializadas em obras visuais, que aqui apresentamos trazem a tona uma pergunta crucial que colabora frontalmente com a visita a essa exposição e ao propósito que ela carrega: **em que medida o atravessamento desses corpos e territórios, repletos de diversidade e identidade, história e memória, lutas e conquistas, ideias e questionamentos, podem contribuir para a ressignificação do conceito de Escola e do seu lugar na produção artística contemporânea?** Certa de que essas provocações nos mobilizam reflexões importantes, particularmente pelas dezenas de territórios cariocas que são atravessados pela arte contemporânea, convido-os a **uma visita que não passe apenas pela apreciação das obras, mas sim que seja um grande movimento de conhecer, reconhecer e divulgar essas respeitáveis biografias de vida e de arte.**⁸

⁸ Texto da curadoria da exposição “Do meu lugar faço movimento”, aberta em 15 dez. 2022, na Cavalariças da EAV Parque Lage, com curadoria de Adriana Nakamura (autora do texto). Outras informações disponíveis em: <<https://dasartes.com.br/agenda/acessos-do-meu-lugar-faco-movimento-eav-parque-lage/>>.

De alguma forma, a questão colocada pela curadora parece revelar um dos pilares simbólicos do gesto curatorial dessa exposição e, eu arriscaria dizer, do atual comitê curatorial da EAV em sua totalidade. Afinal, se há alguma contribuição das turmas de 2022 dos Programas de Formação e Deformação da EAV, essa contribuição é justamente a nossa crítica institucional, a qual foi, conforme apontamos na nota pública, sistematicamente obliterada por parte da instituição. Assim, o pilar simbólico do qual falo, que se constitui a partir dessa lógica de mercado, patrimonialista e colonial, evidencia a curadoria “como aparato regulador de relações, afetos e estéticas influenciadas pela colonialidade dentro do circuito cultural”⁹.

“Mais do que dar ‘oportunidade de fruição’ [...] é preciso entender como travar relações respeitadas e potentes, colaborativas e transformadoras”, salienta Bernardo Mosqueira (2018, p. 176). Para que a liberdade da instituição exista, de fato, será preciso, então, promover a integração da população enquanto agente desses espaços, que devem ser entendidos “como territórios seus, de seus interesses e de sua própria liberdade” (Idem). Em outras palavras, “isso não significa criar exposições sempre agradáveis, mas construir programas envolventes que gerem identificação, afetem, façam vibrar, criem laços e, finalmente, desatem nós” (Ibidem, p. 177).

Estou interessada em defender/exercer um modo de relação com a obra que não priorize a diferença cultural enquanto valor ético. A captura da ideia de “território” pela arte contemporânea, enquanto tomada pela lógica da plantação cognitiva, indica o que podemos chamar de território

⁹ DEGOBI, P. C. Op.cit., 2021.

maior¹⁰, isto é, as narrativas hegemônicas que produzem o espaço; por parte da EAV é sintoma do modo de funcionamento do sistema de arte, no “qual interagem a Racialidade como regime de expropriação total do corpo e o Colonial como regime de expropriação total da terra enquanto recurso” (MOMBAÇA, 2019, p. 4).

Qual é o objeto da crítica da curadoria, afinal? Quero me concentrar no exercício de uma curadoria menor, nos termos de Moacir dos Anjos (2017), “como espaço de confronto com um poder que, embora queira se fazer natural, é fruto de processos violentos de sujeição passados e presentes” (p. 155-156). Phoebe Coiote Degobi (2021) articula as noções de “curadoria menor” de Anjos (2017) e de “ação estético-política” do Coletivo 28 de Maio (2017) – formado por Mariana Pimentel e Jorge Vasconcellos – situando, assim, a “possibilidade [da curadoria] ser um dispositivo estético-político, necessário para descentralizar a narrativa criada e contada violentamente nos termos de construção de conhecimento da colonialidade”¹¹. Nesse sentido, a radicalização proposta por Degobi dá a ver, de alguma forma, a curadoria como uma postura de afirmação, um posicionamento político, sendo um possível dispositivo para “rever a maneira como as histórias de corpos dissidentes estão sendo contadas na contemporaneidade”¹².

No caso da EAV, dada a sua história colonial, o mais importante seria promover a desterritorialização, o exercício da “liberdade” e a reparação histórica. Porém, como escapar da inevitável captura? Como rearticular a linguagem da curadoria para promover práticas libertárias ou até mesmo abolir o enquadramento de significação que nos faz desejar habitar as instituições?

redistribuição da violência

“Que aparência têm os mundos em que os cativos já não nos comprimem?” (MOMBAÇA, 2021, p. 67). Uma instituição que não revisa, reconsidera ou repara sua história é uma instituição que incorpora simbolicamente tal configuração e modo de funcionamento. Eu não acredito na redenção das instituições, no entanto, precisamos lidar com o desejo de habitar (SPIVAK, 2009). Nesse caso, habitar uma instituição como a EAV é, de alguma forma, importante, mas, como já me perguntei: como desfazer a violência que a torna possível? Ou, ao menos, como redistribuí-la?

Em função de uma mudança de gestão na EAV, em 2015, a artista Lyz Parayzo (à época educadora na EAV), como uma forma de enfrentar os novos critérios de seleção da comissão curatorial da Escola, que “não se

¹⁰ Aqui, recorro à noção de menor (como em literatura menor) articulada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Kafka: Por uma literatura menor* (1975); mais especificamente me refiro à abordagem de Moacir dos Anjos que, em “Contraditório: arte, globalização e pertencimento” (2017), a partir de uma leitura de Deleuze e Guattari, refere-se ao menor como sendo “um conjunto de movimentos contra-hegemônicos que constantemente reiteram a ideia de que o local não é somente o sítio da subjugação por um global triunfante” (p. 155).

¹¹ DEGOBI, P. C. Op.cit., 2021.

¹² Idem.

deram pelas qualidades dos projetos, mas a partir do tráfico de influências da cafona e ridícula elite branca carioca” (PARAYZO, 2023, p. 186), cria um “plano de guerrilha com um ataque específico para cada mostra daquele ano” (Idem). Composto por três ações, a que mais me interessa é a performance “Fato-indumento”, realizada após sua demissão da Escola quando, vestindo apenas uma calcinha vermelha e com dois tijolos nas mãos, Parayzo invade a vernissage da exposição “Quarta-feira de cinzas”. Em seguida, Augusto Braz entra na galeria e começa a colar pedaços de papel manilha rosa, moldando-o ao corpo da artista, construindo, ao longo de duas horas, um grande vestido de festa rosa.

O episódio, no entanto, fez com que Parayzo fosse alvo de violências por parte de curadores e da direção da Escola que, por meio de silenciamentos e ações moleculares, evidenciam a estrutura da Escola na totalidade. De certa forma, penso em “Fato-indumento” como uma fantasia de violência afeminada (MOMBAÇA, 2021) que, somente por sua presença, causa uma crise e “resiste às interpelações e investidas violentas da cis-heteronormatividade” (MOMBAÇA, 2021, p. 77).

Jota Mombaça situa a operação das instituições na dimensão do desejo e da molecularidade, evidenciando a escala micropolítica da ação institucional que garante a manutenção dos regimes de violência. No caso de Parayzo, essa ação molecular se materializa nas tentativas de silenciamento por parte da EAV. Nesse sentido, a presença de Parayzo, sem ter sido oficialmente selecionada para participar da instituição (e nisso reside um dos pilares do trabalho), “já tem um efeito disruptivo sobre essa gramática que visa garantir a estabilidade da representação da violência masculina a partir de um paralelo negativo com as posições afeminadas” (Idem).

A violência de Parayzo não consiste no ataque físico à instituição, mas sim em táticas de guerrilha. Trata-se, também, de uma prática de autodefesa, a partir da qual Parayzo soube bem extrair capital simbólico à revelia do poder molecular. Como bem aponta Mombaça (2021), “autodefesa não é só sobre bater de volta, mas também sobre perceber os próprios limites e desenvolver táticas de fuga, para quando fugir for necessário” (p. 80).

“Redistribuir a violência, nesse contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado” (Ibidem, p. 74)¹³. Redistribuir a violência é “uma demanda prática” (Ibidem, p. 73), pois desfazê-la é urgente. Não se trata de reivindicar a “igualdade” da sua distribuição, mas sim “de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada à nossa revelia” (Ibidem, p. 74). Quem disse que não estamos em guerra? Sim, estamos sim, em todos os lugares. E nossa tarefa é desarmar essa bomba para não nos matar. Explosão sem

¹³ Para tanto, Mombaça (2021) indica quatro estratégias: 1) nomear a norma (a EAV é, sim, uma instituição colonial); 2) fantasias de violência afeminada (por que Lyz Parayzo foi expulsa de uma exposição na “escola livre?”); 3) treinamentos em autodefesa (porque a única forma de sobreviver à guerra “é lutar ativamente pela vida” (p. 79)); e 4) autocuidado (pois é preciso haver uma postura ética).

implosão. Nossa tarefa é armar essa bomba para matar o algoz. Quem disse que estamos em guerra? Eu estou dizendo, minhas amigas estão dizendo. Nós estamos nos preparando, pois em breve uma nova linguagem será necessária. Quais de nós estamos em guerra? Todas nós. E é preciso fugir, cavar buracos. Afinal, quem primeiro disse guerra?

curadoria fugitiva?

Ao longo dos últimos anos tenho me debruçado no estudo da arte contemporânea produzida/pensada por artistas trans e travestis, inclusive eu mesma, na tentativa de articular, coletivamente, uma nova linguagem e armar novas questões. Nas palavras de Isadora Ravena (2020), promover um colapso estético. Se, como bem afirma Jota Mombaça, a fuga é impossível (e, por isso acontece), a “curadoria fugitiva” também é.

A possibilidade da curadoria fugitiva é “escorregadia e mais sugestiva de uma abertura do que qualquer coisa que possa ser predita ou analisada” (EMEJULU, 2022, p. 32). A fugitividade é um modo de especulação, “uma perspectiva que resiste à forclusão dos sonhos” (Idem), que se concentra na experimentação de liberdade que podemos experienciar quando ousamos fazer curadoria outramente. Por isso, as possibilidades são restritas. O exercício da curadoria fugitiva é, portanto, impossível, pois não se trata de afirmar a função ou a dita especialidade, mas sim de romper com os paradigmas simbólicos que nos capturam e articulam complexas redes de poder em torno da posição curatorial. Como escapar, porém, da captura? Estou buscando, com essas impossibilidades, “o que acontece quando ousamos não saber” (Idem), não reforçar as estruturas de poder e “agir — imaginar — juntos” (Idem).

Tenho articulado minha prática a partir desse lugar de imaginação, de recusa e de generatividade em enfrentamento às violências que constroem o mundo como nos foi dado a conhecer. Com isso, visio reconhecer que, se, por um lado, a curadoria é um dispositivo regulador e, portanto, uma máquina que produz subjetivações (DEGOBI, 2021); por outro, a curadoria pode ser pensada como intervenção na história (CESAR, 2020). Trata-se, como evidencia Amaranta Cesar (2020), “de considerar, pois, que os paradigmas críticos que orientam a atividade da curadoria [...] não repousam em parâmetros universais, mas antes estão ancorados em uma localização histórica e, portanto, mesmo que não assumidamente, são perspectivados” (p. 150).

A ideia de “curadoria fugitiva” primeiro se apresenta como oxímoro, mas em seguida se apresenta como im/possibilidade. Como intervir na

história recusando os termos da colônia? Revisar é possível? Nesse sentido, de alguma forma, acredito que pensar a curadoria enquanto uma prática de recusa implica em reconsiderar as estruturas de violência e cumplicidade que constroem essa posição enquanto desejável. Afinal, quem pode ser curador? O que pode a curadoria?

Penso na (minha/nossa) curadoria como um estudo, uma cartografia. Não nos sentidos maiores, mas sim como uma práxis de afirmação política (DEGOBI, 2021). O que faz uma curadoria que se alinha aos interesses do capital e das instituições? Embora a resposta seja óbvia, podemos abrir caminhos com esta questão. Mas mais do que caminhos, devemos iniciar tempestades. Afinal, os fugitivos sabem algo sobre as possibilidades das tempestades.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: REZENDE, Renato. (Org.). **Arte Contemporânea Brasileira (2000-2020):** Agentes, redes, ativações, rupturas. São Paulo: Circuito/Hedra, 2021.
- ANJOS, Moacir dos. **Contraditório:** arte, globalização e pertencimento. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.
- CAMPT, Tina. Black visibility and the practice of refusal. In: **Women & Performance**, New York, 25 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.womenandperformance.org/ampersand/29-1/campt>>.
- CESAR, Amaranta. Conviver com o cinema: curadoria e programação como intervenção na história. In: CESAR, Amaranta; MARQUES, Ana Rosa; PIMENTA, Fernanda; COSTA, Leonardo. (Orgs.). **Desaguar em cinema:** documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc [online]. Salvador: EDUFBA, 2020, p. 137-156. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32955>>.
- CRUZ, Yhuri. CONTRATO ÉTICO MONUMENTO-DOCUMENTO À PRESENÇA. In: **Home Page Yhuri Cruz**, 2018. Disponível em: <<http://yhuracruz.com/2018/12/28/monumento-documento-a-presenca-2018-2019/>>.
- COLETIVO 28 DE MAIO. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). In: **Vazantes**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 191-200, 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20463>>.
- DEGOBI, Phoebe Coiote. Reflexões para uma instância da curadoria como dispositivo estético-político [Comunicação oral de manuscrito não-publicado]. In: **Uso Impróprio:** Seminários em Estudos Contemporâneos das Artes, 2021 – Resistência nas Artes: Gênero e Sexualidade. Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/2VMMbrAMMaw?feature=share>>.
- DINIZ, Clarissa. Clarissa Diniz. In: LOBATO, Pablo; FIRMEZA, Yuri. (Orgs.). **O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?** Rio de Janeiro: Circuito, 2020, p. 83-90.
- EMEJULU, Akwugo. **Fugitive Feminism**. Londres: Silver Press, 2022.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. Em estado bruto. In: **ARS**, São Paulo, v. 17, n. 36, p. 45-56, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>>.
- FONSECA, Thiago Vinícius Mantuano da. **Comendador Antônio Martins Lage:** entre a navegação e a operação portuária no século XIX. 2017. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/13875>>.
- FOUCAULT, Michel. O filósofo mascarado. In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento** - Ditos & Escritos, volume II. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2008 [1980], p. 299-306.
- GADELHA, José Juliano. Cosmo sensoriologia: rotas para uma metodologia fugitiva em artes. In: **Vazantes**, Fortaleza, v. 2, n. 2, 2018, p. 170-189. Disponível em: <<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/52213>>.
- HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **the undercommons:** fugitive planning & black study. New York: Minor Compositions, 2013.

LAFUENTE, Pablo. [Fragmento de depoimento]. In: LAGNADO, Lisette (Org.). **O que é uma escola livre?** Rio de Janeiro: Cobogó, 2015, p. 47. Disponível em: <<https://www.memorialage.com.br/lisette-lagnado/livro-o-que-e-uma-escola-livre/>>.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Philosophical Essays**. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1989.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

_____. A plantação cognitiva. In: MESQUITA, André; LEWIS Mark (Orgs.). **Arte e descolonização** – Masp AfterAll. São Paulo: Masp/Afterall Research Center, 2019, p. 1-12. Disponível em: <<https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYc0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>>.

MONTELO, Lohana; URURAH, Lucas; FREITAS, Mariana; PIRES, Samuel; VILLELA, Andy; LIMA, Siwaju; BÉATRICE; DIAS, Thadeu; PINTO, Elis; SILVA, Viniciux da; SILVA, Fava da; JARDES; RÍOS, Joelington; MORAIS, Ju. Nota pública à EAV [Carta aberta da turma de 2022 do Programa de Deformação da EAV Parque Lage]. In: **Select**. São Paulo, 02 de fev. de 2023. Disponível em: <<https://select.art.br/nota-publica-dos-artistas-do-programa-gratuito-de-formacao-e-deformacao-da-eav-parque-lage-em-2022/>>.

MOSQUEIRA, Bernardo. A crise de 2017. In: DUARTE, Luisa. (Org.). **Arte censura liberdade: reflexões à luz do presente**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

PARAYZO, Lyz. Táticas de guerrilha: obra é a vida – o resto são nomes e ismos. In: NAMI, Rede. (Orgs.). **Hackeando o poder: táticas de guerrilha para artistas do Sul global**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023, p. 182-192.

RAVENA, Isadora. **Sinfonia para o fim do mundo**. 3ª ed. Fortaleza: LAC, 2020.

SALDANHA, Claudia Werneck. **Escola de Artes Visuais do Parque Lage: a formação do artista**. 2019. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/7369>>.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Outside in the Teaching Machine**. Nova Iorque: Routledge (Classics Series), 2009.





DESLOCAMENTO DEIXA-NO-AR FUGA

Coletivo FURTACOR

*FURTACOR, constituído por Amanda Amaral, Lindomberto Ferreira Alves e Phoebe Coiote Degobi, é um organismo rizomático que opera nos limiares entre arte, curadoria, educação, crítica e pesquisa, a fim de pôr em circulação espaços-tempos de mutações poético-epistemológicas que problematizem os cânones das narrativas hegemônicas que orbitam os campos da arte e da cultura na contemporaneidade.
Email: enviaparaofurtacor@gmail.com*

Resumo

CURADORIA COM O CAMINHO NÃO TOMADO..... POSIÇÕES MOLES—>
OXIGÊNIO.... SUSPENSÃO: DESINSTAURAR<-----
> TEXTO E IMAGEM ESTÃO TODA HORA JUNTOS.....
-----dis
-----per
-----são
ONDE COMEÇA O TEXTO?????????AR-----
PRA ONDE VAITUDO ISSO? DEIXA NO AR..... VERBOS ABUNDANTES/////////
modulação~~~~~variação.....
É MUITO COMPLICADO FAZER UM TEXTO COM INSTRUÇÕES?-----esparr
amar

Palavras-chave

O; QUE; PODE; UM; TEXTO; CURATORIAL; ?.

ir por um caminho,

tomar a via da
esquerda
ou

da direita,
planejar pequenos atos cotidianos são modos de escolha. toda vez que um desejo é pronunciado, uma recusa é eleita. e por mais que possa parecer oposto, contraditório e avesso, a curadoria aparece frequentemente como recusa - mais do que aceite, ambas, partem do único desejo de constituir alguma coisa entre as minúcias. arrisco então uma explicação: escrever a dúvida pode gestar a derradeira tentativa de inserir o que um texto curatorial pode ser.

aqui, múltiplas são as possibilidades:

um texto curatorial é feito de imagens,

pois,
afinal,

o registro por si é uma composição de tudo o que um dia passou diante de nossos olhos. insisto sobretudo nesta afirmação: há imagem apesar das palavras. pois somente assim este texto não pretende coisa alguma.

essas palavras apenas compreendem
o referencial fabuloso de cada qual que se proponha a experimentar essa
situação - por consequência, neste excerto não usaremos teóricos para
além de _____

_____toda curadoria é uma ficção____

como uma concha que atravessa o pacífico e vai de luanda até a cidade de
são paulo. não sozinha, acompanhada sim, mas incapaz de trazer consigo
seus fragmentos materiais: a areia de lá não existe aqui. e assim como um
deslocamento, ainda que inerte,

os relatos que se seguem permeiam o campo expandido do real e, por
seguinte, dos desfechos do desejo: pois só dá pra fugir pra frente, sempre.

¹ “Kafka traçava linhas de fuga; mas não fugia ‘para fora do mundo’, era antes o mundo e sua representação que ele fazia fugir [...] e que ele arrastava sobre essas linhas” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 86). Para mais, ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI,

Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

...pausa para fugir!¹...

!ATENÇÃO!

Entendendo esta publicação como uma fuga e este “texto” como uma fuga dentro da fuga, que tal operarmos uma fuga dentro da fuga da fuga? momento certo para levantar a cabeça da leitura e encher os pulmões com uma boa dose de AR fresco. :)

CAÇA-PALAVRAS

I. Ao longo das próximas páginas você irá encontrar quatro caça-palavras. Sim, caça-palavras! Afinal de contas, nesse fluxo de leitura é preciso resguardar algum espaço-tempo de respiro junto ao qual possamos “levantar a cabeça”², tomar um pouco de AR e, assim, seguir adiante.

II. A proposta é simples, e consiste no convite para que você encontre as palavras que estão escondidas na nuvem de letras que conformam os caça-palavras. As palavras escondidas, por sua vez, são verbos da primeira conjugação, terminados em -AR, ou seja, que possuem vogal temática A (1ª Dica). As palavras escolhidas, e que estão escondidas na horizontal, vertical e diagonal, com palavras ao contrário (2ª Dica), são palavras que podem, em maior ou menor grau, nos ajudar a pensar na seguinte pergunta disparadora: *com quais verbos podemos compor, de modo a traçar múltiplas saídas à questão: ‘o que pode um texto curatorial?’*

III. Para tornar esse exercício ainda mais instigante, ao lado de cada caça-palavras terá uma lista de significados possíveis das palavras, ou melhor, dos verbos escondidos, que podem ajudar (ou não) a encontrá-los. Vale lembrar que cada caça-palavras contém vinte palavras-verbos escondidas.

IV. Caso não encontre ou mesmo não concorde com o significado possível atribuído à palavra-verbo encontrada, não se preocupe. Escreva ao lado dos significados possíveis a palavra que para você melhor se aproxima de tal significação.

V. Por fim, imediatamente abaixo de cada caça-palavras haverá a frase “Um texto curatorial pode”, seguida de algumas linhas a serem preenchidas. Fica, aqui, um segundo convite: ensaie nessas linhas uma pequena reflexão por escrito a respeito do que pode um texto curatorial. Reflexão essa que poderá ser retomada e reformulada toda vez que sentir no corpo os efeitos dos embates travados entre os possíveis de um texto curatorial – sempre cambiante, cuja abordagem é alterada conforme as existências e os contextos que nele se inscrevem – e as estratégias discursivas hegemônicas de esvaziamentos dos sentidos de existência que ele pode assumir. Experimente ensaiar essa reflexão com as palavras-verbos encontradas (e/ou as definidas por você), utilizando-as nas suas mais distintas flexões e conjugações.

VI. É isso! Mas atenção: você não precisa operar essa fuga agora. Fique à vontade para operá-la quando achar necessário. Isso porque você, melhor do que ninguém, saberá o momento certo para levantar a cabeça da leitura e encher os pulmões com uma boa dose de AR fresco. :)

² “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?” (BARTHES, 2012, p.26). Para mais, ver: BARTHES, Roland. *Escrever a leitura*. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CAÇA-PALAVRA 1

- Colocar algo sob a ação do ar; arejar.
- Dizer respeito a; interessar.
- Ter ou tomar parte em.
- Fazer oposição a; contestar, discrepar, opor(-se).
- Dar ou adquirir materialidade.
- Ter gosto ou empenho em.
- Ação ou resultado de romper com a hierarquia, de quebrá-la.
- Registrar (acontecimento, fato, ocorrência etc.) por meio de documentos.
- Formar o enredo de (composição teatral, romance etc.).
- Fugir de algum lugar; evadir-se.
- Ouvir prestando atenção; prestar atenção ou dar atenção a.
- Decompor(-se) pela fermentação; causar ou sofrer fermentação; levedar.
- Causar fissura em; rachar.
- Conceber na mente imagem de algo que não é real ou que não está presente.
- Trazer algo à memória; fazer recordar; relembrar.
- Pôr em perspectiva.
- Multiplicar-se rapidamente; propagar-se, espalhar-se.
- Entregar-se a devaneios e fantasias, idealizar coisas inacessíveis ou impossíveis.
- Produzir tensão.
- Passar ou andar ao longo de ou através de.

R A D E R N E I I U E H G O D N D D E W T N
 A F I T R A R U S S I F W D A D E R T S R O
 H E O E A D A A U M M D W H D R S A H S W H
 N T A R R R E I H A W E O T A A E I N M I E
 O A T O G A R S A L A H T C R R J R P E F S
 S R E L T T G D I O I E I I U B A A C G T C
 T T C O E N S W O E R T S T E M R R O A F U
 U H R A R E F I L O R P R R W E E T F Y F T
 N H D T A M C A M T T A A A A L I N U O H A
 E D E U T R A N S I T A R T P L T O T M H R
 P E R S P E C T I V A R E Q S M E C O A N W
 E H E I G F A D O O C N A D U G O N H E R T
 E B E C O R P O R I F I C A R I W C M T I Y
 S Y L R P O P D T Y S E N A U L Z D S T S H
 O A T O R A P A C S E I M A G I N A R E R L
 M L A N D M Y T R A N O I S N E T T R L N E

Um texto curatorial pode

CAÇA-PALAVRA 2

- Fazer(-se) firme, tornar(-se) firme; fixar(-se).
- Fazer rabiscos sobre algo que estava escrito; anular, apagar.
- Tornar ou ficar complexo ou mais complexo.
- Fazer o contorno de; mover-se à volta de; circundar, rodear.
- Tirar algo de um lugar onde estava.
- Fazer ou estabelecer diferença ou distinção entre; tornar ou tornar-se diverso.
- Exercer encantamento em ou tornar(-se) encantado.
- Abrir cavidade numa superfície; fazer escavação.
- Dar origem a um produto, a partir de materiais diversos.
- Criar algo novo; inventar.
- Instalar-se num lugar para morar.
- Proceder ao intercâmbio de; trocar.
- Dirigir a palavra a alguém com alguma pergunta ou solicitação de explicação.
- Causar a mobilização de algo, de alguém ou de si mesmo; movimentar(-se).
- Cometer uma transgressão de um princípio sagrado, de uma regra etc.
- Territorializar-se novamente; atribuir novo território a alguém.
- Reproduzir ou repercutir ondas sonoras.
- Perceber por meio da visão; presenciar, ver.
- Passar a trama por entre os fios da urdidura; entretecer, tecer.
- Fazer adquirir ou adquirir novo aspecto, nova forma, novo caráter.

N H M T R A R E B R E V E R R T L C L A W V
 H D I F E R E N C I A R S A M D E R W N E E
 U R I N T E R P E L A R V R I F A R N M N E
 E A T R A T I E M T R A C I R B A F I I R E
 W M I A A R E A E E C H T Q T N H D E N A S
 A R R T S M D W T S R F H R R D T D C T N O
 U I H N E R A E E E A U R O A R E I F E A E
 T F H A A T T R S P R C T R N Z T I D R F A
 D A D C S C C T T L R N R N S A I R F C O R
 E D W N D H G E E E O H E R F D A L I A R X
 R I M E H S W U M C B C A T O O W U I M P E
 S F H E N R W M U T A T A D R E R E D B L R
 O R A J R O F N N I I D N R M E H T U I O O
 L E E C C W A I H B F T P U A N C O O A M M
 S T E R A Z I L A I R O T I R R E T E R E O
 T A D R I A S H R C O M P L E X I F I C A R

Um texto curatorial pode

CAÇA-PALAVRA 3

- Coser com pontos largos, para depois coser com ponto miúdo e definitivo.
- Considerar algo como provável, baseando-se em deduções ou indícios.
- Fazer reunir; constituir.
- Determinar os limites de; amalhoar, delimitar.
- Fazer sair ou sair das regras; desnothear(-se), desorientar(-se), perturbar(-se).
- Mudar a direção ou o rumo de.
- Pôr à prova; experimentar.
- Percorrer conhecendo, observando ou pesquisando; ir ao descobrimento de.
- Inventar ou contar coisas fantásticas, fantasiosas.
- Esfregar seguidamente um corpo em outro, causando um atrito suave ou forte; atritar, roçar.
- Dar início a; estabelecer, formar, fundar, instalar.
- Ir ou seguir pela margem de, ou caminhar ao lado ou ao longo de; beirar, marginar, ribeirar.
- Assimilar, organizar e compreender novas informações, ideias, planos etc.; perceber.
- Fazer as diligências necessárias para tentar achar algo.
- Idealizar um projeto.
- Tornar a dimensionar; dimensionar novamente.
- Distinguir(-se) de outros; fazer(-se) ou tornar(-se) singular ou notável por alguma coisa incomum.
- Procurar conhecer (algo ou alguém) indagando ou observando cautelosamente; averiguar, investigar, tentar, tentear.
- Tornar ou tornar-se territorial.
- Fazer zigue-zagues.

S S E O H R A T R E C N O C S E D O T T E N
I M I N O C O N J E C T U R A R D N E N K A
U O A R M T D E M A R C A R A D L P R E H R
S H L T S L H A Z O E N A I B E A O R N T A
N I T L H L R R E I O E E N R D A T I A B T
T P N R U S I V A I G N E T N I U H T L E E
R R S G G O O E S R T U O C O S E R O T I J
H O A D U R I N A T O A E E U E E N R A R O
C C M V O L E M D P B L O Z N O E H I F N R
O U N T A M A N D A R M P S A R T R A A N P
N R C N I H E R U R R R A X R G I S L T P U
V A S D R A N O I C C I R F E P U H I E O S
O R E H H R Y I T Z A T O M O H K E Z B T Y
C R C H K K D E L R A F Y D E S V I A R B R
A N W U E I N S T A U R A R W O L C R R Y H
R A H R R R A S S E C O R P E R A L U B A F

Um texto curatorial pode

CAÇA-PALAVRA 4

- Basear em algo; fundamentar.
- Método de investigação que não busca desvelar o que já estaria dado como natureza ou realidade preexistente.
- Fazer sacudir ou sacudir.
- Transferir a outro um determinado estado moral ou emocional (alegria, entusiasmo, tédio, pessimismo etc.); espalhar, transmitir, envolver.
- Fazer surgir subitamente.
- Expandir(-se) no espaço; alastrar(-se), estender(-se).
- Tirar o território a alguém ou o carácter territorial a algo.
- O mesmo que encruzar.
- Conhecer por meio de experiência; avaliar.
- Levar uma ou mais pessoas a praticar uma ação; incitar, induzir.
- Criar novas ideias e pô-las em prática; conceber, criar, engendrar.
- Expressar ou exprimir algo.
- Agir ou se comportar de determinada forma na execução de alguma coisa.
- Definir sua opinião sobre um fato.
- Pôr em questão ou em discussão um determinado assunto; rebater.
- Fazer investigações a respeito de; inquirir, investigar.
- Fazer rasuras em; raspar ou riscar letras ou palavras de um documento.
- Compensar alguém ou a si próprio por danos, prejuízos ou contrariedades sérias.
- Sair ou fazer sair fora das bordas, das margens.
- Tornar diversificado.

R H I E P O S I C I O N A R N D C A N H E R
 Y N E S H B H Y L R A I G A T N O C B P S E
 R A N T Q U E S T I O N A R A T S E A P I N
 O R T R A T N E M I R E P X E L R L N G R C
 T A T D E S T E R R I T O R I Z A L I Z A R
 R I N V E N T A R E C E V E K A S A R S T U
 A S D C E R R M I A R R R A N N T A D E S Z
 N G U P R B W I R H H E P A R T R S A O E I
 S R D E O I A T R I R E H E S I E M O S F L
 B S N D R H O H H S R A S R E U A E S X I H
 O Y S U A G B W O F N A E R R T R R A A N A
 R E B L R O E B O M N K T T D I F A E E A R
 D V K A A S O R T C H A C O A L H A R B M E
 A E F E P N M I I E E L T A S S E N T A R L
 R A T H E A E R A G I T S N I A S H R C Y A
 R R R A R G A L F E D T W R E S T E D A S L

Um texto curatorial pode

O texto curatorial não tem que ser **nada**, inclusive, nem precisa existir.

O texto curatorial **pode vir a ser muitas coisas se ele não for** um texto curatorial.

O texto curatorial não é uma **finalidade picotada** para caber num pensamento individual.

O texto curatorial ganha seu **contorno** ao se fazer indiscernível de um poema ou de uma frase fragmentada.

O texto curatorial pode conter **palavras outras** além de “atravessamento”, “potência”, “descolonizar”, “dissidência” e tantas outras palavras esvaziadas pela burguesia.

O texto curatorial é melhor descrito como um ato de fabular **uma incógnita**.

Do gesto que tece a escrita curatorial, localizo sua função a partir de um lugar de dúvida e desentendimento, quase nenhuma inteligibilidade, e, por consequência, de uma fabulação crítica e imaginativa, uma não-compreensão, uma planta baixa dos escombros escritos, um rastro ou um rabisco que some quando está prestes a se revelar.

O texto curatorial **pode ser uma folha de rosto**, ou um bingo, ou um jogo de palavras-cruzadas, ou uma piada.

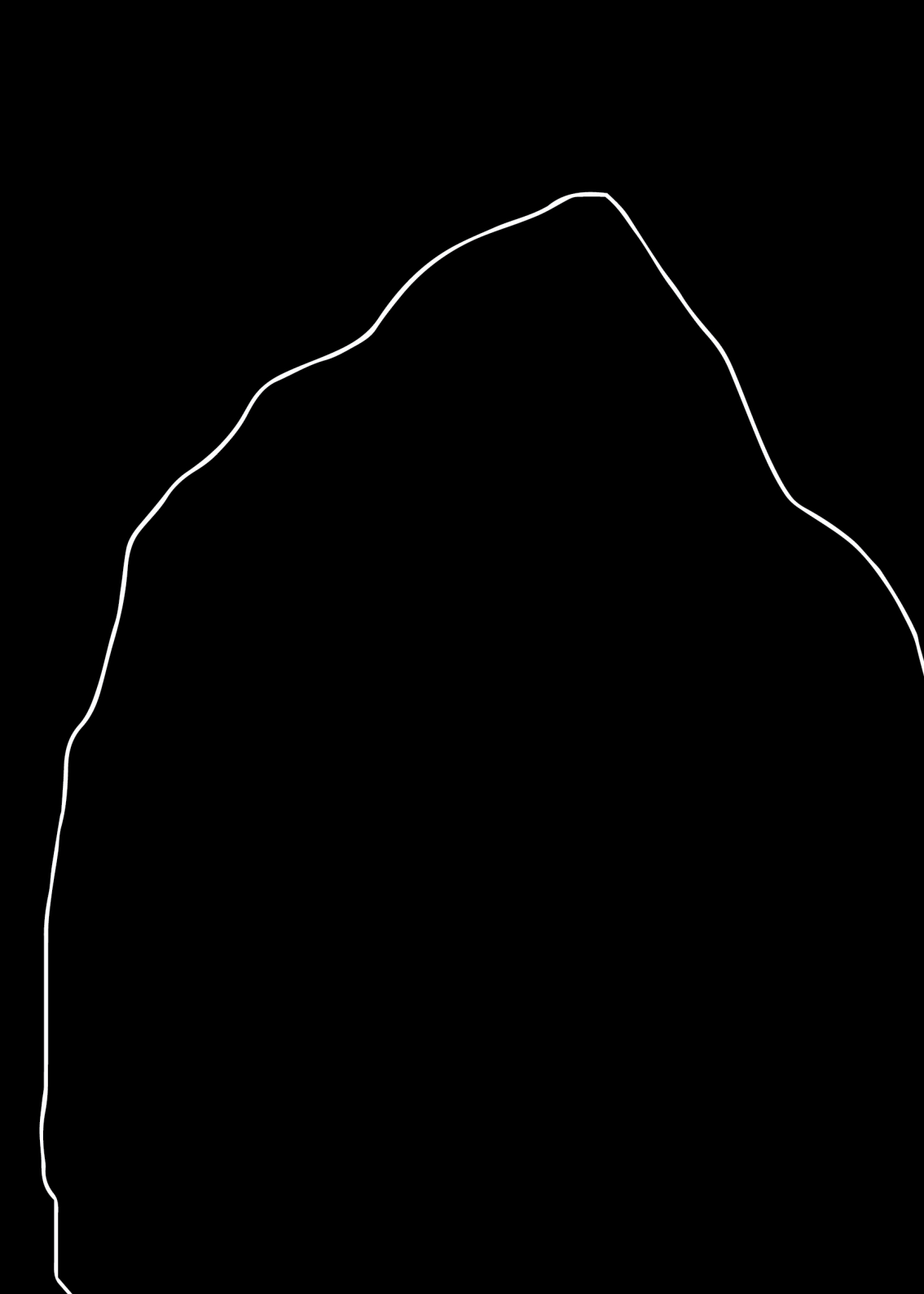
O texto curatorial não precisa ser escrito por curador.

(a quem cabe essa escrita?)

Estou farta de tanto ler textos que não ressoam. Inclusive, ressoar está virando uma palavra chata de tão recorrente em texto curatorial... mais uma que roubaram de nós. Palavra roubada, que conceito! Mas resume bem. Escuta sequestrada, esvaziada.

Pode a palavra gaguejar? Posso ouvir assim? Quem disser que não, está mentindo pra você (e pra si mesma).

“Prefiro não ler antes, vou olhar a exposição primeiro”, disse ela, e leu a exposição sem ler o texto.





APONTAMENTOS SOBRE A ENCRUZILHADA COMO PERSPECTIVA CRÍTICA PARA AS ARTES VISUAIS (#SEGUNDA ESQUINA)¹

Napê Rocha

Doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea pelo Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes/UERJ), mestra em Estudos Contemporâneos das Artes pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA/UFF) e licenciada em Artes Visuais (UFES). Foi bolsista de pesquisa no Programa de Bolsas de Pesquisa MAM | Capacete (2020). Atuou como Professora Substituta no Departamento de História e Teoria da Arte (EBA/UFRJ) em 2021 e 2022.

Tem experiência em educação, teoria, crítica e curadoria de Artes Visuais. Atua nos temas: arte contemporânea; práticas e poéticas de autoria negra; corporeidades negras.

E-mail: rocha.lndr@gmail.com

Resumo

Este ensaio/experimento pretende estabelecer um diálogo com pesquisadoras, curadoras, educadoras, artistas e demais pessoas interessadas nos saberes-fazer das artes afro-diaspóricas a partir da fundamental contribuição da poetisa Leda Maria Martins e do princípio da encruzilhada. Esse exercício crítico aponta algumas ideias a respeito do trabalho no campo das artes visuais manuseando a noção de encruzilhada como princípio orientador e organizador de práticas nesse campo.

Palavras-chave

Encruzilhada; Exu; Artes Visuais; Crítica; Curadoria.

Primeira esquina: a benção das mais velhas

¹ Este texto é uma revisão e atualização do texto "Apontamentos sobre a encruzilhada como perspectiva crítica para as artes visuais" (2021), publicado na revista PÓS, v. 11 n. 22. Nessa atualização, algumas ideias aparecem melhor desenvolvidas, mas como tudo o que nasce e se faz e refaz na encruzilhada, permanece ainda em contínuo crescimento. A primeira versão deste texto está disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/24062>>.

Nas primeiras páginas do livro "Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá" (1997), a poetisa-ensaísta-congadeira-dramaturga-professora Leda Maria Martins narra os primeiros passos de uma caminhada por uma pesquisa a respeito das performances orais e corporais nas manifestações de origem banto em Minas Gerais, especificamente o Reinado do Rosário. Passagem importante é a que conta do momento decisivo na empreitada do trabalho, no ano de 1993, quando é convocada por João Lopes, seu mais velho e capitão-mor no Reinado, a recontar a história do Reinado em um livro. João Lopes padecia de doença grave e, temendo fazer a passagem e levar consigo parte importante da história da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, encarrega à Leda Maria Martins a responsabilidade de registrar, interpretar e traduzir a rica tradição oral e ritual de seu povo. A teórica-congadeira havia sido, ainda criança, Princesa Conga e, atualmente, é Rainha de Nossa Senhora das Mercês da mesma congregação a qual João Lopes fora mestre. Ao receber o encargo das mãos de seu mestre, Leda Maria Martins fora convocada a agir na manutenção das sabedorias da comunidade da qual é oriunda, o que resultou em um substrato teórico que, atualmente (tardamente, talvez), considera-se fundamental para a compreensão dos fenômenos culturais e artísticos das culturas negras por diferentes áreas do conhecimento.

