



FLACSO
BRASIL

ARTES VISUAIS E EDUCAÇÃO

MARA PEREIRA E
RENATA SAMPAIO (ORGS.)

Série Cadernos FLACSO

N18

www.flacso.org.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Artes visuais e educação [livro eletrônico] /
Mara Pereira, Renata Sampaio, (orgs.). --
Brasília, DF : Faculdade Latino-Americana de
Ciências Sociais, 2021. -- (Série cadernos
Flacso ; 18)
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-87718-09-5

1. Artes visuais 2. Cultura 3. Descolonização
4. Educação 5. Epistemologia 6. Feminismo
7. Segurança patrimonial I. Pereira, Mara.
II. Sampaio, Renata. III. Série.

21-70854

CDD-707

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte-educação 707

Cibele Maria Dias - Bibliotecária - CRB-8/9427

Série Cadernos FLACSO

N18

www.flacso.org.br



FLACSO
BRASIL

Série Cadernos FLACSO

Número 18

FLACSO Brasil

Diretora: Salete Valesan Camba

Artes Visuais e Educação

Mara Pereira e Renata Sampaio (Orgs.)

ISBN: 978-65-87718-09-5

Março, 2021

FLACSO Brasil (da Série Cadernos FLACSO)

Rio de Janeiro, 2021

Editora: Renata Montechiare

Projeto Gráfico: Marcelo Giardino

Diagramação e Revisão: Margareth Doher

FLACSO Brasil

SAIS Área 2-A, s/n, 1º andar, sala 121

CEP: 70610-900, Brasília (DF), Brasil

E-mail: flacsobr@flacso.org.br

Série Cadernos FLACSO

N18

www.flacso.org.br



Mara Pereira [RJ-ES]

Mulher preta, mãe do Nestor, nascida e criada na Baixada Fluminense (RJ), educadora e pesquisadora em conversa com a ancestralidade. Compromissada com uma educação antirracista por meio de encontros, palavras e imagens; conhecimentos africanos e afrodiaspóricos; das artes visuais e da literatura; com ênfase nas infâncias e crianças negras. Correalizadora da Biblioteca Comunitária Alecrim. Graduada em Produção Cultural (Universidade Federal Fluminense), especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), mestra em Artes Visuais (Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro) e doutoranda em Educação (Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo), bolsista CAPES. Foi educadora no Paço Imperial, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, educadora-supervisora no Museu de Arte do Rio, coordenadora de educação no CCBB Rio de Janeiro, coordenadora de ações e conteúdo do Núcleo Experimental de Educação e Arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Fundação Eva Klabin e Biblioteca Parque Estadual. Coordenou programas de educação, cultura e arte nas secretarias de cultura de São João de Meriti/RJ e de Nova Iguaçu/RJ.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9699917412882470>

marapereiraeducacao@gmail.com



Renata Sampaio [RJ-RS]

Artista, educadora e curadora independente, nascida e criada em Realengo, zona oeste do Rio de Janeiro. Formada em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e mestranda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Tem 15 anos de experiência em arte-educação, entendendo essa trajetória também como uma formação, paralela a acadêmica. Interessa-se por temas ligados ao corpo negro feminino, ao território e a intimidade, e como essas três chaves informam a educação e arte no Brasil. Foi coordenadora do programa educativo da 11ª Bienal do Mercosul, o *Triângulo Atlântico*; coordenadora de mediação da Bienal 12, *Feminino(s): visualidades, ações e afetos*, e atualmente é coordenadora do educativo da 3ª edição de Frestas, *O Rio é uma Serpente*.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/4379757889848661>

renatasampaio.arte@gmail.com

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO		6
1. MESTRE DE OBRA-PRIMA: ARTES VISUAIS E FORMAÇÃO		11
Rafa Éis [Rafael Silveira]		
2. MEDIAR ARTES, ME TORNAR ARTISTA		38
André Vargas		
3. AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA.: NOVE FOTOGRAFIAS		50
Antonio Gonzaga Amador Jandir Jr.		
4. ATIVISMO CURATORIAL: CAMINHOS PARA UMA AÇÃO CURATORIAL E EDUCATIVA COMPROMETIDA COM TODOS		72
Luciara Ribeiro		
5. ARTE NA RUA: CRUZOS HISTÓRICOS, DESAFIOS E PERSPECTIVAS DE UMA ARTE RACIALIZADA NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO		85
Pâmela Cristina Nunes de Carvalho		
6. DECOLONIZAR ALÉM DA PALAVRA: O RESPIRO CONSTANTE NAS ARTES, CULTURA E EDUCAÇÃO		104
Mirella Maria		
7. NZINGA – AS INTERSECÇÕES ENTRE FEMINISMOS, NOVAS EPISTEMOLOGIAS E ARTES COMO PRÁTICAS DE DESCOLONIZAÇÃO DA PESQUISA E DO ENCONTRO NA ACADEMIA E NA VIDA		127
Profa. Dra. Renata Aparecida Felinto dos Santos Eliana Barbosa Amorim Fernanda Veloso da Costa José Wesley Nunes da Costa Maria Claudineide Alves Macedo		

APRESENTAÇÃO

A organização do Caderno 18, Artes Visuais e Educação, busca reunir, adensar e difundir perspectivas contra-hegemônicas negras, afro-brasileiras, afrodiáspóricas, ainda consideradas periféricas e como pautas sociais transversais, mas que por nós são compreendidas e afirmadas como centrais para o debate democrático no entrecruzamento da educação, das artes e da cultura.

Desse modo, consideramos fundamental refletir sobre esses campos de conhecimento nos contextos, diálogos e tensionamentos que envolvem produções artísticas, pedagógicas, curatoriais e as estruturas institucionais em seus processos de criação em escolas, museus, centros culturais, projetos sociais, universidades, cidades e publicações.

Reunimos professoras/es, educadoras/es, coordenadoras/es, artistas, curadoras/es, além de profissionais e pensadoras/es com atuação híbrida em educação-arte-curadoria-produção, e que abordam artes visuais e educação a partir de categorias de raça, gênero, classe social, território e geração.

Esta publicação é marcada por autorias pretas, desde suas organizadoras até as/os autoras/es de cada um dos textos. No começo de cada artigo você verá a foto de cada um/a, como modo de demarcarmos a presença dos nossos corpos pretos junto às nossas palavras; como posicionamento político-pedagógico para a construção de imaginários sociais antirracistas referentes a quem ocupa os lugares da intelectualidade brasileira.

É com alegria e confiança no futuro que escrevemos o prefácio desta publicação, gestada por alguns meses em plena pandemia mundial de Covid-19, em um momento em que o mundo passa por uma grande revisão. Revisão essa que parte de críticas a um sistema capitalista, branco, patriarcal e colonial que intelectuais negras, negres¹ e negros já vêm apontando há muito tempo, que transita entre o colapso e a retroalimentação do seu poder. Em um momento como este, em que sabemos quem são os mais afetados pela pandemia em virtude das desigualdades sociais, em termos de raça, classe e gênero, pensar esta publicação sobre perspectivas efetivamente democráticas para a arte e a educação neste país, a partir de agentes quase sempre não contemplados, é algo a ser celebrado.

Celebração da potência de vida em oposição ao projeto necropolítico, de negrogovernança em andamento, que mesmo e sobretudo na pandemia, atinge corpos pretos. Essa publicação é uma tomada de ar, um “respiro” frente às imagens de asfixias de corpos pretos por policiais e seguranças, em ruas e supermercados; de balas “perdidas” de policiais que encontram corpos vivos de crianças pretas dentro de casa e nas calçadas; de menino preto, filho de empregada doméstica, deixado sozinho no elevador pela patroa branca que manteve a mãe dele trabalhando durante a pandemia.

¹ Optamos pela flexão de gênero com a letra "e", na tentativa de abarcar aqueles que se denominam para além da concepção binária de feminino/masculino. Ao longo da revista as autoras/es tiveram liberdade para escolher a flexão que achassem melhor, incluindo a opção com a letra "e" ou "x".

Em comum, esses textos falam sobre educação em um sentido amplo, no corpo a corpo, no dia a dia, com a família, com a comunidade, com os colegas de ofício, com os pares, com o coletivo, com a rua. Como um exercício constante de reconhecimento de si no outro. “Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas”, da música Yayá Masemba, de Roberto Mendes e Capinam (2003) – citada por André Vargas em seu artigo – é sobre arte, sobre vida, sobre aquilombar e sobre processos de cura individual-coletiva do trauma colonial.

Educação essa muitas vezes não validada e desconsiderada pelas instituições formais de educação que em seus mecanismos epistemicidas consideram uma forma específica de escrever, de falar, de organizar o pensamento, de escolher o objeto de estudo, e de dizer o que é relevante ou não a ser estudado, soterrando importantes reflexões.

Nesta publicação, embora respeitemos as diretrizes da ABNT, teremos pequenos desvios para o respiro, frases iniciadas com minúsculas, tal qual nos ensina bell hooks “para questionar as hierarquias impostas na língua e o porquê alguns nomes ganham mais importância que outros”, como afirma Luciara Ribeiro; narrativas em primeira pessoa porque justamente não queremos distanciamento do leitor e trata-se de escritas de si; poemas entremeando parágrafos para encher de ar as palavras; foto de rede social pessoal quebrando o gelo; e também denúncia, deboche e ironia.

O tom deste caderno tem início no encontro de duas mulheres negras, cariocas, periféricas, residindo fora de suas cidades e estado natal, que depois de muito se cruzarem em programas de educação e exposições de arte pelo Brasil, se reencontram virtualmente em meio a uma pandemia e decidem trabalhar juntas, a convite da Flacso Brasil, em prol de uma publicação que pensasse as relações entre artes visuais e educação por um olhar afrocentrado.

Quando pensamos em arte, é comum que nos venha o padrão branco em mente, o artista branco, o professor universitário branco, o curador branco, o cubo branco. Esta publicação rompe com esse imaginário, começando pelas organizadoras, passando pelos “curadores negros de regata, bermuda e shortinho”, como descreve Pâmela de Carvalho; a professora universitária preta e o grupo de pesquisa coletivo que se reúne na praça ou no “postim” da comunidade; as aulas de feminismo na escola junto às trabalhadoras sexuais; os seguranças que são artistas e educadores; os artistas que são periféricos, seja no Rio Grande do Sul, no Cariri, no Rio de Janeiro ou em São Paulo; que se inspiram em seus avôs, mestres de obras.