Segunda esquina: nós não navegamos sós

Incorporando a sabedoria do povo Akan, que nos orienta a não temer em retornar ao passado para recuperar algo que fora esquecido, Leda Maria Martins regressa as cosmologias bantu e iorubá, julgando ser esse um caminho possível para a interpretação de um fenômeno cultural, que é, antes de tudo e apesar de seus cruzamentos, negro e de tradição banto, recuperando nas águas do Atlântico (como fizeram os negros com a imagem da santa) uma sabedoria necessária para significar essa experiência que é também da ordem do rito e do mito. Exu ensina à autora que, apesar das modalidades diversas de mortificação a que foram submetidos africanos e seus descendentes nos processos de captura, roubo e desumanização perpetrados pelos europeus e seus descendentes, foi possível fecundar nessas terras, apesar das adversidades, a possibilidade de reinvenção da vida. Não foi de forma pacífica que as culturas negras nas Américas se constituíram como culturas de encruzilhada. Leda Maria Martins explica

que as culturas africanas, mesmo dispersas, cruzaram suas tradições e memórias com os demais sistemas simbólicos com os quais se defrontaram, criando, inclusive, relações de aliança como é observável, por exemplo, na aproximação dos povos bantu com as tradições indígenas originárias dessas terras, a exemplo dos Candomblés de Caboclo e do Candomblé de nação Angola.

Exu desejou ser explicado pela autora de forma a anunciar tanto suas próprias características quanto os elementos constitutivos do território que habita e comanda, em uma dinâmica em que forma e conteúdo não são dissociáveis, mas amalgamados. Exu, articulador e mantenedor do sistema dinâmico nagô e bantu, estabelece as conexões entre todas as fronteiras do(s) mundo(s), mediando todos os atos de criação e interpretação do conhecimento (a tradição diz que sem Exu não se faz nada, nem mesmo aquilo que conhecemos, descrevemos e experienciamos como arte). Em sua recusa às classificações limitantes, Exu nos permite fabular e a inventá-lo de maneiras diversas, ao gosto de quem risca o ponto, não nos furtando, entretanto, de cairmos nos riscos de nossas próprias palavras, que não é apenas uma porção da realidade a qual ele domina, mas o que ele também é, por excelência². Trata-se de um jogo de sedução, na verdade. Desejamos Exu em todas as suas artimanhas.

Terceira esquina: uma aparente contradição

Ainda que o Reinado seja entendido pela autora e por seus próprios personagens-narradores como uma manifestação cultural de origem bantu e, ao olhar superficial, Exu possa ser interpretado unicamente como uma “divindade iorubana”, devemos lembrar que: 1) as culturas das quais Leda Maria Martins elabora sua proposta de uma encruzilhada, e das quais somos descendentes, não operam na lógica da pureza, mas na aglutinação, seja em sua raiz, seja na diáspora³. É a encruzilhada que as organiza, o que difere em absoluto das mentiras contadas pelos europeus, que insistem em aniquilar as particularidades entre os povos africanos e seus descendentes, transformando-nos em uma unidade quase amorfa, para, assim, aniquilar-nos por completo; 2) Exu rejeita classificações unívocas e, entre África e Brasil, também pôde se transmutar. Se duvida, pergunte ao povo da rua. Não é sem sua própria agência que Exu transmuta gêneros ao transformar-se em alteridades femininas: as Pombogiras cultuadas nas umbandas, que desvelam as amarras impostas pelos papéis de gênero de origem colonial e revelam possibilidades inventivas e intransigentes de vivenciar e experimentar feminilidades livres, fluidas, insubmissas e controversas.

² No prefácio do livro “Um Exu em Nova York” (2018, p. 9), de Cidinha da Silva, Tata ria nkisi Nkosi Nambá, o pesquisador wanderson flor do nascimento diz: “Exu anda com as palavras, anda nas palavras, anda pelas palavras, anda as palavras. Por viver (n)as palavras, como vive (n)as ruas, (n)as encruzilhadas, (n)os caminhos, Exu as tem como ferramenta para fazer mundos, encontros, memória”.

³ A esse respeito, é útil a leitura do artigo “Afropolitanismo” (2015), do teórico camaronês Achille Mbembe. Disponível em: <https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74/pdf_1>.

Quarta esquina: a abertura do princípio da encruzilhada

Para manusear como ferramenta analítico-metodológica, Leda Maria Martins organiza o princípio da encruzilhada em dois termos não excludentes, que introduzem e induzem para aberturas infinitas (como é a própria encruzilhada). Primeiro, a encruzilhada opera como princípio que oferece a possibilidade de leitura e interpretação dos trânsitos de produção de conhecimentos, de sistemas simbólicos e de diversas formas de experienciar e dar sentido ao mundo, que se confrontaram e organizaram aquilo que uma vez foram tidos como inaugurais, originários. A encruzilhada é uma lente através da qual podemos ler a realidade das culturas afro-diaspóricas. Segundo, a encruzilhada é o território onde essas trocas se estabelecem nos jogos de negociação entre os entes implicados nas relações de conflito e cruzamento. É descrita pela autora como um “lugar terceiro”, pois sua premissa é a da criação, a da produção de uma outra coisa que não mais aquela que a inaugurou, mas que, ainda assim, pode ser identificada como sua descendente à medida em que a interpretamos através de sua própria semântica.

Desenraizados e surrupiados de suas próprias imagens, a encruzilhada (Exu) permitiu que os africanos e seus descendentes pudessem assentar seus modos de vida nesse novo território. Veja bem, Leda Maria Martins de maneira nenhuma procura recontar o já desgastado mito das três raças na formação do território sociocultural brasileiro. Ao invés disso, destaca o protagonismo de Exu como valor civilizatório para a continuidade dos modos de vida de diferentes povos em terras hostis.

Quinta esquina: um jogo de sete peças

A ideia de “jogo” é útil para a composição da imagem do território material/imaterial que é a encruzilhada. Ao dinamizar a encruzilhada, Exu propicia a instauração de um espaço de invenção, movimentação, descontinuidade e heterogeneidade, caracteres elementares para o estabelecimento de um conjunto de regras que ordenam a movimentação de um grupo e de suas interações (os circuitos das artes, por exemplo). O jogo se faz a partir da abertura e da disponibilidade para a troca, e também da emergência de vozes múltiplas, corpos, narrativas, trajetórias e, como não poderia deixar de ser, de diferentes intenções orientadas para determinados fins.

No trabalho “No antiquário eu negocie o tempo” (2018) (Imagem 01),

Castiel Vitorino Brasileiro narra um caso de disputa e negociação com o dono de um antiquário que visitou em ocasião da residência artística do “Festival do Valongo”, que ocorreu na zona portuária de Santos, São Paulo, em 2018. Castiel conta que ao questionar o branco dono do antiquário (que na sua posição é também um curador) a respeito de um conjunto de máscaras que ela encontrara no acervo do local, o antiquarista atribui aos objetos uma origem transatlântica: as máscaras seriam antiguidades originárias do continente africano (sem especificação de qual região, cultura, povo ou período pertenceriam). Cismada, a artista inquire novamente e recebe uma resposta remodelada: as máscaras teriam sido feitas por uma escultora de origem africana em terras brasileiras (nesse caso, a autoria conservaria sua suposta originalidade?). Castiel não se convence e interroga novamente. Dessa vez, o dono do antiquário, finalmente, responde que os objetos eram frutos de uma oficina que ministrou para crianças ali mesmo.

Na medida em que o antiquarista atribui primeiramente os objetos a um território distante, confere também uma temporalidade outra, passada, deslocada, na medida em que a “África” a qual se refere de maneira genérica não é contemporânea daquele que atravessa as mercadorias. Em uma espécie de coreografia, Castiel e o antiquarista negociam e, por isso, jogam, cada uma com suas intenções, uma vez que barganham não só o território em que os objetos estão circunscritos, mas também sua narrativa, sua localização no tempo e legitimidade como “objeto originário” e original, que pode ou não participar do campo da arte, além, é claro, do valor financeiro atribuído, que decresce a medida em que o objeto se aproxima do nosso tempo, do nosso território e da artista que, ao final, adquire as peças.

O curador de inspiração cubista, em sua imaginação, pilha as “máscaras africanas” que, na ação de Castiel, são repatriadas e passam a compor um outro tipo de acervo e imagem, que não é propriamente “verdadeira” (como se fosse impassível de questionamentos), mas que respondem aos desejos de recontar uma história que as coloca no tempo presente e as livra de atribuições colonizadoras.

Sexta esquina: a produção de imagens duais/dupla face

O exercício crítico, tal como estamos fazendo neste ensaio, trata-se de uma produção de um transbordamento daquilo que se quer observar/ler. Imersos na encruzilhada ao lado do conjunto das coisas que existem no mundo, elencamos determinados objetos e fenômenos e trazemos para o interior do que passamos a chamar de “arte”, mesmo que o objeto-fenômeno não tenha sido criado para esse fim. A crítica, portanto, trata-se de um

Imagem 01. Castiel Vitorino Brasileiro, No antiquário eu negocie o tempo (2018). Série Fotográfica. Fonte: Acervo de Castiel Vitorino Brasileiro. Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_antiq_>.





exercício criativo, no entanto, atua também na legitimação de determinados objetos-fenômenos e, por extensão, de determinadas autorias, sejam individuais ou coletivas. Estamos dentro de um jogo onde se tencionam e disputam alteridades e autoridades.

Se lermos os tais objetos-fenômenos através da encruzilhada é possível que estejamos aptos a observar o que Leda Maria Martins chama de “imagens duais” ou de “dupla-face”, produzidas através da aproximação dos entes-sistemas que se encostam de modo a criar um terceiro corpo-fenômeno. A crítica é também um corpo-fenômeno terceiro, criado a partir do nosso encostamento junto do que desejamos interpretar. Olhar através da dupla-face possibilita enxergar as contradições e desvios no interior daquilo que se está observando, sem tomá-lo como coisa acabada, nem mesmo o resultado da crítica.

Aqui vai mais um caso: em 1968 (só 80 anos depois da falsa abolição da escravatura), o crítico Clarival do Prado Valladares, apesar de identificar uma “modesta” presença de artistas negros no circuito de arte daquela época, atribuiu essa lacuna mais às condições socioeconômicas dos artistas do que às discriminações de ordem racial (mesmo que concorde que as pessoas pretas estão entre as mais empobrecidas). Os artistas negros legitimados por sua crítica eram aqueles que, como afirma de maneira categórica, faziam uso do “lastro cultural africano, ou afro-brasileiro” (VALLADARES, 1968, p. 100) em suas obras que, para o crítico, deveriam se expressar “como cultura negra” (Ibidem, p. 104).

Segundo sua leitura, alguns artistas estavam mais alinhados a uma estética cosmopolita do que a um suposto compromisso com a cultura negra, mas veja o caso do pintor Arthur Timotheo da Costa, quem o crítico considera um artista capturado pelos interesses estilísticos da elite de gosto forâneo. O pintor que, apesar de livre, nasceu ainda sob o regime escravocrata, formou-se na então Escola Nacional de Belas Artes, onde recebeu educação formal de acordo com o estilo canônico europeu, como não poderia ser diferente. Com seu notável talento e domínio da técnica, reconhecido pelos seus pares, Arthur Timotheo da Costa recebeu como prêmio uma viagem a Paris por sua participação em uma das edições da Exposição Geral de Belas Artes, em 1907 (apenas 19 anos depois da assinatura da Lei Áurea), onde pôde estudar e trabalhar por aproximadamente dois anos. O pintor incorporou uma ginga necessária para negociar com o cânone, com sua formação acadêmica, com seus pares, com todos os obstáculos que cercavam a vida de uma pessoa negra naquele período da história, e pôde, ao menos por um curto período de tempo e até um certo limite, autodeterminar o sentido e a direção de sua biografia⁴.

⁴ Essa é a versão bem encurtada da história. A respeito da trajetória e obra de Arthur Timotheo da Costa, recomendo a leitura da tese “Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa” (2016), do professor Kleber Antonio de Oliveira Amâncio. Disponível em: < https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05082016-143537/publico/2016_KleberAntonio_DeOliveiraAmancio_VCorr.pdf >

Ao Cidadão Director da Escola Nacional
 de Bellas Artes.

O abaixo assignado, filho de José Timotheo da Costa
 e de D.^a Emilia de Mesquita Timotheo (palestrante)
 de 18 annos de idade, natural da Capital Federal
 Estado de _____ residente á
 rua Itaperiá, 40
 desejando frequentar as aulas de desenho figurado
 do curso geral _____ pedo-vos que o mandeis incluir no numero dos
 alumnos de livre frequencia desta Escola.

Saude e Fraternidade

Capital Federal, 14 _____ de 1892



Arthur Timotheo da Costa

Também tratou de se inscrever na história da arte autorretratando-se como pintor, manuseando pincéis e paletas e direcionando a atenção do seu trabalho para outras pessoas negras, em sua diversidade, por meio de variados estudos. Infelizmente sua morte foi prematura e solitária, no Hospício dos Alienados, no Rio de Janeiro, aos 40 anos de idade, o que não significa, de forma alguma, esquecimento (a verdadeira morte que impede a transição para uma experiência de outra ordem, a da ancestralidade e que tanto nos é cara), ao menos por parte daqueles realmente comprometidos com uma revisão crítica da história da arte brasileira.

Repare bem que não há, na narração desse caso, qualquer defesa a uma suposta meritocracia ou uma supervalorização de um percurso individual, como se, excedendo à regra, a trajetória do pintor inviabilizasse a crítica em torno das dificuldades de legitimação do trabalho de artistas negras no circuito e na história da arte. Fosse esse o caso, se bastasse unicamente o mérito do trabalho do artista, Arthur Timotheo da Costa teria a sua contribuição reconhecida nos momentos que antecederam ao modernismo tão celebrado no Brasil, ou teríamos registrado ao menos uma exposição posterior a sua morte, que reunisse o conjunto de sua obra, como aponta a pesquisadora e artista Renata Felinto dos Santos (2019)⁵.

⁵ A única exposição individual de Arthur Timotheo da Costa ocorreu em 1911, como indica a pesquisa de Kleber Antonio de Oliveira Amâncio (2016).

Sétima esquina: gira aberta no espaço expositivo

Em muitas ocasiões, adentrar em uma exposição no Brasil pode ser descrito quase como uma experiência de súbito deslocamento geográfico, seja pela brancura dos sujeitos que visitam, seja dos que trabalham, seja pelos objetos que compõem o espaço. “A Presença negra”⁶ (2016), ação coletiva de artistas negros, proposta por Moisés Patrício e Peter de Brito, levou um grupo para ocupar salas de exposição como observadores-propositores, na medida em que a presença negra coletiva como público propunha e efetivava uma transformação no espaço.

⁶ Para saber mais sobre a ação “Presença negra” (2016), ver o texto “Paredes brancas, presença negra” (2018), de Theo Monteiro, disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/artes/paredes-brancas-presenca-negra/>>.

Novamente, estamos nos dispondo não apenas a tramar individualmente com nossos pares, cujos interesses são próximos (mas ainda o fazemos porque é preciso estratégia), mas também a negociar com grupos, instituições, programas e projetos curatoriais. Quanto a isso, uma curadoria que emerge da/na encruzilhada traduz uma tentativa primeira de amálgama de multiplicidades a serem lidas, umas através das outras, em uma lógica de circularidade em que a noção de centro e periferia se diluem para dar lugar a uma conversa coletiva entre os entes que coabitam o território uma vez criado. O acontecimento proposto pela cruzadoria serve mais como um dispositivo que dispara múltiplas sensações e relações e

menos do que uma seleção, organização de artefatos para apreciação pública.

A produção de uma narrativa curatorial aponta para a instauração de um espaço de inventividade coletiva, e a encruzilhada possibilita que saberes, estéticas, formas e experiências afro-diaspóricas sejam privilegiadas para dar conta de uma experiência de corpo inteiro, e não apenas de olhos em direção a um objeto centralizado. A lógica é a de uma gira aberta. Essa é sempre uma produção coletiva que pretende desvelar o campo da arte como espaço de suposta neutralidade, assepsia e universalidade, produzindo sempre, nas fissuras criadas, brotamentos outros.

O que está posto é a necessidade de dismantelar os modelos e lógicas espaciais com os quais estamos acostumadas, reposicionar e reenquadrar objetos e, também, os sujeitos que fazem parte das dinâmicas de produção de arte. Como podemos tomar a encruzilhada como uma bússola que nos aponte possibilidades e caminhos para os exercícios de cruzadorias em que o poder de legitimação seja capilarizado? Quais entidades são convidadas a trabalhar quando cruzamos múltiplas narrativas para a criação de uma narrativa terceira? Quais tramas são possíveis de serem criadas a partir de histórias que já foram contadas?

Oitava esquina: a pedra lançada hoje é a pedra fundamental

A encruzilhada é o território móvel de criação que permite a expressão de uma ancestralidade viva, ritualizada, organizada nos tempos do presente e que ensina a elaboração de futuros em comum. De volta à sabedoria expressa pelo Sankofa, não devemos nos constranger em recuperar o que já foi articulado e, de alguma maneira, temos de nos responsabilizar em retomar, citar, referenciar, discutir, publicizar e compartilhar as contribuições de pensadores, artistas e criadores negros, que, assim como Leda Maria Martins, fundamentam o debate do que tem sido discutido como “epistemologias das encruzilhadas”, que articulam em um só tempo uma leitura analítica e uma experiência incorporada com o que se pretende tecer em termos de diálogo coletivo.

Essa discussão tem sido amplamente difundida e feita pelos mais diversos sujeitos com todas suas complexidades de repertório e trajetórias, como deve ser. Pensar e grafar no corpo a encruzilhada se mostra como um gesto mais do que necessário em um contexto cujas estratégias de invenção de formas extraordinárias de vida tornam-se um imperativo para espantar das cidades a Morte que nos racializa e intenta submeter-nos ao coma irreversível.

A proposição de Leda Maria Martins como provocação para uma abertura de possibilidades serve-nos, não apenas, como ferramenta teórico-metodológica, mas de alento para a produção de singularidades e de quilombos, que têm a encruzilhada como território de encontro e local de expansão. Que seja a energia desestabilizadora-ordenadora e criativa da encruzilhada a propulsora para a insurgência de uma outra história dos objetos de arte, qual seja: a que artistas negros não estejam espremidos na periferia da história e da crítica, mas sejam compreendidos em suas multiplicidades e singularidades como participantes, articuladores e estrategistas no jogo do mundo da arte.

Ademais, a história da arte não é apenas a história dos seus objetos, mas, sobretudo, a história dos seus autores/criadores. Como ensinou Odé Kayodè (Iyá Stella de Oxóssi), as encruzilhadas são uma suspensão no tempo, lugares de passagem de um estado a outro, e Exu, como bússola, nos orienta e nos inspira, permitindo elaborar quais caminhos seguir (SANTOS, 2010).

REFERÊNCIAS

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. 2016. 244 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letra e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05082016-143537/publico/2016_KleberAntonioDeOliveiraAmancio_VCorr.pdf>.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. No antiquário eu negocieei o tempo. In: **Home Page Castiel Vitorino Brasileiro**, 2018. Disponível em: <https://castielvitorinobrasileiro.com/_foto_antiq_>.

flor do nascimento, wanderson. Prefácio: exuzinhando a memória. In: SILVA, Cidinha da. **Um exu em Nova York**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

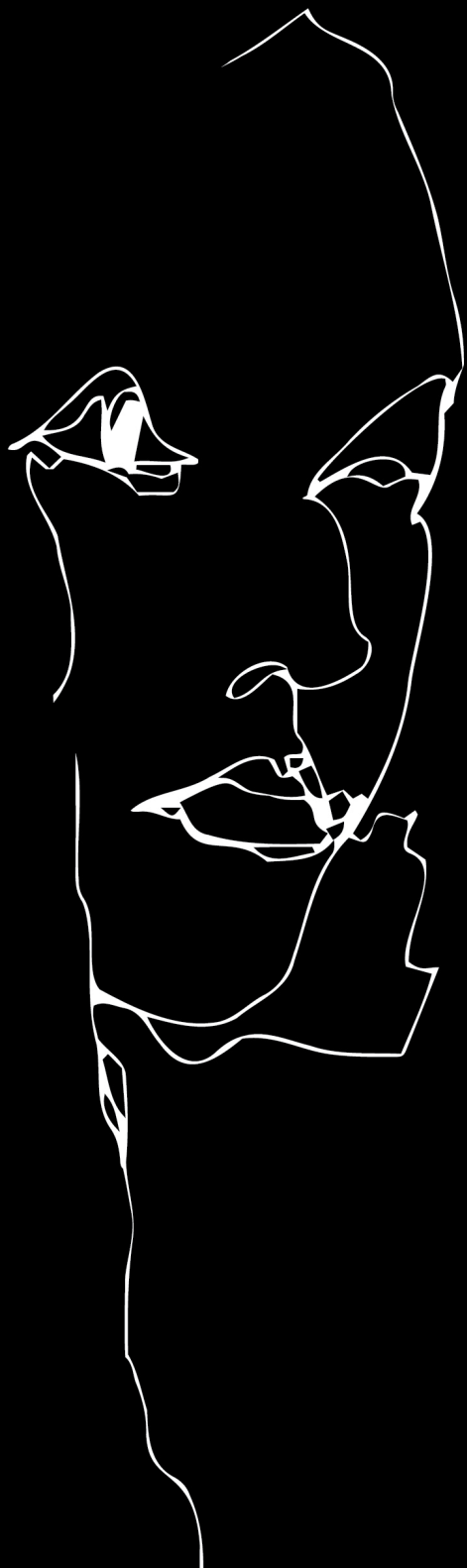
MBEMBE, Achille. Afropolitanismo. Tradução Cleber Daniel Lambert da Silva In: **Áskesis**, São Carlos, v. 4, n. 2, p. 68-68, 2015. Disponível em: <https://www.revistaaskesis.ufscar.br/index.php/askesis/article/view/74/pdf_1>.

MONTEIRO, Theo. Paredes brancas, presença negra. In: **ARTE!Brasileiros**, São Paulo, 28 de jun. de 2018. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/paredes-brancas-presenca-negra/>>.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. Balaio de Ideias: Na encruzilhada da vida. In: **Jornal A Tarde**, Salvador, 31 jul. 2010. Disponível em: <<http://mundoafro.atarde.uol.com.br/balaio-de-ideias-na-encruzilhada-da-vida/>>.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? In: **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 341-368, jul. 2019. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/gearte/article/view/94288/53218>>.

VALLADARES, Clarival do Prado. O negro brasileiro nas artes plásticas. In: **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, v. X, n. 47, p. 97-109, mai.-/jun. 1968. Disponível em: <<https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110431#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-594%2C0%2C2887%2C2199>>.



THEMONIZANDO O AFETO: EM GUERRA CONTRA O SISTEMA¹

Juliano Bentes Nascimento

*Doutorando em Artes pela UFPa, Mestre em Artes pela UFPa (2019), Especialista em Gestão Cultural - Cultura, Desenvolvimento e Mercado pelo SENAC (2017), graduado em Comunicação Social hab. Relações Públicas pelo IESAM (2013), técnico em Cenografia pela ETDUFPA (2016). Tem experiência na área de Eventos voltados para o público LGBTQIAP+, sendo Organizador, Produtor e DJ da Produtora Bafônica (2012-2015). Esteve na Direção de Arte do curta-metragem "Meninx" (2016), além de possuir experiência na área de Sonoplastia e Sonorização de eventos e espetáculos. Realiza performances como Drag Themônia sob a identidade de "Skyssime", desde 2016. Autor do livro "Ekooverá: Um Estudo Sobre a Territorialidade no Processo Identitário das Drags Demônias" (2020).
Email: julianobentes92@gmail.com*

Resumo

O autodenominado movimento das Themônias movimenta a cena cultural da cidade de Belém desde meados de 2014 e, com o passar dos anos, se tornou, para muito além de artistas que se reúnem pelas ruas, um alicerce afetivo entre mais de trezentos artistas, sendo hoje parte do arcabouço conceitual da Themônia o contato e a troca afetiva. Atravessando o afeto de Baruch Spinoza, Bell Hooks, Vladimir Safatle, entre tantos outros, analisam-se as formas que esse afeto altera as bases estruturais biopolíticas pré-estabelecidas às relações humanas, um processo de cura coletiva, uma estratégia de guerra contra o sistema e que, ao longo dos últimos anos, tem alterado e afetado todos os lugares que alcança.

Palavras-chave

Themônia; Afeto; Biopolítica; Falência do Capitalismo.

Uma linha da trajetória

¹ A primeira versão deste ensaio foi escrita e apresentada no contexto do evento “V Seminário Internacional Desfazendo Gênero” – promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas da Unit, Alagoas/SE. Ela está disponível na íntegra em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/79164>>.

Falar da trajetória das Themônias é um movimento confuso de retomada. Mesmo para nós, que estávamos lá, vivendo ativamente os momentos, é complicado dizer onde tudo se iniciou. Houve, sim, o início da produtora/coletivo Noite Suja, berço da nossa produção cultural e que teve sua primeira festa em 2014, sendo antes um duo de DJs que atuavam na noite desde 2013. Essencialmente, o que hoje consideramos o movimento das Themônias já estava em construção desde muito antes, enlaçando pessoas desde o período das festas de produtoras alternativas de Belém, por volta de 2008.

A produtora Noite Suja é um marco na nossa história e é tão importante pro nosso desenvolvimento que ainda hoje é atravessada, e muitos ainda se utilizam da produtora para determinar todo o movimento. Mas por volta de 2017 se iniciavam as teorias do que viriam a se tornar as Themônias. Primeiro, a tiração²:

O que começou com uma piada frequente de cumprimento, pois ao se verem, na porta das festas ou em bares, as artistas se saúdam com elogios sarcásticos como “olha, tá linda, parece um demônio” (NASCIMENTO, 2019, p. 62).

Mais adiante, passa-se a chamar a cola permanente da Acrílex de cola themônia, porque tem várias funções na produção das maquiagens e, ainda, o meme³ de Socorro Feirante, que fazia elas se repetirem entre si: “filma a cara dessa demônia!”. O termo nos rodeou e tornou-se parte das nossas trocas e diálogos para o entendimento de nós mesmos e de nossos processos criativos.

Com a vinda à Belém de Uyra Sodoma, nossa irmã de Manaus, em 07 de setembro de 2018, foi realizada a I Convenção das Themônias, a fim de discutirmos sobre nossos fazeres. Um encontro único, uma grande roda de conversa, e a certeza de que algo novo estava sendo construído ali.

A partir da primeira convenção passamos a utilizar o termo Themônias com mais propriedade e pudemos discorrer em cima, falar sobre a demonização e a themonização dos nossos corpos. Nasceu uma necessidade exploratória dentro das nossas percepções. De 10 a 14 de fevereiro de 2020, à flor da pele e tirando tudo dos próprios bolsos, fizemos a II Convenção das Themônias, um evento grande, com várias mesas de debates sobre racialização, transgeneridades, periferias, ancestralidades, oficinas de linguagem de guerrilha, pajubá, edição de som, experimentações

² Gíria sobre o ato de fazer piadas umas com as outras.

³ Memes são imagens, vídeos ou áudios que viralizam na internet.

corporais, testagens de HIV e muita, muita performance. Com a transcrição da última mesa, chamada “Transtorno Final”, foi estruturado o Manifesto das Themônias, a ser lançado junto com a primeira edição da revista Themônias, que também contava com outros ensaios acerca do movimento.

Logo após a segunda Convenção se iniciou a pandemia de Covid-19, que quebrou as pernas de muito do que estávamos construindo. Realizamos, mesmo assim, algumas ações: a produtora Noite Suja lançou o “*Noite Suja Drag Race*”, um reality show online para escolher a 9ª Rainha – Joane Versace; lançamos a segunda edição da revista Themônias, com diversos ensaios, inclusive falando sobre o atravessamento do movimento durante a pandemia; e fizemos muitas lives, festas online, reuniões em aplicativos. Mas a verdade é que sempre fomos um movimento de contato, de abraço e de rua, então aconteceu um grande afastamento de tudo.

Ao longo de 2021 e de 2022 nos encontramos em retomada e, com a volta aos contatos, tudo mudou: os toques são diferentes depois de tanto tempo de afastamento e muitas relações precisam ser reconstruídas. Nesse sentido, uma outra ação da Noite Suja foi primordial para a retomada de uma troca afetiva intensa entre as Themônias: o “*Dinastia Drag*”, *reality show* gravado entre os dias 5 e 31 de agosto de 2022, e que consistia em fazer desafios entre quatro *Haus*⁵ da cidade: *Haus of Carão*, *Haus of Maguarildry*, *Haus of Híbrida* e *Haus of Ver-a-Queen*. Tornou a convivência entre os envolvidos muito intensa e próxima novamente, de onde surgiram muitos atravessamentos, seguindo em retomada a novas construções.

Ainda sobre as grandes ações do movimento, entre 24 e 26 de fevereiro de 2022, também realizamos a I Semana de Arte Themônia, com o apoio da FUMBEL⁶, em alusão aos 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922, no intento de também reconhecer e demarcar o movimento de Themonização como uma possível vanguarda artística nacional descentralizada do eixo sul-sudeste. Além do prosseguimento em diversos âmbitos, incluindo mesas, palestras, exposições, festas, participações e parcerias em eventos de grande porte na cidade, como os festivais Se Rasgum e Psica, entre tantas outras infiltrações. Hoje, em Belém, não tem mais como fugir das Themônias. Elas estão em todos os lugares, infiltradas em quase todos os meios artísticos e culturais.

Imagem 01. Divulgação do *Noite Suja Santa Ceia* (2018).
Fonte: Acervo Coletivo Noite Suja.

⁴ O Reality Show “*Dinastia Drag*” (2022) está disponível, na íntegra, no Canal do Coletivo Noite Suja, na plataforma YouTube. Acesse: <<https://youtu.be/YRSeVa1kmS8>>.

⁵ *Haus* é um termo absorvido da cultura Ballroom, e diz respeito a sistemas de nichos familiares construídos entre vivências e contatos de diversos níveis afetivos. Cada *Haus* tem suas próprias formas de ação e atravessamos culturais específicos.

⁶ Fundação Cultural do Município de Belém.

Significar e afetar processos

Para além de um movimento artístico-cultural, ao se aproximar das Themônias é possível perceber suas relações afetivas intensas. Seja em trocas amigáveis, amorosas e familiares, seja nas trocas em geral, o





Imagem 02. Performance da Haus of Carão no palco do Festival SeRasgum (2022). Foto: Matheus Carneiro

Imagem 03. Ball of Carão (2023), lançamento da Haus of Carão na cena Ballroom PA, categoria Baby Vogue. Foto: Edson Palheta



movimento ressignifica a forma que esses corpos reagem ao mundo a partir dessas relações, e para se aprofundar nesse argumento é preciso localizar socialmente e politicamente esses corpos. No Manifesto das Themônias, publicado em 2020, é localizado o movimento como um reconhecimento de corpos dissidentes em suas generidades, sexualidades, etnias, classes sociais, ancestralidades, entre tantos marcadores.

Primeiro, identificam-se os corpos demonizados, apontados por um sistema notadamente normativo, cristão, cisgênero, heterossexual, branco. O outro lado desses corpos: a colônia. E, assim, surgem as contestações por esses corpos. A partir do posicionamento de disputa, tomamos para nós mesmos a construção de uma outra retomada: a themonização.

Themônia escrita com “th” é um estranhamento à palavra demônio que tenta resumir tudo aquilo que é ruim e que deve ser proibido pela moral judaico-cristã, e com isso, o sentido da themonização que para nós é sinônimo de qualidade, como resposta à demonização da nossa existência, cultura e ancestralidade, fazemos questão de existir, de incomodar cada vez mais, sendo a nossa existência uma ameaça, nossas ações passam a ser um atentado em nome do amor e da liberdade de expressão, muito prazer, somos Themônias, movimento das diferenças que reinventa comportamentos e relações, por tudo e por todas, das relações de trabalho e apoio cultural a autonomia e democratização da arte e cultura enquanto saberes essenciais inerentes à expressão e organização social, em disputa do imaginário e materialidades dominantes em empoderamento (LUZ, 2020, p. 9).



Fugindo da heteronormatividade compulsória (LOURO, 2000) que afirma um padrão de como ser, agir e se expressar em sociedade; esses corpos assumem seus papéis políticos a partir do momento que se recusam a manter-se trancafiados em suas casas e decidem existir, se tornam seres sociais, bichas, sapatões, travestis, transmasculines, transfeminines, não-binários. Trabalha-se a variação de sexualidade e gênero inerente a cada um, trabalham-se as certezas. A partir do momento que um corpo em fuga de padrões existe, ele coloca em cheque todas as certezas ao redor. Você é homem até que ponto? Você é mulher até que ponto? Até onde você permitiu que lhe dissessem o que você é e o que você deseja? Corpos em fuga quebram tudo que já existe e bagunçam o padrão.

Quando a simples existência desses corpos se torna um ato político de resistência, viver não é das tarefas mais fáceis e as relações que mantêm esses corpos vivos e ativos são, com certeza, de suma importância.

Mas acho que pra todas que fazem parte ali têm essa percepção, essa consideração familiar, sabe? Tipo, onde todas se ajudam, todas aconselham, todas brigam, reclamam, militam, corrigem quando tem que ser corrigidas. Acho que esse é o papel de um grupo, no qual a grande maioria se considera amigos e família (BUNNY, 2018).

Como afirma Bunny, uma das artistas do movimento, o grupo possui uma relação familiar muito mútua entre si, relação esta que, por vezes, substitui relações de uma família biológica ausente ou que se afasta de forma proposital, seja por conta de transgressões de sexualidade seja de gênero.

Devido à rejeição e discriminação no contexto social dessa população, acaba sendo muito difícil para o jovem LGBT se assumir como não-heterossexual, quando se faz perante a família, quase nunca encontram apoio e respeito. (PERUCCHI; BRANDÃO; VIEIRA, 2014, p. 70).

O afeto primário, que deveria ser o amor familiar, muitas vezes nos é negado, levando à uma reconstrução alternativa dessa forma de afeto familiar. A família passa a existir onde se escolhe, onde se cabe e onde se é aceito. As Themônias, em grande parte, se consideram família e se sustentam, psicologicamente, umas nas outras, para continuarem existindo.

Temos que enxergar o afeto como construção social, assim como a gente aprendeu a ver o gênero como construção social, a sexualidade muitas vezes como construção social, a gente aprendeu a enxergar isso na gente. Por que a

gente não consegue compreender o afeto também como construção social? Aí começamos a analisar esse afeto a partir de vários ângulos; qual o primeiro afeto que a gente precisa ter, que a gente merece ter na vida? O afeto familiar, e aí entramos num ponto delicado, porque a grande maioria de Themônias pertence ao espectro LGBT e esse é sim o primeiro afeto que é negado em plenitude na nossa vida (THEMÔNIAS, 2020, p.15).

Este afeto compartilhado, por sua vez, hipoteticamente molda as identidades desses corpos e as formas como se expressam socialmente, construindo não só o movimento cultural em questão, mas toda a sociedade que o cerca e todas as pessoas que permitem se afetar por ele.

Talvez precisemos partir da constatação de que sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. (...). Nesse sentido, quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos (SAFÁTLE, 2016, p. 17).

Spinoza (2009) explica que o ser humano é mais forte junto que separado, sendo uma das virtudes do homem livre justamente viver em sociedade. Porém, a forma como o afeto circula em nossa sociedade é problemática - falando em afeto-amor, que se percebe corrompido em sua raiz por máximas como o amor da família, que é preciso ser amada a qualquer custo, o amor ao próximo, ao trabalho, à nação. É vendido um afeto pré-moldado, que está longe de representar a realidade das relações.

A construção desse afeto, quando vista como arma de deslaçamento, torna-se uma potência política e uma transgressão social diante dessas amarras pré-estabelecidas. Especialmente dentro de uma comunidade que carrega uma cultura de competitividade desde os concursos de beleza, batalhas de dublagem e, atualmente, alimentada mundialmente por *reality shows* como *RuPaul's Drag Race*, *Academia de Drags*, *Glitter*, entre tantos outros. E até dentro do Movimento das Themônias, onde algumas vezes são realizadas batalhas de dublagens para a escolha das rainhas. O afeto entre pessoas LGBTQIAP+ é mais político do que parece, é preciso vê-lo como força motriz de um agenciamento rizomático de relações, onde se abrem identidades e novas formas de percepção.

Mas para além do afeto-amor é preciso destrinchar o afeto em suas variações, enxergá-lo como a própria relação de afetação, o que te atravessa e não passa despercebido, te move. Amor, Alegria, Ódio, Raiva, Melancolia, Coragem, Ressentimento, Compaixão, Tristeza, Desamparo,

Indignação, Esperança, Medo, o fluxo de afetos que nos atravessa é selecionado socialmente, é controlado em prol de uma produtividade e um capital: devemos sentir o designado bom, devemos suprimir o designado ruim. A forma que os afetos circulam em sociedade é convencionada, dissimulando o equilíbrio do indivíduo. Através desses afetos sociais e, por conseguinte, políticos, algumas coisas podem ser vistas ou não, outras podem ser suprimidas ou não.

A verdade é que, da sociedade comum dos homens advém muito mais vantagens do que desvantagens (...) por meio da ajuda mútua, os homens conseguem muito mais facilmente aquilo de que precisam, e que apenas pela união das suas forças podem evitar os perigos que os ameaçam por toda parte (SPINOZA, 2009, p. 178).

Como a decorrência dos indivíduos na vivência política acontece? A política é um espelho dos nossos afetos, das nossas circulações e transmissões. Só é possível haver mudança social com a mudança de afetos, com a mudança do que te afeta.

É apenas no encontro com o outro que se criam novas possibilidades, que se constroem ferramentas de mudança social. É preciso transgredir o pré-moldado para a construção e percepção de novos afetos. Há muito a aprender sobre o método de afeto dentro das relações das Themônias. Corpos em fuga de padrões que buscam não reproduzir a competitividade, mas alimentar o amor e a partilha.

Como afirmou Lilandra Melancia, uma referência em *drag* há mais de 15 anos na cidade de Belém:

Gente, nós que somos de fora, a gente não consegue explicar pras outras drags o quanto é legal, o quanto é bom, eu tive a oportunidade de ir numa festa e, caramba, se eu tiver a oportunidade eu vou de novo, como eu falei antes, o meu conceito mudou e eu vou levar isso pra quem eu puder, eu vou explicar, pra quem eu puder eu vou dizer que não é o que a gente tava pensando, não é só putaria, sacanagem, um bando de drag, como numa conversa a gente disse assim “ah, um bando de bicha feia”, mas hoje a gente olha, hoje a gente vê com outros olhos, porque são as bichas feias que tão trazendo um conceito que a gente abandonou, o mesmo conceito que a gente deixou pra trás com outra visão política, sabe? Era isso que a gente devia ter feito antes e nós não conseguimos fazer. E por que elas são mais unidas? Porque elas são mais humildes, porque elas são mais simples, simples no sentido de pessoa, elas são mais humanas e foi isso que nós, drags mais antigas, não conseguimos, ter essa humanidade, essa humildade, esse momento de chegar perto de uma outra drag e dizer “você tá linda”, você pode

estar feia como estiver, mas você tá linda, pra levantar a autoestima da pessoa, e é isso que vocês conseguem fazer (LILANDRA MELANCIA, 2017).

O afeto como arma chega de forma intensa para as outras comunidades artísticas da cidade de Belém. A importância de se apoiar psicologicamente, de reforçar nosso corpo político, de existir e viabilizar a existência de quem está ao redor. O afeto como método transgressor em ação. Além de se fazer cada vez mais necessária uma conversa com a academia tradicional, seguindo o *modus operandi* desses corpos, invadindo e quebrando de dentro para fora, bagunçando a sociedade.

Ao entender minimamente esse movimento de crise do capitalismo, em que esses indivíduos dissidentes e seus processos são postos como demonizados, retoma-se a disputa a partir da themonização, a contra-hegemonia, a não aceitação de nossas vivências e produções artísticas se determinarem por outras e, assim, também se reconstrói a forma de ação perante essa alegoria social.

Somos forçados a ter um outro tipo de afetividade, pois já crescemos sendo a pessoa estranha na família, a pessoa estranha na escola, a pessoa estranha na faculdade, até a gente encontrar os nossos. E o que vamos fazer quando a gente encontra os nossos? Vamos ser estranhos também, porque não vamos saber nos afetar por eles e a gente não vai saber dar o nosso melhor afeto pra eles e receber essas pessoas da melhor forma possível. [...] O Afeto é revolucionário! Porque a partir disso temos mudado perspectivas de vida, mudado pessoas, objetivos e com essa transgressão de afeto a gente muda o mundo (THEMÔNIAS, 2020, p. 16).

Se identificam as dinâmicas opressoras como parte de um sistema que reforça e reflete a falência do capital, visto que permitir que alguns subam poucos degraus sociais e sejam aceitáveis consumidores, postos em um posicionamento de mártires de uma comunidade, não nos serve. É preciso ir contra o método do capital para movimentar a panela ao contrário. Se o sistema se cultiva a partir de competitividade, de individualidade, de pensar unicamente em si e no seu próprio consumo do mundo ao redor, é preciso que saibamos nos unir, cuidar uns dos outros, reconstruir e reaprender formas de nos afetarmos pelos nossos. Mudando os afetos a gente muda o sistema.

REFERÊNCIAS

- BUNNY. [Entrevista cedida a] Juliano Bentes Nascimento. Belém, 21 de nov. 2018.
- LILANDRA MELANCIA. [Entrevista cedida a] Juliano Bentes Nascimento. Belém, 14 de nov. 2017.
- LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- LUZ, Gabriela. Desconstrução permanente: seres e corpos dissidentes sob um novo olhar. In: **Themônia**, Belém, n. 01, p. 07-09, set. 2020. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1xLq19HLR2ZQeDebBCCS7a2slB2HOZAMw/view>>.
- NASCIMENTO, Juliano Bentes. **EKOAOVERÁ**: um estudo sobre a territorialidade nos processos identitários das drags demônias. 2019. 96 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br:8080/jspui/bitstream/2011/11376/1/Dissertacao_EkooaveraEstudoDrag.pdf>.
- PERUCCHI, Juliana; BRANDÃO, Brune Coelho; VIEIRA, Hortênsia Isabela dos Santos. Aspectos psicossociais da homofobia intrafamiliar e saúde de jovens lésbicas e gays. In: **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 19, n. 1, p. 67-76, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/epsic/a/hmndL9rQSLJyQxfNgmsp9dq/?format=pdf&lang=pt>>.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- THEMONIAS. Manifesto Themoniaco: Manifesto de Themonização da Arte e Cultura Paraense. In: **Themônia**, Belém, n. 01, p. 10-19, set. 2020. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1xLq19HLR2ZQeDebBCCS7a2slB2HOZAMw/view>>.



COMO AS IMAGENS PODEM AJUDAR EM UMA GUERRA? SOBRE OS ATAQUES ÀS “MINORIAS” E ALGUMAS FORMAS DE CONTRA-ATACAR

Jocy Meneses dos Santos Junior

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, vinculado à Linha de Pesquisa Educação, Arte e Cultura Visual, com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás (2023), com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Especialista em Arte, Mídia e Educação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (2021). Licenciando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás. Bacharel em Design pela Universidade Federal do Maranhão (2017), com período sanduíche no Queens College of City University of New York (2015-2016), com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por meio do programa Ciência Sem Fronteiras.

Desenvolve pesquisas acerca das formas como se manifestam intersecções entre gênero, sexualidade e violência nas visualidades e nos processos educativos deflagrados a partir delas.

E-mail: jocyjunior@discente.ufg.br

Resumo

Este ensaio está articulado em três tópicos. Inicialmente, busco apresentar os motivos pelos quais reivindico que há em curso uma guerra contra as “minorias”, a partir da discussão sobre como as imagens contribuem para a formatação de um imaginário bélico, no qual certas ideias, apesar de contraditórias, contribuem para deflagrar e justificar essa guerra. Nos tópicos seguintes, busco responder à pergunta proposta no título de duas formas radicalmente diferentes. Na primeira delas, abordo como as imagens podem ajudar a fazer a guerra contra as “minorias”. Já na segunda, discuto algumas estratégias através das quais as imagens podem ajudar no contra-ataque.

Palavras-chave

Minorias; Violência; Guerra; Imagem; Cultura Visual.

Diversos escritos sobre a cultura visual demonstram preocupação nas relações existentes entre imagens e violências, sobretudo em contexto de guerra. W. J. T. Mitchell (2011, p. 3, tradução minha), por exemplo, alerta que estamos testemunhando “uma guerra de imagens, na qual os riscos para o mundo real não poderiam ser maiores”. Palavras como essas demonstram a urgência de voltar nossa atenção para as formas pelas quais as imagens estão implicadas nas guerras, a fim de construir posicionamentos críticos diante das visualidades e dos conflitos que elas medeiam, rejeitando os discursos que tentam, insistentemente, nos convencer de que as guerras são necessárias e justificáveis.

Reivindico nesta escrita a ideia de que há uma guerra em andamento em nossa sociedade, que tem como alvos as ditas “minorias”, ou seja, as pessoas cujas existências e vivências são atravessadas por marcadores sociais da diferença, que implicam em classificações e hierarquizações² intrinsecamente relacionadas à prática de violências que exprimem o medo e o ódio descabidos diante da alteridade.

Trata-se, como escreve Jota Mombaça (2021, p. 74), de “uma guerra que foi declarada à nossa revelia, uma guerra estruturante da paz desse mundo e feita contra nós”. E esse mundo está em paz, mesmo

¹ Para os propósitos deste texto, considero as “minorias” no plural, irmanadas em torno de um projeto comum contra a guerra, ainda que não desconsidere a existência de diferenças, divergências e conflitos entre elas.

² É necessário pensar sobre a palavra “minoria”, à luz do que escreve Judith Butler: “há certa violência quando somos remetidos a um discurso, nomeados, submetidos a uma série de imposições, compelidos a responder a uma alteridade exigente” (2011, p. 23). Quais os significados socialmente construídos acerca da “minoria”? De que formas os usos dessa palavra podem ajudar a apartar e marginalizar, partilhando de um imaginário que impõe percepções reducionistas ou errôneas sobre (em duplo sentido: em cima e acerca de) sujeitos e coletividades?

[...] devastado pela destruição criativa do capitalismo, ordenado pela supremacia branca, normalizado pela cisgneridade como ideal regulatório, reproduzido pela heteronormatividade, governado pelo ideal machista de silenciamento das mulheres e do feminino e atualizado pela colonialidade do poder (Ibidem, p. 82).

A paz desse mundo não nos inclui, uma vez que está ancorada em nossa violação.

Por vezes, é difícil pensar em violências, ainda mais se tratando daquelas das quais participam as imagens, quando nos referimos aos registros de agressões físicas e de seus efeitos. Violentar o corpo é, decerto, uma estratégia de guerra. Porém, partindo de uma noção expandida de violência, conseguimos visualizar suas múltiplas e perversas influências na vida e na morte das pessoas. A guerra contra as “minorias” não se dá apenas a partir da agressão e da aniquilação, mas também de um conjunto de práticas violentas que, perpetradas cotidianamente por indivíduos e instituições, servem para desumanizar e oprimir.

Elena Rosauo (2016) afirma que

[...] a violência física direta não surge num contexto essencialmente ‘pacífico’, livre de violência, como se fosse um fenômeno irracional e espontâneo. Cada ato violento faz

parte de um contexto mais amplo, muitas vezes de longo prazo, no qual diferentes tipos de violência se desenvolvem mais ou menos (in)visivelmente; a violência é, portanto, um processo caracterizado por sua fluidez (ROSAURO, 2016, p. 12, tradução minha).

É a esse contexto de violações sistemáticas que voltaremos os olhos nas páginas a seguir, em um esforço para tentar compreender como as imagens não só mostram a guerra, mas são também artefatos utilizados para fazer a guerra e para lutar contra ela.

A guerra contra as “minorias”

Excertos da história recente do país ajudam a compreender o trato dispensado às minorias em um cenário de guerra. “A minoria tem de se curvar, obedecer, e ponto final”, disse, em 2011, um deputado do baixo clero do Congresso Nacional, que veio a se tornar o pior presidente do Brasil desde a redemocratização. Três anos depois, enquanto visava a presidência da Comissão de Direitos Humanos e Minorias da Câmara dos Deputados, falou: “Minoria tem que se calar, se curvar à maioria”. Em 2022, o então presidente e candidato (felizmente derrotado) à reeleição retomou novamente o assunto: “As minorias têm que se adequar”. Essas frases pertencem ao representante eleito em 2018 com o apoio de 57.796.986 pessoas (55,13% dos votos válidos), e que ficou em segundo lugar em sua tentativa de reeleição, contando com 58.206.322 eleitores (49,10% dos votos válidos), mesmo depois de uma série de negligências em uma pandemia que ocasionou milhares de baixas, inclusive na “maioria” que ele jurou proteger e defender. Esses números, ainda que evidentemente não façam parte de um plesbicito especificamente sobre a percepção da população brasileira sobre a guerra contra as “minorias”, permitem vislumbrar algo tenebroso sobre o apoio de larga parcela de nossa sociedade a um projeto de exclusão e morte.

É esse o contexto em que estendo a noção de guerra para a discussão sobre as múltiplas formas de violências cometidas contra as “minorias”, que não se encontram amparadas nas normas que resguardam e empoderam determinadas pessoas (a exemplo da brancura, da masculinidade, da cisgeneridade e da heterossexualidade).

Paul Duncum (2021) nos fala sobre como as imagens da indústria do entretenimento apresentam às suas audiências uma tensão constante entre a violência transgressiva e outra, a retaliatória. Em resumo, elas reiteradamente mostram que a ordem posta é alvo constante de

conspirações e ataques que visam sua ruptura, os quais merecem retaliação. Dessa forma, “a violência transgressiva dos vilões rompe o status quo pacífico, enquanto a violência retaliatória dos heróis o restabelece” (p. 92, tradução minha). Duncum (2006, p. 32, tradução minha) aponta, ainda, que tanto diante da ficção quanto da realidade “o desejo de viver em um mundo seguro, especialmente quando nos sentimos ameaçados, culmina na aceitação da violência como recurso para garantir a segurança”, o que “sanciona o uso da violência [...] considerada como um recurso utilizado para o bem comum”.

Essas palavras nos ajudam a perceber que certas pessoas são colocadas no lugar de “vilãs” e “antagonistas” por não subscreverem ao status quo. Esses são rótulos usados para apartar o “bem” e o “mal”, impostos arbitrariamente através de “procedimentos de diferenciação, de distanciamento e de coisificação do outro enquanto mal, perigoso e violento”, os quais, na percepção de Fábio Zuker (2020, p. 69), “estão na base da própria ação violenta repressora”.

Por isso, é imprescindível atentar para (e também contra) os modos pelos quais as imagens então estão implicadas na produção e reprodução do que Judith Butler (2011) denomina “esquemas normativos de inteligibilidade”. Esses esquemas servem para racionalizar e normalizar a guerra, a partir da diferenciação entre “aquilo que será e não será humano, o que será uma vida habitável, o que será uma morte passível de ser lamentada” (p. 28). Em outra ocasião, Butler (2015) complementa: “Há normas, explícitas ou tácitas, que determinam quais vidas humanas contam como vidas, e quais não contam” (Ibidem, p. 114). Isso importa sobremaneira para pensar sobre as imagens de guerra, uma vez que as normas às quais a autora se refere “nos chegam sob uma forma visual” (Ibidem, p. 118).

Tudo isso formata um imaginário bélico, uma predisposição para a guerra, vista como um embate entre o humano e o sub-humano ou inumano. No combate contra aquilo que é enxergado como uma grande ameaça, determinadas vidas (ou mortes) não importam. E, como vimos anteriormente, nós somos uma ameaça à paz da “maioria” e de seu mundo.

Nesses termos, as violências cometidas sistematicamente contra as “minorias”, instadas a viver à margem da sociedade ou a não viver, decorrem de sua percepção como “vilãs” em uma guerra que nem mesmo declararam. Essa premissa faz parecer que a guerra se dá entre forças cuja violência é aparentemente equivalente: um grande ataque ao bem comum demanda um contra-ataque contundente. Mas não é bem isso o que podemos verificar. Como aponta Duncum (2021, p. 105, tradução minha), “a estabilidade social é defendida com mais frequência pela violência do

que ameaçada por ela". Desde o projeto colonial, colocar "o outro como selvagem a ser dominado estaria na origem da violência dos colonizadores, que contraditoriamente emerge nessa relação como polo perpetrador da violência", como evidenciam as palavras de Zuker (2020, p. 66). Com amparo em Butler (2011, p. 31), percebemos como, ainda hoje, é recorrente que um lado, o mais poderoso, se antecipe "à possibilidade de sofrer violência cometendo violência primeiro. No entanto, a violência que temem é aquela que engendram".

Por que a existência das "minorias" é tão ameaçadora? Arrisco dizer que é precisamente porque as diferenças desestabilizam a suposta normalidade do projeto "maioritário". A norma que aparta as pessoas depende da existência da diferença para se reafirmar (para que a "normalidade" seja reconhecida e, sobretudo, valorizada, é preciso que a "anormalidade" exista). Apesar disso, as diferenças são uma fonte constante de ameaça à normalidade, porque há o risco de que seus significados sejam socialmente reorientados rumo à aceitação, o que destronaria a "maioria" do posto ao qual é injustamente alçada. Em um projeto de sociedade que se pretende o único possível, fundado a partir da aviltação das "minorias", confabular e praticar outras possibilidades de viver, que não se deixem delimitar pelo que instituem as normas, é uma ameaça ao "bem-estar" e à "paz" da "maioria".

Dentro desse contexto, as reivindicações das "minorias" por direitos, especialmente respeito ao direito a uma vida plena, reparação dos danos sofridos nessa guerra, e proteção contra novas violências, são encaradas como investidas contra o status quo.

A "maioria" usualmente se recusa a reconhecer que a guerra que está em curso porque não deseja ser percebida como agressora. Desse modo, não vê (ou finge não ver) cabimento nessas demandas das "minorias". No entanto, como algumas das violências perpetradas são inegáveis, as "minorias" são encaradas como culpadas, ainda que sejam as vítimas, uma vez que, se tivessem "se curvado" à "maioria", estariam a salvo. A contradição inerente a esse pensamento passa despercebida: por que estar ao lado da "maioria" significa estar a salvo e ser parte das "minorias" implica estar em risco constante?

A percepção dos grupos minoritários como não cidadãos, que não merecem ter direitos assegurados e respeitados, é, em uma manobra discursiva, disfarçada de modo a fazer parecer que as "minorias" estão exigindo condições de vida não iguais, mas melhores que as das demais pessoas. Enquanto isso, a "maioria" é justamente quem goza de toda sorte de privilégios e pretende, a qualquer custo, defendê-los e mantê-los,

percebendo e explorando a violência como uma possibilidade justificada diante das ameaças que as “minorias” representam ao poder do qual ela usufrui ilegalmente.

As incoerências se avolumam. A “maioria” deflagra uma guerra contra as “minorias”, enquanto as culpa pela existência do conflito. Ao mesmo tempo, a “maioria” se esforça para negar a existência da guerra, mesmo que as violências sofridas pelas “minorias” estejam fartamente documentadas, inclusive em imagens, enquanto o mesmo não se verifica do outro lado da trincheira. Confrontada com isso, a “maioria” aponta as próprias “minorias” como culpadas pelas violências que sofrem, responsáveis pela própria sorte (ou, mais precisamente, por seus infortúnios). A conta não fecha. Ainda assim, há quem, deliberada ou inconscientemente, acredite que isso representa a normalidade. Enquanto isso, o projeto de violentação das pessoas insubordinadas ao status quo segue a todo vapor.

Imagens de guerra

Georges Didi-Huberman (2018a) afirma que, em nossa época, “toda crítica da violência passa fatalmente por uma crítica das imagens” (p. 120). Seria isso porque muitas representações de atos violentos, cada vez mais sofisticadas tecnicamente, circulam nos dias de hoje e chegam aos nossos olhos? Se a produção e a circulação de toda e qualquer imagem que mostra a violência fosse censurada, isso não significaria que a violência teria um fim, nem que as imagens deixariam de desempenhar um papel nesse fenômeno. Por isso, ainda que a qualidade e a quantidade de tais imagens, bem como os canais pelas quais elas transitam e nos alcançam, sejam aspectos importantes para a reflexão sobre as relações entre imagens e violência, há uma questão ainda mais urgente a ser enfrentada: a dos modos pelos quais certas imagens investem e são investidas na guerra. É necessário, então, abordar criticamente a questão das “imagens de guerra”, que não são meramente “imagens para representar a guerra, mas imagens para fazer a guerra” (Ibidem, p. 117), a fim de analisar as formas pelas quais as imagens são exploradas para fazer a guerra.

Afirmar que as imagens servem para fazer a guerra não significa que elas sejam as culpadas pela violência. Como explica Marie-José Mondzain (2009, p. 11): “Culpabilidade e responsabilidade são termos que só são atribuíveis a pessoas, nunca a coisas. E as imagens são coisas”. Em adição, a autora alerta para o problema implicado na crença de que, se não comete a violência ela mesma, “a força da imagem estaria em levar-nos a imitar” (Ibidem, p. 13), como se aqueles que as cometem tivessem

perdido “a faculdade de julgar e agir livremente por causa dela” (Ibidem, p. 19). Isso implicaria continuar “a tornar a imagem responsável, não pelo que ela faz, mas por aquilo que levaria a fazer” (Idem). Rejeitando essas posturas, escreve Mondzain:

Se [...] coloco a hipótese de que não a recebo passivamente, a imagem deixa de estar na origem dos meus atos, mas sim eu mesma, enquanto sujeito livre da minha ação. Logo, se existe crime, ele não é cometido pela imagem, mas pela mão que o perpetrou (Ibidem, p. 19-20).

Não é viável, nem desejável, que a culpa da violência recaia sobre as imagens. Não podemos perder de vista que ela é incitada e cometida, sempre, por pessoas.

Como as imagens contribuem para fazer a guerra, uma vez que elas próprias não cometem as violências e que delas não partem ordens irrecusáveis para violentar? Retomando o caso em tela, da guerra contra as “minorias”: como as imagens contribuem para que sejam cometidas violências contra elas?

Mondzain (2009) nos ajuda a pensar em respostas para essas questões, a partir da distinção que propõe entre “imagem e imagética (imagerie) ou simples visibilidade” (p. 31). Para a autora, a imagem

[...] só pode mostrar o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos. A imagem alcança sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem, ela nada revela. Se mostra deliberadamente qualquer coisa, ela comunica, deixa de manifestar a sua natureza de imagem, isto é, a expectativa de um olhar (Ibidem, p. 30).

Nesse caso, para a autora, o que há é imagética, constituída por “visibilidades programáticas, feitas para comunicar uma mensagem unívoca” (Ibidem, p. 33). Aprofundando a discussão sobre a imagética, ela aponta a existência de

[...] visibilidades que personificam um discurso, que é sempre o discurso do senhor. Consequentemente, o visível doutrina e incorpora o espectador na visibilidade do corpo personificante, que não é senão o corpo do discurso que o sustém. O discurso do senhor submete o olhar ao visível e fá-lo desaparecer no assentimento (Ibidem, p. 48).

Assim, a imagética serve às “operações de incorporação”, uma vez que “é absorvida como uma substância com a qual o incorporado se identifica,

com a qual se funde, sem réplica e sem palavra" (Ibidem, p. 33). Em suma, "a violência do visível não tem outro fundamento senão a abolição, intencional ou não, do pensamento e do juízo" (Ibidem, p. 38-39).

Aprendemos com Mondzain (2009), então, que as imagens não fazem, nem fazem fazer, mas que o visível pode ser cooptado por aqueles interessados na guerra. Não creio que a imagética possa ou deva ser distinguida definitivamente da imagem, porque esse recurso de pensamento, que serve para evidenciar a inocência das imagens, pode fazer parecer que a culpada pela violência é a imagética. Ainda que não seja disso que se trate, essa dissociação, a meu ver, incorre no "risco de uma recaída numa ditadura das paixões, onde decidimos que existem boas e más imagens em função do seu conteúdo" (Ibidem, p. 34). O mais valioso na distinção entre imagens e imagética, da qual a autora lança mão, é nos ajudar a perceber que há figuras humanas por trás de todo esse imbróglio. Há o "senhor", cujos interesses pautam a criação de "visibilidades sem palavra, alimentadas por um discurso ensurdecador" (Ibidem, p. 18), e há quem se permita ser assenhorado, se deixando cooptar, por meio das imagens configuradas a partir do interesse em fazer a guerra, pelo discurso do "senhor".

Como as relações estabelecidas entre essas pessoas pelas e com as imagens contribuem para a construção da ideia de que as "minorias" podem, devem e merecem ser violentadas, a ponto de respaldar e justificar a guerra?

Começemos pela figura do "senhor". É mais apropriado pensar em "senhores", uma vez que o investimento na guerra não é fruto dos interesses de uma só pessoa. Se assim fosse, seria mais fácil combater essa forma de fazer munições visuais para a guerra. No caso das violências aqui discutidas, os "senhores" são todas as pessoas que pretendem, através das imagens, convocar a guerrear contra as "minorias". Em nossos tempos de acirramento social, polarização política e livre circulação de memes e fake news, há muitos "senhores" por trás da produção e disseminação de imagens que constroem os grupos sociais "minoritários" como desajustados, selvagens e ameaçadores.

Por outro lado, há que se pensar nos "assenhorados". Nos termos colocados por Nicholas Mirzoeff (2005, p. 76-77, tradução minha), "a imagem de guerra [...] funciona adequadamente quando seus apoiadores simplesmente a aceitam". As palavras utilizadas pelo autor são bastante interessantes para refletir sobre a questão, porque não colocam os "assenhorados" num papel de resignação ou de impossibilidade de ação ou reação diante do discurso dos "senhores", do qual estão impregnadas certas imagens. "Aceitar" e "apoiar" as imagens de guerra significa

tomar uma posição diante do conflito. Logo, é difícil crer quando certos executores e defensores da guerra tentam usar como escusa o argumento de terem sido roubados, pelas imagens, de sua capacidade de pensar e decidir. Por mais apelativo que o discurso que prega a guerra seja, sempre construímos sentidos a partir de negociações subjetivas com as imagens que observamos. Logo, a convivência com a guerra, mediada pelas imagens, demonstra, no mínimo, a concessão de permissão para ser assenhorado.

Como contra-atacar?

As falas do ex-presidente acerca das “minorias” reproduzidas anteriormente evocam a ideia de que há duas “opções” para o grupo considerado mais “fraco” em uma guerra: rendição ou aniquilação. Ambas as opções são violentadoras por negarem a possibilidade de viver, em si mesma, ou de viver plenamente. Mas há uma terceira opção: resistir.

Vivendo imersos em uma guerra, não nos resta alternativa senão tomar um lado. Como já vimos, tomar o lado do opressor é uma opção fácil: bastaria nos convenceremos de que tudo está normal, que nenhuma guerra está acontecendo, e que, se há violências contra as “minorias”, esses “casos isolados” ocorrem porque elas provocam e merecem. Assim, a opção de escapar de ser um alvo estaria, supostamente, em nossas mãos. A mensagem é clara: se nos curvamos ao discurso dos “senhores”, à “maioria”, estaremos à salvo.

Mas é desejável estar à salvo a qualquer custo? Observando o comportamento da “maioria”, é possível conjecturar que, para muitas pessoas, a resposta é afirmativa. Sobretudo para aquelas que, ainda que não sujem as mãos na guerra, não veem problema algum em que ela seja cometida em seu nome ou, ainda que vejam, decidam não fazer nada a respeito. Isso significa se posicionar ao lado de quem comete o arbítrio. Mas, de qualquer maneira, é difícil imaginar que alguém subscreva à guerra sem sujar as mãos. Como dito anteriormente, a guerra não é feita apenas recorrendo às vias de fato. As pessoas, ao tomarem parte ativamente e sem qualquer ressalva em um sistema social formatado a partir da humilhação, da marginalização e da opressão de outras, me parece já estarem com as mãos sujas.

Dentro das “minorias”, que não são de forma alguma uma massa homogênea, há quem decida se curvar para se salvar. E, em tempos de guerra, não é fácil julgar quem deserta de nossa trincheira, fugindo dos ataques. Por um lado, isso pode ser uma escolha por aderir ao discurso dos “senhores”, desencadeando a recusa da própria identidade. Por outro,

o medo gerado pelas violências vistas e vividas à exaustão pode culminar em uma docilização das pessoas. Talvez não devamos nos apressar em apontar o dedo a essas pessoas, porque se permitir submeter não significa, necessariamente, se livrar de violências. Essas pessoas podem acabar se tornando suas próprias algozes, vivendo em guerra consigo mesmas.

Para o restante de nós, tanto quem faz parte na “maioria”, mas não concorda com a guerra e deseja – de forma bem-vinda – trair esse grupo, quanto quem faz parte das “minorias” e decide não se sujeitar, o que resta é contra-atacar. É útil, então, tentar para que cada um desses grupos possa se engajar no contra-ataque.

Para desertores da “maioria”, é crucial evitar fechar os olhos. Diante das imagens de guerra que os interpelam, se faz necessário que reflitam

[...] sobre o modo como os [...] [seus] privilégios se situam no mesmo mapa que o sofrimento [...] [de outras pessoas] e podem – de maneiras que talvez [...] [preferam] não imaginar – estar associados a esse sofrimento (SONTAG, 2003, p. 86).

É preciso que essas pessoas revisem e rejeitem os modos através dos quais o discurso dos “senhores” impregna suas práticas, suas ideias, suas vidas³, se realmente desejarem rejeitar o papel violentador que delas é esperado e se insurgir contra o sistema que cria essa expectativa e impõe sobre elas.

³ Essa recomendação não se restringe, entretanto, à “maioria”, uma vez que nossa exposição continua aos mesmos discursos também pode acarretar a assimilação de alguns deles.

Já no caso das “minorias”, fechar os olhos, às vezes, é necessário. As imagens ultrajantes que circulam sobre nós são formas de nos ferir, de nos violentar. Por isso, é difícil exigir que tenhamos sempre disponibilidade para vê-las. Confrontá-las, denunciá-las, desconstruí-las e subvertê-las são tarefas que exigem força. A problematização do status quo também exige que sejamos fortes, a fim de que possamos aguentar a retaliação da “maioria”, que sempre estará a postos para defender as ideias que embasam seu projeto de poder. É perceptível que a guerra demanda que sejamos fortes, mas é impossível ser forte a todo tempo. Por isso é fundamental fazer alianças, nas quais possamos encontrar apoio, amparo, afeto, cuidado. Se não conseguirmos fazer parar a guerra, pelo menos podemos construir refúgios.

Feito esse reconhecimento das táticas que podem ser apropriadas por grupos distintos aliados em torno do enfrentamento à guerra, delineadas com base nas posições que ocupam nela, agora passo a apresentar algumas formas que vislumbro de contra-ataque às imagens que fazem a guerra, situadas em três planos conectados: pensamento, palavras e imagens.

Pensamento. Se a imagem de guerra, como vimos anteriormente, funciona na medida em que é aceita sem questionamentos, então pensar sobre elas, problematizá-las, é uma forma de desestabilizar seus pretensos poderes. Para Sontag (2003, p. 97), cada imagem de guerra é “um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as racionalizações do sofrimento em massa propostas pelos poderes constituídos”. Ela sugere a pergunta: “Existe algum estado de coisas que aceitamos até agora e que deva ser contestado?”. Me permito acrescentar mais algumas interrogações possíveis diante de imagens como essas: Quais propósitos levaram esta imagem a existir e a ser divulgada? Quem fez que ela chegasse até nós? Em qual conjuntura? Por que esta imagem, e não outra? Que ideias ela faz circular? Estas ideias podem ser perigosas? No entanto, vale ressaltar que, em adição ao pensamento detido sobre cada imagem, precisamos também expandir nossas reflexões buscando “outra imagem, outra informação, outra afirmação ou descrição, outra reclamação ou prova, outra transmissão, outro transmissor”, como recomenda Ariella Azoulay (2008, p. 191, tradução minha).

Palavras. Jacques Rancière (2012) comenta sobre as imagens de guerra e que é de praxe que elas sejam “explicadas” por especialistas, “seres que falam e raciocinam, que são capazes de [as] ‘descriptar’” (p. 94). Para o autor, isso faz parte de uma política que “consiste em nos ensinar que não é qualquer um que é capaz de ver e falar” (Idem). Logo, conjurar palavras – que supostamente não deveríamos ter – na fala e na escrita é uma estratégia a ser explorada para desmontar os discursos que tentam nos assenhorar, contestando as imagens de guerra que propõem a violência como recurso legítimo a ser empregado diante da alteridade. Em se tratando especificamente das minorias, manipular palavras também é uma forma de não sujeição à violência pela qual se tenta impor a nós o silêncio.

Imagens. As imagens que buscam fazer a guerra podem ser contestadas, também, recorrendo à criação de imagens. Como desvela Mondzain (2009, p. 22), ainda que as imagens que propagam o discurso do “senhor” “possuam um poder, existe uma resposta a esse poder, pois é sempre possível produzir contra-poderes, contra-imagens que desviam ou invalidam os poderes da primeira”. Desse modo, é salutar travar “uma luta contra certas imagens [...] com a ajuda de outras imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p. 225), contrapondo as imagens que desumanizam e vilanizam as “minorias” a outras, que desmontem essa ideia e exponham as artimanhas pelas quais ela é produzida e reproduzida. Para os “senhores” da guerra e seus seguidores, “o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, só é visto como alguém para ser visto, e não como alguém [...] que também vê” (SONTAG, 2003, p. 63). Diante disso, precisamos reivindicar e exercitar

aquilo que Mirzoeff (2016) denomina “direito a olhar”, que implica a “dupla necessidade de apreender e contrariar um real que existe, mas não deveria, e um que deveria existir, mas ainda está em devir” (p. 749). Evidentemente, esse processo de confabulação de outras imagens pelas “minorias” não precisa ser endereçado, ao menos não exclusivamente, às “maiorias”. Talvez o maior potencial das “contravisualidades” resida em pensar, mostrar e ver, entre nós, outras formas de existir, que recusam a sujeição às pessoas e aos discursos que pretendem ditar o possível de forma limitadora, arbitrária e truculenta.

Essas são algumas estratégias possíveis para desnaturalizar as imagens que constroem e mantêm um mundo no qual a paz e o bem-estar da “maioria” justificam a violação e a aniquilação das “minorias”. Desarmar as imagens que fazem a guerra demanda uma postura crítica diante do mundo violento que o discurso dos “senhores” forja e uma ação imaginativa que engendre outros mundos, os quais possamos habitar sem medo.

REFERÊNCIAS

AZOULAY, Ariella. Emergency Claims. In: AZOULAY, Ariella. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2008. p. 187-216.

BUTLER, Judith. Tortura e a ética da fotografia: pensando com Sontag. In: BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015. p. 99-149.

_____. Vida precária. In: **Contemporânea**, São Carlos, n. 1, p. 13-33, 2011. Disponível em: <<http://www.rogerioa.com/resources/Diversidade/12repres.pdf>>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido** - O olho da história, v. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018a.

_____. **Atlas ou o gaio saber inquieto** - O olho da história, v. 3. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

DUNCUM, Paul. **Popular pleasures**: an introduction to the aesthetics of popular visual culture. London: Bloomsbury, 2021.

_____. Attractions to violence and the limits of education. In: **The Journal of Aesthetic Education**, Champaign, v. 40, n. 4, p. 21-38, 2006. Disponível: <<https://www.jstor.org/stable/4140205>>.

MITCHELL, W. J. T. **Cloning terror**: the war of images, 9/11 to the present. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. In: **Educação Temática Digital**, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>>.

_____. **Watching Babylon**: the war in Iraq and global visual culture. New York: Routledge, 2005.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. In: MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. p. 63-83.

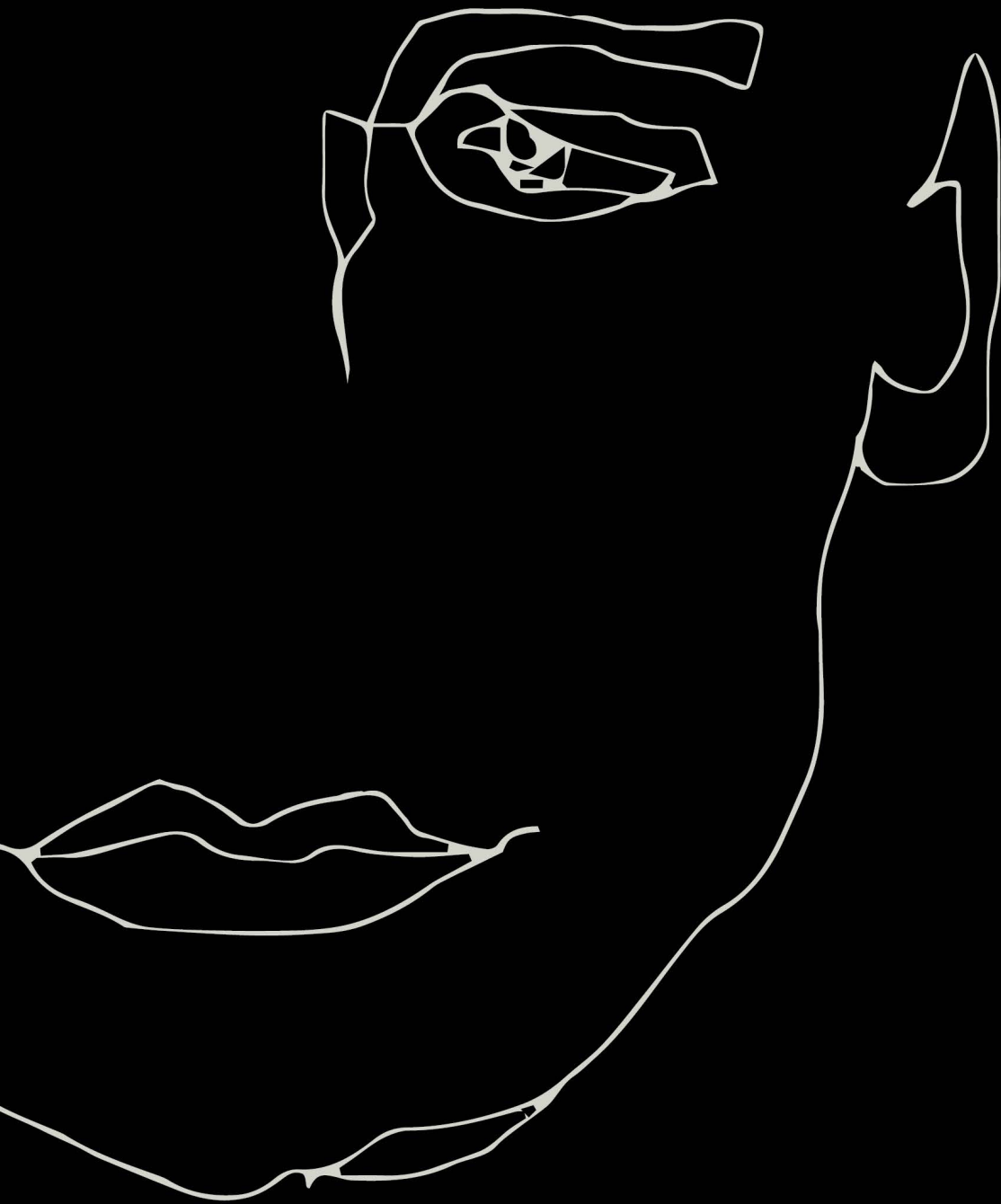
MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** - Passagens. Lisboa: Nova Vega, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolérável. In: RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 83-102.

ROSAURO, Elena. Notas para una constelación teórica en torno a la violencia y su representación. In: **Artefacto Visual**, Madrid, v. 1, n. 1, p. 8-30, 2016. Disponível em: <https://www.revlat.com/_files/ugd/5373fb_53348dfd59a4d339f7b8609859e6f5d.pdf>.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ZUKER, Fábio. A pedagogia do medo. In: ZUKER, Fábio. **Em rota de fuga**: ensaios sobre escrita, medo e violência. São Paulo: QuadradoCírculo, 2020. p. 17-94.



"O QUE TE DIZ MEU CORPO?" PERFORMANCE, CORPO E TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO

Geovanni Lima da Silva

*Artista e performer; Doutorando (2021-2025) e Mestre em Artes Visuais (2021) pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP; Especialista em Artes na Educação pela Faculdade de Vitória (2021); Licenciado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES (2014 - 2018). Indicado ao Prêmio Pipa (2021, júri especializado) e finalista do Prêmio Pipa Online (2021, voto popular). Com relação à produção em poéticas visuais apresentou trabalhos de performance, vídeo-performances e desmontagens poéticas em exposições, seminários e festivais de diferentes contextos nacionais. Idealizador e Coordenador do "Festival Lacração - Arte e Cultura LGBTI+" e do "Performe-se - Festival de Performance". Membro dos grupos de pesquisa CNPq/UFES: "Entre - Educação e Arte Contemporânea" e "3P - Práticas e Processos de Performance". Em sua poética artística atua a partir da investigação das relações entre corpo, sociedade e subjetividades, articulando questões sobre os marcadores que seu corpo sofre enquanto homem negro, em íntimo diálogo com acervos memoriais e dentro de uma concepção de performance que amalgama sua trajetória como artista e biografia. Atualmente tem se interessado por aspectos ligados à diáspora negra, arte contemporânea e performance.
Email: geovanni.limasilva@gmail.com*

Resumo

Este texto investiga o processo criativo em performance estruturando-se a partir da experiência do autor, tendo como principal arcabouço teórico os conceitos de “comportamentos reiterados” e “repertório”, respectivamente elaborados por Richard Schechner (2003; 2013) e Diana Taylor (2013). No presente estudo, reflete-se sobre o trabalho em performance “O que te diz meu corpo?” (2016), de autoria do mesmo.