No primeiro capítulo *Mestre de obra-prima: artes visuais e formação*, o artista-educador **Rafa Éis**, adentra o campo da educação e das artes visuais a partir da sua trajetória pessoal e das suas raízes em um bairro periférico do Rio Grande do Sul, onde o início da sua vida, na convivência com a mãe e o avô, especificamente, orientam um caminho de encontros, olhares atentos e corporeidades que denotam os aprendizados ancestrais, da terra, das infâncias, das crianças olhando para si, para os adultos e para as outras crianças. Olhares críticos e poéticos de filho-neto que alcançam as experiências como artista-educador, pai, companheiro, escritor de escrevivências, parafraseando a escritora negra Conceição Evaristo. O artista-educador desenvolve o projeto *Racializando as artes visuais*, uma prática experimental de formação antirracista na Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação da Universidade do

Estado do Rio de Janeiro (CoartUerj), questiona as posições nas quais as imagens de pessoas negras são colocadas na história da arte e insere no debate artistas que provocam libertações, “restituindo lugares de dignidade nessas imagens”.

Em *Mediar Artes, me tornar artista*, segundo capítulo, **André Vargas**, artista, educador, escritor, graduando em filosofia, analisa as práticas de mediação em museus e centros culturais como possibilidades de formação artística – prática e teórica –, considerando o modo como foi sendo apresentado às artes nas experiências de mediação de trabalhos artísticos para os públicos das instituições culturais, e como o lugar de um artista-mediador negro nas exposições é ora tensionado, ora potencializado. O “menino negro, magrelo e sujo de brincar na rua, que escrevia poemas românticos e lia para sua família, um dia encontraria a sua própria escrita em lugares e suportes que nunca poderia imaginar”. André Vargas nos fala da escrita como extensão da própria pele, do acesso à arte como um direito de todos e não como privilégio de alguns e do artista enquanto um trabalhador.

No terceiro capítulo, com um jogo irônico de imagens-palavras, denúncia, seriedade e garantia de compromisso profissional, **Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.** dão um susto ao pé do ouvido, uma rasteira. Na academia, nas instituições culturais, no público desavisado, na piscina. Entre [não] poder rir, vigilância, controle de corpos e afeto, os bastidores hierárquicos do sistema da arte e da sociedade vão sendo desvelados em *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.: nove fotografias*, um misto de performance, educação, mediação e [in]segurança patrimonial.

Luciara Ribeiro nos traz, no quarto capítulo, *Ativismo curatorial: caminhos para uma ação curatorial e educativa comprometida com todos*, as complexidades da curadoria ativista, termo cunhado pela curadora estadunidense Maura Reilly em 2019 que abarca “pessoas que dedicaram seus esforços curatoriais quase exclusivamente à cultura visual nas, das e para as margens: isto é, para artistas não brancos, não europeus, não euro-americanos, e além de privilegiar, as mulheres, as visões feministas e *queers*”. Mesmo tendo ocorrido experiências como essas já por volta de 1960, agora é que vemos no Brasil o enfoque das artes visuais nas ditas minorias. Luciara vai nos mostrar como o pensamento de bell hooks, através da educação, pode nos ajudar nesse movimento, para isso evidencia importantes iniciativas nas artes visuais que a utilizam como referência. Ribeiro também nos mostra importantes movimentos contemporâneos que mapearam artistas, curadores, educadores e produtores, negros, indígenas e transvestigeneres na arte brasileira; assim como exposições e projetos que vislumbraram novas narrativas nas artes visuais brasileiras atualmente.

Laroyê, Exu! Laroyê! **Pâmela de Carvalho**, no quinto capítulo, saúda as encruzas, abre a gira e convoca os terreiros todos, de todas as épocas. Os corpos pretos de pés descalços, de antes e de agora, se encontram e dançam juntos ao som dos atabaques, dos pontos, dos traços dos graffitis, dos pontos riscados nas ruas, nas calçadas, nas encruzilhadas do Rio de Janeiro. Com calor, suor, ginga – no silêncio, na palavra – a rua é cantada nos corpos de crianças, jovens, velhos e adultos. Em *Arte na rua: cruzos históricos, desafios e perspectivas de uma arte racializada nas ruas do Rio de Janeiro*, a autora cria um universo sonoro, visual e corpóreo onde educação-arte-cultura caminham assim inseparáveis, extrapolando muros institucionais. Mulher

preta, moradora da Favela da Maré, pesquisadora ativista das relações raciais e de gênero e dos direitos de populações de favelas, historiadora, mestra em educação, entre muitos outros adjetivos, Pâmela nos mostra que a rua é lugar de disputa e que nos oferece muito mais que *street art*.

Mirella Maria nos traz, no sexto capítulo, o respiro como forma de descolonização da educação e da arte. Partindo de trabalhos artísticos de artistas negras, como a série *Nau Frágil*, de Val Souza e *Entre o azul e o que não me deixou / deixam esquecer*, de Juliana dos Santos, Maria nos leva a nos conectar com as nossas próprias percepções e sinestésias e desconstruir as imagens de controle criadas pela colonização. Seu trabalho *Ventania*, no qual projeta no seu corpo a presença de pessoas da sua família, “diversas pessoas da família Maria perpassam o corpo-vivo, corpo-memória e corpo-sobrenome, exaltando memórias positivas da população negra, comumente velada em suas trajetórias em terras brasileiras além 1500”, nos faz perceber como a valorização da história pessoal se constitui enquanto estratégia decolonial. Maria, então, nos apresenta experiências da educação formal e informal no qual novas perspectivas educativas, a partir das revisões de conteúdos e formas de exibição, a valorização de novos agentes, o compartilhamento de saberes, a escuta do outro e a proximidade de teoria e práxis, nos oferece o tal respirar.

Outro tempo, que acalma e sintoniza
Da imensidão, o olhar se abre
Outras perspectivas, outras percepções, outras aprendizagens
O respiro.

O sétimo capítulo encerra a publicação com uma escrita coletiva feita a dez mãos, *NZINGA – As intersecções entre feminismos, novas epistemologias e artes como práticas de descolonização da pesquisa e do encontro na academia e na vida*, com autoria da professora doutora Renata Aparecida Felinto dos Santos, Eliana Barbosa Amorim, Fernanda Veloso da Costa, José Wesley Nunes da Costa e Maria Claudineide Alves Macedo, integrantes do **Grupo de Pesquisa NZINGA – Novos Ziriguiduns (Inter) Nacionais Gerados nas Artes**, que “foi organizado para ser o lugar seguro dentro da Universidade Regional do Cariri para conversarmos, sempre de forma o mais horizontal possível, sobre os assuntos que não eram acolhidos dentro das disciplinas, das casas e famílias, da sociedade”. O grupo apresenta suas ações, “pretendendo alargar cada vez mais a realidade de que a universidade deve ser pluriversidade”, recusando a “premissa de que universal é apenas o conhecimento pautado pelo homem branco”. O artigo apresenta como pontos centrais do Grupo de Pesquisa NZINGA o resgate de personalidades históricas que foram subtraídas dos registros oficiais, como Nzinga; O Ziriguidum, que se relaciona com “as culturas africanas, afro-brasileiras e afro-diaspóricas [...] tratando de movimentos e cruzamentos possíveis por meio das artes visuais assim como de seus diálogos com outras artes”; além do compromisso com a visibilidade de produções de mulheres em diferentes áreas, ainda não evidenciadas pela historiografia ou narrativa oficial, gerando os *Encontros Abertos NZINGA*, o projeto de pesquisa *YABARTE: Processos Gestacionais na Arte Contemporânea*; o projeto de extensão *YABARTE - Rua: Palavra de Gênero Feminino*; e as oficinas *Reconstruindo imagens de mulheres negras*.

Que o encontro desses nomes, corpos e pensamentos pretos, “transatlânticos”, como disse Beatriz Nascimento, fique como um marco histórico de mais uma geração que tem se dedicado a reescrever a história, a reverter os lugares coloniais impostos e a assumir como propósito de vida-trabalho o compromisso com a ancestralidade, com as forças da natureza, com conhecimentos ancestrais enraizados que nos guiam em nossos caminhos de encruzadas, que nos conduzem às trocas e ao quilombamento nas ruas, praças, casas, escolas, “pluriversidades”, museus, centros de cultura; nos solos áridos, matas, beiras de rios e de mares.

*Mara Pereira e Renata Sampaio
Organizadoras*



Rafa Éis [Rafael Silveira]

Artista-educador. Licenciado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestre na linha de Processos Artísticos Contemporâneos pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É responsável pela orientação das oficinas de artes visuais na Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (COART-UERJ).

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/8500201719897351>

MESTRE DE OBRA-PRIMA: ARTES VISUAIS E FORMAÇÃO

Rafa Éis [Rafael Silveira]

RESUMO

Nesse escrito me proponho a partilhar algumas ações e reflexões sobre os processos de formação do corpo, de invenção de si, articulando artes visuais e educação em um proceder, uma ética. Escrito no contexto da pandemia de Covid-19, suas linhas são atravessadas pelas reconfigurações da vida social e apontam percursos e experiências que conduzem à realização do *Racializando as artes visuais*, projeto de formação antirracista que desenvolvo na Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (CoartUerj) desde o ano de 2018. O título *Mestre de obra-prima: artes visuais e formação* foi soprado pelas palavras de Black Alien e me pareceram expressar bem um percurso de formação que parte da arte de construir casas às artes visuais, reverenciando o ofício de meu avô Noé Silveira e sua existência nas coisas que faço.

Palavras-chave: Racialização. Artes visuais. Deslocamento. Formação. Imagem.

BRICKLAYER OF MASTERPIECES: VISUAL ARTS AND FORMATION

ABSTRACT

In this writing, I propose to share some actions and reflections on the processes of body formation, self-invention, articulating visual arts and education in a procedure, an ethics. Written in the context of the COVID-19 pandemic, its lines are crossed by the reconfigurations of social life and point out paths and experiences that lead to the realization of *Racializando visual arts*, an anti-racist training project that I have been developing at Coart-Uerj since 2018. The title *Bricklayer of masterpiece: Visual arts and formation* was breathed into me by the words of Black Alien and they seemed to express a training path that starts from the art of building houses to the visual arts, revering the craft of my grandfather Noé Silveira and his existence in the things I do.