Palavras-chave

Performance; Repertório; Corpo; Subjetividade.

Atento, observo o mar pela fresta aberta entre as cortinas do quarto de estudos. De repente começo a ouvir badaladas de um sino e, curioso, me levanto e abro a cortina completamente. Lá embaixo vejo uma senhora – preta – vestida de branco, com idade, julgo, entre os 50 e os 60 anos, com máscara e luvas. Na sua cabeça está disposta uma vasilha de plástico igualmente branca, tampada, equilibrada de maneira que ela se desloca sem precisar segurá-la. Em suas mãos há um objeto de metal, como um triângulo utilizado por musicistas para dar ritmo ao forró pé de serra. Ela não diz uma palavra – pelo menos da distância em que me encontro não consigo ouvir – apenas ritmicamente converge o triângulo de metal a uma haste de igual material, emitindo um som, como o de um sino tocando.

Imediatamente corro para a sala e compartilho com meu companheiro que há uma senhora vendendo quebra-queixo¹. Prontamente ele se levanta, pega sua carteira e desce para comprar – tudo de maneira apressada, pois não sabemos quanto tempo ela ficará na região. Quinze minutos depois ele retorna para nosso apartamento. Em suas mãos há um saco de papel, que apresenta algumas manchas causadas pelo melaço dos quebra-queixos que armazena.

O que me fez ter certeza de que aquela senhora vendia quebra-queixo? Não havia sequer uma placa, nenhum discurso oral gravado, como aqueles comumente ouvidos em cidades menores, quando, por exemplo, está passando o caminhão dos ovos, das verduras etc. Mais que isso, que convicção é essa que faz com que apenas o comportamento executado na rua por aquela mulher seja suficiente para que eu peça a outra pessoa que se desloque de seu conforto e vá buscar doces para mim?

Venho de uma história familiar com algumas limitações de ordem financeira. Nossa alimentação sempre foi simples. Recordo-me de passarmos por períodos em que nos alimentávamos sempre da mesma coisa, e geralmente o que seria comida era definido pelo que estava financeiramente acessível no mercado. Minha mãe complementava a renda familiar vendendo chup-chup em casa. Mas, embora nossa geladeira estivesse sempre com os chup-chups², não consumíamos frequentemente doces. A única exceção a essa regra acontecia sempre no primeiro sábado do mês, época de pagamento do meu pai.

Como éramos quatro filhos, não havia a possibilidade de distribuir mesadas ou qualquer quantia. Mas naquele dia específico do mês ele nos reunia na sala e ficávamos esperando ouvir um badalar de sinos – na verdade, achávamos que se tratava de sinos, mas o som vinha de uma lata de óleo de cozinha descascada, friccionada sobre uma faca velha de metal, que indicava que a senhora do quebra-queixo estava se aproximando, e teríamos a chance de provar a iguaria.

¹ O quebra-queixo é um doce da culinária capixaba, feito de coco e açúcar, basicamente. Ao mastigá-lo, o quebra-queixo apresenta-se bem duro e, por isso, tem-se a sensação de que “o queixo vai se quebrar”: daí o nome quebra-queixo.

² Chup-chup, sacolé, geladinho, gelinho, dindim, chope ou chopp é uma espécie de picolé artesanal preparado dentro de pequenos sacos plásticos. O doce é feito acondicionando uma bebida em um saco plástico, que depois será levado ao refrigerador para congelar. Dessa forma, após o congelamento completo do líquido, fica pronto para o consumo. A bebida utilizada nessa sobremesa geralmente é preparada com polpas de frutas, embora também seja possível a utilização de bebidas achocolatadas, alcóolicas, caldo de cana ou outros ingredientes.

Era um ritual, não precisávamos de palavras ou indicação do que fazer, sabíamos o dia, o que comeríamos e até quem estava vendendo.

Novamente: o que me fez ter certeza de que aquela senhora vendia quebra-queixo? Respondo: a métrica emitida pelo triângulo friccionado contra uma haste de metal e a contemplação da figura feminina com uma vasilha na cabeça executando comportamentos marcados ativaram conhecimentos apreendidos em meu corpo, gerados a partir de vivências de quando ainda era menino, e me levaram a reconhecer o objetivo da ação: a venda de quebra-queixos.

Para melhor elaborar essa questão, dividirei minhas reflexões em três partes: (i) a observação do ato executado pela vendedora de quebra-queixos, que caracterizei como uma performance; (ii) a percepção de como, a partir da constatação de que esse ato é uma performance, me relaciono com ele e em que níveis ele ativa e transmite conhecimentos no/pelo meu corpo; e (iii) a apresentação da ação performática “O que te diz meu corpo?” (2016), construída a partir de eventos vividos por mim, como o da vendedora de quebra-queixo, e que reitero no ambiente da arte.

Observação

Por constituir um “amplo espectro” de atividades que vão desde o ritual ao brincar (play) - em todas as suas variedades desconcertantes e de difícil definição - incluindo as “formas populares de entretenimento”, tudo pode ser considerado, analisado e observado como uma performance diante das características presentes no ato (SCHECHNER, 2013).

Nesse sentido, Lúcio Agra (2011, p. 12) sugere que esse conjunto de possibilidades e todos os processos inerentes a sua execução possam ser a “mais perfeita tradução” do contemporâneo. Mais que isso, talvez a performance possa ser seu operador pragmático, no sentido de servir a essa ambiência nebulosa “[...] como incorporação, dando-lhe fisicalidade, expondo-lhe os impasses” (Idem).

Considerando essa gama de possibilidades, “fazer performance é um ato que pode ser entendido em relação: a ser, fazer, mostrar-se fazendo [e] explicar ações demonstradas” (SCHECHNER, 2003, p. 25). Para Schechner, ser é a expressão de como eu me produzo enquanto indivíduo em todos os aspectos - é filosófico, como, por exemplo, socialmente; fazer engloba as ações e atividades que geram a existência, são comportamentos executados de forma contínua, e está diretamente relacionado a mostrar-se fazendo, que pode ser entendido como performar as ações feitas ou

sublinhá-las, demarcando-as; e explicar as ações demonstradas é o trabalho de compreender o “mundo da performance e o mundo como performance” (Idem).

Assim, de maneira analítica, podemos relacionar a ação da mulher vendendo os quebra-queixos aos aspectos acima descritos. As etapas de ser; fazer e mostrar-se fazendo são executadas por ela, enquanto a de explicar ações demonstradas fica a meu cargo, inclusive abarcando a produção deste texto. O comportamento executado nas ruas diz do lugar social que ela ocupa e de como vive. Apresenta características tanto da sua existência como da de outros indivíduos pretos.

Fazer é o que diz respeito à ação de tudo, e a repetição dessa ação – de comportamentos – traz demarcado o ato em si próprio. Aqui é a execução do ato e a quantidade de vezes que ele é executado que importam. Retomemos, por exemplo, a primeira vez que vivenciei um ato semelhante a esse: no período da infância, o que no mínimo data do ano 1998. Se considerarmos que a experiência relatada no início desta reflexão aconteceu em março de 2020, podemos constituir um ciclo de, pelo menos, 22 anos de repetição desse comportamento. É óbvio que a senhora de quem meu pai comprava os quebra-queixos não é a mesma que observei recentemente – há aqui uma “transferência de saber por meio de atos incorporados” (TAYLOR, 2013, p. 9.). O que importa é a continuidade da ação, sua repetição, ao ponto de eu conseguir vivenciá-la novamente, em 2020, em uma cidade diferente.

Mostrar-se fazendo é performar, relaciona-se à realização da ação de venda dos quebra-queixos. O que a mulher executa, ou melhor, o que ela se mostra fazendo? Uma caminhada, provavelmente passível de intervenções, já que é o público que ditará o percurso que ela fará. Utiliza vestes/roupas brancas, com máscara e luvas, tendo uma vasilha plástica equilibrada na cabeça. Como trilha sonora, produz uma métrica similar às badaladas de um sino, por meio de um instrumento musical de metal que manipula com as mãos. Executa um protocolo, uma espécie de “roteiro” em que aponta, sublinha e demonstra uma ação.

A partir daqui, posso situar a ação de venda dos quebra-queixos dentro das especificidades descritas pelos autores mencionados anteriormente, e, portanto, passarei a me referir a mesma como uma performance.

Ativação ou transmissão de conhecimentos

Considerando a produção e venda dos quebra-queixos, especificamente buscando os locais onde há incidência da performance, pude observar que boa parte do material que trata dessa prática se resume

à apresentação de sua produção, por meio de receitas caseiras, geralmente escritas em linguagem formal e postas na internet. Além desses textos com informações a respeito do processo de preparo, me deparei ainda com conteúdos produzidos para a televisão. A documentação³ é constituída por entrevistas para telejornais ou revistas eletrônicas, em que os performers explicam como é o preparo do doce e apresentam o dia a dia que vivem nas ruas.

Um desses vídeos, produzido em 2004 para a revista eletrônica *Em Movimento*, da TV Gazeta, transmissora da Rede Globo no Espírito Santo, traz um homem branco, de frente para o mar, proferindo o seguinte discurso introdutório: “Não é nenhuma palavra indígena, nem japonesa, ao contrário, é um som bem brasileiro, aliás, bem capixaba, e que todo mundo conhece. É o som que avisa que vem quebra-queixo por aí”. Ao término dessa fala, pode-se ouvir o som característico da performance de venda do doce. No quadro seguinte é apresentada ao público uma voz feminina chamando quem está produzindo tal “barulho”.

A ação é atribuída a um homem preto, de idade média, vestindo roupas em tons alaranjados com mescla em bege e azul, portando, além de um boné esportivo em tom magenta, uma caixa de madeira equilibrada na cabeça. À medida que o homem caminha, fricciona uma roldana posta em suas mãos contra uma haste. A repórter, então, demonstra interesse em conhecer a profissão e as curiosidades da vida de um vendedor de quebra-queixos. Ele aceita partilhar seus segredos, e os quadros seguintes mostram outros indivíduos repetindo a mesma ação.

Conforme mostra a reportagem, as performers vendedoras pretas e os performers vendedores pretos de quebra-queixo, em suas performances, se fazem presentes através da realização de caminhadas com uma caixa de madeira ou vasilha plástica equilibrada sobre a cabeça, executando uma métrica sonora relacionada, por exemplo, aos sons produzidos por pretos e pretas em diversos acontecimentos no decorrer da história.

Caminhando nesse sentido, Zeca Ligiéro (2009) desenvolveu a ideia de “motriz cultural” como um processo de entendimento da continuidade de performances africanas no Brasil, apontando para

³ No processo de pesquisa a respeito da performance que envolve a venda dos quebra-queixos, descobri, observando produções jornalísticas, que ela também ocorre no Nordeste brasileiro, com aspectos similares: execução por indivíduos pretos e a utilização de métricas sonoras – tanto o som produzido por objetos como a utilização da voz em um canto improvisado para identificação da ação. Algumas matérias encontram-se disponíveis no link a seguir: <https://docs.google.com/document/d/1H5ZYt_U4npfJA_5GUEG9oS8apQeczGlr85S4HcjVas/edit?usp=sharing>. Acesso 28 de fev. de 2023.

[...] um conjunto de técnicas aplicadas simultaneamente como o “cantar-dançar-batucar”, onde na performance, a cultura da cena mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes) se efetiva pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando executa a combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço (LIGIÉRO, 2009, p. 157).

Correlacionemos, por exemplo, a métrica sonora produzida pelos performers na venda dos quebra-queixos à prática preta de execução de rodas de samba – em ambos os casos, “o conhecimento que perpassa o corpo do executor fala a respeito de etnia, num léxico próprio de movimentos articulados” (LIGIÉRO, 2009, p. 111). Tanto a performance de venda dos quebra-queixos quanto a da roda de samba, para Schechner (2013), são “comportamentos reiterados”, ou seja, já foram/são executados repetidamente.

Nesse sentido, esses comportamentos são ações físicas que podem acontecer no cotidiano, nas diversas religiões ou no campo da arte, e são instituídos e/ou constituídos pela execução de protocolos, roteiros, rotinas, hábitos, ritualizações etc.

Essas características de quem executa as ações e os comportamentos observados, até aqui, apontam para “um sistema não arquivado” que Diana Taylor (2013, p. 27) nomeia como “repertório” (Ibidem, p.19), ou seja, não há a produção de uma documentação – formalmente escrita – que contenha o conteúdo a ser executado na realização da performance. A transmissão do conhecimento se dá na observância/apreensão dos atos em si, executados por familiares e/ou grupos sociais a que os performers pertencem, garantindo inclusive a continuidade da prática.

Nesse sentido, a autora indica que “as performances incorporadas têm sempre tido um papel central na conservação da memória e na consolidação de identidades” e, portanto, geram modos de conhecimento. A autora passeia por experiências diversas em sua tese para construir esse argumento, como, por exemplo, as relações dos maias e incas com as “expressões vocais performatizadas” (TAYLOR, 2013, p. 21), e dos povos indígenas e tradicionais na execução de “danças, rituais, funerais [...] e exibições majestosas de poder e riqueza” (Ibidem, p. 46-47), perpassando, inclusive, por suas experiências enquanto indivíduo para construir as narrativas.

Taylor situa o conceito de repertório em relação à produção de conhecimento eurocentrada, pautada em processos de escrita, que ela denomina de “arquivo” (Ibidem, p. 19), conceito diretamente ligado aos ritos de colonização, em que comumente os documentos gerados perpassam os mesmos indivíduos e as localidades frequentemente observadas nas histórias, de modo que “no elenco estão sempre o mesmo protagonista sujeito masculino e o mesmo objeto encontrado, de pele escura”.

Ativação ou transmissão de conhecimentos

Esta operação – de rompimento, produção, reconfiguração ou repetição de comportamentos – norteia minha produção enquanto sujeito e artista. Parto de comportamentos corporais, retirados de experiências cotidianas que vivi e vivo, tanto para elaborar os aspectos que me permeiam como sujeito quanto para conceber as performances que apresento no universo da arte. Essas ações, a exemplo da performance de venda dos quebra-queixos, nascem da necessidade de produção de estratégias de existência frente às condições que meu corpo preto-gordo-gay vivencia.

Se os performers que executam a venda dos quebra-queixos visam o alcance de seu sustento financeiro e continuidade da ação, com os comportamentos corporais que reitero nas diversas ações artísticas que produzo, objetivo a problematização do estado social no qual estou inserido.

Por exemplo, a performance “O que te diz meu corpo?”⁴ (2016), parte da experiência de ser xingado de MÃO, apelido pejorativo atribuído a mim durante a adolescência por pessoas de meu convívio – especificamente no período da puberdade, em que os desejos sexuais começaram a aparecer de maneira mais contundente – para se referirem ao fato de que eu executava uma feminilidade maior do que a permitida a homens e não expressava desejo sexual e afetivo por mulheres.

Ao me chamarem de MÃO, abreviação do xingamento MÃO QUEBRADA, esses indivíduos estavam apontando para o fato de que eu caminhava com a mão flexionada para baixo, comportamento corporal comumente visto em personagens masculinos afeminados na televisão. Assim, o termo se aproximava e/ou se tornava sinônimo dos xingamentos BIXA e BOIOLA, comumente disparados à época em referência a pessoas homossexuais. A exemplo do que acontece na performance “Epiderme social”⁵ (2015), percebo esse apelido igualmente como uma “imagem de controle”⁶.

Uma vez que corporalmente me apresentava com a mão flexionada para baixo em diversos ambientes que frequentava – inclusive, acredito que tal comportamento fosse uma tentativa de aproximação com as imagens de homens afeminados que observava nas novelas que víamos em casa – esse xingamento me acompanhou por muito tempo. Recordo-me, por exemplo, de chegar a reuniões sociais e escutar o coro formado exclusivamente por meninos cantando “O mão chegou! O mão chegou! O mão chegou!”.

Reiterando esse gesto repetido de flexionar para baixo as mãos, sobretudo nos trajetos públicos feitos cotidianamente para ir a escola, a igrejas e a eventos sociais, desenvolvi a performance “O que te diz meu corpo?” (2016). O trabalho nasce do reposicionamento da experiência da vida cotidiana relatada acima, incorporando-a no campo da arte a partir de uma escolha política, como Richard Schechner (2003; 2013) e Diana Taylor (2013) apontam.

⁴ Trabalho de performance disponível em: <<https://hemisphericinstitute.org/pt/encuentro-2019-performances/item/2957-geovanni-lima-que-dice-mi-cuerpo.html>>. Acesso 28 de fev. de 2023.

⁵ Trabalho de performance disponível em: <<https://www.geovannilima.com/epiderme-social>>. Acesso 28 de fev. de 2023.

⁶ Conceito concebido por Patricia Hill Collins (2000) que, por definição, é a tessitura ideológica do racismo. Produzidas e utilizadas por grupos hegemônicos para garantir a continuidade das práticas de violências e da dominação que os mantêm no poder. As imagens de controle compreendem definições, verdades sociais, construídas acerca de pessoas pretas.

Para a construção do trabalho, decidi reiterar por um período de dois meses as caminhadas supramencionadas, repetindo o comportamento de flexionar para baixo as mãos. Defini como percurso o trajeto de minha casa até a Praça Costa Pereira, ambas no Centro de Vitória, no Espírito Santo, perfazendo uma distância de aproximadamente 4 km. Inicialmente, a proposta era observar e registrar em cadernos de anotação a reação das pessoas ao me verem andando repetidamente com a mão nessa posição. Porém, ao longo dos dias em que executei esse roteiro, não notei nenhuma reação ou observação ao comportamento que executava.

Após a realização desse trajeto, ao chegar à Praça Costa Pereira, um lugar marginalizado pelo poder público, ocupado por comerciantes informais, profissionais do sexo, executivos que trabalham na região central da cidade e religiosos neopentecostais, ainda sem qualquer problematização acerca da mão flexionada que apresentava, comecei a notar que alguns indivíduos, ao perceberem minha presença de maneira repetida no espaço, começaram a se aproximar para investigar o motivo de eu estar ali.

Ao perceberem que não objetivava desempenhar qualquer tipo de serviço profissional – seja de cunho sexual, seja relacionado à venda autônoma de produtos, a práticas religiosas etc. – essas pessoas começaram a estabelecer diálogos comigo sobre assuntos de seus universos cotidianos. Conheci diversas histórias, que perpassavam por questões religiosas, sexuais e de gênero, e, em uma troca, contei outras tantas que me aconteceram, inclusive a que motivou minha presença naquele espaço. Dessa maneira, o desejo pela produção de registros das reações que poderiam acontecer durante minha caminhada com a mão flexionada até o local deu espaço a anotações sobre as diversas pessoas que conheci na praça durante os dois meses em que a frequentei diariamente.

Adotei como método de trabalho a seguinte partitura:

1 – Caminhar até a praça com as mãos flexionadas para baixo; 2 – Sentar em um banco localizado sempre embaixo de uma árvore e em um banco diferente a cada dia; 3 – Permanecer em silêncio até que pessoas comecem a falar comigo; 4 – Ouvir mais do que falar, caso fale que seja pra contribuir com algo que se relacione diretamente com a história que eu estiver ouvindo; 5 – Não escrever e/ou manusear caderno e celular durante o período em que eu estiver na Praça (os registros das histórias que me lembrar serão escritos em casa e em bloco de nota de papel); 6 – Permanecer pelo menos 4h no local; 7 – Retornar para casa caminhando com as mãos flexionadas para baixo.⁷

⁷ Roteiro descrito em meu caderno de trabalho, onde estrutura os trabalhos de performance que realizo.

Após a realização desse roteiro, tendo como produto bruto os registros escritos que produzi a partir de minha estadia na praça, decidi

trabalhar apenas com as histórias que se relacionavam diretamente com órgãos do corpo humano. Desse exercício de curadoria surgiram quatro grandes categorias: MÃOS, PÉS, BOCA e GENITÁLIA. A partir da produção desse material, elaborei quatro arquivos sonoros – narrados por mim – em que assumo o papel de protagonista e relato o que ouvi.

Em um jogo com a materialidade, decidi operar a visualidade da performance a partir da imagem de controle “cor de pele”, que imputa, desde os processos educacionais realizados na educação infantil, um padrão caucasiano-rosado como a cor de pele ideal e subjuga todos os diversos outros tons existentes, reiterando o interesse de um grupo dominante branco de subordinar corpos não-brancos. Nesse sentido, produzi um macacão em tom bege claro, que denominei de pele-macacão, que cobre todo o meu corpo, uma espécie de segunda pele que impossibilita que eu seja identificado.

Para a realização dessa performance, me visto com essa pele-macacão e caminho pelo espaço público em silêncio. Por meio de fones de ouvido dispostos por baixo da pele-macacão e conectados a aparelhos reproduzidores de áudio tipo MP3 que estão fixados em meu corpo, o transeunte pode ouvir os arquivos que produzi. Esses reproduzidores estão fixados nos órgãos aos quais as histórias se relacionam: um em cada mão e pé, um em minha genitália, e outro na região da boca.

A performance (Imagem 01 e 02) tem duração prevista de 240 minutos, e foi realizada nos seguintes eventos: XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute of Performance and Politics da New York University (NYU), em colaboração com a Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), em 2019; Festival Aldeia Sesc Ilha do Mel 2017, em Vitória/ES; exposição Frágil – Pele Fina da Civilização, na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em 2017; Mostra Xoque de Arte da Guerra, em Florianópolis/SC, em 2016.

Além dos aspectos apresentados anteriormente, é importante apontar que, desde o processo de produção da performance até a sua execução no campo formal da arte, meu contato com o outro se constitui como princípio fundamental para a realização do trabalho. Isso fica constatado desde a concepção da performance – por exemplo, pelo comportamento da mão flexionada para baixo, apontado por pessoas do meu convívio ou pelos indivíduos com os quais eu me relacionei no período em que caminhava e permanecia na Praça Costa Pereira ouvindo suas histórias – até sua realização e a participação de transeuntes nas diversas vezes que executei o trabalho.

A presença de um corpo estranho que destoa do restante da cidade altera a paisagem cotidiana do território e impulsiona os ocupantes do local



para a interação com a performance, que pode se dar no campo psíquico, por exemplo, resultando apenas na observação, sem qualquer contato corporal.

A partir do interesse nesse corpo estranho que caminha pelo espaço público, alguns indivíduos deslocam-se para interagir com ele. O movimento corporal de aceitar o fone de ouvido disponível para escutar algo desconhecido, somado à necessidade de deslocamento para que seja possível escutar o que está sendo reproduzido no pé ou genitália, por exemplo, retirando esses indivíduos de uma posição corporal confortável, gera um ponto de convergência entre os corpos presentes na ação.

Nesse ponto de convergência está a aproximação com os apontamentos de Richard Schechner (2003; 2013) e Diana Taylor (2013). Pela reiteração de um comportamento corporal do cotidiano, presente em meu repertório como indivíduo (mão flexionada para baixo), elaborado e inserido no campo da arte por meio de uma operação estética consciente (elaboração e execução da performance “O que te diz meu corpo?”), há a aproximação de corpos e a transmissão de conhecimentos. Essa aproximação se dá no campo físico, pela formação de formas escultóricas no espaço público, mas também pelas histórias contadas nos áudios e pela visualidade da pele-macacão.

Digo isso porque, embora não estabelecesse nenhum diálogo vocal com os transeuntes que ativavam o trabalho, nas vezes que executei o trabalho no Festival Aldeia Sesc Ilha do Mel e no XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute, por exemplo, ouvi de alguns histórias pessoais que tinham vivenciado e que se relacionavam com o que estava sendo apresentado nos arquivos disponíveis nos fones de ouvido. Ou, ainda, gritos, durante a apresentação do trabalho na Mostra Xoque, que diziam que “um dos teletubbies mudou de cor, saiu da televisão e se mudou para a cidade”.

Assim, tanto a ação executada pelos diferentes performers na venda dos quebra-queixos quanto as que produzi, a partir da reiteração de comportamentos como o que apresento acima, apontam para a performance como uma prática que gera conhecimento, e não apenas como objeto passível de análise. Os trabalhos, ao reiterar experiências que afirmam a condição de sujeito de cada um de seus executores, promovem a demarcação de estados que perpassam as formações individuais (subjetivas) de quem os executa.

Imagem 01. Geovanni Lima, O que te diz meu corpo? (2017), Documento de performance, Festival Aldeia Sesc Ilha do Mel, Vitória-ES. Fonte: Imagem de Álvaro Leite, Edição de Paula Barbosa e Fred Farias.

Imagem 02. Geovanni Lima, O que te diz meu corpo? (2019), Documento de performance, XI Encuentro Internacional do Hemispheric Institute of Performance and Politics, México. Fonte: Manuel Molina Martagon.

REFERÊNCIAS

AGRA, Lúcio. Porque a performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0). In: **Vis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília**, v. 10, n. 1, p. 11-17, 2011. Disponível em: <<https://superficialdosensivel.files.wordpress.com/2013/03/por-que-a-performance-deve-resistir-c3a0s-definic3a7c3b5es-lucio-agra.pdf>>.

COLLINS, Patricia Hill. **The black feminist thought**. London: Routledge, 2000.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudos da performance brasileira**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

LIMA, Geovanni. Epiderme Social. In: **Home Page Geovanni Lima**, 2015. Disponível em: <<https://www.geovannilima.com/epiderme-social>>. Acesso 21 fev. 2023.

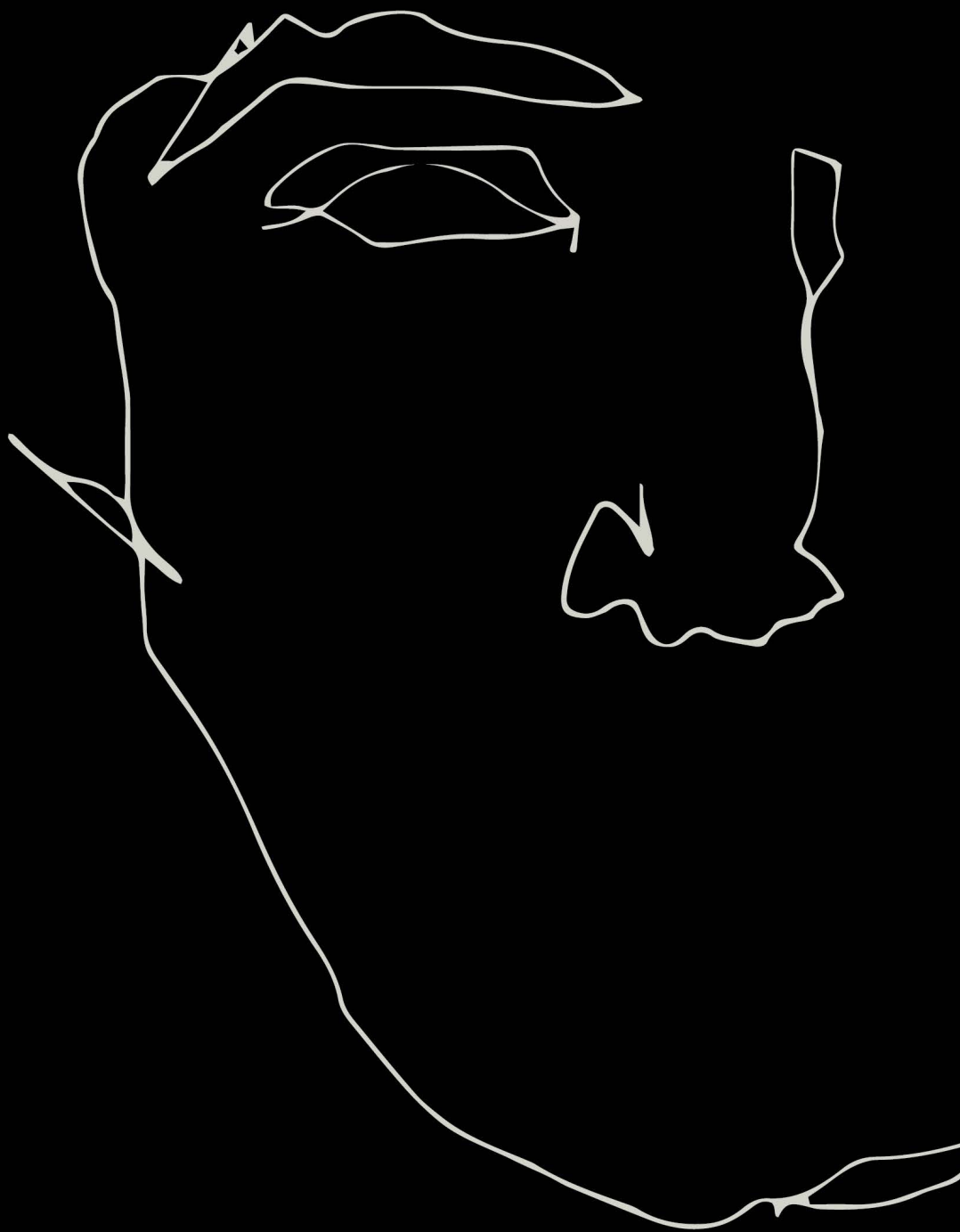
_____. O que te diz meu corpo? In: **Home Page Geovanni Lima**, 2016. Disponível em: <<https://www.geovannilima.com/o-que-te-diz-meu-corpo>>. Acesso 21 fev. 2023.

SCHECHNER, Richard. "Ponto de Contato" revisados. In: DAWSEY, Jon C.; MÜLLER, Regina P. HIKIJI, Rose Satiko G.; MONTEIRO, Mariana F. M. (Orgs.). **Antropologia e performance: ensaios Napedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performances e memória cultural nas Américas**. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

TV GAZETA. Programa Em Movimento fala sobre o quebra-queixo. [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (1 min). In: **Canal Lorenzo Oliveira**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HkCmlCJejk8>>. Acesso 28 de fev. de 2023.



CONEXÃO BROOKLYN-CEARÁ: INSTITUIÇÕES ARTÍSTICAS E NEGRITUDE

Guilherme Marcondes

*Professor efetivo do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor e mestre em Sociologia e Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ). Possui graduação (licenciatura e bacharelado) pela UFRJ e pós-doutorado em Sociologia pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Suas pesquisas entrecruzam a sociologia das relações étnico-raciais e a sociologia da arte.
Email: gui.marcondesss@gmail.com*

Resumo

Compreendendo os museus e seus similares, como centros culturais e pinacotecas, como instituições fundamentais ao processo de legitimação e estabelecimento das regras que regem o universo da arte, este texto se volta a duas instituições: a Pinacoteca do Ceará, no nordeste brasileiro, e o Brooklyn Museum, em Nova Iorque. A partir de visitas feitas a ambas instituições, o objetivo é entender como, em termos curatoriais, essas instituições têm lidado com a questão étnico-racial. Exercício fundamental, pois aproximando instituições tão distantes será possível traçar as mudanças que têm ocorrido no universo da arte em diferentes partes do outrora novo mundo. Destarte, este ensaio tem como guias as seguintes perguntas: Como a negritude tem aparecido presentemente nas instituições artísticas? Se essas instituições historicamente contribuíram com o empreendimento colonial, como, atualmente, elas têm repensado sua função social e permitido a legitimação de contranarrativas que, no Brasil e nos Estados Unidos, vêm alterando os cânones da arte?

Palavras-chave

Curadoria; Negritude; Museus; Ceará; Brooklyn.

Introdução

As instituições legitimadas e legitimadoras de arte serão o foco deste ensaio, que visa entender como elas vêm alterando e diversificando as narrativas que compõem suas exposições e coleções. Os museus, em sua gênese, eram chamados de Gabinetes de Curiosidade, isto por reunirem uma série de pinturas e esculturas somadas a elementos considerados curiosos, como animais empalhados e conchas, mas também elementos trazidos de outras populações pelos navegantes-algozes que contribuíram com o processo de colonização do chamado novo mundo (AMORIM & GONÇALVES, 2012; MARCONDES, 2014). Neste sentido, em seu interior também foram fomentadas narrativas que contribuíram para a constituição de populações não-brancas como outridade (KILOMBA, 2019), ou seja, como indivíduos que estavam em relação-porém-abaixo das pessoas brancas, consideradas o topo da cadeia evolutiva e civilizatória. Destarte, este ensaio tem como guias as seguintes perguntas: Como a negritude tem aparecido presentemente nas instituições artísticas? Se essas instituições historicamente contribuíram com o processo colonial, como, atualmente, elas têm repensado sua função social e permitido a legitimação de contranarrativas que, no Brasil e nos Estados Unidos, vêm alterando os cânones da arte?

Em “Políticas da Inimizade” (2020), o filósofo camaronês, Achille Mbembe tratando do mundo necropolítico, se desdobra a pensar sobre as políticas de hostilidade fincadas em parâmetros raciais, as quais contribuem para a divisão/hierarquização do mundo. O autor traz, por conseguinte, entendimentos sobre a continuidade de relações sociais baseadas na ideia fictícia de raça, que contribuem para o desempoderamento e a autorização da violência desenfreada desferida contra pessoas negras, indígenas e não-brancas ao redor do mundo. Sendo assim, o autor, a partir do legado de Frantz Fanon, irá refletir acerca do conceito platônico de *phármakon*, que nomeia a um só tempo o remédio e o veneno, propondo que “(...) na esteira dos conflitos da descolonização, a guerra (sob a égide da conquista e da ocupação, do terror e da contrainsurgência) se tornou, desde o final do século XX, o sacramento de nossa época” (MBEMBE, 2020, p. 12). A guerra é, deste modo, entendida como uma necessidade para a manutenção não apenas da democracia, mas também para a política e a cultura. Assim, nosso *phármakon*, a guerra, segundo Mbembe, propiciou a transformação das sociedades que, hoje, seriam sociedades da inimizade, conforme ocorrido sob a égide da colonização.

Este mundo criado com a colonização, onde o racismo faz parte das estruturas das sociedades ocidentais, em outro momento colônias e

metrópoles, contou, deste modo, com a contribuição do campo da arte. Destarte, acerca dos museus, dirá Mbembe:

(...) apesar das aparências, historicamente o museu nem sempre foi um lugar de acolhimento incondicional para as muitas faces da humanidade, considerada em sua unidade. Pelo contrário, desde a era moderna tem sido um poderoso dispositivo de segregação. A exposição de humanidades subjugadas ou humilhadas sempre obedeceu algumas regras elementares de ferimento e violação. E, desde logo, essas humanidades nunca tiveram ali o mesmo tratamento, estatuto e dignidade que as humanidades conquistadoras. Sempre estiveram sujeitas a outras regras de classificação e outras lógicas de apresentação. A essa lógica de segregação, ou da triagem, sempre se acoplou a da atribuição. A convicção primordial é que, tendo diferentes formas de humanidades produzindo diferentes objetos e diferentes formas de culturas, essas deveriam ser alojadas e exibidas em lugares distintos, dotados de estatutos diversos e desiguais (MBEMBE, 2020, p. 186).

Acompanhando os argumentos de Mbembe, é fundamental a percepção de que a arte, por meio de artistas e instituições, em grande medida, possibilitou o processo de desempoderamento de algumas humanidades compreendidas, de fato, como menos-que-humanas em virtude de suas racialidades, gêneros, sexualidades e classes. De outro modo, para o estabelecimento de suas regras e ideologias, o colonialismo teve a arte e suas instituições como aliados. As diferentes humanidades, compreendidas como outridade da humanidade branca, tiveram na arte, consequentemente, um dos meios para seu desempoderamento através de narrativas que corroboravam ideologias racistas ao passo que contribuíram por invisibilizar contranarrativas que contam a história da arte e da humanidade por meio de outras lentes, aquelas das pessoas tomadas como menos-que-humanas.

Em tempos atuais, por outro lado, não apenas no Brasil, temos acompanhado um processo mais contundente de visibilização das contestações que vêm sendo produzidas por artistas negros(as/es), indígenas e não-brancos(as/ques). Tais artistas têm, neste sentido, questionado as regras do campo artístico, buscando suas transformações ao passo que denunciavam, portanto, o racismo e seus efeitos presentes no campo da arte e na sociedade envolvente. Afinal, apesar do senso comum apregoar que o universo da arte seria uma esfera social de maior liberdade, ele possui regras que são cotidianamente postas em prática por indivíduos criados no mesmo guarda-chuva em que as regras coloniais, em que o racismo é central, seguem em prática por meio da *colonialidade*¹ (QUIJANO,

¹ A colonialidade advém do colonialismo e diz respeito aos fatores intersubjetivos que mantêm classificações raciais e regras que contribuem para o entendimento de pessoas negras, indígenas e não-brancas como outridade das pessoas brancas.

2009). Tanto na arte quanto na sociedade o racismo se faz presente, bem como o machismo, o classismo e outras violências que garantem a legitimação de homens brancos como agentes artísticos por excelência.

Entendendo a legitimação como uma forma de autorização social que contribuirá para uma divisão social do poder, em que alguns indivíduos e instituições serão legitimados a despeito de outros (MARCONDES, 2021), estou tratando, portanto, de como na arte, em acordo com a sociedade envolvente, há um processo de atribuição de poder e benesses que favorece preferencialmente corpos brancos, masculinos e heterossexuais, ou seja, corpos semelhantes aos navegantes-algozes de outrora. No caso do marcador gênero, artistas e teóricas feministas vêm há décadas denunciando como o machismo opera fazendo com que, em se tratando da historiografia (Ocidental) da arte, seja comum a referência aos grandes mestres, todos homens, enquanto as artistas mulheres poucas vezes são mencionadas (MARCONDES, 2020). Igualmente, no que toca às questões étnico-raciais, temos visto em diferentes países, em que a colonialidade ainda se faz presente, um processo de contestação similar: onde estão as pessoas negras, indígenas e não-brancas do campo da arte? Elas são apenas objeto para artistas brancos(as/ques) cujos trabalhos são legitimados e levados às paredes dos museus? Onde estão artistas e demais profissionais da arte que sejam pessoas racializadas como negras, indígenas e não-brancas?

Assim, seja no Brasil ou nos Estados Unidos, temos visto um forte movimento contestador que tem conseguido visibilidade, bem como tem buscado alterar as regras da arte clamando pelo fim do racismo entre as regras que legitimam artistas e suas obras. Desta forma, exposições com trabalhos de artistas negros(as/es), indígenas e não-brancos(cas/ques) têm se multiplicado pelos museus e, no mesmo caminho, profissionais negros(as/es) têm sido cada vez mais incorporados(as/es) às instituições de arte em posições de destaque, logo, de poder. Caso de Ashley James, primeira mulher negra a ser contratada como curadora pelo famoso Guggenheim Museum, instituição quase centenária que só teve a sua primeira curadora negra em 2019². Realidade esta não muito distante da brasileira, visto que um dos principais museus do país, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), somente contou com uma curadora negra, Kenya Elilson, em sua direção em anos recentes³.

Com a finalidade de compreender este movimento de contestação e seus efeitos sobre os museus, aqui tomarei duas instituições bem distantes entre si: a Pinacoteca do Ceará, no nordeste do Brasil, e o Brooklyn Museum, em Nova Iorque. Aproximarei, assim, duas instituições com históricos

² Disponível em: <<https://casavogue.globo.com/LazerCultura/Arte/noticia/2019/11/ashley-james-e-primeira-curadora-negra-contratada-no-museu-guggenheim.html>>. Acesso em 14 de fev. de 2023.