Keywords: Racialization. Visual arts. Move. Formation. Image.

LICENÇA PARA COMEÇAR

Licença para começar. Licença aos meus protetores. Licença a quem percorre esses caminhos antes de mim. Licença às pessoas que me antecederam e me tornaram possível. Licença aos meus bisavós que não pude conhecer e de quem pouco sei. Meus avôs e avós. Licença à minha mãe e meu pai, que me criaram com muito amor para que eu pudesse enfrentar esse mundo, às minhas tias que também são minhas mães, ao meu irmão e às minhas primas, que também são minhas irmãs. Licença à Diana e Vicente que me formam diariamente. Licença às novas gerações que chegam. Licença à Mara Pereira e Renata Sampaio, que me convidaram para estar aqui e são também referências de respeito nas práticas educativas e artísticas para mim e para muita gente. Licença aos artistas e educadores que percorreram, percorrem e constroem caminhos de respeito de dignidade na prática da arte e da educação. Que minhas palavras possam seguir pelo caminho do entendimento.

Me proponho a partilhar aqui algumas experiências, ações e reflexões sobre os processos de formação do corpo, de invenção de si, passando por diversos espaços de formação. Buscando articular artes visuais e educação em um proceder, uma ética, me atento à ideia de “deslocamento” como gesto produtor de saber ao apresentar pontos de um percurso que tornam possíveis rever e reler as oficiais narrativas da história das artes plásticas e visuais sob perspectivas racializadas. Escrito no contexto da pandemia de Covid-19, suas linhas são atravessadas pelas reconfigurações da vida social e apresentam um sobrevoo sobre algumas obras artísticas de diversos contextos e geografias, assim como partilha algumas ações do *Racializando as artes visuais*, projeto de formação antirracista que desenvolvo na Coart-Uerj desde o ano de 2018.

O título *Mestre de obra-prima: artes visuais e formação* foi soprado pelas palavras de Black Alien², “mestre de obra-prima” e “peão de obra de arte”, me pareceram expressar bem um percurso de formação que parte da arte de construir casas às artes visuais, reverenciando o ofício de meu avô Noé Silveira e sua existência e de minha família, de nossos lugares e percursos nas coisas que faço.

PARTO DE ONDE ESTOU: O DESLOCAMENTO ME ENSINA DE ONDE VENHO

Na minha cidade do interior
Pra quem mora lá, o céu é lá
Arthur Verocai³

Sempre falamos desde um lugar, sempre escrevemos a partir de localizações: lugares raciais, lugares de gênero, lugares sociais, lugares geográficos, coordenadas do afeto, marcas da vida social em nós. E não tem jeito: ponto de vista tem a ver com

² Os termos cunhados por Gustavo Ribeiro, vulgo Black Alien, “mestre de obra-prima” e “peão de obra de arte” aparecem nas músicas “Papai quando eu crescer” e “Aumenta o som DJ”, em parceria com Speed Freeaks. Assim, como na letra de “Sangue de free”.

³ Trecho da Música “Na boca do sol”, de Arthur Verocai.

lugar. Assim, para tratar da formação de quem nos tornamos no encontro da arte e da educação, parece importante tratar da ideia de perspectiva, já que pontos de vista têm a ver com “pontos de vida”. Não apenas viemos de lugares ou falamos a partir deles, mas também falamos com os lugares. Não só moramos em lugares. Talvez, ainda mais intensamente, os lugares é que moram na gente.

Aí, você sai do gueto,
Mas o gueto nunca sai de você, morou irmão?
Cê tá dirigindo um carro
O mundo todo tá de olho em você, morou?
Sabe por quê?
Pela sua origem, morou irmão? (Mano Brown)⁴

É fato que a noção de “lugar de fala”, popularizada a partir da obra de Djamilia Ribeiro (RIBEIRO, 2017), tem sido com frequência usada de forma apressada, inclusive para justificar o que Lélia Gonzalez chamou de “racismo por omissão” (GONZALEZ, 2018, p. 180). O mesmo ocorre com a importante noção de “racismo estrutural”, amplamente debatida aqui no Brasil a partir do livro homônimo de Silvio Almeida (ALMEIDA, 2019). São noções que volta e meia aparecem sob uma espécie de ignorância conveniente, mencionadas pela branquitude como pretense motivo para desimplicação, desresponsabilização por gestos que corroboram a estrutura racista, como se qualquer transformação estivesse além de seus esforços. E assim operam a manutenção dos próprios privilégios. Se faz um uso intelectualmente preguiçoso para justificar uma postura contrária ao que tais palavras-ferramentas propõem no plano da ação.

São termos fundamentais para pensarmos como o poder se constrói e se distribui, como o poder constrói realidades a partir de uma série de articulações que passam por raça e gênero – além de outros marcadores sociais ignorados por uma vasta bibliografia que prioriza a dimensão econômica na construção, cálculo e distribuição do poder. Carlos Moore (MOORE, 2010) que o diga. Ocorre que no registro das artes visuais (mas não apenas) e de seus impactos na nossa formação, perceber os lugares dos quais falamos e dos quais falam os artistas que contribuíram na construção de nosso imaginário sobre o que chamamos Brasil, e logo, sobre nós, sobre nossa existência – sejam estes artistas viajantes europeus, sejam estes filhos da elite cafeeira/escravocrata paulista do século XIX ou filhos dos castelos de mármore do Leblon – torna-se fundamental para entender como a imagem do negro é pintada pela história da arte brasileira.

Olhar para os lugares de onde as pessoas se expressam, é olhar para os valores implicados naquele ponto de vista. No caso de um olhar para as artes visuais, não é sobre estabelecer um tribunal, mas sobre reunir melhores condições para ver, é sobre entender os próprios processos de formação e a força da imagem na construção dos olhares, na construção dos corpos. É exatamente o que nos fala bell hooks⁵ (HOOKS,

⁴ Trecho de Negro Drama, do Grupo Racionais MC's. Letra de Mano Brown e Edi Rock.

⁵ O nome é uma homenagem à sua avó Bell Blair Hooks e é grafado sem a capitalização das iniciais devido a vontade da autora de destacar mais suas ideias e escritos do que seu nome ou sua pessoa.

2019, p. 36-37): “a questão é de ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos?”.

Assim, fiquei aqui pensando como situar minhas coordenadas, já que nossas palavras ganham sentido quando relacionadas ao que vivemos. Ao tentar descrever essas coordenadas as percebo em vários momentos, não falar a partir de lugares, mas sim de deslocamentos. O fato de eu estar aqui escrevendo este texto já implica em um percurso improvável. Longe de mim com meritocracia. Para falar com Cíntia Guedes, “Não tem nada a ver com mérito. Eu sou uma falha desse sistema” (VASCONCELLOS; ÉIS, 2019, p. 163). Vou tentar deixar isso mais nítido.

Escrevo desde o deslocamento. Escrevo do deslocamento entre o guri pobre para um adulto de classe média, mais especificamente no espaço entre a vila⁶ e o condomínio. Escrevo do trajeto que separa a casinha de madeira e o sexto andar. Entre o chão de terra batida e a pedra portuguesa. Entre um adolescente sem cor, pardo, moreninho e um adulto que escurece na medida em que se percebe visto sob distintas cores. Lá entre “o carteiro não acha” e o “porteiro recebe”. Escrevo do ponto médio entre os modos de ser de Porto Alegre e do Rio de Janeiro. Entre as velocidades da cidade do interior e do caos urbano. Escrevo de uma passagem permanente entre a arte e a educação. Escrevo do intervalo entre cuidar e ser cuidado. Escrevo de onde se vai e de onde se vem transformado. Assim, os saberes que venho construindo caminhando, encontrando outras pessoas, lugares e formas de existir, são saberes do deslocamento. O deslocamento, o caminho afinal, nos ensina de onde viemos e para onde estamos indo. Nesse caminhar estabeleço para mim uma série de revisões, de reavaliações das coisas que aprendo e apreendo – às vezes sem perceber – reolhando para os lugares de onde partem tais aprendizados. Esse caminho é, também, um caminho de desaprendizados, de desintoxicação. E desaprender um gesto que viciou seu corpo pode ser bem mais difícil, mais trabalhoso, do que aprender um novo. Quem chega na capoeira angola vindo da regional, sabe.

Também, os saberes do deslocamento estão em movimentos anteriores e outras escalas. Implicam múltiplas travessias, geracionais e espaciais. Os saberes da diáspora africana são saberes do deslocamento. Existe travessia de saberes. Em escalas menores também, dos pais pros filhos, as gerações atravessam os corpos. Nosso universo-casa em certo momento é o corpo da mãe. Vai se ampliando conforme vamos andando. A casa. O pátio. A casa de pessoas da família e de vizinhos. A rua. O bairro. Conforme cruzamos uma fronteira, podemos olhar para trás e comparar como as coisas funcionam aqui e ali. Os saberes do deslocamento têm a ver com um processo de encontro – ora confronto, ora calma, ora potencialização – dos lugares de onde viemos – e que, como falamos, de várias formas vivem em nós – com os lugares onde estamos, independente do tempo de estadia.

⁶ O termo “vila” em Porto Alegre, à diferença do Rio de Janeiro, designa bairro pobre.

MINHA MÃE E SEU PROJETO EDUCATIVO PRA MIM

Nós podemos chorar sozinhos, eu sinto que sabemos onde tudo isso está indo, mas minha mãe disse: “Mantenha todos os seus sonhos, continue de pé”.

*Childish Gambino*⁷

Não poderia falar de formação, sem falar de minha principal autora. Vera Maria Silveira da Silva, minha mãe, filha de Araci da Silva Silveira e Noé da Silva Silveira, dedicou boa parte de sua vida a me garantir possibilidades de estudo. Vera atuou maior parte de sua vida, e segue atuando, como cuidadora, costureira, desenvolvendo seus saberes sobre as plantas. Extremamente presente no meu processo de alfabetização, buscou todas as formas para que eu me deslocasse um passo a mais na escolarização da família. Minha mãe para mim, de várias formas, encarna o próprio deslocamento, o movimento, o mexer-se. Sua presença na minha vida escolar – ainda me lembro da gente encapando os cadernos da primeira série com páginas de revistas – não apenas no acompanhamento de minhas atividades, mas compondo a comunidade escolar de maneira participativa propositiva.