³ Disponível em: <<https://artebrasileros.com.br/featured/mam-rio-anuncia-keyna-elilson-e-pablo-lafuente-como-novos-diretores-artisticos/>>. Acesso em 14 de fev. de 2023.

bem distintos, uma recém-inaugurada, outra já centenária. Uma definida como museu, outra como pinacoteca, que em sua definição diz respeito a acervos compostos por pinturas, mas, como ficará nítido, a coleção em questão também possui trabalhos artísticos produzidos em outros meios e, portanto, para os objetivos deste ensaio será abarcada sob o termo museu. A Pinacoteca está localizada em uma capital brasileira cujo circuito artístico tem sido fomentado, mas que ainda carece de maior dinamicidade e multiplicidade de instituições, já o Brooklyn Museum fica situado em uma das principais cidades do mundo capitalista e possui um dos campos artísticos mais dinâmicos do globo. Estas distinções são interessantes, visto que, se por um lado, os contextos étnico-racial e do campo da arte que envolvem as instituições são dispares, por outro, ao relacionar as curadorias encontradas em ambas instituições, veremos a conexão diaspórica que tem contribuído para que as exposições levadas aos públicos em ambos os museus tragam a marca das contestações produzidas por artistas negros(as/es), indígenas e não-brancos(as/es) – que se fazem, neste sentido, como um clamor global contra o pacto entre a arte e o racismo.

Este ensaio está, então, dividido em três partes. Na primeira, serão brevemente trazidos os históricos acerca da questão étnico-racial no Brasil e nos Estados Unidos, o que permite o entendimento do contexto em que se inserem as instituições. Na parte seguinte, serão trazidos registros acerca das curadorias encontradas em ambos os museus, entre os meses de dezembro de 2022, quando o Brooklyn Museum foi visitado, e fevereiro de 2023, quando a Pinacoteca do Ceará foi igualmente visitada. Por meio, especialmente, dos textos curatoriais, mas também em diálogo com as poéticas encontradas nestes museus, se tornará nítido do que tratam as contestações que têm tomado o campo da arte. Deste modo, na parte três a função social dos museus e sua relação com a negritude serão foco de reflexão, permitindo, creio, especular outras possibilidades para os processos de legitimação e manutenção do campo da arte que coloquem em cheque a colonialidade (QUIJANO, 2009) que ainda lhe constitui.

1. Brasil e Estados Unidos: Nuances sobre a ficção racial

A ficção racial projetada em prol do projeto colonial de domínio do mundo para exploração de vidas e terras em benefício da população branca teve no Brasil e nos Estados Unidos caminhos distintos. Enquanto o Brasil, em seu contexto no pós-colonial, ao longo do século XX, foi sendo encarado como um país em que o racismo não pautaria as relações sociais, visto que este fenômeno sequer existiria em terras brasileiras, nos Estados

Unidos do século XX tivemos leis de segregação racial, as chamadas Jim Crow. Destarte, não raras vezes estes países foram comparados a fim de que se pudessem ter alternativas ao problema racial, ou seja, em relação a integração de pessoas racializadas em sociedades constituídas com base na exploração, assassinio e depauperação de seus antepassados em benefício de pessoas brancas, especialmente homens, heterossexuais, detentores de capital.

Neste item, busco diferenciar os dois contextos em que se inserem os museus, focos deste ensaio. De fato, creio ser possível dizer que o ato de comparar está na base do debate racial no Brasil, visto que é a partir das comparações com a Europa e seu sentido de modernização que nasceram no Brasil os primeiros trabalhos acerca das relações raciais (SCHWARCZ, 1993). Assim sendo, tendo os modelos raciais europeus como fundamento é que autores como Raimundo Nina Rodrigues e Oliveira Vianna interpretaram o Brasil, chegando a conclusões que tornavam a ideia de raça um fenômeno que explicaria as diferenças entre grupos humanos, que por serem distintos deveriam ser tomados de modo hierarquizante, com a Europa e sua população branca no topo da pirâmide evolutiva, enquanto negros escravizados e indígenas dizimados deveriam ser entendidos na base desta pirâmide. E é com este fundamento que nascem as interpretações sobre o Brasil a partir das ciências sociais. Todavia, em tempos de institucionalização da sociologia brasileira, já na década de 1930, com o paradigma culturalista de interpretação das relações sociais e raciais no Brasil, proposto por Gilberto Freyre, temos não somente o nascimento da ideologia da *democracia racial brasileira*⁴, mas o início de uma tradição de trabalhos que irão comparar o Brasil com outros países, especialmente com os Estados Unidos.

Deste modo, neste breve ensaio, irei trazer um panorama de autores que compararam o Brasil com os Estados Unidos, relativamente às relações raciais, partindo portanto do período pós-"*Casa Grande & Senzala*" (1933) de Gilberto Freyre, e trazendo, então, os trabalhos de Donald Pierson, Oracy Nogueira e Anthony Marx. Após isso, creio que será possível sair das fronteiras nacionais e agregar aos estudos comparativos a perspectiva analítica impulsionada por Paul Gilroy e seu *Atlântico Negro*, que permite borrar fronteiras em busca de similaridades, apesar das distinções existentes entre cada contexto.

No mesmo período em que Freyre lança as bases do que será compreendido como ideologia da *democracia racial*, temos o início da institucionalização da sociologia no Brasil. O trabalho do autor pernambucano influencia, assim, uma leitura do país que estará presente na sociologia da

⁴ Ver: Antonio Sérgio Guimarães (2019), em texto que revisita o histórico da expressão.

época com força, sendo nevrálgico mencionar a fundação da Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo, que lançará uma agenda de pesquisas encabeçada por autores norte-americanos, caso Donald Pierson.

Conforme Antonio Sérgio Guimarães (2007), Pierson já encontrou no Brasil, entre seus acadêmicos, uma história social do negro, desenvolvida por Gilberto Freyre, que fizera da miscigenação e da ascensão social dos mulatos as pedras fundamentais de sua compreensão da sociedade brasileira. Assim, o último capítulo de seu livro “Negros na Bahia” (1942) merece aqui atenção. Nele, o autor trata do que compreende como distinções entre as colonizações no Brasil, na África do Sul e na Índia para dizer que no Brasil não existiriam linhas fixas constituídas por grupos mestiços, como observava nos outros países. Pierson compara também o início da colonização no Brasil com os Estados Unidos, a África do Sul e a Índia, afirmando que dos três os Estados Unidos seriam o país destoante no que diz respeito à distribuição dos sexos no início da colonização, o que teria feito com que nos demais países houvesse maior miscigenação. Mas se no que considera início da colonização aproxima os demais países, depois os afasta em virtude de fluxos migratórios que teriam modificado as relações sociais e sexuais nas então colônias da África do Sul e da Índia, não no caso do Brasil, que seguiu sua tendência à miscigenação. Pierson compara ainda o movimento abolicionista no Brasil e nos Estados Unidos, onde teria havido maior conflito, contribuindo para a construção de um problema racial, o que não teria ocorrido no Brasil. Fato é que, com base em suas comparações com outros países no que diz respeito às relações raciais, Pierson concluirá que no Brasil, diferente dos Estados Unidos, não haveria um preconceito racial e, sim, de classe.

O preconceito racial, ou à época “preconceito de cor”, no Brasil também foi tema de trabalho do sociólogo Oracy Nogueira, que foi aluno da Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), onde foi orientado por Donald Pierson. Comparando Brasil e Estados Unidos no que toca às relações raciais, Nogueira considerará o preconceito racial como uma disposição desfavorável, culturalmente condicionada, em relação aos membros de uma população, aos quais se têm como estigmatizados, seja devido à aparência, seja devido a toda ou parte da ascendência étnica que lhes é atribuída. Deste modo, conforme Nogueira, quando o preconceito racial se exerce em relação à aparência, ou seja, quando toma por pretexto para as suas manifestações traços físicos do indivíduo – a fisionomia, os gestos, o sotaque – seria um preconceito de marca, mas quando basta a suposição de que o indivíduo descende de certo grupo étnico, para que sofra as consequências do preconceito, seria um preconceito de origem. No primeiro caso, o autor

identifica o preconceito no Brasil, no segundo caso, nos Estados Unidos.

Oracy Nogueira, um dos nomes que fazem parte da institucionalização das Ciências Sociais no Brasil, ao diferenciar o preconceito racial no Brasil e nos Estados Unidos, constatou que, no Brasil, onde se negava a existência de preconceito racial, a cor era um demarcador do racismo. Nogueira reconheceu as distorções históricas contidas nas análises das populações negras no Brasil, afirmando que “a tendência do intelectual brasileiro – geralmente branco – a negar ou subestimar o preconceito, tal como ocorre no Brasil, e a incapacidade do observador norte-americano em percebê-lo estão em contradição com a impressão generalizada da própria população de cor do país” (NOGUEIRA, 2006, p. 291). Desta forma, com as constatações de suas pesquisas, Oracy Nogueira se contrapõe às ideias de “seu ex-professor Donald Pierson que, durante um longo período, representou entre outros cientistas sociais, a perspectiva dominante no Brasil em matéria de relações raciais, ou seja, o preconceito de classe seria reinante na sociedade brasileira” (MAIO, 2014, p. 25).

Agora, outro autor que merece ser mencionado é Anthony Marx (1998) que buscou explicar fenômenos interligados: 1) por que países com processos históricos de escravidão e colonialismo desenvolveram, ou não, segregações legais após a abolição?; e, 2) por que esses países consolidaram diferentes identidades raciais e diferentes mobilizações políticas em relação às formações raciais advindas do período pós-abolição? Como questão teórica mais ampla, o autor está focado em identificar o que chama de *race making*, processos de formação racial. No caso do seu estudo, explorará a influência das segregações legais, da consolidação de categorias raciais (que em alguns casos se tornam identidades raciais) e da mobilização política contrária às formações raciais advindas do período pós-abolição. Considera, então, o *race making* sendo construído historicamente *from above*, pela instituição Estado-Nação, e *from below*, pelos movimentos sociais raciais. Apesar de considerar essas duas direções, nitidamente o estudo enfatiza como o Estado-Nação é capaz de moldar as relações raciais.

Dentre os países selecionados para o estudo de Marx estão África do Sul, Estados Unidos e Brasil. O autor identifica os processos históricos comuns que sustentaram sociedades com discriminação racial: colonialismo, escravidão, ideologias de supremacia branca. Contudo, esse passado similar, de acordo com o autor, não levou, posteriormente, a trajetórias de formações raciais similares, mas diferentes, com: a) segregações legais nos EUA (Jim Crow) e na África do Sul (Apartheid); b) inexistência de segregação legal no Brasil (o que não significa inexistência de discriminação racial); c) consolidação da identidade negra nos EUA e África

do Sul e, consequentemente, ação grupal dos negros contra a segregação legal; e d) no Brasil, a identidade negra não consolidada nos moldes norte-americanos e sul-africanos e, consequentemente, as estratégias de ação diferentes contra a discriminação racial, foram tomadas pelos movimentos negros, neste caso focadas nas manifestações culturais. Dessa forma, no grupo de casos selecionados para a comparação por Anthony Marx, o Brasil aparece como um caso desviante e excepcional.

Marx (1998) identifica que a chave explicativa para a adoção, ou não, de segregação legal foi a necessidade, ou não, de unidade política entre elites brancas (por exemplo: nos EUA, elites políticas e econômicas do norte e do sul; na África do Sul, afrikaners e britânicos). Identificando, assim, que onde as elites brancas mais se uniram para dirimir conflitos com vistas à manutenção de sua supremacia após a abolição, o Estado adotou a segregação, ou seja, endossou uma dominação racial (caso dos EUA e África do Sul). Por outro lado, conforme o autor, onde as elites brancas não necessitaram desse tipo de união, pois sua supremacia na sociedade não estava ameaçada pela população negra liberta, o Estado não teria adotado a segregação racial, a exemplo do caso brasileiro. Consequentemente, para o autor, no que diz respeito à organização política negra em virtude da segregação a partir da consolidação de identidades negras, onde o Estado reforçou legalmente a dominação racial, surgiram mais conflitos raciais e mais protestos contra a supremacia branca, gerando uma organização política mais forte advinda da população negra. Logo, onde o Estado não sustentou legalmente a supremacia branca, essa contestação política ocorreu mais tardiamente e uma identidade negra teria sido menos solidificada.

Se num primeiro momento, com Pierson, há em vigência um paradigma que nega o racismo brasileiro em prol da interpretação de que este país seria uma democracia racial, com Nogueira temos outro momento da história da sociologia nacional, em que em virtude do chamado Projeto Unesco⁵, se inicia com maior força a demarcação de que o racismo seria uma realidade brasileira. Ao fim, com Marx há um salto para os anos de 1990, todavia, é ainda o período em que vigora um paradigma de análise estabelecido por meio do trabalho de Carlos Hasenbalg e Nelson do Valle Silva, citados por Marx em seu livro, em que se entende o racismo no Brasil como estruturante das relações no país. Busquei, portanto, cobrir um arco histórico mais amplo trazendo análises comparativas entre o Brasil e os Estados Unidos no que toca a questão étnico-racial.

Agora, voltemos as atenções para Paul Gilroy em seu livro "O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência" ([1993] 2001). Gilroy é contra o

⁵ O projeto Unesco foi encabeçado por Roger Bastide e Florestan Fernandes, tendo sido uma encomenda da agência internacional no contexto Pós-Segunda Guerra Mundial, a fim de averiguar o caso racial brasileiro tomado como racialmente democrático para que fosse um exemplo para o combate ao racismo no mundo. No entanto, as pesquisas do projeto demonstraram outra realidade, em que o racismo se fazia presente no Brasil, denunciando, portanto, a falácia da democracia racial brasileira. Para mais informações, consultar: (MAIO, 2000).

essencialismo, o que, no seu caso, redundaria em afirmar o caráter híbrido da experiência negra. Tal hibridismo se deriva do encontro entre as tradições culturais africanas e europeias no processo de colonização do Novo Mundo eivado de violência (GILROY, [1993] 2001, p. 41-71). Assim, para Gilroy, a perspectiva nacional é equivocada tanto epistemológica quanto politicamente. Do ponto de vista epistemológico, segundo o autor, o foco na nação faz com que mesmo pensadores críticos percam de vista “as dinâmicas cruzadas, catalíticas e transversas das políticas raciais que são um elemento significativo da formação e reprodução da identidade nacional inglesa” (Ibidem, p. 4). O nacionalismo epistemológico se manifesta, segundo o autor, como uma tendência de projetar uma suposta homogeneidade étnica sobre a nação e produzir a impressão de que diferenças culturais são imutáveis (GILROY, [1993] 2001).

Politicamente, Gilroy desconfia da adesão de ativistas intelectuais negros à bandeira da nação, primeiro porque ela sabota a solidariedade entre as comunidades negras em todo o Atlântico, inclusive as africanas. Nesse sentido, ao abordar o Atlântico Negro, Gilroy indica um tráfego bilateral entre as formas culturais africanas e as culturas políticas da população negra da diáspora. Sob a chave da diáspora, propõe que possamos “(...) então ver não a ‘raça’, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (GILROY, [1993] 2001, p. 25). Deste modo, com Gilroy em mente é interessante compreender a necessidade de extrapolar as fronteiras nacionais e fazer notar os contatos culturais e políticos da diáspora negra.

Único país fora da Europa a receber uma coroa colonialista, o Brasil tem um histórico peculiar no que diz respeito às relações étnico-raciais, tornando-se foco de comparação com outros contextos ao redor do globo sobre este assunto. Contudo, cabe demarcar que o principal polo de comparação com o Brasil a este respeito tem sido os Estados Unidos, que seria, por vezes, tomado como um exemplo a ser seguido no que diz respeito às políticas raciais e às ações do movimento negro. Sendo assim, por meio de Paul Gilroy ([1993] 2001), foi possível agregar outra perspectiva, a diaspórica, em que as comparações se estabelecem de modo transnacional para se analisar a questão étnico-racial, propondo que ao conceber a diáspora em seus significados dinâmicos de uma rede de multiplicidade, comunicação e interação, as identidades negras podem se tornar explicitamente contrárias ao pensamento nacionalista ou a ideias que invocam um único centro emanante de negritude, autenticidade e verdade – muitas vezes, relacionado aos Estados Unidos. Destarte, com a perspectiva do Atlântico

Negro em mente, é interessante notar, como ficará mais explícito no item seguinte, a confluência dos debates acerca da questão étnico-racial nos mundos da arte brasileira e norte-americana.

2. Dois museus, duas realidades, múltiplas racialidades

Parto aqui do entendimento de que com o advento da arte contemporânea, a partir dos anos de 1960, o universo da arte teve uma alteração em suas funções legitimadoras com, por exemplo, a ascensão da curadoria de exposições como uma carreira nevrálgica (MARCONDES, 2014; 2021). Deste modo, neste item, volto minhas atenções para as curadorias encontradas em visitas a duas instituições distantes entre si e, como visto, localizadas em contextos nacionais díspares no que diz respeito à questão étnico-racial, mas que, creio, podem ser aproximadas em termos discursivos, permitindo a compreensão das mudanças que vêm sendo pleiteadas por artistas e profissionais negros(as/es) do campo da arte.

Se os discursos fazem parte dos trabalhos de arte, sendo importantes para a legitimação de artistas e seus trabalhos (HEINICH, 2014; MARCONDES, 2014; 2021), é então fundamental compreendermos como os discursos curatoriais têm contribuído para uma revisão dos cânones da arte quando reúnem artistas, profissionais e práticas que até não muito tempo eram, de fato, ignoradas pelo universo artístico. Cabe assim apresentar aqui as instituições foco deste ensaio, bem como suas exposições visitadas, com a finalidade de trazer as nuances acerca da relação entre arte, curadoria, museus e negritude. Para isto, a seguir, as instituições e suas exposições serão apresentadas de forma panorâmica, focalizando os textos curatoriais e os trabalhos de arte para que seja possível acessar o debate proposto.

2.1. O caso do Brooklyn Museum

O Brooklyn Museum, fundado em 1895 e localizado no Eastern Parkway, em Nova Iorque, na subprefeitura de Brooklyn, é o segundo maior museu de arte na cidade de Nova Iorque, e é considerado um dos maiores nos Estados Unidos. De acordo com o site do museu, as práticas anti-racistas e anti-opressivas estão em seu foco, o que se dá também pelo reconhecimento por parte da instituição das violências coloniais que incidiram sobre o território em que fica localizada, sendo assim, a instituição diz se comprometer em abordar exclusões e apagamentos dos povos indígenas e em confrontar os legados em andamento do colonialismo dos colonizadores⁶.

⁶ Disponível em: <<https://www.brooklynmuseum.org/about>>. Acesso em 16 de fev. de 2023.

⁷ Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/virgil_abloh>. Acesso em 16 de fev. de 2023.

Minha visita à instituição se deu em 15 de dezembro de 2022, um dia chuvoso, que anunciava a chegada do inverno no norte global. Meu interesse específico era ver a exposição “Virgil Abloh: Figures of Speech”, em cartaz entre 01 de julho de 2022 e 29 de janeiro de 2023⁷. Abloh, falecido aos 41 anos, foi um artista e designer de moda considerado um dos maiores nomes de sua geração, e a mostra foi desenvolvida pelo Museu de Arte Contemporânea de Chicago, sendo a primeira exposição museológica dedicada ao trabalho de Abloh, abrangendo duas décadas de sua prática, incluindo colaborações com os artistas no material de sua grife Off-White; e itens da Louis Vuitton, onde atuou como o primeiro diretor artístico negro da marca. Todavia, o que eu não esperava encontrar era um museu repleto de exposições com foco nos trabalhos de artistas negros, indígenas e asiáticos, bem como a contestação dos cânones da arte. Além da mostra dedicada a Abloh, encontrei ainda as exposições temporárias: “Really Free: The Radical Art of Nellie Mae Rowe”, que reunia a produção de Nellie Mae Rowe, contextualizando a prática racial de uma mulher negra do sul dos Estados Unidos; “Thierry Mugler: Couturissime”, primeira exposição retrospectiva explorando a trajetória e os trabalhos do estilista francês; “Jimmy DeSana: Submission”, com foco na produção fotográfica de Jimmy DeSana acerca da população LGBTQIAP+; “Oscar Yi Hou: East of sun, west of moon”, que contava com pinturas de Oscar Yi Hou e que, em grande medida, se voltam contra os estereótipos acerca da população asiática; “Brooklyn Abstraction: Four Artists, Four Walls”, mostra com trabalhos de Maya Hayuk, José Parlá, Kennedy Yanko e Leon Polk Smith, artistas com forte conexão com o Brooklyn; “Monet to Morisot: The Real and Imagined in European Art”, com foco na virada do século XIX para o XX, por meio das pinturas de Claude Monet, Henri Matisse, Pablo Picasso, Yves Tanguy e Vasily Kandinsky; e “Climate in Crisis: Environmental Change in the Indigenous Americas”, que lançava a atenção às transformações climáticas que têm ocorrido em virtude da depredação da natureza e tem afetado comunidades indígenas por todo o continente americano. E entre as exposições permanentes da coleção do museu, consegui visitar “The dinner party”, de Judy Chicago; bem como as coleções dedicadas à Ásia, ao Egito e ao Designer⁸.

⁸ Para conhecer as exposições consultar o site do museu. Disponível em: <<https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions>>. Acesso em 16 de fev. de 2023.

De fato foram inúmeras as poéticas encontradas no Brooklyn Museum, e como os títulos das exposições sugerem, encontrei ali contranarrativas produzidas por artistas negros, indígenas e asiáticos que têm buscado desconstruir o lugar de outridade que lhes foi atribuído pelo projeto colonial, ainda em curso em virtude da colonialidade (QUIJANO, 2009). Se outrora o campo da arte, por meio de suas instituições, contribuiu para o desempoderamento de pessoas racializadas fora do espectro da branquitude ao simplesmente ignorar suas produções e narrativas, fazendo

ver e legitimar trabalhos produzidos majoritariamente por homens brancos, entendidos, então, como artistas por excelência, o que vi no Brooklyn Museum foi uma revolução. Corpos racializados estavam nas paredes do museu, todavia, não eram corpos racializados apresentados por um olhar branco, como antes. Pessoas negras, indígenas e asiáticas estavam no museu debatendo as violências racistas e os efeitos do racismo, inclusive no que toca a crise climática. Os corpos racializados estavam ali apresentados por indivíduos igualmente racializados que têm, assim, contestado sua deslegitimação pelo campo da arte, como também têm especulado outras possibilidades de vida para pessoas racializadas. Se o olhar branco tornou os corpos racializados objetos, esses corpos, por sua vez, denunciavam esse processo e assumem o lugar de sujeitos de suas narrativas.

Exemplar das transformações que têm sido operadas nos museus como efeito das contestações feitas por pessoas racializadas é o texto encontrado em meio a exposição "Monet to Morisot: The Real and Imagined in European Art" (Imagem 1). Intitulado *How was this collection built?* [Como esta coleção foi construída?], o texto, logo de início, indicará a problemática central deste ensaio. Nele, por exemplo, podemos ler:

Como a maioria das coleções construídas durante os séculos XIX e XX, a coleção europeia do Brooklyn Museum neste período consiste principalmente em obras de artistas brancos do sexo masculino, com apenas um punhado de mulheres e nenhuma de artistas de cor. Essa falta de diversidade reflete forças sociopolíticas históricas, não a demografia europeia da época. Relações de poder desiguais determinavam quem tinha acesso ao treinamento, oportunidades e apoio financeiro necessários para se tornar um artista de sucesso. Vieses institucionais, curatoriais e acadêmicos ao longo do tempo também definiram o tipo de artistas e obras de arte considerados dignos de exibição e coleção [Tradução livre a partir do texto não assinado presente na exposição "Monet to Morisot: The Real and Imagined in European Art"].

Um dos maiores museus dos Estados Unidos, o Brooklyn Museum trazia, portanto, exposições cujas curadorias questionavam a distribuição do poder na sociedade. Até mesmo em uma exposição relativa à produção dos chamados grandes mestres da arte, todos homens, temos um exemplo de como a instituição vem fazendo seu público acessar um pensamento que questiona os cânones da arte, com seus preconceitos e mecanismos de opressão. Há, assim, uma interessante virada de pensamento. Presente, basicamente, em todas as exposições visitadas no museu, visto que cada uma, a seu modo, confrontava as regras e os discursos da arte contra o desempoderamento de pessoas racializadas, de mulheres, da população

How Was This Collection Built?

Like most U.S. collections built during the nineteenth and twentieth centuries, the Brooklyn Museum's European holdings from this period consist primarily of works by white male artists, with only a handful by woman artists and none by artists of color. This lack of diversity reflects historical sociopolitical forces, not European demographics at the time. Unequal power relations determined who had access to the training, opportunities, and financial support necessary to become a successful artist. Institutional, curatorial, and academic biases over time also defined the type of artists and artworks deemed worthy of exhibiting and collecting.

The Museum began acquiring European art from this period at the beginning of the twentieth century. Founding supporters bought artworks from dealers and auctions and gave them to the institution, while other initial acquisitions were purchased with funds donated by the public. In the 1920s Brooklyn demonstrated its commitment to modern French art by being the first museum in New York City to add to its collection paintings by Claude Monet, Camille Pissarro, Berthe Morisot, and Henri de Toulouse-Lautrec—considered bold acquisitions at the time. Over the years the Museum also exhibited and acquired modern works by artists from European countries other than France, including Belgium, Croatia, Germany, Hungary, Spain, and Russia.

Throughout the twentieth century the Museum's collection of European art continued to expand through designated purchase funds or, more often, gifts. Those came from individuals whose philanthropy was made possible by earned or inherited wealth from businesses such as finance, entertainment, real estate, pharmaceuticals, chemicals, and sugar (the last built on enslaved African labor in the Caribbean). Much of Brooklyn's European modern collection reflects the tastes of these white, urban, mostly male donors, and the centrality of nineteenth-century France in the art historical canon. Today, the Museum's priority is to build a more artistically and thematically diverse and inclusive European art collection through which we can continue to explore the dynamics of race, gender, class, and colonialism.



CLIMATE

Environmental
Change in the
Indigenous Americas

IN

CRISIS



For millennia, Indigenous communities throughout the Americas have maintained profound and expansive relationships with the natural world. Beginning in the 1500s, however, Europe's conquest and colonization of the Americas forced ways of using natural resources that clashed with traditional Indigenous modes of relating to the world. This fundamental difference in worldview—between one that sees human beings and their surroundings as interrelated and another that emphasizes human needs at the expense of the environment—has resulted in over-escalating threats to Indigenous homelands, ways of life, and survival as well as an unprecedented level of climate change.

Climate in Crisis: Environmental Change in the Indigenous Americas explores the effects of the climate crisis on both Indigenous communities and the planet as a whole. A central concept here is environmental colonialism, which considers the cumulative impact of land seizures, government and corporate development projects, and accelerated natural-resource extraction on Indigenous peoples over the past five hundred years. This history is manifested today in environmental problems

such as wildfires, droughts, glacial melt, scarcity of resources, displacement of Native peoples, and violence against Indigenous communities and activists.

Divided into regional groupings spanning North, Central, and South America, the works of art on view connect to the environment in one of two ways: many reveal Indigenous understandings of the natural world related to culture, spiritual beliefs, and daily life, while others more directly address the threat of climate change to Indigenous livelihoods. Ranging from the northern Arctic to the southern Amazon, *Climate in Crisis* demonstrates the central place of Indigenous worldviews in the creation of environmental justice.

Climate in Crisis: Environmental Change in the Indigenous Americas is curated by Nancy Rosoff, Andrew W. McJannet, Curator, Arts of the Americas, with Joseph Shekowitz and Shea Spiller, Curatorial Assistants, Arts of the Americas and Europe.

Special thanks to Rachel Lewis, Assistant Manager, Visitor Engagement, and Carolina Luna, Intern, Arts of the Americas.

Opposite: U.S. military veterans and water protectors gathered for a march, Highway 1806 near Ocasí Sakowin Camp, North Dakota, 2016. Photo by Taylor Irvine

LGBTQIAP+, bem como em termos de classe. Deste modo, as opressões fermentadas na sociedade envolvente e pactuadas pelo mundo da arte são evidenciadas, denunciadas e questionadas.

No mesmo sentido, em seu texto de apresentação, a mostra “Climate in Crisis: Environmental Change in the Indigenous Americas” trazia importantes questionamentos acerca da crise climática ocasionada pelo modelo de vida fomentado em tempos coloniais, o qual se colocou desde sempre como contraditório com a capacidade de vida no planeta, bem como com o modo de vida de populações indígenas por todo o continente americano. Nesta exposição, por exemplo, encontrei-me com um texto de parede que citava uma fala de Sônia Guajajara, em que a primeira ministra dos Povos Originários do governo de Luiz Inácio Lula da Silva menciona que a destruição da natureza é também a destruição do modo de vida dos povos originários. Entre elementos produzidos por distintos povos ameríndios, encontrei, ainda, propostas educativas que sugeriam a tomada de ações pelo público, assim como em outro texto de parede era possível ler em caixa alta: Take Action [Tome uma atitude], sugerindo atitudes como a revisão do contato com a terra e a produção de menos lixo, em que o público era convidado a não apenas tomar uma das atitudes sugeridas, mas a compartilhar nas redes com a hashtag #BKMArtsoftheAmericas. E, além de posicionar a crise climática no modo de vida capitalista fomentado pelo colonialismo, a exposição trazia também a produção de artistas indígenas, como Teri Greeves, da etnia Kiowa, com suas imagens sobre o modo de vida da população Kiowa presentemente.

De fato, muitos ensaios poderiam ser escritos a partir das exposições visitadas no Brooklyn Museum, todavia, no espaço deste texto, é possível apenas comentar de modo panorâmico como em seu interior o colonialismo, a colonialidade e seus efeitos não têm trégua. Ali os corpos racializados clamavam seu lugar de sujeitos de suas narrativas e contestavam, a um só tempo, as violências racistas da sociedade envolvente e, consequentemente, do campo da arte. Há, portanto, como quero argumentar, a indicação de uma mudança em curso no que diz respeito às funções dos museus e da arte, em que violências e invisibilizações aparentemente não têm mais espaço. Cabe, assim, seguir com os intuitos deste texto, partindo no próximo subitem para uma visita à recém-inaugurada Pinacoteca do Ceará, o que tornará nítida a conexão entre as curadorias encontradas em Nova Iorque e em Fortaleza.

2.2. O caso da Pinacoteca do Ceará

Quase dois meses após minha visita ao Brooklyn Museum, em 11 de fevereiro de 2023, pude, enfim, conhecer a Pinacoteca do Ceará. Um projeto

Imagem 01, 02 e 03.

Fotografias do autor em visita ao Brooklyn Museum, na imagem 1 temos um dos textos de parede da mostra Monet to Morisot: The Real and Imagined in European Art; na imagem 2 temos vista parcial da exposição Virgil Abloh: “Figures of Speech”; e na imagem 3 temos o texto de apresentação da mostra Climate in Crisis: Environmental Change in the Indigenous Americas. Imagens de câmera de celular android, feitas pelo autor em 15 de dezembro de 2022.

⁹ Disponível em: <<https://pinacotecadoceara.org.br/pinacoteca-do-ceara/>>. Acesso em 16 de fev. de 2023.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.institutomirante.org/>>. Acesso em 16 de fev. de 2023.

¹¹ A figura institucional da Organização Social (OS) foi criada no Brasil em 1998, por meio da Lei Federal nº 9.637, que qualifica como organização social a pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio ambiente, à cultura e à saúde.

¹² O projeto de iniciação científica foi realizado entre os anos de 2019 e 2022, buscando compreender quais eram a racialidade, o gênero e a naturalidade dos(as/es) artistas presentes no acervo do MAC-CE, tendo resultado na exposição Quilombo Cearense, em cartaz no museu entre dezembro de 2021 e abril de 2022. Disponível em: <<https://www.secult.ce.gov.br/2021/12/21/museu-de-arte-contemporanea-do-ceara-abre-duas-mostras-gratuitas-nesta-quarta-feira-22/>>. Acesso em 16 de fev. de 2023.

¹³ Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/l12711.htm>. Acesso em 16 de fev. de 2023.

¹⁴ Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-11/cresce-total-de-negros-em-universidades-mas-acesso-e-desigual>>. Acesso em 16 de fev. de 2023.

antigo no Estado do Ceará, primeiro a abolir a escravidão no país, em 1884, a Pinacoteca efetivamente só foi inaugurada em dezembro de 2022. O histórico para a sua fundação remonta aos anos de 1940, quando artistas cearenses reivindicavam um espaço para salvaguardar e difundir os seus trabalhos. Porém, foi somente em 2022 que a Pinacoteca do Ceará ganhou sua sede no centro da cidade de Fortaleza, em uma área de 25 mil metros quadrados, ocupando os sete galpões da antiga Rede Ferroviária Federal S/A (RFFSA). Tendo como vizinhos, no chamado Complexo Cultural Estação das Artes, o Mercado Alimenta-CE, a Estação das Artes, o Centro de Designer, além das novas sedes da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e do Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico (Iphan)⁹.

Funcionando por meio de parceria público-privada, sendo concedida para sua gestão inicial ao Instituto Mirante¹⁰, uma Organização Social (OS)¹¹, a Pinacoteca do Ceará é constituída pelo acervo do governo do Estado do Ceará que, até então, estava disperso em diversas reservas técnicas de outras instituições culturais cearenses, como o Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC-CE) – onde, pela primeira vez, em virtude da pesquisa de iniciação que coordenei acerca do acervo do museu, pude tomar maior conhecimento da coleção da atual Pinacoteca¹². Ganhando corpo em um momento crucial na história do país, quando artistas negros(as/es), pardos(as/es) e indígenas vêm sendo mormente visibilizados pelo mundo da arte. Afinal, nas últimas décadas, como nunca antes na história do país, pessoas negras, pardas e indígenas vêm em diversos campos contestando, com maior visibilidade, as violências racistas que incidem sobre suas vidas. O que se dá, em grande medida, em virtude da Lei 12.711 de 2012¹³, a chamada Lei de Cotas, que vem transformando a demografia das universidades brasileiras¹⁴ e, neste sentido, contribuindo para que pessoas racializadas fora da branquitude, entendidas como menos-que-humanas pelo projeto colonial, tenham acesso ao ensino superior. Em seu nascente projeto, a instituição tem buscado trazer exposições e ações formativas com vistas à inclusão, aplicando ações afirmativas em seus editais, como o seu primeiro edital de formação voltado à criação e à pesquisa¹⁵.

Minha visita à Pinacoteca se deu cerca de dois meses após a sua inauguração e lá encontrei a mostra de abertura do espaço, “Bonito pra chover”, que contemplava três exposições: “Se arar”, coletiva de obras produzidas por diferentes gerações no Ceará; “No lápis da vida não tem borracha”, em homenagem aos 100 anos de nascimento do artista Aldemir Martins; e “Amar se aprende amando”, homenagem aos 100 anos de nascimento do artista Antonio Bandeira. Além disso, pude visitar as exposições “Negros na Piscina” e “Quando o Vento Sopra”, produzidas para o Fotofestival Solar¹⁶, que em sua edição de 2022 foi abrigado em diferentes

instituições, como a Pinacoteca e o Museu da Imagem e do Som do Ceará¹⁷.

Bandeira e Martins, ambos racializados, foram artistas históricos e fundamentais para que fosse entendida a história da arte cearense. Assim sendo, as mostras dedicadas aos seus trabalhos recuperam suas trajetórias e fazem ver a importância dos artistas para a arte não apenas local. Bandeira, por exemplo, teve intensa circulação pelo país, bem como chegou a viver na França, à época considerada o principal polo artístico do mundo (ocidental). Neste sentido, ao homenagear Antonio Bandeira e Aldemir Martins a Pinacoteca permite que hoje se conheçam seus trabalhos, demonstrando que a história da arte brasileira, ainda muito centrada em artistas, instituições e profissionais do eixo Rio-São Paulo, pode e, de fato, deve ser descentralizada. Com este movimento de rotação, personagens como Bandeira e Martins são visibilizados e, sendo pessoas racializadas, nos permitem ver que, se o apagamento foi a regra para a produção negra, parda e indígena, apesar disso, no Ceará, estes artistas alcançaram o reconhecimento.

As exposições dedicadas aos seus trabalhos contribuem para recontar a história da arte nacional em outras bases, possibilitando novos caminhos de entendimento. O que se resume no texto de apresentação da mostra dedicada a Antonio Bandeira (Imagem 4), em que o curador Bitu Cassundé diz: “Nela [a exposição], busca-se subverter alguns processos habituais de leitura, reflexão e percepção que, de certo modo, são calcados numa perspectiva eurocêntrica e branca, que nos chega de cima para baixo, provocando apagamentos e criando mitologias que referendam, em muito, ‘o outro’”. Como no caso das mostras encontradas no Brooklyn Museum, especialmente naquela que trazia a produção de Monet e questionava o lugar dos homens brancos na arte, a exposição em homenagem a Antonio Bandeira igualmente ia ao cerne da questão deste ensaio: há um pacto entre a arte, o colonialismo e a colonialidade, e ele precisa ser destruído.

Igualmente confrontando o projeto colonial, “Negros na Piscina” (Imagem 5) partia desde seu título de um processo de afro-especulação¹⁸ figurando um imaginário inimaginável para pessoas negras em um país racista: o lazer. O colonialismo projetou um futuro para corpos racializados em que eles serviriam apenas ao trabalho, para sua expropriação. Assim, subverter a lógica colonial e imaginar corpos negros em uma piscina, podendo sonhar, se divertir, ou seja, fora do espectro do trabalho, da pobreza e da morte, é um ato de reinvenção de imaginários que permite a especulação acerca de outras possibilidades de vida para pessoas até então limitadas pelo projeto colonial, ao menos no que diz respeito ao campo subjetivo, visto que, na prática, os movimentos negros atuam no Brasil

¹⁵ Disponível em: <<https://www.institutomirante.org/edital-de-pesquisa-e-criacao-pinacoteca-do-ceara/>>. Acesso em 16 de fev. de 2023.

¹⁶ Disponível em: <<https://www.solarfotofestival.com/2022/pt>>. Acesso em 17 de fev. de 2023.

¹⁷ Espaço também gerido, no momento de produção deste ensaio, pelo Instituto Mirante. Disponível em: <<https://www.institutomirante.org/museu-da-imagem-e-do-som/>>. Acesso em 17 de fev. de 2023.

¹⁸ Termo guarda-chuva aqui utilizado para abarcar perspectivas como o afrofuturismo (ver: DERY, 1994; FREITAS & MESSIAS, 2018) e a afro-fabulação (NYONG’O, 2018).

Imagem 04, 05 e 06.

Fotografias do autor em visita à Pinacoteca do Ceará: na imagem 4 temos uma vista parcial da exposição *Amar se aprende amando*; na imagem 5 temos vista parcial da mostra *Negros na Piscina*; e na imagem 6 temos uma vista parcial da mostra *Se Arar*. Imagens de câmera de celular android, feitas pelo autor em 11 de fevereiro de 2023.

há décadas e, como lembrou Clóvis Moura ([1959] 2014), foram as pessoas negras e suas contestações um importante motor para o desmantelamento do sistema escravista no país.

“Negros na Piscina” trazia, assim, trabalhos como o “Oráculo popular” (2022) de Haroldo Saboia, em que o artista reproduzia os saberes negros presentes em músicas populares de artistas como Paulino da Viola, Jovelina Pérola Negra e Dona Ivone Lara (vide Imagem 5). Um conjunto de bandeiras em que novos futuros, passados e presentes são articulados em prol da fabulação de um projeto de sociedade em que o racismo não seja mais uma realidade. No mesmo sentido, a mostra contou, por exemplo, com o trabalho de Gê Viana, denominado *Cultivo de Cogumelos*, da série atualizações traumáticas de Debret, de 2020, em que são manipuladas imagens do pintor francês cujo imaginário imagético reproduz e compactua com as violências coloniais anti-negras. Viana subverte esse imaginário colonial e fabula, como Saboia, outras possibilidades de vida para a população negra. De fato, o conjunto da exposição, que contou com outros nomes como Arthur Bispo do Rosário, Yhuri Cruz e Val Souza, se destacava por produzir contranarrativas ao racismo vigente no Brasil, que acabava de sair do terrível governo de Jair Messias Bolsonaro, um franco inimigo das minorias sociais e que articulou um projeto de governo em prol da manutenção das regras constituídas em acordo com o colonialismo.

Por fim, na Pinacoteca, seguindo um caminho similar, mas focalizando a produção de artistas cearenses, entre históricos e jovens artistas, a mostra “Se Arar” (imagem 6) é descrita no texto de apresentação, por seus curadores Lucas Dilacerda, Cecília Bedê e Herbert Rolim, como forma de protesto:

Nesse protesto a arte pode ser uma aliada para enfrentarmos os poderes que nos controlam e nos colonizam. A arte nos dá a ver o intolerável e desnaturaliza o que aparenta ser habitual. Nesse movimento, a arte cria novas imagens e novos discursos sobre o mundo. Assim, ela expande os limites do possível e transforma as subjetividades. A arte liberta a vida aprisionada e reenergiza o corpo, a imaginação, a linguagem e a sensibilidade.

O pleito por mudanças nos discursos e práticas sistêmicas da arte esteve, como é possível notar, fortemente presente na exposição “Se Arar”. Com trabalhos como “Capim Santo”, do coletivo *Terroristas del Amor*¹⁹, em que as artistas do coletivo, duas mulheres negras, realizaram retratos de suas avós, a exposição “Se Arar” contribuía com instigantes reflexões sobre o passado e o futuro negros. Reposicionando o corpo negro na história,

¹⁹ Produzido para mostra “Quilombo Cearense”, realizada no MAC-CE.



recontando histórias mal contadas e desempoderadoras, com foco no futuro, na possibilidade de vida futura para uma população que, segundo Abdias Nascimento (1978), vive um longo processo de genocídio físico e simbólico.

As vidas tornadas precárias pelo projeto colonial vêm pleiteando novos espaços para suas produções, subjetividades e narrativas. Realizam, portanto, uma revolução no campo da arte. Destarte, se entre as regras da arte houve um pacto que contribuiu com o processo colonial, invisibilizando narrativas racializadas e desempoderadas, nos últimos anos o universo da arte vem sendo contestado. Por conseguinte, suas instituições, seja em Fortaleza ou no Brooklyn, têm sido cobradas por mudanças, as quais, com inúmeras lutas das populações negras, indígenas e não-brancas, vêm sendo implementadas. Sendo assim, no item seguinte, a função social dos museus será focalizada a fim de refletirmos sobre como ela se relaciona hoje com a negritude, suas contestações e projetos de futuro para a arte.

3. A função social dos museus e a questão étnico-racial

Os museus adquiriram sua forma moderna entre o final do século XVIII e o início do século XIX, na Europa. Sua formação deve ser entendida à luz de um conjunto de desenvolvimentos por meio dos quais a cultura, entendida como um elemento útil para governar, foi moldada como um veículo para o exercício de novas formas de poder, no contexto da emergência dos Estados Nacionais europeus e a busca por sua legitimação (MARZIALE, 2021, p. 26).

De acordo com Nicole Marziale (2021), os museus modernos, instalados em nações europeias colonizadoras, dedicavam-se ao colecionismo e a classificação de artefatos e espécimes, frequentemente retirados dos territórios colonizados, agregando-os a fim de produzir uma visão de mundo enciclopédica, a partir de uma perspectiva ocidental. Foram constituídos, portanto, em conformidade com o projeto colonial, sendo um dos meios de divulgação de seu projeto de dominação. Todavia, como argumenta a autora, ao longo do século XX, principalmente a partir da década de 1960, em meio a lutas sociais e culturais por parte de minorias e populações oprimidas ao redor do mundo, passou-se a questionar também a respeito do papel social e pedagógico dos museus e sua relação com a sociedade, o que teria contribuído para graduais mudanças no interior dessas instituições.

A partir deste debate é que, conforme Marziale (2021), temos o surgimento nos anos de 1970 do movimento que ficou conhecido como Nova Museologia, que pode ser caracterizada pela ação de um grupo de

profissionais, em diferentes países, aproveitando as brechas dentro do sistema de políticas culturais instituídas, organizando museus em interação com grupos socialmente desempoderados, aplicando as ações de pesquisa, preservação e comunicação. Destarte, os museus de arte que trazem em sua gênese os fundamentos das práticas de dominação colonial vêm sendo forçados a alterar seu *modus operandi* visando a transformação das instituições de arte. Mas não somente, o sistema artístico como um todo, bem como a sociedade envolvente, é foco do pleito em prol de mudanças.

Compreendendo os museus como espaços legitimados e legitimadores da arte, estar fora de suas paredes é indício de invalidação de práticas e narrativas enquanto arte. Neste sentido, é nevrálgico questionar: Qual é a função social do museu? Qual o tipo de museu que queremos visitar? E como os museus podem contribuir para desfazer as práticas racistas com as quais colaboraram por tantas décadas? No Ceará e em Nova Iorque, bem como em outros museus que não foram aqui focalizados, tem sido cada vez mais comum encontrarmos nas paredes dos museus a produção de artistas negros(as/es), indígenas, pardos(as/es) e não-brancos(as/ques). Entre dezembro de 2022, quando de minha visita ao Brooklyn Museum, e fevereiro de 2023, em que visitei a Pinacoteca do Ceará, todos os museus e demais instituições artísticas que visitei contavam com a produção de pessoas racializadas fora do espectro branco.

Extrapolando as fronteiras nacionais e tomando os argumentos de Paul Gilroy ([1993] 2001) acerca do conceito de diáspora, compreendendo por meio dele os trânsitos e conexões entre pessoas negras no chamado Atlântico Negro, tornam-se evidentes os fluxos discursivos que ligam as demandas em prol do desmantelamento do projeto colonial, seja no Brasil, seja nos Estados Unidos. Assim, apesar das diferenças entre cada contexto, e adentrando os espaços institucionalizados de arte, eles se relacionam quando vemos em suas exposições, residências, premiações e coleções um movimento que expande as possibilidades para as vidas negras na arte e na sociedade.

Se os museus pactuaram e contribuíram com o processo de desempoderamento de vidas negras, indígenas e não brancas, atualmente, sua função social se tornou foco de debate. Vidas, narrativas e poéticas que expandem as noções artísticas propaladas como arte por excelência vêm questionando os limites e regramentos da arte e demandado sua presença nas instituições, criando contranarrativas ao projeto colonial, ainda em curso por meio da colonialidade.

A ausência de artistas racializados fora da branquitude nas paredes das instituições museológicas é foco no sistema artístico contemporâneo. Este é um movimento que, espero, não tenha volta. Problematicar coleções

e instituições que insistem em manter lentes de construir e invisibilizar os(as/es) ditos(as/es) outros(as/es) tem causado uma revolução sem precedentes na história (ocidental) da arte. Pois se museus são espaços legitimados por excelência, em que são salvaguardados bens artísticos e culturais compreendidos como dignos de reflexão e fruição, cabe saber que memórias têm sido salvaguardadas e promovidas. Portanto, ao questionar instituições acerca de suas presenças ou ausências é um movimento de alteração de cânones e regramentos que fazem apagar existências e possibilidades de vida. Deste modo, no Brooklyn Museum, bem como na Pinacoteca do Ceará, museus distintos, foi, ainda assim, possível encontrar discursos muito similares promovidos por artistas, curadores(as/us) e pelas próprias instituições que vêm, como quero argumentar, mudando as regras do jogo da arte, seus processos de legitimação e as poéticas e narrativas que vêm sendo compreendidas como dignas de reflexão e fruição.

Considerando o fim (do mundo)

A morte do projeto colonial vem sendo o foco de grande parte da produção negra, indígena, parda e não-branca, não apenas no Brasil. O clamor é pelo fim do racismo enquanto tecnologia de opressão que apaga, mata e inviabiliza existências fora do espectro branco. Destarte, na arte, como na sociedade envolvente, no Brasil, como nos Estados Unidos, no Brooklyn Museum e na Pinacoteca do Ceará, temos exemplos de como a poética racial vem sendo transformada. Assim, os museus, ferramenta de legitimação e, em acordo com a colonialidade, máquinas de opressão, estão sendo alvo de práticas e narrativas que buscam alterar as suas funções. Se foram meio para o desconhecimento de narrativas constituídas fora do projeto colonial, hoje artistas e demais profissionais da arte estão contestando essas instituições.

Museus são parte fundamental do campo cultural, entendidos como espaços quase sagrados, onde estão salvaguardados bens que devem ser entendidos como meios de fruição e conhecimento. O movimento atual, aqui debatido, compreende este papel fundante dos museus, todavia, altera as lentes e vem transformando as narrativas sobre a arte e a sociedade. Fazer museu hoje é, então, fazer crítica à instituição. Ninguém está a salvo. O projeto de morte e apagamento em curso vem sendo refreado, e as práticas artísticas até então subalternizadas e apagadas se tornaram centrais para as instituições artísticas. Fazer museu nos dias atuais é, desse modo, fazer mudança. As práticas cotidianas fazem a arte ser produzida, mantida e difundida. Neste sentido, quando museus estão sendo questionados quanto

ao seu papel social, o que está em foco é a busca por destruição do projeto necropolítico que tem contribuído para o assassinio, físico e simbólico, das populações consideradas menos-que-humanas pelo projeto colonial.

Quando um museu entende seu histórico e seu papel social na constituição desse mundo que tem no racismo um dos seus principais pilares, buscando rever seus preceitos, levando às suas coleções e exposições artistas cujas narrativas interrompem/denunciam as violências coloniais, estamos diante de museus que estão contribuindo para a transformação do projeto de mundo em que estamos inseridos. Sendo assim, o que se pede e espera das instituições museológicas é a adoção de medidas que sigam com o projeto de desmantelamento do mundo que nos foi legado pelo colonialismo, possibilitando que novos projetos societários em que o racismo não seja uma regra possam surgir e conferir novas possibilidades de vida em sociedade.

REFERÊNCIAS

AMORIM, A. C. R.; GONÇALVES, M. L. C. M. R.. Gabinete de Curiosidades: O Paradoxo das Maravilhas. In: **Educação: Teoria e Prática**, Rio Claro, vol. 2, n. 40, p. 223-238, mai.-ago., 2012. Disponível em: <<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/educacao/article/view/6281/4599>>.

DERY, Mark. Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose". In: DERY, Mark. **Flame Wars: The discourse of cyberculture**. Durham: Duke University Press, 1994.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo – as distopias do presente. In: **Revista Imagofagia**, Argentina, v. 17, p. 402-424, 2018. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/225/216>>.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001 [1993].

GUIMARÃES, **Antonio Sérgio Alfredo**. A democracia racial revisitada. In: AFROASIA, Salvador, v. 60, p. 9-44, 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/36247>>.

_____. **Preconceito racial: Modos, temas e tempos**. Nova Jersey: Princeton, 2007.

HEINICH, Nathalie. Práticas da Arte Contemporânea: Uma Abordagem Pragmática a um Novo Paradigma Artístico. Tradução de Markus Hediger. In: **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 04, n.02, p. 373-390, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/sant/a/mR8Qvdt4MMns5PTN6pkQvqC/?format=pdf&lang=pt>>.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MAIO, MARCOS CHOR. O Projeto UNESCO: Ciências Sociais e o “Credo Racial Brasileiro”. In: **Revista USP**, São Paulo, v. 1, n.46, p. 115-128, 2000. Disponível em : <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/64014/66746>>.

MAIO, Marcos Chor. O Contraponto Paulista: Florestan Fernandes, Oracy Nogueira e o Projeto Unesco de relações raciais. In: **Antíteses**, Londrina, v. 7, p. 10-39, 2014. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/1933/193331342002.pdf>>.

MARCONDES, Guilherme. **Procuram-se artistas: aspectos da legitimação de (jovens) artistas da arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Telha, 2021.

_____. Arte contemporânea e legitimação: O caso das jovens artistas. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 60, n. 2, p. 1-39, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/kvPCLSFDP3hSDG7dx65qpRx/?format=pdf&lang=pt>>.

_____. **Arte, Crítica e Curadoria: Diálogos sobre Autoridade e Legitimidade**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

MARX, Anthony. **Making race and Nation: a comparison of South Africa, the United States and Brazil**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MARZIALE, Nicole. A importância da reafirmação da função social dos museus: antes, durante e depois da pandemia. Perspectivas de mudança? In: **O público e o privado**, Fortaleza, nº 38, p. 23-53, 2021. Disponível em: <<https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/4119/4218>>.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. São Paulo: N-1 Edições, 2020.

MOURA, Clovis. **Rebeliões da Senzala**: Quilombos, Insurreições, Guerrilhas. São Paulo: Anita Garibaldi, 2014 [1959].

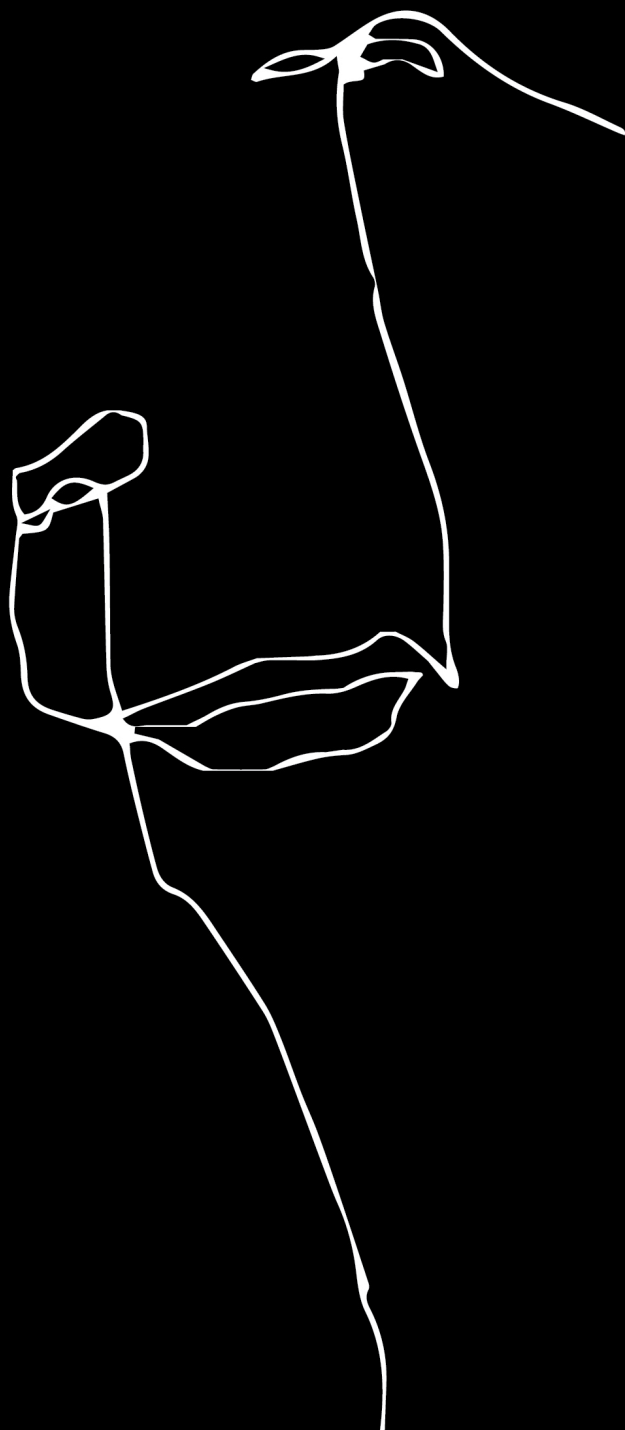
NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**: Processo de um Racismo Mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem - Sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. In: **Tempo Social** (Revista de Sociologia da USP), São Paulo, v. 19, n. 1, p. 287-308, 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ts/a/MyPMV9Qph3VrbSNDGvW9PKc/?format=pdf&lang=pt>>.

NYONG'O, Tavia. **Afro-Fabulations**: The queer drama of black life. Nova Iorque: New York University Press, 2018

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **O espetáculo das raças**: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



MUSEU TRANSGÊNERO DE HISTÓRIA E ARTE (MUTHA): CRÍTICA DE ARTE E CURADORIA EM PERSPECTIVA ANTICOLONIAL

Ian Guimarães Habib

Artista da performance, dança, audiovisual, escrita, curadoria e pesquisa.

Autor dos livros "Corpos Transformacionais" (Ed. Hucitec), "Performance e Teatro" (Ed. SEAD/UFBA) e "TRANSESPÉCIE/TRANSJARDINAGEM" (Ed. O sexo da palavra). Bacharel em Teatro (UFMG/UFGRS), Mestre em Dança (CAPES/UFBA), Doutorando em Artes Cênicas (CAPES/UFBA) e Licenciando em Teatro (UFBA).

Professor formador e contetudista da Licenciatura em Teatro (UFBA/2022).

Investiga Dança Butô, Performance e Gênero, com ênfase nas poéticas e políticas das transformações corporais e alterações dos estados da matéria, através de estudos sobre processos de cura, êxtase, memória, ritualidade, xamanismo e criação de seres e mundos. Criou o Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA), uma obra artística e um conjunto de tecnologias de produção de arquivos corpo e gênero variantes. Cooordenador da Linha de Estudos Trans, Travestis e Intersexo do grupo de pesquisa NuCus (POSCULT/UFBA) e membro dos grupos de pesquisa Porra (PPGDAN/UFBA) e Gira (PPGDAN/UFBA). Cofundou o Desmonte Seminário e o ABCDário Desmonte, projetos de extensão em dança, artes, educação, gênero e interseccionalidades.

E-mail: ianhabibaziz@gmail.com

Resumo

Este ensaio crítico aborda algumas das formulações de construção do primeiro museu transgênero do Brasil e além, o Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA), no que diz respeito a proposições anticoloniais acerca dos temas de crítica de arte e de curadoria em perspectiva anticolonial. Para tal, apresentarei os conceitos e os objetivos do museu, tendo como enfoque as dificuldades de sua produção, e como justificativa a necessidade de promoção à população corpo e gênero diversa do direito à memória e à cultura. Depois, traçarei alguns conceitos importantes na formulação de críticas de arte e processos curatoriais no âmbito das criações corpo e gênero diversas, como cisgeneridade, performance, metamuseologia e duplo vínculo.

Palavras-chave

Museologia; Crítica de Arte; Curadoria; Anticolonialidade; Transgênero.

Introdução: MUTHA e AHMUTHA

Este ensaio crítico aborda algumas das formulações de construção do primeiro museu transgênero do Brasil e além, o Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA), no que diz respeito a proposições anticoloniais acerca dos temas de crítica de arte e de curadoria em perspectiva anticolonial. Para tal, apresentarei os conceitos e os objetivos do museu, tendo como enfoque as dificuldades de sua produção, e como justificativa a necessidade de promoção à população corpo e gênero diversa do direito à memória e à cultura. O Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA), concebido por minha pesquisa *“Corpos Transformacionais”* (2021):

É o único museu trans do Brasil e um dos únicos do mundo. O museu foi desenhado como uma obra artística e como um conjunto de tecnologias transformacionais, ou seja, continuamente em transformação, para preservação, pesquisa, fruição e produção de acervos e arquivos para memória, produção de dados e empregabilidade cultural da população corpo e gênero variante brasileira, no país que mais a extermina. O MUTHA foi idealizado em 2018 por Ms. Ian Habib, pessoa professora, pesquisadora, artista e autora transgênera, em sua pesquisa de mestrado *Corpos Transformacionais* (CAPES/UFBA), publicada como livro em 2021 pela Ed. Hucitec. O MUTHA é iniciativa de âmbito virtual e nacional, sendo composto por braços de ação em cada um dos estados brasileiros, com finalidade pública, comunitária e autônoma – ou seja, o centro cultural é administrado por e para a comunidade trans, não contando com nenhum tipo de incentivo governamental fixo. O MUTHA é o único museu do Brasil que visa (re)escrever a História e difundir a Arte de pessoas corpo e gênero diversas, que foram apagadas pelo passado colonial e não apresentam ainda outro local de reinscrição na sociedade.¹

O MUTHA tem atualmente dois arquivos: o Arquivo Artístico de Dados (AAD) e o Arquivo Histórico (AH). O AAD:

É uma ferramenta que pretende fornecer o mais amplo mapeamento nacional de pessoas artistas corpo e gênero diversas brasileiras e/ou produções artísticas corpo e gênero diversas executadas em território nacional e/ou por pessoas brasileiras, em diversas linguagens criativas, sendo elas: artes plásticas; audiovisual; dança; performance; fotografia; artes cênicas; artes circenses; artesanato; literatura; moda; música; beleza; áreas tecnológicas como iluminação, cenografia, sonografia, etc. (...) ²

¹ Excerto extraído do texto *“Fundação do MUTHA”*, constante na aba *“Sobre”*, do site do Museu Transgênero de História e Arte – MUTHA. Para mais informações, acesse: <<https://mutha.com.br/sobre/>>. Acesso em 01 nov. 2022.

² Excerto extraído do texto *“Arquivo Artístico de Dados”*, constante na aba *“Arquivo Artístico de Dados”*, do site do Museu Transgênero de História e Arte – MUTHA. Para mais informações, acesse: <<https://mutha.com.br/arquivo-artistico/>>. Acesso em 01 nov. 2022.

O Arquivo Artístico de Dados tem como foco a produção de empregabilidade nas áreas culturais, por meio de um mecanismo de tecnologia de busca que objetiva:

1) Indicar trabalhos e difundir vagas de emprego oferecidas futuramente pelo MUTHA, instituições parceiras, como outras galerias, museus, espaços culturais, produtoras de conteúdo, e público em geral; 2) Elaborar iniciativas educacionais; 3) Criar oportunidades para organização de cursos e comunicações; 4) Convocar residências artísticas e exposições; 5) Promover ações de visibilidade que não dependam das armadilhas dos mecanismos cisheteronormativos, e que não compactuem com racismo, etnocídio, classismo e capacitismo.³

³ Idem.

Por outro lado, o AHMUTHA:

Foi inicialmente concebido por Ian Habib em 2021, durante a sexta, a sétima, a oitava e a nona ações do museu. A sexta concebeu o espaço, a sétima produziu materiais que foram a ele incorporados, a oitava o criou e a nona constituirá (...) uma associação para efetuar sua gestão. O AHMUTHA é um acervo de tipologia arquivística e museal, formulado com interesses e metodologias híbridas, composto por itens musealizados e conjuntos de tecnologias de formação de arquivos museais e de produção de dados, funcionando como um espaço comunitário e autônomo, onde é gerido parte do patrimônio simbólico, social, político e cultural tangível e intangível da população corpo e gênero diversa do/no Brasil.⁴

³ Excerto extraído do texto “Diretrizes do AHMUTHA”, constante na aba “Diretrizes do AHMUTHA”, do site do Museu Transgênero de História e Arte - MUTHA. Para mais informações, acesse: <<https://www.ahmutha.com.br>>. Acesso em 01 nov. 2022.

O AHMUTHA objetiva:

1) Promover uma maior circulação de memórias e dados sobre a população corpo e gênero variante do/no Brasil e além; 2) Criar maneiras simples e rápidas de difusão de materiais, prestando suporte à população em todo o processo; 3) Fornecer todas as ferramentas museológicas, arquivísticas e legais para salvaguarda, pesquisa e difusão de bens culturais; 4) Formar redes de difusão e contribuição mútua entre pessoas pesquisadoras da população corpo e gênero variante do/no Brasil e além; 5) Incentivar a responsabilização pública coletiva, política e social pela formação e difusão de memórias de populações subalternizadas e exterminadas por processos de violências corporais e de gênero; 6) Lutar contra as restrições, as censuras, as dificuldades tecnológicas, as codificações de acesso, as seleções em benefício de documentos escritos e objetuais, as desapropriações, as tipologizações e as violências simbólicas direcionadas a arquivos e memórias

sobre a população corpo e gênero variante do/no Brasil e além; 7) Garantir o direito à memória, história e cultura corpo e gênero diversa.⁵

⁵ Idem.

O AHMUTHA é integrado pelo Programa de Produção, Preservação e Difusão Histórica (PPPDH), pelo Programa em Educação (PED) e pelo Acervo Digital (AD). O PPPDH tem como objetivo coletar os Acervos do AHMUTHA, compostos de acervos museais arquivísticos, incorporados através de tecnologias de produção de dados sobre a população focal, doações de itens, dentre outras maneiras. O PPPDH tem a função de coleta de itens diversos, como fotografias, documentos, objetos digitalizados, panfletos, clippings, newsletters, correspondências, periódicos, impressos, história oral, jornais, folhetos, objetos físicos, material sobre patrimônio imaterial, programas, anúncios, artigos, pôsteres, discursos, dentre outros. O PPPDH também cria ferramentas de difusão de cada item obtido – textos informativos, como parágrafos descritivos, ensaios e artigos científicos, vídeos, áudios, dentre outros. A princípio, o AHMUTHA recebe apenas registros digitalizados, não contando, por ora, com política de aquisição de objetos físicos.⁶

O PED tem como foco o desenvolvimento de programas educacionais em História e Arte, e foi criado para promover às pessoas trans capacitação profissional no mercado das Artes e Humanidades e incentivar o empreendedorismo na indústria cultural, além de tornar as produções corpo e gênero diversas mais acessíveis para todas as pessoas que desejam aprender mais sobre elas, fortalecendo seu reconhecimento social. Além disso, o PE organiza as atividades de Divulgação Científica do AHMUTHA – como visitas guiadas ao museu (MUTHA), onde se encontra o AHMUTHA – e programas de ensino sobre Artes e História, com foco em diversidades de corpos e gêneros. O PE oferece suporte para pessoas pesquisadoras, instituições públicas e privadas, estudantes e para o público em geral.⁷

O AD é o Acervo Digital que engloba todo o material musealizado e tratado pelo PPPDH e é composto por quatro acervos – Acervos de Pesquisa, Acervos Transcestrais, Arquivo Vivo e Acervos MUTHANTES. Acervos de Pesquisa, dedicados a cada pessoa pesquisadora convidada pelo AHMUTHA ou pelo MUTHA, em ordem alfabética – cada pessoa pesquisadora terá uma coleção e/ou fundo com seu nome composto pelos materiais que coletar. Acervos Transcestrais são dedicados a importantes personalidades, pessoas trans falecidas ou assassinadas, com suas biografias de vida, também em ordem alfabética. Arquivo Vivo é uma tecnologia de manipulação de dados com curadoria compartilhada, criada para que pessoas trans vivas possam se autoarquivar e automusealizar, enviando seus próprios materiais. A

⁶ Excerto extraído do texto “*Acervos de pesquisa*”, constante na aba “Acervo Digital” e na sub-aba “*Acervos de pesquisa*”, do site do Museu Transgênero de História e Arte – MUTHA. Para mais informações, acesse: <<https://ah.mutha.com.br/acervo-digital/acervos-de-pesquisa/>>. Acesso em 01 nov. 2022.

⁷ Excerto extraído do texto “*Diretrizes do AHMUTHA*”, constante na aba “*Diretrizes do AHMUTHA*”, do site do Museu Transgênero de História e Arte – MUTHA. Para mais informações, acesse: <<https://www.ah.mutha.com.br>>. Acesso em 01 nov. 2022.

própria pessoa doadora torna-se, assim, uma curadora, musealizando e enviando o seu objeto através de uma tecnologia online disponibilizada no site do Museu. Acervos MUTHANTES, com outras produções experimentais do próprio museu, que incluem intangíveis (performances, manifestações populares, outras) e obras de arte. Esses quatro acervos podem ser acessados pelo repositório digital Tainacan, um plugin de código aberto com seu mecanismo de busca comum, em que diversos metadados sobre o objeto musealizado, como data, região, idade, raça-etnia, campo do conhecimento, dentre outras, podem ser encontrados.⁸

⁸ Idem.

A cisgeneridade é um problema⁹ cognitivo: a operação da categoria de cisgeneridade na Crítica de Arte e na Curadoria Trans

A cisgeneridade é um conceito surgido por volta de 1994 em movimentos trans no grupo de divulgação *alt.transgendered* (Usenet):

Sendo posteriormente referenciado por inúmeras pessoas pesquisadoras, o termo é uma categoria analítica de gênero que pretende desnaturalizar e demarcar identidades de gênero cisgêneras geralmente não marcadas, que se apresentam como as únicas inteligíveis, naturais, normais, idôneas, coerentes, desejáveis e biológicas. Esses princípios fundam as estruturas cisheteronormativas, perpetuadas através de organizações e formulações históricas, sociais e culturais que produzem redes de violências direcionadas a pessoas corpo e gênero diversas, e que objetivam educar a partir de ideais binários e fixos.¹⁰

A neurocognição é a área de estudos de:

Processos, funções e faculdades que envolvem a percepção, a atenção, a motricidade, a memória, o raciocínio, a imaginação, o pensamento, a linguagem, dentre outros. A cisgeneridade é um problema cognitivo. Como um problema, ou seja, como um objeto de estudo da cognição (e da linguística), diz respeito a formas peculiares de apreensão do mundo. Há uma cognição cisgênera, ou seja, um modelo corporal binário e fixo de produção de mundo e de conhecimento. Em resposta, proponho aqui que as circunstâncias e modelos corporais hegemônicos criados pela a cognição cisgênera, para que ela chegue a considerar a transgeneridade como uma doença, sejam em si os problemas cognitivos. A cisgeneridade deve ser analisada pelo campo de estudos da neurociência, tal como a travestilidade, a transgeneridade e a transexualidade têm sido há décadas. Há uma estrutura

⁹ Aqui, a palavra “problema” significa questão de estudo, objeto de pesquisa, e se afasta da visão que supõe a transfobia ou a cisnormatividade como deficiência, neurodiversidade, dentre outras.

¹⁰ Trecho do manuscrito “Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA): Memórias, arquivos, artes e museologias trans em equipamentos culturais públicos” [No Prelo], de Ian Guimarães Habib, comunicado em 25 de novembro de 2022[b], quando de sua participação no evento “¹⁰ Seminário Centro Culturais e Territórios – Eixo II: Emergências artísticas” – promovido pelo Instituto Mirante, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e com o Instituto de Cultura e Artes, da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza/CE. O registro da comunicação de Ian Guimarães Habib na íntegra está disponível em: <<https://www.youtube.com/live/czf0ls4luPc?feature=share>>

Esse problema ronda as produções de crítica em arte e de curadoria no MUTHA, e ajuda o museu a romper com a cognição binária. Essas configurações são então consideradas como as bases dos pensamentos de estética no museu.

Crítica de Arte e Curadoria no MUTHA: uma perspectiva anticolonial

O MUTHA é um museu que quebra as fronteiras entre espaço expositivo e artista/obra de arte. Isso significa que o museu é não só um local que exhibe uma obra de arte e sim a própria obra. Esse é um processo metamuseológico e performativo, ou seja, um "ser o que se é ao se presenciar criando". A metamuseologia, antes de ser autoimbricativa, desfaz os próprios limites do que se é. A performatividade aponta sempre para as dimensões do fazer.

Em termos de crítica de arte, a proposição do MUTHA é sempre a de formulação epistêmica, com enfoque na produção de novos conceitos, discursos, narrativas, técnicas e materialidades trans. Pela primeira vez no Brasil a população trans pode construir um museu para salvaguardar sua memória e fomentar seus processos culturais. Isso faz com que tenhamos que repensar toda a crítica de arte produzida pela cisgeneridade sobre a arte trans, de maneira a criar outras perspectivas, voltadas não só para o desenvolvimento de narrativas autobiográficas e autocríticas, mas para a própria extrapolação das categorias de identidade. Essas categorias de identidade, quando essencializadas e fixas, produzem, por exemplo, a obrigatoriedade temática da transgeneridade como única possibilidade epistêmica. Nesse sentido, a transgeneridade passa a ser apenas um dos atravessamentos da obra e não mais sempre a própria temática da obra.

No MUTHA, pode-se pensar em uma crítica e autocrítica performativas, que ocorram não após o evento, mas durante a própria ação artística, como ocorre em muitas palestras-performance – a noção da crítica *em ação*. Dessa maneira o duo sujeito e objeto é fissurado e a crítica passa a se abrir para outras noções temporais, não mais reguladas por um olhar pós-evento. Em adição, outra possibilidade é aberta por críticas de arte em que descrever, analisar, explicar e interpretar são feitos junto de outros verbos e metodologias, como as escritas performativas.

Ademais, a abordagem crítica em arte do MUTHA busca reformular,

fissurar e refletir sobre os princípios poéticos de destreza, competência e desempenho do fazer:

Essa destreza de fabricação pressupõe que a produção pode ser executada e que cada técnica que a executa pertence a um conjunto maior de atividades de igual função, um mesmo gênero, segundo o qual pode ser medido o desempenho, a habilidade e o ensino do ato de fazer. Essa generificação é um modelo crítico de formação de cânones, que pretende hierarquicamente definir e classificar o que é bom ou ruim, singular ou genérico, universal ou particular, segundo determinadas regras constituídas por uma disciplina. A disciplina que inventaria e promove a manutenção dessas regras, constituindo parâmetros de qualidade, é a Poética. Na expansão, temos a modificação dos cânones ao longo do tempo, a mudança dos paradigmas que o constituem. Um importante marco veio com o pensamento de Paul Valéry, em 1938, que desejava reconstituir e ampliar o sentido de poética com vistas a abrigar todas as artes, interligando pessoa receptora/fruidora (reação) à obra/pessoa que a executa (ação) segundo causa e efeito, ou seja a reação à ação, duas esferas separadas (HABIB, 2022a, p. 121-122).

O encanto da crítica de arte no MUTHA seria justamente a quebra dessas fronteiras entre ação e reação, o que nos levaria à sentidos indeterminados e ao ato de sublinhar a existência da própria hierarquia de valores. Nesse sentido, há a busca de um pensamento estético politicamente orientado para o que foi antes excluído dos regimes de validação cisgêneros e brancos do que foi historicamente constituído como norte global. Por essa via, trago como exemplo a campanha de Bia Kalutor, uma artista travesti preta em situação de vulnerabilidade que lança uma obra de arte que tem como ação a arrecadação de fundos para compra de sua primeira moradia, transformando em NFTs – em uma das exposições do MUTHA na Mintbase, um espaço português de comércio de arte em criptomoedas – alguns de seus processos.

Minha primeira proposição anticolonial para uma crítica de arte e curadoria no MUTHA é trazer a neurocognição cisgênera como problema de pesquisa em todos os arquivos e acervos do MUTHA. No caso do AHMUTHA, temos que a maior parte dos arquivos é médico ou policial. Já especificamente nas obras de arte, há muitas vezes uma busca por partir também dos arquivos médicos ou policiais, mas para criar outras possibilidades de vida.

Minha segunda proposição anticolonial utiliza meu conceito de duplo vínculo com intuito de “disrupção, modificação, explosão, implosão e libertação de normativas e da situação de subalternidade em que se encontram pessoas trans, suas memórias, dados e produções culturais”¹², no

¹² HABIB, I. G. Op.cit., 2022b.

que diz respeito aos equipamentos culturais e outras grandes instituições e organizações. Para o combate do duplo vínculo é preciso, primeiro, compreender sobre o que ele se trata, e, segundo, entender que as pessoas corpo e gênero diversas são capturadas por suas armadilhas coercitivas:

A expressão duplo vínculo é a designação de situação em que um sujeito recebe duas ou mais informações conflitantes e paradoxais em simultâneo, uma negando a outra. Um acerto em uma resposta a uma dessas informações resulta conjuntamente em falha nas respostas às outras. Isso torna qualquer resposta possível automaticamente equivocada (HABIB, 2020, p. 189).

O duplo vínculo age segundo princípios de contraste, ou seja, oposições simultâneas:

Temos os seguintes princípios desses mecanismos duplamente vinculados, para citar alguns: 1) invisibilidade e hipervisibilidade; 2) (não) presentificação e representação; 3) infantilização e emancipação; 4) hipersexualização e repulsa; 5) hiperantropomorfização e desumanização; 6) exotificação e abjeção; e outros. [...] Se ficar te pegam, se correr te comem (HABIB, 2021, p. 248).

Alguns exemplos de situação de duplo vínculo que estão presentes nos processos curatoriais em editais e eventos culturais produzidos em/por equipamentos culturais:

1) a não aprovação de nenhum projeto sobre qualquer assunto executado por pessoas corpo e gênero diversas *simultaneamente* à aprovação de inúmeros projetos sobre transgeneridades executados por pessoas cisgêneras; 2) a hipervisibilização de algumas identidades de gênero, como as travestilidades, de maneira exotizante *simultaneamente* à completa invisibilização de outras, como as transmasculinidades; 3) a infantilização mediante aprovação massiva de projetos transgêneros apenas em leis emergenciais à cultura, como a Aldir Blanc, *simultaneamente* à completa emancipação dessa população; dentre outros.¹³

¹³ HABIB, I. G. Op.cit., 2022b.

O duplo vínculo, como paradoxo de dois caminhos únicos, fixa categorias de poder generificadas e é uma das vias coercitivas de uma cognição cisgênera. Uma das formas de operar contra o duplo vínculo é, então, promover críticas e curadorias potencialmente transformacionais, que se oponham à “entrada e saída” binárias, exponenciando possibilidades de vias, poéticas, vidas, corpos, mundos e temporalidades.

Já em relação à procedimentos curatoriais, nossa principal ferramenta é a curadoria compartilhada, que faz com que as próprias pessoas artistas se cadastrem no museu, através do envio de formulários, e escolham seus próprios materiais para o envio. No geral, o principal critério de musealização leva em conta a legislação brasileira, a relação com os objetivos do MUTHA e aspectos de diversidade (classe, raça-etnia, corpo, território, dentre outros).

Por fim, algumas dificuldades da produção curatorial do MUTHA podem ser levantadas, no que tange aos equipamentos culturais:

A primeira delas é a dificuldade em receber aportes financeiros. O MUTHA concorre hoje aos editais culturais criados pelo governo brasileiro, que são recursos de baixa expressividade, levando em consideração a necessidade institucional quantificada pela quantidade de programas e mão-de-obra museais. Os recursos também são extremamente específicos, apenas atendendo as demandas de setores específicos do museu em projetos bem definidos, não configurando possibilidades de manutenção de atividades básicas mensais de funcionamento, como gastos administrativos, tecnológicos, advocatícios, contábeis, arquivísticos e museológicos. Além disso, os recursos são periódicos e irregulares, o que significa que a taxa de aprovação nos últimos três anos foi de menos de 1%. Alguns dos editais governamentais contam com pontuação adicional para identidades subalternizadas, mas no caso do MUTHA a contabilização adicional sequer fez diferença nas aprovações, visto que o museu continuou na lista de suplentes de 99% dos processos – e nenhum outro projeto transgênero foi aprovado nas categorias concorridas. Os editais governamentais também apresentam desafios em termos de prestação de contas, que dificultam a contratação de pessoas físicas, e a maior parte da população trans não é MEI nem utiliza outros modelos empresariais.¹⁴

¹⁴ Idem.