A articulação comunitária que pude crescer vendo é muito inspiradora. Minha mãe integra uma rede de trocas de frutas, verduras e outros alimentos de hortas próprias, utensílios e serviços entre as vizinhas e vizinhos. E isso não tem nome ou página, simplesmente é assim. Ela não chama isso de “rede”. Ela só diz, “vou ali na vizinha”. Quando precisa, as crianças dormem na vizinha, quando falta algo pode pedir, quando faz, leva lá para vizinha. Quando falta água, pode pegar água no poço da Noeli. Nunca faltou. E é – ou foi – assim, na minha criação na Vila Margarita/Coinma. Esta é uma ação de formação muito conhecida entre todas as famílias de periferia, sobretudo entre as mães. A forma como eu me relaciono com as pessoas também é uma forma de aprender e ensinar.

Com minha mãe aprendi a respeitar de uma maneira muito ampla. Aprendi o valor de uma comunicação respeitosa com pessoas muito diferentes, de distintas classes sociais, cores e idades. Dessa forma, com articulação comunitária, minha mãe sempre buscou espaços de formação para mim, atividades gratuitas, cursos, estágios, trabalhos temporários, etc. Foi através desse sopro de movimento de minha mãe que eu passo então a me deslocar e celebrar os seus deslocamentos, que também são meus, como sua graduação no ensino médio, depois de um longo período de interrupção dos estudos, desde a sétima série do ensino fundamental.

⁷ Tradução do autor do original “We may cry alone, I feel we know where all of this is headed. But my mama said Keep all your dreams, keep standing tall”, trecho da faixa Stand tall, de Childish Gambino (nome artístico de Donald Glover).

Fotografia 1 - Vera participando da série O sonho da casa, série de gestos de Rafa Éis



Foto: Rafa Éis, Porto Alegre, 2016.

Assim, percebo o quanto é importante para minha atuação como artista e educador, o que aprendi com minha mãe. Sua sagacidade para abrir ou manter uma conversa, para se virar, para improvisar na vida, inventar. Sua disposição à criação! A forma como desenvolve reais amizades com crianças e pessoas mais velhas. Um valor caro às culturas afro-indígenas, ao contrário do processo de coisificação que esta sociedade trata as crianças e os velhos.

Com meu pai e minha mãe aprendi muitas formas de respeito, que não foram necessariamente ditas, mas sim aprendizados no plano dos gestos, como o seu rigor em cumprir sua palavra. Coisas, que só depois de um tempo percebemos em nós. Coisas que só percebi com a chegada de meu filho Vicente. Às vezes nem percebemos, ou percebemos aos poucos, mas ainda assim eles atuam como régua para o que fazemos.

Se falamos em formação do corpo, falamos em educação. Pode acontecer até nas escolas e universidades, mas a formação dos nossos corpos se dá a cada segundo, e é ela mesma, um intenso plano de disputas. Assim, quando penso formação ou educação ou invenção de si, penso como um processo permanente que não apenas excede os espaços de formação institucionais, mas também os antecede. Educação nesse registro é um processo de construção corporal, seja este processo consciente de si ou não. Assim como a arte também é, de certa forma.

Certa vez escutei de Ricardo Basbaum uma frase que desde então carrego comigo. Além da obra de arte que está sendo criada, “importa o artista que está sendo criado pela obra”. Assim, esta ideia fez para mim muito sentido e destacou a importância desse processo de criação recíproca: desenvolvemos práticas e somos por elas formados. A arte e a educação têm como possibilidade a abertura de um plano ético de invenção do próprio corpo – e necessariamente a invenção de um corpo coletivo. Nesse sentido, arte e educação podem se encontrar nesse ponto onde o fazer artístico funciona como uma espécie de formação que a pessoa escolhe, desenha, esculpe para cultivar o corpo e o corpo de quem a(o) acompanha.

Mas é importante ver tudo isso sem romance. Tanto a educação quanto a arte são práticas múltiplas em suas formas e concepções. Quando falamos de um imaginário racista pintado por pincéis, também falamos em arte. Quando falamos na força que a colonização mental exerce sobre nós, também falamos de educação. Penso que o que salva mesmo é o respeito. É o respeito que pode salvar, inclusive, a arte e a educação. E o respeito nem sempre tem tempo para foto.

A formação universitária chega depois de muita história. Chega depois do cursinho popular. Minha graduação correu ao longo de oito anos, o dobro previsto pelo currículo e tempo limite de permanência no curso. Vi meus colegas e turmas, que entraram anos depois de mim, se formarem enquanto eu conciliava os estudos com uma série de subempregos como recreacionista de festas infantis, serviços gerais de salão de festas infantis, professor de inglês, cuidador de uma senhora de idade, estoquista temporário nas lojas C&A e inúmeros estágios como mediador atuando em instituições culturais diversas e como oficinairo na Associação Comunitária Campo da Tuca. Tudo isso me forma e esculpe meus olhos. Todos os aprendizados e invenções de um percurso educativo partilhado com minha parceira de vida, Diana Kolker. Depois, já no mestrado, o ofício de tatuador, que pude aprender com Roger Kichalowsky e que tornou possível manter a onda com grana, chegando em outra cidade e com filho pequeno. Essas também são experiências fundamentais que me formam. Os europeus chegam depois de muitas civilizações e tecnologias criadas nas diversas Áfricas pré-coloniais e nos contam que nada lá havia depois de queimar tudo. Os portugueses chegam aqui depois de gerações de culturas dos povos originários e contam que nada havia, depois de queimar, de matar. A escola chega depois de muita coisa na vida da criança.

ACADEMIA E FORMAÇÃO | A FÁBULA DAS ARTES VISUAIS

O plano das imagens é um campo de disputas, um campo de guerra sobre as nossas formas de ver o mundo e a nós mesmos. E, igualmente importante, sobre a forma sobre como somos vistos, afinal, as formas como nos vemos e como somos vistos podem diferir radicalmente. Nesse plano das imagens, das coisas que vemos, estão nossos heróis de infância, as cores dos heróis e vilões nos desenhos animados, a Branca de Neve e o Zeca Urubu, as imagens publicitárias, as imagens dos livros de história da escola, nos livros de história da arte, as novelas e os comerciais televisivos, os quadrinhos, as artes visuais e a cultura visual, tudo isso e muito mais nos forma de tal maneira que sequer conseguimos dar conta. Nossos gostos, nossos gestos, nossos desejos, amores e ódios, o que nos faz rir ou chorar, o que julgamos ser bonito ou feio, enfim, uma imensurável parte do que somos e nos tornamos têm a ver com as imagens que nossos olhos comem ao longo de nossa vida.

As realidades pintadas por esse grande arquivo de imagens e seus enunciados não partilham, porém, um lugar pacífico e tampouco há qualquer equilíbrio ou simetria nas batalhas que criam e conduzem imagens aos nossos olhos. Assim, para começar uma conversa que leve a sério a complexidade dos impactos da imagem sobre a construção dos modos de existir e das relações sociais, é necessário e urgente olhar para a ideia, a noção de raça, como as diversas formas de racismo orientam a distribuição do poder. Nunca é demais lembrar, assim como nos ensina o professor

Kabengele Munanga (MUNANGA, 2015), raça é uma categoria inoperante do ponto de vista biológico, mas fundamental do ponto de vista político-social. Não há como conceber como confiável, uma história da arte que omita a fonte de suas formas e os procedimentos pelos quais são possíveis tais narrativas.

É nesse sentido que entendo a urgência de uma racialização da leitura das artes visuais, de suas imagens e discursos. Como nos diz o artista e curador, membro-fundador do coletivo Frente 3 de fevereiro, Daniel Lima (LIMA, 2016), “a questão racial comumente, quando aparece, surge como forma para menosprezar e hierarquizar e não pra ser problematizada”. As relações sociais são racializadas, mas não as palavras que as narram e a disputa pelas narrativas é uma disputa pela existência, pelo passado, pelo agora e pela possibilidade de gerar futuros.

Voltando, tentamos sacar como a noção de raça – embora não dita, sobretudo no Brasil, pela ideia de democracia racial desenhada por Gilberto Freyre e tão amplamente difundida em nosso imaginário – atua de maneira decisiva na produção e difusão de imagens desde muito tempo e ainda é uma grande barreira para uma discussão honesta sobre o racismo em nosso país. Ao olharmos para a história oficial das artes no Brasil, digamos assim, torna-se nítido que a fábula de uma sociedade racialmente igualitária, em paz, encontra muitos ares em um grande conjunto de imagens, uma série de imagens e movimentos artísticos referenciais da história da arte no Brasil. Chega a parecer que esta ideia de democracia racial já habitava o universo das imagens antes de ser pintada pelas palavras de Casa Grande e Senzala. E não apenas, que tal ideia, seguiu encontrando nas artes visuais, ao longo da história da arte brasileira, um lugar seguro para posar para foto.

Nesse registro, olhando para as diversas imagens produzidas pelos artistas viajantes, me pergunto: como o olhar dócil que Debret pintou nos rostos dos pretos escravizados no Brasil do início do século XIX se relaciona com esse imaginário? “Aparência faceira” é o termo que Rodrigo Naves (NAVES, 2011, p. 85) utiliza para descrever os desenhos urbanos do desenhista, pintor e professor Francês. Imaginário, afinal, tem a ver com imagem e o racismo encontra nas imagens um lugar poderoso de formação.

Fotografia 2 - Jean-Baptiste Debret. Uma Senhora de fortuna ordinária no interior de seu lar em meio a atividades cotidianas (Une Dame d'une Fortune Ordinaire dans son Intérieur au Milieu de ses Habitudes Journalières). Em Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, 1834-9



Litografia aquarelada. Acervo: Banco Itaú. Fonte: Ficheiro Wikipédia.