Dessa forma, não é possível falar da curadoria do MUTHA sem antes mencionar a curadoria posta a cabo pelos editais culturais, por exemplo, que possibilitariam a remuneração de artistas em exposição no museu segundo os valores praticados no mercado artístico.

A segunda dificuldade concerne à baixa escolaridade e à vulnerabilidade social, que dificultam (...) os processos de burocratizações legais [em contratações], como a dificuldade de leitura e de assinatura de contratos, compreensão de leis fiscais e de legislações de cessão de direitos autorais e patrimoniais, demora e complicações em ações nos processos de contratação e de execução de trabalhos, baixo acesso à internet e às tecnologias digitais para acesso ao museu e às suas ferramentas virtuais de produção de atividades.¹⁵

¹⁵ Idem.

Aqui, temos que muitas pessoas selecionadas em processos curatoriais desaparecem ou não conseguem executar processos básicos, ainda que com auxílio, por problemas estruturais como ausência de moradia fixa, aparelhos tecnológicos ou internet.

A terceira dificuldade diz respeito às legislações de museologia e arquivística, que se encontram defasadas ou desatualizadas, principalmente no tocante a museus digitais e museologia social. O MUTHA, por exemplo, trabalha uma hibridização entre arquivos e acervos, que são regidos por legislações diferentes. Isso encarece os custos de produção e salvaguarda, fazendo com que possamos optar apenas pela adequação em uma das alternativas, escolhas geralmente orientadas pelas possibilidades de recebimento de recursos culturais. Além disso, o MUTHA é uma obra de arte, e esse fato apresenta uma dificuldade jurídica no que concerne ao seu registro como museu.¹⁶

¹⁶ Idem.

No trecho acima, temos uma dificuldade concernente às ligações que o museu atualmente estabelece entre memória e processos curatoriais, já que possui acervos híbridos. Nesse sentido, a exposição "*Transjardinagem*" (2020), por exemplo, tem como objeto diretamente processos de memória de artistas trans. Obras artísticas trans são, então, objetos de memória museal.

A quinta dificuldade concerne ao campo da promoção de uma maior circulação de memórias e dados sobre a população corpo e gênero variante do/no Brasil e além, já que muitos materiais sobre essa população foram produzidos por ou se encontram em posse de pessoas físicas e jurídicas cisgêneras. Dessa forma, as redes de difusão e contribuição mútua entre pessoas pesquisadoras da população corpo e gênero variante do/no Brasil e além precisam ser sensibilizadas e incentivadas, o que é uma tarefa árdua de educação, conscientização e responsabilização da própria cisgeneridade como uma estrutura de poder agenciada também individualmente. A sexta dificuldade se dá na ausência de legislações brasileiras que se destinem a contribuir com a solução de desigualdades de gênero através de cotas obrigatórias para pessoas trans em todos os processos públicos e através do reconhecimento de que a memória é um direito de todas as populações. As cotas são a principal forma de incentivar a responsabilização dos equipamentos públicos de maneira coletiva, política e social pela formação e difusão de memórias de populações subalternizadas e exterminadas por processos de violências corporais e de gênero. A educação, a memória e a cultura são as principais ferramentas de combate à violência de gênero e auxiliam a criar novos imaginários sobre populações subalternizadas.¹⁷

¹⁷ Idem.

Aqui, vemos novamente a cisgeneridade como detentora única de discursos sobre a transgeneridades. O MUTHA tem então fomentado propostas de recuperação da posse de bens dessa população, da produção de novos bens e da colaboração, mediante conscientização da responsabilidade coletiva pela memória e pela cultura de populações subalternizadas. Temos, também, a defesa das cotas e vagas supranumerárias em editais públicos.

O sétimo desafio é lidar com a fixidez de sistemas, metodologias e tecnologias de arquivamento e musealização para populações corpo e gênero variantes, em termos de estabilização de categorias de dados pessoais, gerenciando também as modificações desejadas pelas próprias pessoas aos quais os dados correspondem.¹⁸

¹⁸ Idem.

Essa dificuldade também concerne aos processos curatoriais do MUTHA, visto que eles começam com a inscrição de artistas no AAD. Os processos do AAD inauguram no MUTHA uma curadoria compartilhada, em que artistas possam fazer sua própria seleção do que desejam encaminhar ao museu. Dessa forma, as tecnologias do AAD devem permanecer sempre abertas e em modificação.

O oitavo desafio abarca o gerenciamento de acesso. Primeiro, a luta contra o extrativismo, principalmente de pessoas que pesquisam populações subalternizadas e nunca retornam a elas os dados produzidos pelas pesquisas nem retornos financeiros. Segundo, a proteção às pessoas arquivadas, em termos de censura e das violências direcionadas a arquivos e memórias sobre a população corpo e gênero variante do/no Brasil e além, como possibilidades de ataques virtuais, dentre outros. Terceiro, as criações de estratégias de luta contra as restrições, as codificações de acesso, as desapropriações, as tipologizações de memórias corpo e gênero diversas.¹⁹

¹⁹ Idem.

As exposições da galeria do MUTHA são de livre acesso. Porém, o Arquivo Histórico, que também tem itens culturais como obras de arte, tem acesso gerenciado, por conta da explicação acima, que pode ser complementada pelo seguinte trecho:

Trata-se da transformação de nossos recursos sexuais em trabalho, de nossa sensibilidade em matéria comercializável, de nossa memória erótica em texto que será vendido pela quantidade de caracteres, dos nossos arranjos sexuais em cenários anônimos que poderão ser repetidos performativamente por atores indiferentes (PRECIADO, 2018, p. 142).

Por fim, o último desafio é epistêmico e conceitual, já que se refere à criação de novas narrativas e outras possíveis maneiras de curadoria, arquivamento e musealização – três instâncias que se imbricam umas nas outras – para além da atualização da violência arquivística, que ocorre em curadorias que beneficiam documentos escritos e objetuais. O MUTHA considera o:

Corpo, a performance, os intangíveis e outros processos de memória corpo e gênero diversa ainda nunca abordados por museus hegemônicos. Este tópico é um dos mais complexos, já que envolve a produção de memórias e dados de maneiras anticoloniais, e isso requer a criação de outros vocabulários controlados, a formulação de políticas que lidem com os paradoxos de categorização do incategorizável e do selvagem, e a criação de outros mundos, corpos e tempos possíveis ou mais-que-possíveis.²⁰

²⁰ HABIB, I. G. Op.cit., 2022b.

REFERÊNCIAS

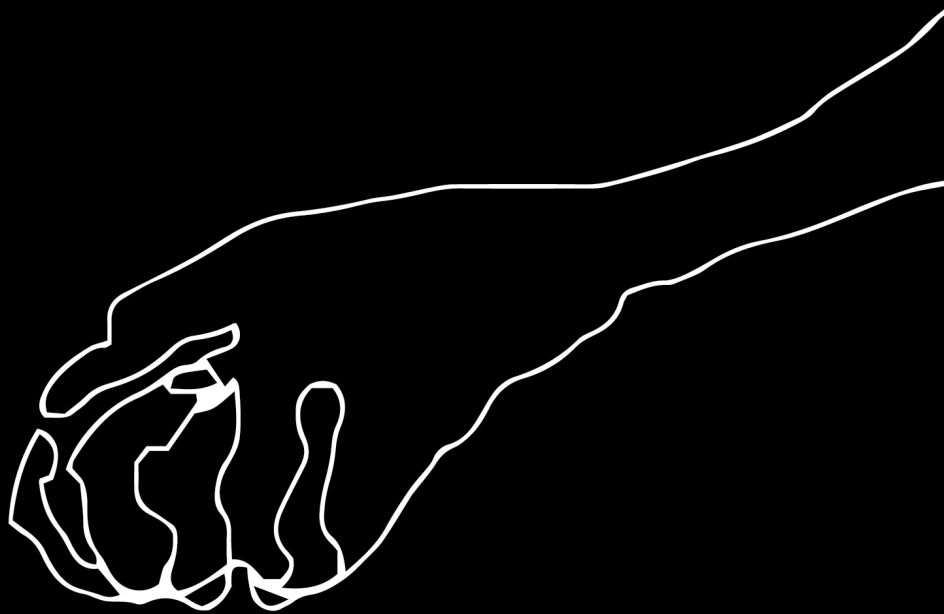
HABIB, Ian Guimarães. **Teatro e Performance**. Salvador: Ed. SEADUFBA, 2022a.

..... Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA): Memórias, arquivos, artes e museologias trans em equipamentos culturais públicos [Comunicação oral de manuscrito no prelo]. In: **1º Seminário Centro Culturais e Territórios** – Eixo II: Emergências artísticas. Instituto Mirante & Secretaria de Cultura do Estado do Ceará & Instituto de Cultura e Artes, Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza/CE, 2022b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/live/czf0Is4luPc?feature=share>>.

HABIB, Ian Guimarães. **Corpos Transformacionais**: a transformação corporal nas artes da cena. São Paulo: Ed. Hucitec, 2021.

..... Corpos Transformacionais: Proposições decoloniais sobre corpos e diversidades de gênero nas artes da cena. In: ALMEIDA, Saulo Vinicius; BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos (Orgs.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giostri, 2020, p. 183-204.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.



ARTE, REPRESENTATIVIDADE E HISTORIOGRAFIA: ALGUMAS QUESTÕES¹

Afonso Medeiros

Prof. Titular de Estética e História da Arte da Faculdade de Artes Visuais (desde 1989), do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA, desde 2008) e Bolsista Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq, desde 2016). Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas (UFPA, 1985), é especialista em Belas Artes/História da Arte pela Shizuoka University (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação/Arte-Educação, pela Shizuoka University (Japão, 1996) e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001). Fez estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Dinâmicas Territoriais e Sociedade na Amazônia da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA, 2017-18) e realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). É membro do Grupo de Estudos e Pesquisas "Borrando Fronteiras" (GEPABOF, UNESP/CNPq) e líder do Grupo de Pesquisa em "Histórias, Artes e Saberes Estéticos" (GPHASE, UFPA/CNPq). Desenvolve desde 2022 o projeto de pesquisa "Iconografias das (in)diferenças: contradições da historiografia da arte na (re)configuração da modernidade".
Email: saburo@uol.com.br

Resumo

O presente artigo insere-se nos estudos sobre a história da historiografia da arte, tendência historiográfica ainda tímida no contexto acadêmico brasileiro. Nessa perspectiva, tenta refletir sobre a seguinte questão: a representatividade de indígenas, negros, mulheres e LGBTQIAP+ nos sistemas das artes atende a uma reconhecida circunstância cultural premente na contemporaneidade globalizada – e, portanto, temporal e espacialmente circunscrita – ou, além disso, aspira ao reconhecimento de identidades simbólicas deixadas às margens (quando não esquecidas) das narrativas historiográficas? De permeio, apresenta algumas tendências epistêmicas recentes em disciplinas (como a filosofia, a estética e a própria história) que tradicionalmente têm apoiado o discurso historiográfico da arte.

Palavras-chave

Arte; Representatividade; Historiografia; Estética; Episteme.

¹ A primeira versão deste ensaio foi escrita para a revista VIS, n. 21, v. 1 e resulta do projeto de pesquisa *"Iconografias das (in)diferenças: contradições da historiografia da arte na (re)configuração da modernidade"*, subsidiado com bolsa PQ do CNPq. Nesta versão revista e ampliada, outro título possível seria: *"A historiografia da arte entre o discurso do fato e o fato do discurso: algumas questões a partir da representatividade"*. A primeira versão deste ensaio está disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/144477>>.

A questão da representatividade de indígenas, negros, mulheres e LGBTQIAP+ nos sistemas das artes atende a uma reconhecida circunstância cultural premente na contemporaneidade globalizada – e, portanto, temporal e espacialmente circunscrita – ou, além disso, aspira ao reconhecimento de identidades simbólicas deixadas às margens (quando não esquecidas) das narrativas historiográficas?

As duas demandas expressas nessa questão não são a mesma coisa, embora a segunda possa ser tomada como consequência necessária da primeira que, então, lhe serve de causa. Os fenômenos singulares de uma época – neste caso, a contemporânea – costumam não só rascunhar a interpretação histórica dessa mesma época como, também, “passar a limpo” as narrativas históricas do passado que, ademais, não cessam de ser reconfiguradas. A questão, portanto, é se dado fenômeno que singulariza uma época adquire força suficiente, tanto para o rascunho do presente quanto para a revisão da interpretação do passado, que ignorou esse mesmo fenômeno ou suas raízes. Nesse sentido, o discurso historiográfico se constituiria como um processo de retrospectção, dialético e dinâmico.

Para sabermos se a representatividade artístico-estética de agentes social e tradicionalmente marginalizados nas trajetórias siamesas do patriarcado e do capitalismo já assumiu o status de revisão histórica, ou se, ao contrário, ainda se encontra no estágio de mera coleção primavera-verão do mercado acadêmico, é necessário perscrutar as narrativas históricas em exercício na contemporaneidade.

Na verdade, o buraco é um pouco mais embaixo: há que se verificar se essa representatividade, com todos os câmbios epistêmicos e metodológicos que ela requer, já “infecta” a formação dos profissionais (licenciados e bacharéis) da arte, de modo que tal representatividade faça parte do DNA das diversas disciplinas históricas nos currículos universitários – mas isto demandaria tempo e espaço mais dilatados.

Por vício ou por virtude, o sistema de produção e consumo global da arte não consegue se desvencilhar do mundo acadêmico. Quanto mais esse sistema foi se tornando complexo no bojo da sofisticação do capitalismo nos últimos dois séculos, tanto mais o mundo acadêmico se viu obrigado a se debruçar sobre essa complexidade que, em alguma medida, serve de retroalimentação ao próprio sistema. Isso se dá (dentre outros motivos) porque, não raro, professores e pesquisadores exercem outras funções nodais no sistema da arte: são também artistas, curadores, críticos, galeristas, colecionadores – intelectuais mediadores, enfim (GOMES e HANSEN, 2016). Essa relação bem azeitada por profissionais em permanente trânsito intersistêmico não nasceu agora. Ela existe desde antes da própria

constituição (em meados do século XIX) da História da Arte como campo de saber acadêmico – uma breve revisão da constituição da disciplina no ensino superior europeu ou europeizado nos autoriza essa afirmação. E pouco importa se essa transitividade dos profissionais da arte faz com que o sistema artístico impulse o sistema acadêmico ou vice-versa – também, neste caso, é tarefa inócua endossar a primogenitura do ovo ou da galinha.

O que importa assinalar é que a história da arte nasceu dessa interatividade e que a evolução desse trânsito na modernidade tardia é que determina, no final das contas, quais saberes e fazeres artísticos se tornarão *hábito*² a ponto de aspirar à canonização ou, pelo menos, à beatificação histórica. Tendo essa estrutura como cenário, a luta pela visibilidade histórica e estética não pode ser pensada exclusivamente em termos de substituição pura e simples de um cânone por outro, pois isto mantém intactos os mecanismos de poder (acadêmicos, inclusive). Não se trata meramente de menos homens e mais mulheres ou de menos brancos e mais pretos e indígenas. Se trata, antes, de enfrentar o cânone epistêmico e seus modos de (re)produção na história da arte para percebermos se a representatividade estética das “minorias” expandiu a teoria do conhecimento o suficiente para reconfigurar a noção de cânone e, com isso, poder reconfigurar a narrativa histórica a contrapelo (GAGNEBIN, 2013), ou se, ao contrário, foi absorvida tão somente como modo subliminar de reiteração da autoridade do cânone artístico eurocêntrico – a este respeito, cf., por exemplo, Philippe Dagen (2019; 2021).

Esta discussão esconde vários níveis de complexidade, envolvendo conexões entre pelo menos quatro amplos cenários conceituais sobre o qual se estende o campo historiográfico da arte: colonialidade, modernidade, globalidade e contemporaneidade, não necessariamente nessa ordem. É através dessas conexões de fundo que a questão sobre a relativa representatividade de gêneros e étnico-raciais no sistema contemporâneo da arte deve ser abordada, no sentido de tentar perceber se tal representatividade vem fissurando o núcleo duro da história da arte. Isto nos leva, de imediato, a algumas hipóteses, dentre outras possíveis: 1) É lícito reivindicar que a exigência de representatividade no sistema contemporâneo da arte promova reescrituras da própria história da arte? 2) A promoção dessa reescritura historiográfica necessariamente afeta a própria noção de cânone artístico-estético? 3) Afetando essa noção canônica, com quais filosofias, antropologias e/ou sociologias tais reescrituras historiográficas se tornaram (ou se tornarão) sustentáveis? 4) E em se tornando sustentáveis, é possível pensar a suposta universalidade

² Uso aqui o termo “hábito” no sentido peirceano do termo, como terceiraidade, como signo genuíno, em expansão, em processo de cristalização.

da história e da arte em outros termos? Por enquanto, é possível traçar alguns rascunhos.

É lícito reivindicar que a exigência de representatividade no sistema contemporâneo da arte promova reescrituras da própria história da arte?

O trabalho de historiadoras feministas como Linda Nochlin e Griselda Pollock nos permite dizer que sim, pois promoveram uma revisão historiográfica sem precedentes que revisitou o epicentro historiográfico desde pelo menos o Renascimento (ou desde o século XIX, no caso brasileiro) e, assim, artistas mulheres começaram a sair das sombras das reservas técnicas, mereceram retrospectivas inéditas e passaram a disputar espaços mais privilegiados em coleções públicas e privadas. Esse redirecionamento historiográfico, obviamente, foi sustentado pelas condições de visibilidade histórica presentes nos anos 1960/1970: o estruturalismo, a contracultura, as reformas universitárias nos países centrais, os movimentos feministas e pelos direitos civis – cenário este que, de quebra, demonstrou cabalmente que é possível fazer/reescrever a história a partir de questões candentes na contemporaneidade.

Dado que a questão da invisibilidade histórica da produção artística de mulheres partiu majoritariamente do contexto cultural euro-estadunidense, há que se relativizar o caso brasileiro já que, àquela altura, pelo menos em termos de modernismo, o cânone já contava com Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Entretanto, os estudos feministas brasileiros no campo da arte atestam sobejamente que essa “visibilidade feminina” se restringiu praticamente às duas paulistas, fruto de uma construção discursiva que colocou o modernismo paulista como referência-mor dos modernismos brasileiros (FISCHER, 2022) – as pesquisas de Madalena Zaccara (2017) e Ana Paula Simioni (2019), dentre muitas outras, nos dão prova disso. Por fim, é necessário acrescentar que a porta aberta pelos estudos feministas no campo historiográfico da arte ampliou o panteão da produção artística gerando uma diversidade historiográfica até então inédita, mas não mexeu um milímetro no paradigma, dado que essa ampliação se deu no próprio recorte evolutivo determinado pela história convencional. Ampliou-se o panteão histórico, mas não o cânone epistêmico, e isso nos leva à segunda questão. Mas, antes, é preciso discernir algo importante: a representatividade de gênero (de mulheres e LGBTQIAP+) provoca delineamentos epistêmicos diversos dos causados pela representatividade étnico-racial (de indígenas e negros), embora ambas se encontrem e se interpenetrem nas periferias do

sistema patriarcal-capitalista a que foram relegadas. O tom dessa discussão pode ser sintetizado nesta citação de Estela Ocampo:

Las sociedades de Europa occidental elaboraron, en el sentido material e intelectual del término, formas espaciales características, circuitos de producción y de consumo de arte, definieron precisamente qué es una *obra de arte*. Esos conceptos predominaron durante cinco siglos, hasta nuestra época en que comienzan a ponerse en duda, y fueron impuestos progresivamente a otras civilizaciones en base a una superioridad técnica. Productos de una peculiar situación histórica y social, portadores de una particular cosmovisión no eran, ni son, lo suficientemente amplios como para poder incluir fenómenos de una cosmovisión diferente o incluso contradictoria (OCAMPO, 1985, p. 9; grifos da autora).

Se, enfim, reconhecermos que a narrativa historiográfica da arte se concentrou na peculiar situação histórica e social da Europa desde o século XVI e que desta situação geográfica e cultural foram extraídos os princípios norteadores da disciplina, é forçoso considerar que ela se tornou epistêmica e metodologicamente parcial.

A promoção dessa reescritura historiográfica necessariamente afeta a própria noção de cânone artístico-estético?

No caso da representatividade de negros e indígenas, sim. Pensar a história da arte exclusivamente a partir dos fenômenos artístico-estéticos das sociedades ocidentais modernas é o mesmo que pensar uma história da agricultura exclusivamente a partir da cultura do trigo – sua disseminação global foi importantíssima, mas não foi a única a sustentar a sobrevivência da humanidade. Não é possível pensar a produção estética de culturas não europeias como *commodities* a serem postas num mercado que pouco valoriza os “bens primários” – leia-se “primitivos”. Mesmo que consideremos mal e porcamente o retumbante impacto que as artes das culturas asiáticas, africanas e americanas causaram na evolução da arte das culturas europeias modernas (em termos técnicos, inclusive), não se pode pensar a generalidade e a pluralidade do fenômeno artístico a partir de uma única matriz cultural, mesmo que esta tenha sido exportada e se tornada hegemônica no bojo dos colonialismos. Guardadas as devidas proporções, essa atitude seria equivalente a pensarmos a arte do século XX modelada exclusivamente pelas culturas visuais estadunidenses, ainda que estas tenham se tornado hegemônicas.

A questão não é nova. Já em 1904, num ensaio publicado em inglês por E. P. Dutton & Co. de Nova York, Okakura Kakuzō dava o tom dessa discussão que atravessaria o século XX para nos desassossegar ainda hoje:

A arte, de fato, como a rede adamantina de Indra, reflete toda a cadeia em cada um de seus elos. Em nenhum momento existe já como modelo definitivo. É um crescimento contínuo, que desafia o bisturi da cronologia. Discutir uma determinada fase de seu desenvolvimento significa lidar com infinitas causas e efeitos do passado e do presente (OKAKURA, 2016, p. 16).

Gosto muito desse “A arte [...] desafia o bisturi da cronologia” e, por acréscimo, acrescentaria que impõe outras habilidades técnico-metodológicas do cirurgião/historiador.

Okakura³ escreveu este ensaio num momento em que os fazeres e saberes das artes tradicionais japonesas encontravam-se em franco desprestígio interno diante do processo acelerado de “modernização” japonesa que gerou, inclusive, academias de arte nos moldes europeus – tal desprestígio interno contrastava com o crescente prestígio das artes tradicionais japonesas no cenário internacional da época.

Conhecedor tanto da arte indiana e chinesa quanto da arte europeia e estadunidense, Okakura, nessa citação, sintetiza seu assombro diante de uma estética e de uma história cujo *merchandising* não consegue disfarçar nem mesmo seu universalismo caolho ou, como o próprio explicita, “tendemos a esquecer que as tipologias, no fundo, são somente pontos luminosos num oceano de aproximações [feitas em] nome de uma comodidade mental” (OKAKURA, 2016, p. 14). Entrementes, nos incita a perceber que nenhum dos elos históricos, ainda que refletindo o todo, pode ser tomado como modelo definitivo. Assim, parece defender a história da arte no seio da cultura como processo que envolve infindáveis causas e efeitos no presente e no passado para desafiar “o bisturi da cronologia”. No mais, cabe uma digressão: quantas reflexões sobre a suposta globalização da história da arte no século XX seriam possíveis se pensássemos num paralelo entre este ensaio de Okakura Kakuzō e aquele outro de Inaga Shigemí⁴, lançado mais de um século depois? Dado o interstício secular entre as diatribes dos sensei japoneses sobre a representatividade das artes orientais nos fluxos globalizados da história da arte, a discussão persiste. E se persiste no embate Oriente/Ocidente, como não persistiria no embate Norte/Sul?

Afetando essa noção canônica, com quais filosofias,

³ Aluno de Ernest Fenollosa na Universidade de Tokyo e co-fundador da Escola de Artes de Tokyo (da qual foi decano) e do Instituto de Arte do Japão, Okakura Kakuzō (1862-1913) foi um dos primeiros intelectuais influentes do extremo oriente a questionar a pretensa “universalidade” da história da arte e da estética ocidental.

⁴ Inaga Shigemí (1957) especializou-se em literatura comparada, estudos culturais e história do intercâmbio cultural na Universidade de Tokyo e na Universidade de Paris VII, e vem lecionando na Universidade de Tokyo, na Universidade de Mie e no International Research Center for Japanese Studies (em Kyoto).

antropologias e/ou sociologias tais reescrituras historiográficas se tornaram (ou se tornarão) sustentáveis?

Como vimos (citando apenas dois exemplos bem conhecidos), a demanda por representatividade de mulheres e orientais na narrativa geral da história da arte não afetou o cânone disciplinar. Mas que “cânone” é esse? É uma concepção de arte embasada na evolução de saberes e fazeres artísticos europeus que, grosso modo, opõe natureza e cultura e reivindica a “autonomia” do signo estético. Sem essa suposta autonomia e essa suposta oposição, nada mais pode ser considerado como “arte propriamente dita”. Tal concepção, construída paulatinamente no bojo da modernidade europeia, gerou pelo menos quatro dogmas: 1) A história não pode ser o julgamento do contemporâneo sobre o passado. O historiador tem que remontar virtualmente uma época e interpretá-la exclusivamente com as condições de visibilidade “fornecidas” por essa mesma época. 2) A arte é produção de artista, desde que tal função e distinção seja social e economicamente reconhecida. 3) Não se pode chamar de “arte” a produção estética de povos que não desenvolveram conceitos e ideias para defini-la enquanto produção autônoma e não utilitária. No máximo, de “artesanato”, mesmo que tais povos também não tenham conceitos para definir isso. 4) A história da arte é a história das vanguardas contra as retaguardas, e seus cânones são produzidos nessa interface, mesmo que os vanguardistas se reportem técnica e/ou conceitualmente ao passado.

Toda revisão ou ampliação do cânone pressupõe uma consequente revisão epistemológica. As vanguardas históricas europeias explicitam isso ao questionarem a representação naturalista/realista vigente desde o Renascimento. Ao assim fazê-lo, problematizam não só os limites da representação, mas a própria representação, o estatuto semiótico da obra de arte. Ou seja, se refaz (ou se revê) as relações entre signo, referência e interpretação.

Mas como pensar uma revisão epistemológica da história da arte a partir das culturas não europeias se para estas se admitiu (até recentemente), no máximo, uma etnofilosofia, uma etnocenologia, uma etnomusicologia e um etnodesign, todas oriundas da seara antropológica? Trocando em miúdos: é possível promover um câmbio epistêmico na historiografia da arte sem a sustentabilidade filosófica e, em troca, promover esse câmbio numa sustentabilidade – digamos – antropológica sem criarmos outras categorias estanques, do tipo “história filosófica da arte” ou “história sociológica da arte” para os europeus e os europeizados, e “história antropológica da arte” para as tradições estéticas não bafejadas

pelo europeísmo? Este me parece, ainda, um arranjo epistêmico provisório diante dos idealismos e dos empirismos que a tradição historiográfica da arte foi buscar na filosofia.

Primeiro, é necessário desconstruir o mito da dependência epistêmica da arte em relação à estética e, segundo, o impacto (ou não) da filosofia da história sobre a história da arte – tenho em mente, neste caso, um arco teórico que vai de Hegel a Benjamin, passando por Marx e Nietzsche. Ficarei, por enquanto, com o primeiro, expondo algumas fissuras nesse mito que foram exploradas por, pelo menos, dois autores: o estadunidense Arthur Danto (2014) e a mexicana Katya Mandoki (2013).

Devedor de Hegel no atacado, Danto expõe o descredenciamento filosófico da arte para encarar a definição da arte (sua essência e natureza) a partir de sua própria história, ou melhor, a partir de uma filosofia gerada no próprio âmago do percurso histórico. Assim, o crítico e esteta estadunidense concebeu uma teoria da arte que considera, conjuntamente, tanto tendências essencialistas quanto historicistas na definição da natureza da arte e, nessa perspectiva, não se trataria mais de reivindicar uma história da arte escorada por uma filosofia “descredenciadora”, dado que

A diferença é que, na teoria de Danto, a questão do que é a arte tem sido o motor do desenvolvimento da arte em direção ao seu fim, um fim que consiste no surgimento, na medida possível dentro de seus próprios limites, de uma definição de arte pela qual sua própria história possa ser compreendida. Assim, a história da arte é também a história da filosofia da arte (GILMORE, 2014, p. 17).

Duas coisas a serem ressaltadas nessa pegada de Danto: uma, a de que o percurso histórico da arte engendra sua própria filosofia; a outra seria a insinuação de que cada tempo histórico elabora internamente sua própria filosofia com a finalidade de pensar o todo da arte. Ainda que elabore uma estética filosófica intrínseca ao percurso histórico, tendo em vista o arcabouço evolutivo da arte ocidental, Danto coloca em xeque a pressuposta autoridade filosófica como um *a priori* da arte e da sua história e, assim, deixa a bala na agulha para algo que interessa à visibilidade historiográfica: a possibilidade de pensarmos a reconfiguração múltipla e caleidoscópica das temporalidades e espacialidades históricas da arte com a expectativa de que outras filosofias (também caleidoscópicas) podem ser produzidas a partir das próprias vísceras da história em processo de reconfiguração – desde que, claro, “combinemos” que os não europeus também pensam.

Outra fissura na estética ocidental como alicerce do discurso

historiográfico da arte foi explorada por Katia Mandoki. Através de aportes interdisciplinares que envolvem a filosofia, a psicologia, a neurologia, a semiótica, a antropologia, a teoria da cultura e a teoria da evolução das espécies, Mandoki propõe uma estética que poderíamos definir como “em seu campo ampliado”, mas que ela chama de “microestética”. Apontando as idiossincrasias convencionais da disciplina e de sua (in)definição, inclusive nos recentes estudos com pegadas evolucionistas, Mandoki esclarece que

Dos tareas exigen atención con especial urgencia: por una parte descifrar los sentidos diversos de la estesis y por la otra remover las supersticiones discursivas que se han osificado en esta disciplina particularmente desde la metafísica que sin parsimonias hay que denotar como “ideología estética” (MANDOKI, 2013, p. 17).

Sem papas na língua, a pensadora mexicana define boa parte da tradição discursiva da estética (particularmente a assoreada pela metafísica) como “superstição ossificada” e segue esclarecendo que seu roteiro se distancia da “estética arte-cêntrica” e de “las perpetuas loas al arte” (MANDOKI, 2013, p. 18).

Ora, uma estética assim concebida libera a arte da exclusividade de fornecimento de perceptos e afectos para a filosofia. Assim, para a tradição artística de povos originários que não dissociaram natureza de cultura, nem constituíram *stricto senso* filosofias a partir das lógicas platônicas e aristotélicas e nem construíram um arrazoado estético tendo a arte como síntese absoluta da estesia, a fissura explorada por Mandoki é um bálsamo. Ao libertar a arte de sua suposta primazia na construção do pensamento estético (operação proposta por Hegel), Mandoki inverte os termos: é a percepção corporal envolvida na estesia que produz manifestações artísticas e, portanto, o estético (que trata desses modos de percepção) é causa e não efeito do artístico. Embora aparentemente contradiga Danto, a virada epistêmica proposta por Mandoki pode ser pensada em termos complementares: se, por um lado (com Danto), a filosofia da arte só pode ser rascunhada com e a partir das entranhas do percurso historiográfico da própria arte, por outro (com Mandoki), tal filosofia não necessariamente deve assumir o ônus de configurar os princípios gerais da estética.

Enfrentando os dez dogmas da estética apontados por Mandoki⁵, poderemos perceber (indo além da proposição de Danto) que a abordagem historiográfica da arte das culturas originárias não necessariamente nos obriga a tirar delas princípios estético-filosóficos (categorias, estilos etc.) que lhe deem “sustentação” epistêmica.

⁵ 1) La cultura se opone a la naturaleza. 2) Lo bello se opone a lo útil. 3) La belleza es un valor puramente espiritual. 4) La contemplación de lo bello es desinteresada. 5) La estética radica en las características de los objetos (proporción, orden, ritmo, simetría). 6) Los enigmas de la estética se descubren sólo con razonamiento filosófico. 7) Los juicios estéticos son imparciales y objetivos. 8) La estética es exclusivamente una cuestión cultural. 9) La valoración estética es distanciada. 10) Toda discusión de lo estético tiene que realizarse en función del arte (MANDOKI, 2013, p. 17).

Isto posto, a (re)escritura da história da arte das culturas originárias, tal como insinuou Frank Willett (2017) em relação à história da arte africana, pode render bons frutos na cooperação entre historiadores e antropólogos, “mas há que ter cuidado para que a relevância etnográfica não tome o lugar do sentimento estético” (COSTA E SILVA, 2017, p. 13).

O senso estético, como advoga Mandoki, parece mesmo exceder a própria humanidade. Como capacidade humana, também parece ser universal ou, mais apropriadamente, universalizável. Na medida em que a arte é (re)produção desse senso (e não sua necessária síntese), um peculiar estado da arte não pode ser tomado como universal em si mesmo, através de categorias e modelos aplicáveis indistintamente. Entretanto, como elo numa extensa cadeia, cada fenômeno artístico pode ser entendido como reflexo do todo (como quer Okakura) ou como um elo histórico que aspira à definição do todo (como quer Danto). A questão da representatividade de gênero e étnico-racial no campo da arte não pode ser pensada senão como esses elos, como os elos que faltam para que o todo ainda indiscernível possa ser precário e minimamente vislumbrado. É só a partir de então que poderemos pensar a arte como “universal”, isto é, como fenômeno dotado de elos que nada mais são do que promessas de reflexos universalizáveis.

E em se tornando sustentáveis, é possível pensar a suposta universalidade da história da arte em outros termos?

Ouçamos, primeiro, Ivair Reinaldim:

Sempre é possível satisfazer-se com proximidades visuais, com analogias formais, com teorias inclusivas, mas ao fim e ao cabo, muitas das práticas e abordagens teóricas esquecem-se de que em um contexto globalizado a “expansão” epistemológica da arte faz com que haja um número maior de situações e objetos disponíveis para alimentar um mercado saturado de seus próprios produtos. O velho risco da “universalização” do conceito ocidental de arte, com pretensão a uma aplicabilidade indistinta, pode tornar-se, enfim, uma prática *predatória* (REINALDIM, 2017, p. 37, grifos do autor).

Sim, sempre é possível incluir mulheres, negros e indígenas nas narrativas historiográficas da arte. Ou, a partir da inserção da arte não europeia no fluxo da arte ocidental, postular uma “ciência” formalista da arte que contemple analogias visuais entre produções estéticas que se ignoraram mutuamente por séculos ou milênios. Ou, até mesmo, desconstruir

certos mitos “evolucionistas” da história da arte para torná-la mais inclusiva e menos parcial. Mas essas estratégias embutem uma questão de fundo: a mais valia do signo estético enlacrada na economia política dos bens simbólicos. Não à toa, a concepção de arte que a sociedade ocidentalizada ainda operacionaliza em nossa contemporaneidade nasceu junto com o mercantilismo do século XVI. Não à toa, a inclusão da produção artística de indígenas, negros, mulheres e LGBTQIAP+ no sistema da arte o encontra num estado hiperinflacionário, sedento de novos ou renovados produtos, desde que estes, obviamente, possam ser embalados para consumo imediato e presumivelmente dotados de prazo de validade. É nessa perspectiva que a representatividade corre o risco de descarte sem nem ao menos arranhar a estrutura da mercadologia simbólica, também ela atravessada por conglomerados epistêmicos.

A crer na superfície do estado da arte aqui citado, a revisão da história da arte a partir de questões postas pela representatividade está em curso, ainda que, em certos casos, ignorando (ou naturalizando) a estrutura mercadológica “moderna” que não esconde sua índole colonialista e predatória também no campo das trocas simbólicas; arte incluída. A bem dizer, e seguindo a percepção de Katya Mandoki sobre a estética arte-cêntrica que limita teoricamente a amplitude da experiência estética, a concepção ocidental da arte e da sua história têm sido o motor dessa mercadologia material e imaterial dos bens simbólicos. E, assim, vai-se calibrando currículos, remendando ementas e recauchutando práticas pedagógicas sem, entretanto, arranhar o “núcleo epistêmico duro” tanto da arte quanto da história.

Mas é certo que arte e história, desde que se tornaram campos de estudos acadêmicos com pretensões científicas, também não deixaram de evoluir. Acossadas pela debacle da razão iluminista-positivista, refazem-se continuamente ao longo do século XX a ponto de Giulio Carlo Argan (1992, p. 507), na esteira de Husserl, apontar a inevitabilidade da crise “das ciências europeias”; arte incluída.

O paradoxo da representatividade que Ivair Reinaldim apontou na citação anterior se insere, por um outro lado, nessa crise das ciências europeias que Argan vislumbrou no caso da arte, mas também percebida por Carlos Antonio Rojas no caso da história:

Essas múltiplas expressões da renovação historiográfica pós-1968 revelam a constituição de uma inédita situação, caracterizada pelo *policentrismo na inovação historiográfica* e pela *pluralidade de alternativas de desenvolvimento* da investigação histórica, ambos traços que definem a nova

Resta verificar se as conjunções entre arte e história se aproveitaram dessa “janela histórica” proporcionada pela crise (e consequente renovação) em questão, de modo que a história da arte do passado e do presente absorva o alargamento epistêmico proposto, mesmo que subliminarmente, pela representatividade ora em curso. Para isso, é possível reconsiderar a historiografia da arte segundo os seguintes termos sugeridos por Rojas (com o perdão pela longa citação) para a constituição de uma história da historiografia que não apenas agrega sua necessária dimensão crítica

mas também as diversas contribuições que a própria historiografia do século XX desenvolveu em relação ao modo de estudar e interpretar qualquer livro ou obra impressa, junto à sofisticação e à teorização acerca do gênero de biografia em geral e da biografia intelectual em particular, bom como a partir das contribuições da história literária que tratam, por exemplo, da própria noção de “autor”. Da mesma forma, a partir dos avanços da linguística no que diz respeito aos diferentes níveis de mensagens contidos em cada estrato ou elemento da fala, ou da história cultural acerca da relação entre as culturas hegemônicas e as culturas subalternas, ou da filosofia em relação às “epistemes” subjacentes à produção cultural de toda uma época, ou da sociologia dos grupos e das redes de sociabilidade intelectual, ou da história das ciências e dos saberes em geral, com sua ênfase nos problemas da transmissão intelectual e da geração de novos paradigmas, desde o próprio seio das tradições contra as quais se dirigem ou subvertem, para mencionar apenas alguns possíveis exemplos do vasto universo de coordenadas que determinam e definem esta empreitada dos estudos atuais sobre a história da historiografia” (ROJAS, 2017, p. 14).