Uma senhora brasileira em seu lar nos traz uma representação de uma cena do século XIX no Brasil, sob os olhos do artista francês Jean-Baptiste Debret, diga-se de passagem, um dos principais ilustradores dos livros de história que fizeram e fazem a formação de muita gente aqui por essas terras. Gostaria aqui de fazer um breve exercício de leitura de imagem, buscando pontos onde a imagem diz sem falar. A começar pelo seu título, a única presença descrita é a senhora brasileira. Todas as outras presenças da imagem não existem enquanto descrição falada e já conferem a elas uma espécie de existência pela metade, numa hierarquia dos corpos que tem sua humanidade reconhecida pela palavra. Também, como observou Diego Soares em uma conversa sobre a imagem, as figuras brancas, tanto a senhora, quanto a criança em processo de alfabetização, não tocam seus pés no chão, pairam sobre a composição. Os olhares não se cruzam. Os corpos pretos são representados como objetos, que parecem servir de boas, de bom grado, sorrindo.

Chama a atenção também a deformação na escala dos corpos: a senhora branca, mesmo no último plano, é o maior corpo, forçando um apequenamento na representação dos corpos negros. Se colocássemos os corpos lado a lado, na mesma linha, a senhora brasileira seria, claramente, uma gigante em relação aos corpos negros. Pois falávamos sobre perspectiva, sobre o lugar de onde vemos. Segundo Jean-Baptiste Debret, “O negro é indolente, vegeta onde se encontra, compraz-se na sua nulidade e faz da preguiça sua ambição” (NAVES, 2011, p. 90).

Veja bem. A ideia não é apontar para Debret e dizer “racista”. Isso seria inútil, ou pior, desviaria do ponto que queremos focar. Também não é intenção criar qualquer tipo de justificativa do tipo: “naquela época era comum essa mentalidade”, naturalizando o inaceitável, em qualquer época que seja. O que pretendo aqui é ao mesmo tempo mais amplo e mais específico: olhar para o modo como a imagem nas artes visuais – nas dimensões de produção e da recepção – vem contribuindo na naturalização de modos de racismo muito específicos da própria invenção do Brasil, do dito “racismo à brasileira”. Nesse sentido, eu posso dizer que Debret era um artista francês de formação neoclássica, que representou através do desenho, pintura e gravura o Brasil escravocrata do século XIX aqui nessas terras que chamamos Brasil. Também que foi pintor oficial da corte de Dom João VI e professor da Academia Imperial de Belas Artes, já que a missão artística francesa tinha sobretudo um interesse em formação artística. O trabalho estaria em olhar para como a verdade de Debret – que obviamente não era sua exclusividade – atuou na construção de imagens, que séculos depois, seguiriam ainda exploradas como testemunho documental de uma realidade e logo, componentes fundamentais para a construção de certa imagem de Brasil e nesta certa imagem de Brasil e brasilidade há toda uma narrativa sobre as relações raciais. É grande o volume de imagens de nosso período escravocrata. Se juntar só Debret e Rugendas já dá uma frota de caminhão. Não tem nem como traduzir em *likes*.

Esta imagem de Debret é um exemplo ligeiro, poderíamos destacar tantas outras deste período, ou de outros momentos e lugares aqui no Brasil. Poderíamos, inclusive, pensar uma linha do tempo com imagens momentos, artistas e movimentos necessários para uma noção de Brasil e para uma noção de arte brasileira, e mesmo uma noção de artista brasileiro. Assim, elencando como pontos obrigatórios dos

currículos de artes visuais poderíamos esticar uma linha que se estende desde as imagens dos artistas viajantes, passando pelas pinturas academicistas, pelos modernismos brasileiros (soa até estranho na boca) chegando até Helio Oiticica, “descobridor” do Morro da Mangueira como nos contam os livros de história da arte e paradigma inconteste do pós-modernismo nas artes visuais feitas no Brasil e no mundo.

Assim, com as ferramentas que temos criado para pensar a questão racial, como não logo pensar nas chamadas vanguardas modernas e suas dependências das estéticas africanas orientadas por uma relação que é parte do conjunto de gestos da colonização? Como nos lembra Abdias do Nascimento (NASCIMENTO, 2019, p. 163) em seu texto *Artes Plásticas*, que compõe sua grande obra *O Quilombismo*:

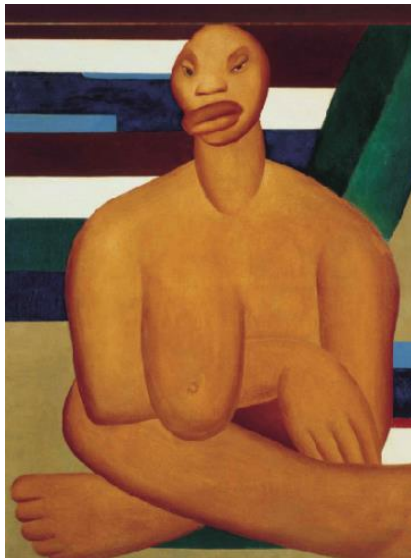
Ninguém poderia prever, naquele recuado começo do século XX, que à ação predatória do colonizador europeu sobre a África – sobre o africano e sua cultura – corresponderia a abertura de um novo universo artístico ao protagonismo da arte branca e do artista europeu. Aqueles desprezados *fetiches* – obra de feiticeiros selvagens e primitivos –, quando exibidos, em 1897, em Bruxelas, provocaram sensação. Imediatamente muitas das estatuetas, máscaras, esculturas, passaram a habitar salões importantes e consagrados tais como o Trocadero, em Paris, o Museu Britânico e/ ou o Museu de Berlim. Tornaram-se o polo de atração dos artistas promissores da época: Vlaminck, Derain, Braque, Picasso, Matisse [...] Quase todos eles adquiriram peças africanas e conviveram com elas, como Matisse que possuía cerca de vinte.

Pois se os artistas europeus do início do século XX tiveram de buscar a salvação para sua então decadente arte na África, os modernos brasileiros sequer precisaram sair do país para outro continente. Praticamente um século depois de Debret, Tarsila do Amaral pinta a obra intitulada *A negra*, que se tornou cânone da arte moderna brasileira. Segundo Tarsila do Amaral (FERREIRA, 2017, p. 8-9), em entrevista para a Revista Veja, em 1972, sobre sua paradigmática obra “A negra”:

Um dos meus quadros que fez muito sucesso quando eu o expus lá na Europa se chama “A Negra”. Porque eu tenho reminiscências de ter conhecido uma daquelas antigas escravas, quando eu era menina de cinco ou seis anos sabe? Escravas que moravam lá na nossa fazenda, e ela tinha os lábios caídos e os seios enormes, porque, me contaram depois, naquele tempo as negras amarravam pedras nos seios para ficarem compridos e elas jogarem para trás e amamentarem a criança presa nas costas.

Assim, a mulher negra representada em *A negra* – nas palavras de Tarsila – expressa uma certa nostalgia, uma certa saudade do passado escravocrata misturada com uma carga afetiva típica nas relações brasileiras sinhô/sinhá x pessoas escravizadas.

Fotografia 3 - Tarsila do Amaral. *A negra*, 1923 (detalhe)



Óleo sobre tela. Tarsila do Amaral. *A negra*, 1923 (detalhe). Óleo sobre tela. Coleção Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (SP). Foto de Jaime Acioli, Romulo Fialdini. Fonte: Revista Select⁸.

A mistura do corpo negro, deformado, exotizado e despido de sua humanidade com certo abstracionismo, certo geometrismo, que compõem o fundo, expõem o aprendizado da fórmula que anunciava a arte moderna com *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso. Tarsila também entendeu – em sua formação na Europa – como atender a uma demanda europeia por imagens que carregassem a formação moderna na concepção das formas, mas que trouxessem elementos exóticos aos olhos.

Não pensem que essa tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário, O que se quer aqui é que cada uma traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailados russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense (FERREIRA, 2017, p. 6).

Segundo a crítica e curadora Araci Amaral, a pintura de Tarsila “lhe conferiu um lugar de pioneira de uma arte brasileira, ainda não realizada até então” (AMARAL, 1975, p. 97). Trago esses elementos pensando a formação dos artistas para olhar formação das obras e do nosso olhar. Talvez essas deformações nas perspectivas expliquem as deformações nas formas. Ocorre que tanto a obra de Tarsila, como a de outros artistas do modernismo estabelecem simultaneamente elementos imagéticos na constituição de um imaginário sociorracial brasileiro e bases sólidas para o ensino de artes no Brasil – que a exemplo da Missão Artística Francesa, tinham no horizonte um projeto de formação do olhar.

Nos deslocando dos chamados modernismos aos pós-modernismos brasileiros vemos a atualização de perspectivas da antropofagia oswaldiana (até porque a antropofagia ameríndia não incluía alimentos processados em sua dieta). Na década de

⁸ Disponível em: <<https://www.select.art.br/contradicoes-do-moderno/>>. Acesso em: 3 out. 2020.

60, o artista “descobre” a cultura preta no Morro da Mangueira. Seu feito de artista que sai do Leblon e vai para o morro, geraria um novo capítulo no encontro das premissas europeias de arte e, agora, não apenas com o corpo negro, mas com a cultura afrodiaspórica. Desta forma, trabalhos como os *Parangolés* e a *Tropicália* inscreveriam o nome de Hélio Oiticica com letras douradas na história da arte brasileira e do mundo. Ao “descobrir” o Morro da Mangueira, além do elemento oswaldiano antropofágico, há também um elemento, digamos “cabralino” em seu gesto, já que a noção de descoberta, como nos faz olhar o brilhante texto da artista, professora e pesquisadora Cíntia Guedes (GUEDES, 2016), acompanham as narrativas acerca das obras que sucedem ao encontro de Hélio com o Morro da Mangueira. Não apenas descoberta, mas o procedimento de “apropriação” é basilar na obra de Oiticica e em seus escritos. Aliás, apropriação é o procedimento que, digamos assim, funda a arte contemporânea, a partir do artista francês Marcel Duchamp.

Fotografia 4 - Still de *Arte Pública*, documentário de Paulo Roberto Martins e Jorge Siritto Vives, 1967



Fonte: YouTube⁹.

Voltando para o Brasil, o fato é que o mundo da arte viu com entusiasmo as aventuras de Hélio Oiticica. Uma matéria da época o descreve como Flash Gordon brasileiro¹⁰. Falávamos que os daqui não precisariam ir até a África. A figura de Hélio parece a máxima realização de um velho fetiche branco com a cultura e o corpo negro. A ideia de descobridor parece ecoar a tanto a imagem de um Cabral que chega num lugar sem história, quanto de um Debret recém-chegado da França ao Brasil colônia. O fato de um corpo branco protagonizar a cultura preta traduzindo-a em uma linguagem da arte contemporânea – língua de matriz europeia – parece ser a máxima realização do projeto modernista, enquanto um projeto que, como qualquer projeto de arte

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tteMewMZn14>>. Acesso em: 20 set. 2020.

¹⁰ Conforme nos traz a pesquisa de Cíntia Guedes (GUEDES, 2016), Jean Boghici, um dos organizadores da exposição Opinião-65, afirmou para o jornal O Globo, em agosto de 1965: “É o mito. Hélio Oiticica, Flash Gordon nacional, não voa nos espaços siderais. Voa através das camadas sociais”.

moderna, se propõe como universalizante envolvendo um cálculo racial nos lugares de protagonismo sobre a própria cultura africana ou afrodiaspórica, assim como sobre a imagem dos povos originários no caso do Brasil.

Por ora, tentamos aqui propor uma entrada. Cada um desses momentos (talvez mais geografias do que momentos, já que falamos de uma localização social, geográfica, econômica, racial, de gênero) trazidos aqui, à baila, dariam muitas páginas só no “teste do pescoço”¹¹, mas caberia notar pontos em comum entre as usinas de criação de imagem mencionadas.

Não deveria impressionar a recorrência de certa lógica na formação do corpo de artistas que vem há muito criando narrativas com imagens. Olhar para essa história sob uma perspectiva racializada – tendo a formação como elemento fundamental – não apenas descortina uma fragilidade da história da arte, mas aponta para a força das imagens como ilustrações para essa fábula de ninar, a confortar o sono branco a respeito da sacanagem colonial. São imagens que parecem querer nos convencer o tempo todo de que a uma miscigenação pacífica cultural, racial é o que nos constitui. Nunca consegui entender como se faz possível defender essa ideia de “mestiçagem” no plano da arte e da cultura, sem reconhecer e legitimar própria a ideia de pureza, da qual depende para existir.

Tais imagens e paradoxos, somados ao imensurável volume de bibliografia de textos e imagens da Europa e dos Estados Unidos, ao sagrado lugar da arte grega e renascentista nas formações em artes visuais, refletem apenas o espelho, a imagem do corpo branco, sendo um espelho sem reflexo quando segurado por mãos não brancas.

Mapa 1 - *A História da _rte* (detalhe). Projeto de arte/pesquisa de Amália dos Santos, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira, 2017. Mapa dos países mais e menos citados em livros de história da arte – *A História da _rte* (detalhe). Projeto de arte/pesquisa de Amália dos Santos, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira, 2017



Fonte: Site do projeto¹².

¹¹ Expressão utilizada para descrever o exercício de olhar para diferentes espaços, espaços de poder, de subserviência e reclusão social, etc. identificando a distribuição dos corpos nesses lugares sob um critério racial. Ver: Existe racismo no Brasil? Faça o Teste do Pescoço e descubra, texto de Luh de Souza e Francisco Antero, no História Preta e veiculada no Portal Geledés. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/existe-racismo-brasil-faca-o-teste-pescoco-e-descubra/>>. Acesso em: 30 out. 2020.

¹² Disponível em <<http://historyof-rt.org/>>. Acesso em: 12 out. 2020.

O projeto *História da _rte, de Amália dos Santos, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira* nos traz um bom indicativo sobre as geografias que vem desenhando o mapa oficial da história da arte nas graduações em artes visuais no Brasil. Conforme disponível no site do projeto¹³:

O projeto apresenta dados quantitativos e qualitativos sobre 2.443 artistas de 11 livros utilizados em cursos de graduação de Artes Visuais no Brasil. A intenção é mensurar o cenário excludente da História da Arte oficial estudada no país a partir do levantamento e do cruzamento de informações básicas das/dos artistas encontradas/encontrados. Com isso, espera-se que as interessadas e os interessados no tema tenham um material de apoio para construir outras leituras para a História ou mesmo uma transformação radical do campo (MORESCHI, 2017).

Mais tarde entendi como esse mar epistemológico e estético, do ponto de vista, produzia a permanente sensação de ocupar o lugar de intruso na academia ou outros meios institucionais da arte. Uma sensação de estar fora do lugar. Grada Kilomba (2019, p. 56) afirma que:

[...] Tal hierarquia introduz uma dinâmica na qual a “negritude” significa não somente “inferioridade”, mas também “estar fora de lugar” enquanto branquitude significa “estar no lugar” e, portanto, “superioridade”. [...] No racismo, corpos “negros” são construídos como corpos impróprios, como corpos que estão “fora do lugar” e, por essa razão, corpos que não podem pertencer. Corpos brancos, ao contrário, são construídos como próprios, são corpos que estão “no lugar”, “em casa”, corpos que sempre pertencem.

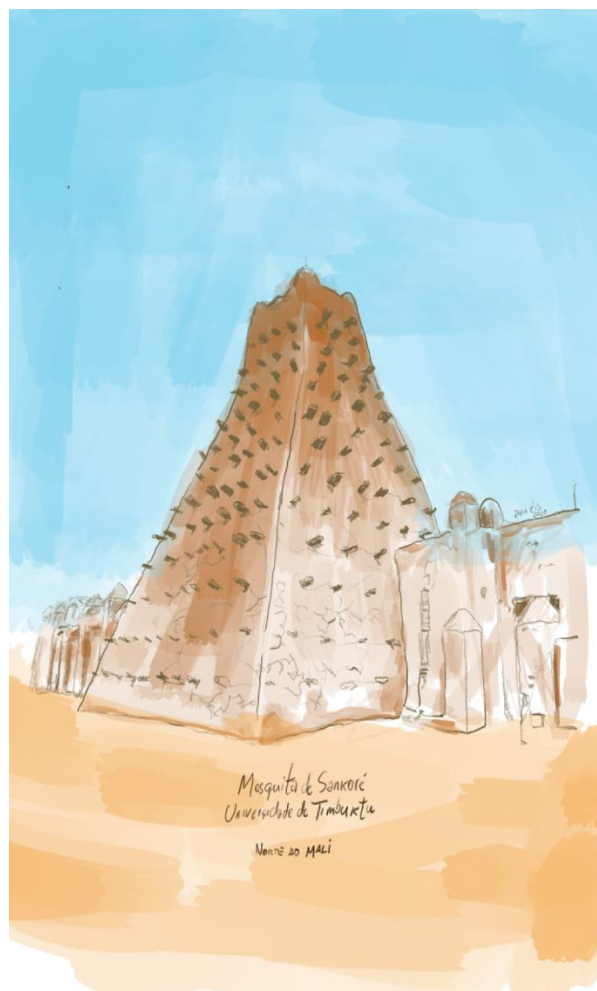
Se, do ponto de vista individual, esse cenário parece nos colonizar o corpo e a mente, nosso gosto estético, nossa forma de ver e sentir nos dissociando de nosso corpo e nossa história, em uma escala mais ampla, percebemos as intensas correspondências entre o epistemicídio e o genocídio dos povos preto e indígenas. Conforme tais imagens e discursos, todo um aparato intelectual alimenta em nós, pretos ou brancos, uma imagem do corpo negro, ameríndio ou negro-indígena objetificada, destituída de humanidade, mais aceitáveis, mais toleráveis parecem ser os diários Georges Floyds aqui que morrem sob a mira do Estado no Brasil. Enquanto escrevo essas linhas, as TVs noticiam a morte de João Alberto Silveira Freitas, homem negro de quarenta anos, com casamento marcado para dezembro, em Porto Alegre, minha cidade natal, exatamente da mesma forma, com os mesmos gestos, a mesma cena de Mineápolis e que mobilizou o mundo em maio. A mesma cena, os mesmos papéis, um lugar diferente. O racismo é uma estrutura integral e como tal se ramifica em extensões jurídicas, econômicas, institucionais, educativas e, inclusive artística, como temos visto aqui as possíveis articulações do racismo por meio das imagens.

Tal lógica aponta para a urgência da transformação das perspectivas que orientam os funcionamentos das instituições de arte, seja a academia, os museus e centros culturais, as galerias e todos os pontos dessa cadeia de produção de imagens.

¹³ Disponível em: <<http://historyof-rt.org/>>. Acesso em: 12 out. 2020.

Embora tratados com um poder intangível, são lugares ocupados por pessoas. Assim, para reais transformações institucionais, precisamos interferir, ocupar os lugares de formação, das imagens e dos corpos. Tal cenário já está em curso e, é verdade, nos coloca muitas questões, nos demanda muita ginga e controle de bola. De todo modo, temos de atuar por onde der para tentar causar qualquer desvio nesse secular projeto. Ocupar esses lugares é tomar de volta o que sempre foi nosso. “Irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo. Ladrão, então, peguemos de volta o que nos foi tirado” (DJONGA, 2019).

Desenho 1 - *Mesquita de Sankoré*, construção integrante da Universidade de Timbuktu, fundada em 989 no Mali



Fonte: Desenho digital de Rafa Éis (a partir de fotografia publicada na Revista diCheiro), 2020.

RACIALIZANDO AS ARTES VISUAIS

Xingar não basta.

Abdias Nascimento¹⁴

Racializando as artes visuais é uma prática experimental de formação antirracista que desenvolvo desde 2018 na programação semestral da Coordenadoria de Artes e Oficinas de Criação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Coart-Uerj), onde atuo desde 2016. Além de ser parte de uma forte revisão de coisas que aprendi na universidade, o *Racializando* está ligado a muitas experiências e pessoas como Mãe Celina de Xangô, Milena Lízia, Marina Alves, Fael Miranda, Naiara Paula, Ismael David, Rona, Michele Zgiet, Silvana Rodrigues, Iliriana Rodrigues, entre tantas outras pessoas especiais. É um gesto singelo, um jeito de partilhar perguntas, conversas e criações. Os encontros, com pequenos grupos – formados em sua maior parte por artistas, professoras, professores e estudantes, ocorriam, até 2020, basicamente como rodas de conversa disparadas por imagens ou pelas palavras de artistas e pensadoras pretas e pretos, conhecendo e discutindo suas obras. Também revisando, na dimensão racial, os efeitos das narrativas e estéticas brancas sobre as artes visuais, sobre a construção do imaginário do que significa “arte” ou “artista”.