Trocando em miúdos, e puxando a brasa para a sardinha dos arte-historiadores, os estudos contemporâneos da arte e da sua história não podem prescindir de uma decidida pegada interdisciplinar (ao mesmo tempo intercultural), e, como vimos em Rojas, são diversas as chaves disponíveis. No mais, poderíamos conjecturar que a história da arte é uma performer equilibrando-se num arame virtual estendido entre a arte enquanto fato e a arte enquanto discurso; e nenhum contexto que subsidia fato e discurso pode ser desconsiderado. Talvez seja assim que a história da arte, no fundo, trate de interpenetráveis. Ou de parangolés.

O estado da arte nos impele à crença de que a reescritura

interdisciplinar da arte está em curso, mas, no geral, concentrada no encontro da cultura europeia com as culturas não europeias desde a colonização moderna. Se, por um lado, essa concentração nos períodos colonial e pós-colonial nos permite rastrear resistências e apagamentos, por outro, falta promover uma arqueologia dos saberes e fazeres simbólicos (in)visíveis nesses mesmos palimpsestos históricos produzidos pela colonialidade. Ao fim e ao cabo, toda representatividade na história e na arte está em busca da reconfiguração de sua própria ancestralidade – na medida do possível, em seus próprios termos – lidando ao mesmo tempo com aspectos diacrônicos, sincrônicos e anacrônicos.

Lembrando que uma vaga de conservadorismos e moralismos tem acompanhado as lutas pela diversidade desde meados do século passado e que essa vaga conservadora tem se agudizado nas duas primeiras décadas do presente século, a representatividade corre o risco de perder o bonde da história da arte. Mas uma das tarefas mais prementes do arte-historiador minimamente comprometido com a sismografia de seu tempo e espaço é, justamente, não deixar que a história perca o bonde da representatividade. Ou o trem-bala.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA E SILVA, Alberto da. Um ABC, uma tabuada ou um catecismo da escultura africana. In: WILLETT, Frank. **Arte africana**. Trad. de Tiago Novaes. 1ª Ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017, p. 12-18.

DAGEN, Philippe. **Primitivismes**: une invention moderne. 1ª ed. Paris: Gallimard, 2019.

_____. **Primitivismes 2**: une guerre moderne. 1ª ed. Paris: Gallimard, 2021.

DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad. de Rodrigo Duarte. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FISCHER, Luís Augusto. **A ideologia modernista**: a Semana de 22 e suas consagração. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GILMORE, Jonathan. Prefácio. In: DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad. de Rodrigo Duarte. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 11-23.

GOMES, Angela Maria de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (orgs.). **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

INAGA, Shigemi. A História da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente. In: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (orgs.). **Imagens do Japão**: pesquisas, intervenções, poéticas, provocações. 1ª ed. São Paulo: Annablume; Fundação Japão, 2011, p. 55-85.

MANDOKI, Katya. **El indispensable exceso de la estética**. 1ª ed. México: Siglo XXI Editores, 2013.

OCAMPO, Estela. **Apolo y la máscara**: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas. 1ª ed. Barcelona: Icaria Editorial, 1985.

OKAKURA, Kakuzō. **Lo spirito dell'arte giapponese**. Trad. de Anna Pensante. 1ª Ed. Milano: Luni Editrice, 2014.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n. 1, p. 25-39, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/727>>.

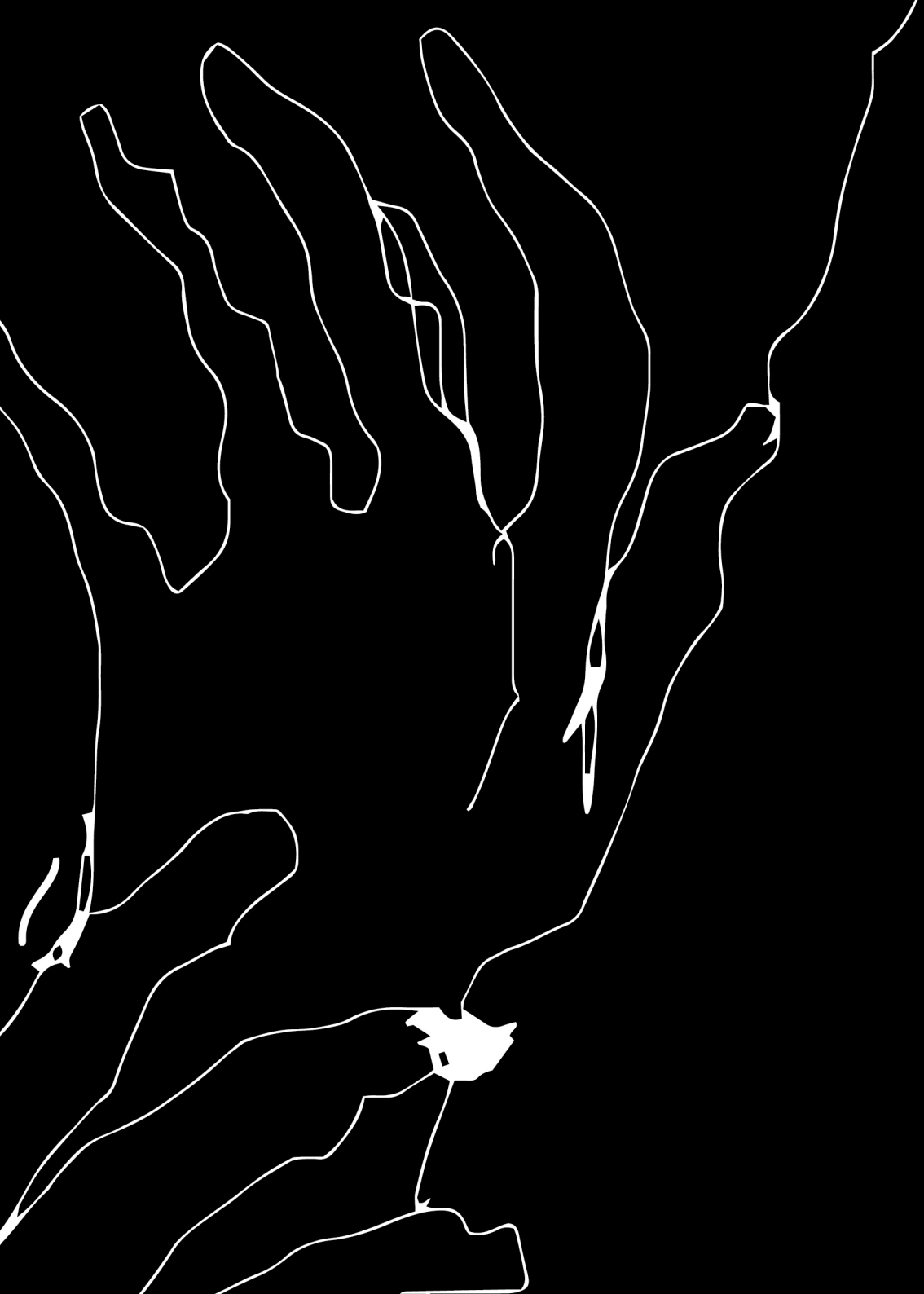
ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **A historiografia no século XX**: história e historiadores entre 1848 e... 2025? Trad. de Fernando Correa Prado. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2017.

SALZSTEIN, Sônia. Pensar contra si: tarefa aos historiadores da arte hoje. **Revista Ars** (USP), São Paulo, v. 19, n. 42, p. 13-65, dez. 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/191905>>.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. 1ª ed. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2019.

WILLETT, Frank. **Arte africana**. Trad. de Tiago Novaes. 1ª Ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.

ZACCARA, Madalena (org.). **De sinhá prendada a artista visual**: os caminhos da mulher artista em Pernambuco. 1ª ed. Recife: Ed. do Organizador, 2017.



EPÍLOGO

Apague estas linhas que lhe escrevo.
Esfregue com uma borracha
até que a trama do papel ceda uma lacuna
e você possa reescrever
e atualizar o que encontrar aqui.
Minha intenção é ser lida para ser rasurada e reescrita, em
uma espiralar do gesto que proporciona a mim e a você uma
chance de nos encontrarmos num manancial de fragmentos
e memórias falhas. A cada pedacinho que te encontro aqui,
fecunda em mim e em ti uma geometria outra em que
podemos traçar uma rota de fuga para além de tempos
cronológicos nesta intercambiável
escrita/leitura/leitura/escrita.
Eu estou aqui há muito tempo e daqui a pouco retornarei
sem ter nem mesmo deixado você.
Suponho que você está aí,
suponho que você esteja cansada desse
estatuto de leitura,
que demanda tanto de você uma atenção sem igual para
fins supérfluos de entendimento teórico.
Pois bem, apague
e podemos começar a,
quem sabe,
nos livrar desse peso.
Pegue aquela caneta que mais vai fazer a tinta vaziar para o
outro lado da página e me reescreva, mas por favor não o
faça como quem ficha um texto, longe disso, mas como
quem é também fundamental parte do espaço-tempo de
escritura do texto que está lendo. Sou um crepúsculo
mnemônico, uma memória que quer escapar de você e fazer
aparecer o breu,
uma palavra que já
fugiu.
Não há nada de interessante que eu possa falar,
que possa ser medido como maior que aquilo que você pode
me contar sobre você.
Me refaça como bem entender.
Eu autorizo, mesmo que não seja necessário autorizar uma
inscrição de vida.
É sobre isso que se trata esse texto,
sobre ser desmedida e desregulada,

Sim! Escritas outras. Junto a elas sinto uma força magnética e invisível, uma espécie de *leitmotiv* silencioso, que as enlaçaria em um “chão-linha” comum, “que mesmo instável é seu suporte”. Lembro-me, então, parafraseando Rosane Preciosa, de que é preciso dar atenção a este chão que em sua inumana hospitalidade acode essas escritas em devir.² Cumpro esta imperiosa necessidade e mergulho no tempo próprio à sua atenção. Dou passagem aos rumores dessa força, sintonizando-os do jeito que posso, e, por insistência, vou buscando refinar sua escuta em meu corpo. Pouco a pouco percebo que não é nada fácil devir corpo de passagem para esses rumores, cujas vertigens alertam-me a todo tempo de que não há respostas automáticas a dar. Acolho este conselho tácito e sigo adiante, arrodando os signos que me arrebata, frequentando sem pressa as centelhas que forjariam a voltagem dessa força, na tentativa de arriscar algumas ideias-palavras junto ao chão-linha comum que potencialmente enlaçaria essas escritas outras; vamos ver. O que sobressai logo de início neste exercício é o modo como cada uma, à sua maneira, me lembra que “escrever não tem nada a ver com significar, mas agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”.³ Porque, de acordo com esta premissa, “escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. A escrita é inseparável do devir”.⁴ Mas é preciso dizer: não há nenhuma sede de *glamour* embutida nessa premissa. Talvez quem veja de fora a imagem daquela/e/u que escreve associe seu labor como algo glamoroso. Desconhecem, entretanto, que quem escreve desde essa premissa escreve, senão, “para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga”.⁵ O que implica dizer que escrever, assim, passa antes e fundamentalmente pelo vetor da impossibilidade, isto é, por enfrentar processos árduos de trabalho e de luta cotidiana contra tudo aquilo que ameaça sua existência. A essa altura, lembro-me das palavras de Marguerite Duras: “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve”.⁶ Noto, aí, o ressoar de uma experiência comum que poderia ser delineada como uma espécie de corpo-a-corpo intensivo, com a impossibilidade como condição da escrita para certas (nossas!) existências, que visa radicalizá-la como impossível, não a tornar possível. Ou seja, torna explícita que “não há posição de impotência, mas uma operação com o impossível”.⁷ Por isso a necessidade de sintonia e escuta finas, juntas às afecções e às questões que precedem o escrito e que colocam em cena, a um só tempo, a impossibilidade da própria escrita e um outro possível dela mesma. Se escrever assim é jamais estar livre de um mal-estar, de um desalinho, de um desconforto, escreve-se, portanto, não para evadir-se ou livrar-se deles, tampouco para comprazer com eles, “mas

¹ SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. p. 103.

² PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia – vol. 1. Trad. Aurélio Guerra. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 13.

⁴ DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 11.

⁵ DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2008. p. 176.

⁶ DURAS, Marguerite. **Escrever**. Trad. Rubens Figueiredo. In: **Revista Polichinello**, abr. 2017.

⁷ SERENO, Marina. Marguerite Duras: ler os nomes do impossível. In: **Pernambuco** – Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco, Recife, n. 187, set. 2021.

na medida do que conseguirmos,
para nos fazer perceber que
é possível viver outra escrita.
Escrevo para me fazer crer
mas também para entender que isso vai muito além da
escrita, isso vai muito além da inscrição,
isso é uma metodologia de resguardo
e preservação de nós.
Muito antes de eu escrever,
muito antes de decidir o que dizer,
eu já era a escrita.
Cansada e intermediada por palavras exacerbantes,
esgarçadas por e de seus significados,
um desenho que forma um suposto entendimento
quando avizinjado de gestos formatados.
Não culpo a palavra,
sequer atribuo culpa qualquer a algo ou alguém.
Penso que, se o esgarçamento se dá, é porque chegamos,
sem perceber, ao fim do mundo da palavra,
inevitável e sempre desejado.
Quem sabe finalmente possamos começar a palavrear as
coisas de forma mais pessoal e obtusa, até irritante de tão
evasiva... quem sabe assim possamos entender que não há
barreira entre eu e o teclado que estou usando nesse exato
momento para lhe endereçar.
Eu sou também a máquina que me escreve
e a máquina também é eu,
nós duas somos extremamente limitadas
e dependentes de outros corpos,
dependentes de intersecções de conjuntos.
Este gesto captura e deixa fugir,
como um catador desajeitado ou pescador recreativo,
a minha vida.
Sou estranhamente confortável a estranheza de mim
mesma, desesperada e fugindo ao ter um vislumbre do
inerte.
Que sentido há em uma existência em binarismos
se posso ser tantas outras
(coisas)(pessoas)(vidas)(palavras)?
Escrevo como uma nuvem nimbostratus
que se estica pelo céu

para interrogá-lo[s] de perto. Para exercitar-se em outros diagramas de existência possíveis. [...] Para fabular outros enredos vivíveis”⁸, que decerto “trazem testemunhos de que podemos sonhar outros mundos que não sejam os que nos fazem acreditar que esse é o único possível”.⁹ Testemunhos urdidos a partir da composição de “corpo[s]-sentido[s] de dizibilidades e visibilidades”¹⁰ que atribuem visibilidade ao intolerável, passando a “ser absurdo não só um certo estado de coisas, mas também tolerá-lo”¹¹. Sob essa perspectiva, escrever seria sempre uma “prática da disparidade”¹², que joga com a própria imanência da gestualidade que a inscreve. Um laborioso e persistente trabalho de avaliação e de escolha de elementos heterogêneos, mas também, e sobretudo, de prudência em relação com quais forças irá compor. Escrever assim, como esse gesto que se elabora no limite da carne, do mundo e no trabalho com a linguagem, daria a ver “a escrita como encontro com a alteridade, [...] a escrita como um ‘outramento’ [...] Algo que nos incita a inventar outras formas ao conjugarmos os tantos verbos da nossa vida”.¹³ Algo que nos convida a transformarmo-nos em meio à própria escrita, desarticulando do que nos acostumamos ser, saber e poder, a fim de “experimenta[r]mos uma surpreendente consistência: ‘variá-los de vários’”.¹⁴ Nesse sentido, fico pensando que além de instaurar espaços-tempos de descompressão imaginativa, bem como de ensinar processos mobilizadores de operações que inscrevem mundos, o vórtex catalisador dessas escritas seria o enfrentamento de uma batalha que, não por acaso, diz respeito à atualidade da questão foucaultiana¹⁵, reformulada por Leila Domingues da seguinte maneira: o “que estamos ajudando a fazer do que vem sendo feito de nós?”¹⁶ Pois bem; se faço ressoar, aqui, essas ideias-palavras avulsas, é porque, juntas, essas escritas outras me convocam a pensar: que experiência é possível ter da própria escrita, melhor dizendo, de uma escrita própria? Pergunta difícil para a qual, confesso, não tenho resposta. Aliás, elas não esperam de mim nenhuma resposta. Na melhor das hipóteses intuo que o que esperam é que eu siga confabulando e compondo com elas a aposta de que “a escrita pode desempenhar um papel maravilhoso na expansão dos sentidos”.¹⁷ Porque elas abrem um mote para pensarmos uma escrita própria, a criação de um estilo¹⁸ de escrita, que não pode ser revelado pelos moldes científicos e/ou filosóficos, nem entrincheirada pelos códigos formais da linguística. Um mote para se operar a “desmontagem da língua colonial”¹⁹, a fim de colocar “a língua e a palavra em variação contínua”²⁰, de maneira que um/a/e de nós possa “achar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”²¹. Um mote para usos menores²² da língua, que ao retirar seus elementos de poder ou de maioria traçaria linhas de fuga a essa tendência majoritária de moldes de escrita, os quais “perpetuamos como se

⁸ PRECIOSA, Rosane. Reparar nas coisas: de repente algo acontece e somos outro. In: **Educação em Perspectiva**, Viçosa, v. 10, p. 1-7, 2019. p.5

⁹ PRECIOSA, Rosane. Desafrouxar o eu, para dar passagem a outras vozes escritas, a outros pequenos mundos, que já estão entre nós. In: BRITO, Maria dos Remédios de; ALVES, Lindombero Ferreira; COSTA, Dhemersson Warly Santos (Orgs.). **Desejar o menor dos mundos, escrever corporeidades outras desde aí**. [eBook]. Belém: Editora do PPGARTES | UFPA, 2023. p. 68-80. p. 72.

¹⁰ DOMINGUES, Leila. **À flor da pele**: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 17.

¹¹ Ibidem, p. 72.

¹² DOMINGUES, Leila. O desafio ético da escrita. In: **Psicologia & Sociedade**, Recife, v. 16, n. 01, p. 146-150, 2004. p. 148.

¹³ DOMINGUES, L. Op.cit., 2004, p. 149.

¹⁴ PRECIOSA, R. Op.cit., 2010, p. 69.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes. In: FOUCAULT, Michel. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Coleção Ditos & Escritos, vol. II. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351. p. 345.

¹⁶ DOMINGUES, L. Op.cit., 2010. p. 19.

¹⁷ BASBAUM, Ricardo. A crítica de arte como campo privilegiado para a ficção contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beca do Azougue, 2013. p. 39-49. p. 42.

formando linhas escuras.
A potência da chuva está lá, ou aqui,
fraca aos olhos de quem escreve,
sem pretensão de inundar,
só quer fazer se condensar,
e sem querer derrama um texto
(ou um dilúvio de absurdidades).
Mas é assim a escrita,
não quero com isso eleger verdade alguma,
é sobre escrever pra divagar sobre a fuga enquanto fujo de
estabelecer qualquer coisa.
Se pudesse, escreveria descompromissadamente,
um único texto até o dia em que eu morrer, picotando-o e
espalhando-o por qualquer lugar.
Acredito na descontextualização da minha escrita
como sendo a única coisa capaz de me contemplar enquanto
pessoa.
Deus me livre escrever para escrever.
Espero que você não tenha levado à brincadeira a sugestão
que fiz ao iniciar esse texto:
Apague estas linhas que lhe escrevo etc etc etc.
Espero que você tenha me encontrado,
e que tenhamos nos abraçado na reescritura.
Afinal, neste contexto em que estamos agora, neste livro,
não há o menor sentido em não se colocar.
Se rogamos à realidade que não empurre nenhuma voz ao
silêncio, seria estúpido de minha parte pedir que você me
lesse como uma referência bibliográfica.
Me encare como uma senhora que está puxando assunto na
fila da farmácia do posto de saúde, ou como duas
funcionárias de caixa de supermercado conversando
paralelamente enquanto você carrega sua refeição na
esteira. Me encare como o “crédito ou débito?” ou como uma
reclamação que você não quer ouvir ou como alguém que te
encanta ouvir mesmo quando estás cansada de tudo.
Não há diferença.
Espero que um dia você me escreva de volta,
sem me endereçar.

São Paulo, 4 de junho de 2023

Phoebe Coiote Degobi

gostássemos quando sequer percebemos quanto podem ser intoleráveis”.²³ Um mote para desviarmos de escritas que “não nos tiram do lugar, que não nos provocam, ou agradam ou desagradam, ou nos trazem alguma ideia ou nos deixam alguma indagação”.²⁴ Um mote para irmos ao encontro de escritas forjadas junto a palavras “vivas, contagiantes. [...] Palavras com gente dentro, empenhadas em abrir territórios de saber e de convívio inexplorados. Palavras que desejam formular um jeito desacostumado de pensar”.²⁵ Palavras que fazem vibrar no corpo daquela/e/u que se autoriza a instaurar uma escrita própria “outra modalidade de produção de saber, aquela comprometida com a vida”.²⁶ Indo além, palavras que “operam a escuta do que lhes interpela enquanto viventes, e que lhes solicita uma tomada de posição, uma ética”.²⁷ Talvez aí, quem sabe, devolver o ar que muitas vezes ameaça nos faltar. Talvez aí, quem sabe, desinstrumentalizar o ato de escrever e desencarcerar a escrita dessa vontade de comunicação injetada por processos técnicos de significante e significado. Talvez aí, quem sabe, o gesto da escrita se amplie para uma poética, cujo tom menor encorajariam a arriscarmo-nos na soltura das palavras, a fim de rastrear seus fulgores, seu “plural de encantos”²⁸, contagiando a escrita com sutis pormenores, derivados de uma escuta aguda e precavida, que se disseminam como sementes ao vento pelo texto. Sementes que sugerem vias de afirmações inventivas, e que com a escrita possa seguir seu fluxo por caminhos mais potentes. Talvez aí, quem sabe, ela seria contagiada por cintilâncias, ofertando a quem a lê não mais que sugestões de leituras vividamente colhidas e que se recusam a estancar, com significados tampões, o que se apresenta como manancial, algo em curso, afetado pelas forças sensíveis e pulsantes do mundo. Talvez aí, quem sabe, plugá-la nos no descontínuo, formando com o texto um buquê de amarração frouxa. Frouxa não por faltar rigor e vigor à leitura que faz, mas por se recusar a tamponar sentidos por vir, outros ramalhetes, feitos a partir de outras composições, fruto do que será colhido por outros/as/es leitores/as/ies. Talvez aí, quem sabe, operar a recusa por sentenças que transpiram uma autoridade do dizer, para realizar uma espécie de performance da escrita, no que ela traz de instante-já, buscando sintonizar um sentir e um pensar agenciados por ideias-palavras, que não são quaisquer. Demandam que estejam em consonância com aquilo que nos fere, que nos arrebatam, quase que nos obrigando a escrever, a experimentar dizer o que nos punge. Talvez aí, quem sabe, a escrita assumiria sua própria estética e seu sentido singular no mundo, respondendo com vida a um sistema-mundo de desencanto.²⁹

¹⁸ DELEUZE, G. Op.cit., 2008, p. 176.

¹⁹ KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação:** episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. p. 18.

²⁰ DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro:** um manifesto de menos; O esgotado. Trad. Fátima Saadi, Ovidio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. p. 43.

²¹ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Kafka:** por uma literatura menor. Trad. Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 39.

²² DELEUZE, G & GUATTARI, F. Op.cit., 2014; DELEUZE, G. Op.cit., 2010.

²³ DOMINGUES, L. Op.cit., 2004, p. 147.

²⁴ Idem.

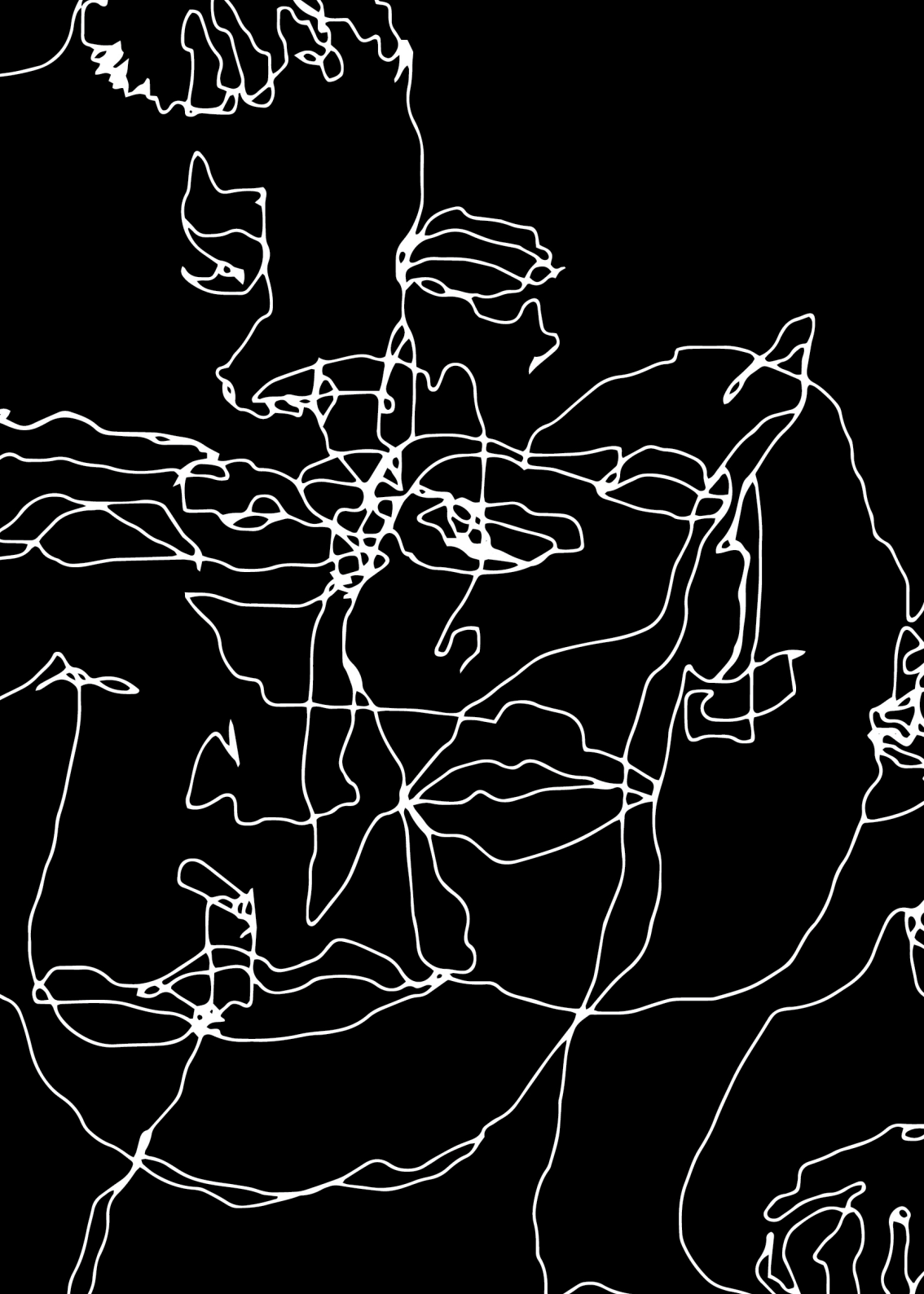
²⁵ PRECIOSA, R. Op.cit., 2019, p. 4.

²⁶ Ibidem, p. 6.

²⁷ Idem.

²⁸ BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola.** Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 11.

²⁹ SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. **Encantamento:** sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020. p. 15.



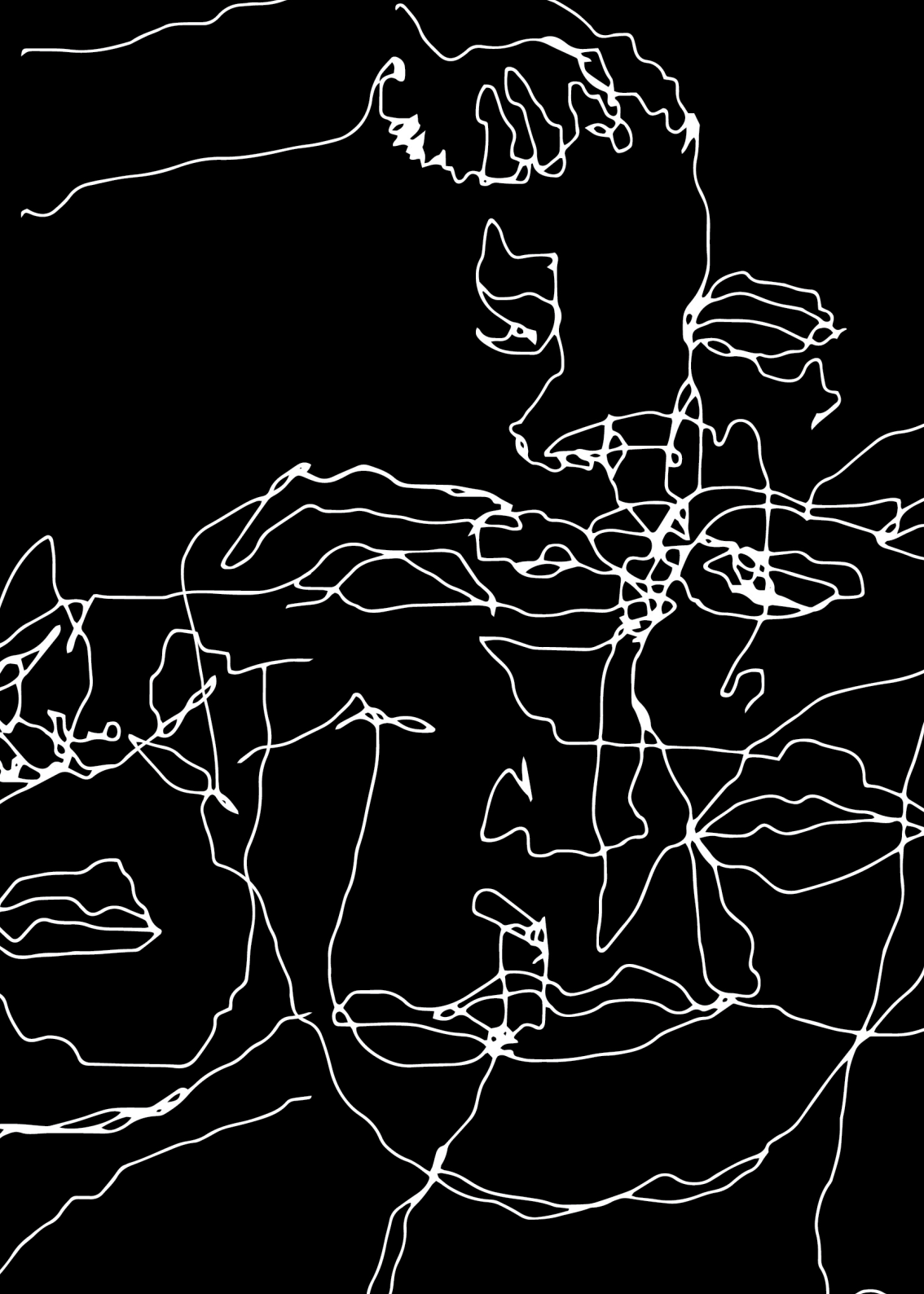


DIAGRAMA 01 10
Napê Rocha

DIAGRAMA 02 12
viníciux da silva

DIAGRAMA 03 14
Augusto Leal

DIAGRAMA 04 16
Mara Pereira da Silva

DIAGRAMA 05 18
Afonso Medeiros

DIAGRAMA 06 20
Tatiane Gomes Rosas

DIAGRAMA 07 22
Juliano Bentes Nascimento

DIAGRAMA 08 24
Ian Guimarães Habib

- 26 **DIAGRAMA 09**
Geovanni Lima da Silva
- 28 **DIAGRAMA 10**
Luciara dos Santos Ribeiro
- 30 **DIAGRAMA 11**
Brune Ribeiro da Silva
- 32 **DIAGRAMA 12**
Naine Terena de Jesus
- 34 **DIAGRAMA 13**
Guilherme Marcondes
- 36 **DIAGRAMA 14**
Amanda Amaral
Coletivo FURTACOR
- 38 **DIAGRAMA 15**
Lindomberto Ferreira Alves
Coletivo FURTACOR
- 40 **DIAGRAMA 16**
Phoebe Coiote Degobi
Coletivo FURTACOR
- 42 **DIAGRAMA 17**
Jocy Meneses dos Santos Junior

©2023 by Lindomberto Ferreira Alves &
Phoebe Coiote Degobi Ramos

**ARTE | ÉTICA | CRÍTICA | ESCRITURA: QUE
NENHUMA VOZ DA REALIDADE HUMANA SEJA
EMPURRADA PARA BAIXO DO SILÊNCIO DA
HISTÓRIA - TOMO I**

Concepção, Organização e Editoria

*Lindomberto Ferreira Alves
Phoebe Coiote Degobi*

Autorias

*Afonso Medeiros, Augusto Leal, Brune Ribeiro
da Silva, Coletivo FURTACOR, Geovanni Lima da
Silva, Guilherme Marcondes, Ian Guimarães Habib,
Jocy Meneses dos Santos Junior, Juliano Bentes
Nascimento, Luciara dos Santos Ribeiro, Mara
Pereira da Silva, Naine Terena de Jesus, Napê
Rocha, Tatiana Gomes Rosa, vinícius da silva*

Revisão e Assessoria de Imprensa

Maurílio Mendonça de Avellar Gomes

Arte da Capa e Ilustrações

Amanda Amaral

Capa, Projeto Gráfico e Diagramação

Mel Travassos

Resenha Crítica

Maurílio Mendonça de Avellar Gomes

Impressão

Alves Gráfica e Editora - Belém, PA

**Dados Internacionais de Catalogação na
Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Arte | Ética | Crítica | Escrita : que nenhuma
voz da realidade humana seja empurrada para
baixo do silêncio da história : tomo I /
organizadores Lindomberto Ferreira Alves,
Phoebe Coiote Degobi. — Vitória, ES :
Ed. dos Autores, 2023.

Vários autores.

ISBN 978-65-00-71843-0

1. Artes 2. Arte e cultura 3. Arte - Educação
4. Crítica de arte 5. Cultura brasileira 6. Escrita -
História 7. Ética 8. Historiografia I. Alves,
Lindomberto Ferreira. II. Degobi, Phoebe Coiote.

23-159987

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte e cultura 700

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

Obra realizada com recursos do Funcultura,
via Edital 017/2021 - Seleção de Projetos Culturais
Setoriais de Artes Visuais da Secretaria
de Cultura do Espírito Santo.

APOIO:

Realizado com recurso do

Funcultura



**GOVERNO DO ESTADO
DO ESPÍRITO SANTO**
Secretaria da Cultura

PROJETO AECE
TOMO I

Idealizadoras e Realizadoras

Lindomberto Ferreira Alves & Phoebe Coiote Degobi

Coordenação Geral, Editorial e Curatorial

Lindomberto Ferreira Alves & Phoebe Coiote Degobi

Autorias

Afonso Medeiros, Augusto Leal, Brune Ribeiro da Silva, Coletivo FURTACOR, Geovanni Lima da Silva, Guilherme Marcondes, Ian Guimarães Habib, Jacy Meneses dos Santos Junior, Juliano Bentes Nascimento, Luciana dos Santos Ribeiro, Mara Pereira da Silva, Naine Terena de Jesus, Napê Rocha, Tatiana Gomes Rosa, Vinícius da Silva

Facilitadoras Do Ciclo De Formação

'Transformações Pedagógicas'

Ian Guimarães Habib, Vinícius da Silva e Brune Ribeiro da Silva

Revisor e Assessor de Imprensa

Maurílio Mendonça de Avellar Gomes

Ilustradora e Arte-Educadora

Amanda Amaral

Designer

Mel Travassos

Intérpretes de Libras

Ana Carolina Duarte e Cláudia Vieira

Editora de Vídeo

Phoebe Coiote Degobi

Contador

Victor Gadiola

Apoio

Secretaria de Cultura do Espírito Santo - FUNCULTURA



O sensível é da ordem dos sentidos. É preciso abdicar do que se apresenta como mundo e ir além do que se acredita ser racional. Entender o corpo como território múltiplo de aprendizados, um exercício necessário para quem busca a descolonização. As páginas do "Arte | Ética | Crítica | Escritura: Que nenhuma voz da realidade humana seja empurrada para baixo do silêncio da história - Tomo I" trazem o sentir em percepções plurais, contra-hegemônicas, por meio de um esforço coletivo em reunir múltiplos pensamentos em devir. Um encontro de epistemologias que extrapolam os muros da arte na contemporaneidade, e que encontram no sensível o comum para se libertar. O sensível, aqui – essa busca pelo sentir, tão presente nos textos deste livro – dialoga com o compreender pelos sentidos, mas não se trata de empatia, muito menos de compaixão. O sensível que se encontra nas linhas e nas riquezas compartilhadas pelas autories é um diálogo interno, que se conversa com os olhos, com o toque, com as dores, com os não e com os sim. Pelo sensível há muito a ser ouvido, escrito, falado, tocado, ensinado, aprendido, compartilhado. Pelo sensível alimenta-se a alma, a tão anulada espiritualidade, aquela que é deixada de lado pelos processos de modernização por ser tão complexa que nem a ciência é capaz de explicá-la. Alma ignorada, aprisionada e até proibida, porque, acompanhada do sentir, impede o progresso, o desenvolvimento, a racionalização. Juntos, são responsáveis pelos desejos, anseios, vontades, inquietudes, revoluções. É de onde vem os "por quês", controlados há séculos por violências, silenciamentos e aniquilação. Com o sensível é possível fugir e, assim, transbordar: sentir a si, ao outro, a tudo que está ao redor. É o sentir subjetivo, de se encontrar, de enxergar a si, de se autodefinir, como um exercício constante de quem busca ampliar suas existências. Assim se apresentam os textos organizados por Lindomberto Ferreira Alves e Phoebe Caiote Degobi, abrindo espaços para as desobediências estéticas e epistêmicas que constroem mundos em vidas múltiplas, reflexivas e sensíveis.

Maurílio Mendonça de Avellar Gomes

Jornalista, Pesquisador e Doutorando em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea (UFMG). Mestre em Comunicação e Territorialidades (UFES), formado em Comunicação Social e com especialização em Linguagens Visuais e Multimídia, pela mesma instituição. Trabalha como jornalista, assessor de imprensa, produtor de conteúdo para diferentes mídias e redator, além de revisor. Um apaixonado pela escrita, pelas riquezas dos corpos e dos espíritos, pelas energias da natureza e da ancestralidade, pelo sensível e sensorial. Já trabalhou como assessor de comunicação do Governo Espírito Santo e como jornalista da Rede Gazeta. Segue em descoberta... Email: maulgom@gmail.com

Todos os direitos
reservados.



É vedada a comercialização desta publicação. Os textos assinados, tanto no que diz respeito à linguagem como ao conteúdo, são de inteira responsabilidade dos autores. Permite-se a reprodução dos conteúdos textuais desta publicação, em parte ou no todo, sem alteração do conteúdo, desde que citada a fonte e sem fins comerciais. Em relação às imagens aqui contidas é vedada sua reprodução, por qualquer forma, sem o expresso consentimento por escrito de seus respectivos autores.

Esta obra foi composta com a família da fonte Barlow.
Impresso pela Alves Gráfica e Editora em papel Polén Bold
70g/m² em junho de 2023.

ISBN: 978-65-00-71843-0

CD



9 786500 718430

Realização:



arte
ética
crítica
escritura

Apoio:

Realizado com recurso do

Funcultura

GOVERNO DO ESTADO
DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria da Cultura