Fotografia 5 - Racializando as artes visuais



Encontro realizado em 30 de agosto de 2019 no Espaço PENCE (Lapa Rio de Janeiro) na exposição *Além 2planos*, curadoria de Rona Neves e Ismael David. Foto: Rack.

¹⁴ NASCIMENTO, 2019, p. 301.

Aberta à participação de todos os públicos, foram realizadas três edições semestrais por meio de encontros semanais. Esses encontros aconteceram na Coart, em exposições de arte, em aulas públicas ou seminários. As ações do *Racializando as artes visuais* já estiveram também na escola pública, em espaços culturais de formação de educadores e artistas através de parcerias com o Centro Cultural Pequena África, o Museu Bispo do Rosário, o Espaço Pence, o Galpão Bela Maré, etc.

Do ponto de vista da forma, é importante que eu escureça: não é exatamente um curso ou uma aula. Até pode vir a ser em algum momento, mas a princípio vejo como encontros entre pessoas interessantes e interessadas em um ponto comum e dispostas a criar, a aprender e a ensinar em grupo, experimentando e trocando experiências. E é justamente essa presença que dá sentido ao caráter extensionista da Coart, um espaço singular, pois ali circulam pessoas velhas, jovens, pretas, brancas, indígenas, transgêneros, cisgêneros, usuárias dos serviços de saúde mental, estudantes, educadores, artistas, entre outros grupos residentes dos vários “Rios de Janeiros” que compõem essa cidade. Somados às experiências de artista-educador, em especial na lida com visitas educativas em exposições e oficinas de artes, este foi um terreno propício para o desenvolvimento do *Racializando as artes visuais*.

Fotografia 6 - Racializando as artes visuais e Filosofia/Estética Africana



Encontro realizado junto com Naiara Paula, no dia 27 de setembro de 2018 no Centro Cultural Pequena África (Gamboa/Centro Rio de Janeiro). Foto: autoria não identificada.

O *Racializando as artes visuais* é um gesto, uma ação. É uma tentativa de criar um espaço acolhedor para a conversa e para a criação. Para tal levo em consideração dois fatores fundamentais: o respeito e a escuta. Escutar afinal é um gesto de respeito. É o começo. Escutar não é fechar-se em si esperando a hora de falar. Escutar é se abrir a outras verdades. Esses pontos estão diretamente relacionados a outro: o currículo de artes visuais. Como me sentir acolhido por imagens e discursos que não reconhecem minha humanidade? Então basicamente nos reunimos em torno de imagens e palavras de artistas e autores pretxs. Em diferentes edições, vimos e conversamos a produção de Abdias Nascimento, bell hooks, Grada Kilomba, Lélia Gonzalez, Kabengele Munanga, Claudinei Roberto da Silva, Sidney Amaral, Arthur Bispo do Rosário, Mariana Maia, Rona Neves, Renata Felinto, Yhuri Cruz, Heitor dos Prazeres, Rosana Paulino, Mulambo, Priscila Rezende, Zanele Muholi, Kara Walker, entre outras. Esse é um ponto fundamental tanto para a conversa, quanto para a criação. Trazer autoras e autores, artistas que possam servir como um espelho, que pode falar de realidades e questões exploradas pelas grandes narrativas, mas indo além dos estereótipos e da coisificação, buscando a complexidade e multiplicidade das existências pretas como imagem e como produtora de imagem, protagonizando a si e a sua criação artística.

Fotografia 7 - Encontro remoto da oficina *O desenho como invenção de si/Racializando as artes visuais* (outubro de 2020)

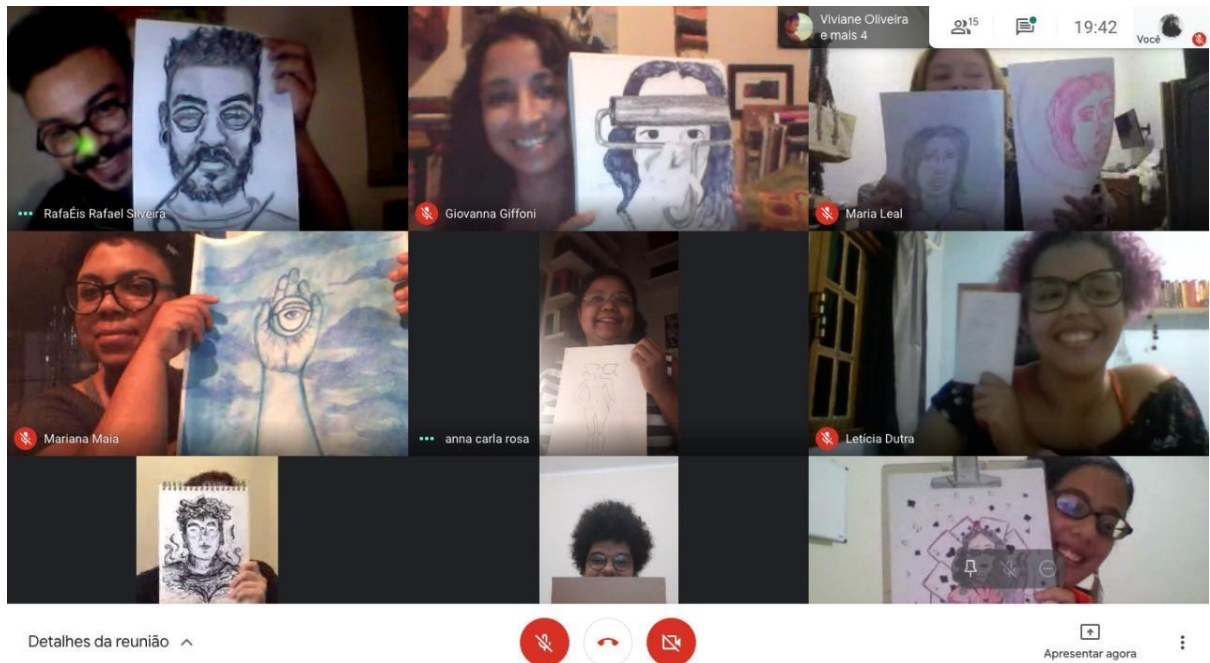


Foto: Rafa Éis.

Nesse contexto pandêmico de *Racializando as artes visuais* desenvolvi três minioficinas à distância, cada uma com quatro encontros: *Guerras de imagens* (que em seu percurso automeceu-se *Amados até os dentes*), *O desenho como invenção de si* e *Desenhando Angola Janga*.

Desenho 2 - Mariana Maia. *Retrato de Anna Carla Rosa, 2020*

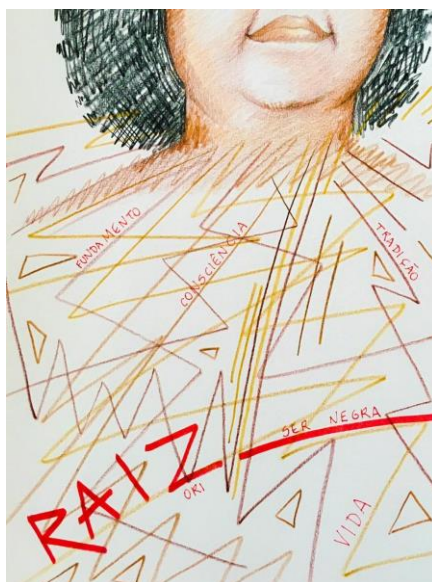
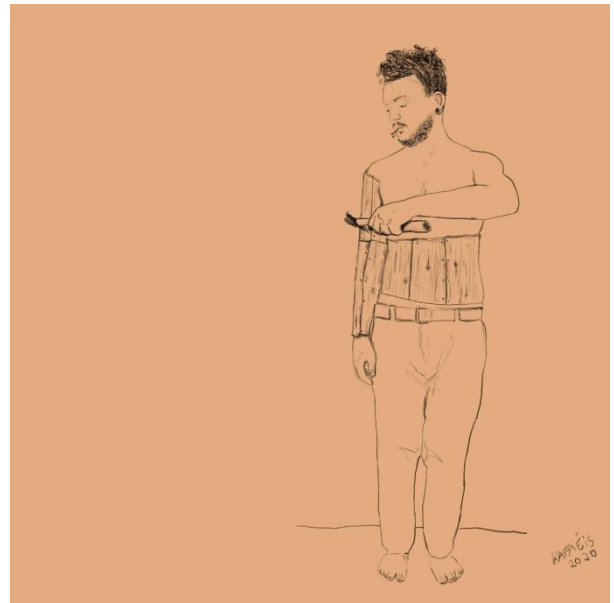


Foto: Mariana Maia. Realizado na ocasião da oficina Guerras de imagens (Racializando as artes visuais/Coart-Uerj).

O desenho como invenção de si tratou de se dedicar ao autorretrato como exercício de autodefinição através do desenho. Nessa oficina o desenho entra de forma definitiva e encontra diretamente uma série de autorretratos que dei início neste ano, realizadas com desenho digital – diretamente ligada ao confinamento social. Esses desenhos são uma olhada para dentro e uma continuidade dos trabalhos que venho realizando desde 2013 em que referencio e reverencio meu avô, Noé Silveira, e seu ofício de pedreiro em minha formação.

Desenho 3 - Rafa Éis. *Mestre de obra-prima*. Série de autorretratos, 2020



Fonte: O autor. Desenho digital.

O desenho como invenção si é um bom exemplo de partilha de processo do qual eu falava. Um convite para fazer junto que mobilizou muitas formas de desenhar, modos singulares de confrontar e construir nossa autoimagem, arriscar o desenho, lidar com barreiras e traumas na relação com o desenho, falar em primeira pessoa, gerar a própria imagem, enfim, correr o risco. Nesse percurso contamos com os aprendizados deixados pela obra de Sidney Amaral, mestre do desenho, do autorretrato e referência nesse percurso coletivo.

Desenho 4 - Diego Soares. *Banho*, 2020



Grafite e lápis de cor sobre papel kraft. Produzido na ocasião da oficina Desenhando Angola (Racializando as artes visuais/Coart-Uerj).

Desenhando Angola Janga – que acontece no momento em que escrevo esse texto – é uma ação que se propõe a produzir em coletivo imagens inspiradas em um

dos maiores feitos na história da diáspora, realidade de organização social e cultural africana nessas terras por mais de cem anos. Desenhando Angola Janga também é fruto do impacto que me causou a novela gráfica de mesmo nome, do desenhista, quadrinista, professor e historiador Marcelo D'Saete e tem origem em uma atividade parecida, que desenvolvi com alunos do ensino fundamental da Escola Ernesto Farias, no Morro da Mangueira, o exercício de desenhar Zumbi dos Palmares, sob a seguinte provocação (feita depois de uma conversa inicial): “como seria Zumbi dos Palmares hoje?”.

Esse tem sido para mim um gesto muito importante no *Racializando as artes visuais*, uma pesquisa viva através de conversas, dúvidas, exercitando o desenho com referenciais do universo palmarino e africano. E criando imagens sopradas por seus ventos em encontro com os ventos de cada pessoa envolvida nesses quatro encontros.

É esse movimento que pode tornar possível ver nós mesmos como artistas, como intelectuais, como sujeitos e não como objetos das imagens e dos discursos. É sobre ventos e possibilidades de voo. Nossa história pode ser contada de diversas perspectivas, inclusive das nossas.

Desenho 5 - Jaime Lauriano. *Terra Brasilis: Invasão, Etnocídio e Apropriação Cultural*, 2015



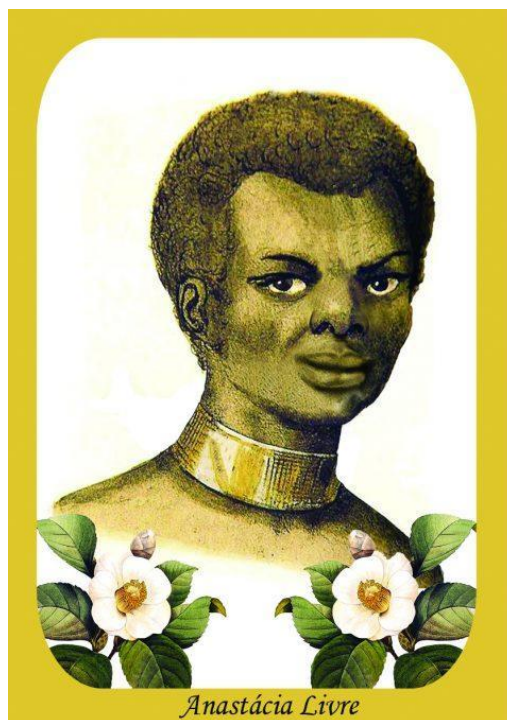
Desenho feito com pomba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatográfico sobre algodão preto. Foto: Filipe Berndt. Fonte: site do artista¹⁵.

¹⁵ Disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/>>. Acesso em: 28 out. 2020.

Muitas obras têm orientado nosso caminho. A obra de Rosana Paulino se desenvolve através da gravura, do desenho, da escultura, da sutura, das colagens, de uma reconfiguração dos lugares de imagens históricas descortinando as relações entre racismo e ciência através da imagem. Jaime Lauriano mergulha em nossa história colonial e literalmente redesenha as cartografias de nossa história sob as luzes das atuais discussões em torno do racismo. Jaime transita com frequência entre os tempos, não tão distantes – senão sobrepostos – do passado escravocrata e o presente Estado genocida. As obras de Rosana Paulino e de Jaime Lauriano nos oferecem ferramentas preciosas para repensar e redesenhar a fábula das imagens e dos discursos na invenção do Brasil.

E se falávamos na força da imagem enquanto algo que aprisiona, podemos falar na construção de imagens como força de libertação. Ao olhar para a geração de artistas que envolvem Jaime Lauriano, Mulambo, Renata Felinto, Millena Lúzia, Maxwell Alexandre, Rafa Cruz, Hack, Leandro Cunha, Cíntia Guedes, Mariana Maia, entre tantas e tantos outros que conheço e desconheço, percebemos notáveis mudanças de registro da presença negra nas imagens. Essa mudança na superfície da imagem reflete o que se passa por baixo: o protagonismo preto na criação de suas imagens a partir de um vasto e complexo repertório. A obra “Monumento à voz de Anastácia” certamente nos dirá melhor do que as palavras.

Fotografia 8 - Yhuri Cruz. *Monumento à voz de Anastácia*, 2019



Oração a Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que **sua luta** te tornou superior, **conquistaste tua voz**, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil a **quem luta por dignidade**.

Anastácia, **és livre**, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento à voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019

Fonte: Yhuri Cruz¹⁶.

¹⁶ Disponível em: <<https://yhuracruz.com/>>. Acesso em: 4 nov. 2020.

Não cabe na palavra o gesto de Yhuri Cruz e as múltiplas libertações que desencadeia. A imagem também liberta, a imagem pode nos encher de vida quando cuidada, quando cuidamos do seu nascimento e crescimento, ainda que as imagens, assim como os filhos, é o mundo que cria com a gente. Uma restituição da humanidade, que a imagem anterior lhe negava. Imagem repleta de cuidado, banhada de respeito e reverência à ancestralidade. Imagem-Quilombo.

Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o *status quo*. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação (hooks, 2019, p. 36-37).

Há um campo aberto e rico para a criação, mas é importante estar atento. Não é exclusivamente uma questão de falta de imagens, não é apenas sobre invisibilidade. A invisibilização é um fato, mas é também importante olhar para a distribuição de lugares. A imagem do negro está lá, nas gravuras do século 19, no jornal, no filme e na novela, mas em quais lugares? A imagem da mulher negra está lá, mas em que posições?

Desenho 6 - Mulambo. Obras da *Série Armas*, 2019



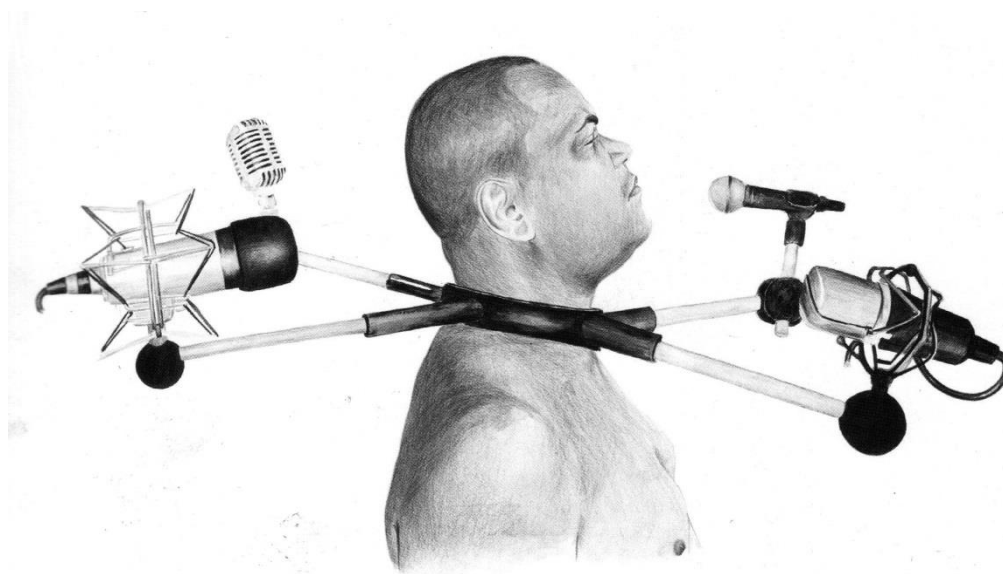
Fonte: Site do artista João da Motta (Mulambo)¹⁷.

Como aprendi com Mulambo, em uma conversa em sua exposição *É tudo nosso*, realizada no Museu de Arte do Rio em 2019 – que, por sua vez aprendeu, com Jota Mombaça – “tem algo como o paradoxo do corpo negro. O corpo negro é invisibilizado enquanto sujeito, mas hipervisibilizado enquanto objeto”. Se não levamos esse ponto em consideração, já de saída, saímos perdendo e ainda ficamos

¹⁷ Disponível em: <<https://joaodamotta.wixsite.com/>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

expostos a um tipo de condução que opera nessa lógica de dar voz, dar visibilidade nos colocando em uma cena em que não fomos participados da construção do roteiro, nem do cenário, nem do figurino, nem do texto, nem onde, nem para quem vai acontecer. O artista Sidney Amaral sabia perfeitamente do que estou falando, quando criou *Gargalheira, ou quem falará por nós?*, autorretrato de força coletiva a entrelaçar os microfones do presente e a gargalheira, um instrumento de tortura do período escravista, feito de metal afixado no pescoço das pessoas escravizadas além de funcionar como um dispositivo para dificultar fugas.

Desenho 7 - Sidney Amaral. *Gargalheira ou quem falará por nós?*, 2014



Fonte: Site Revista Omenelick2Ato. Disponível em: <<http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/meu-passado-nao-me-condena>>. Acesso em: 3 out. 2020.

Então uma guerra de imagens da qual viemos nos implicando implica um aprendizado permanente sobre saber forjar as armas, ter sagacidade, saber gingar, saber referenciar e reverenciar as artistas e os artistas que vieram antes, os artistas da nossa geração desenhando uma vida digna com arte, no corre do dia a dia, mas fazendo arte sempre com foco no legado. Não é apenas sobre encher de opções com imagens de gente preta disponíveis no Google, mas restituir lugares de dignidade nessas imagens, o devido lugar de importância para as pessoas que nos legaram o respeito e a beleza e são, historicamente dissociados da grandeza de suas criações.

Peço licença e agradeço a todas pessoas que me formam e vem me formando, a todas as pessoas que vem construindo comigo a cada encontro o projeto *Racializando as artes visuais* e tornaram possíveis essas palavras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

DJONGA. **Ladrão**. Belo Horizonte: Ceia, 2019.

FERREIRA, Thaís dos Reis. **A Negra**. Diálogos entre a obra de Tarsila do Amaral e o feminismo negro. Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Mídia, Informação e Cultura. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2017.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Rio de Janeiro: UCPA: Diáspora Africana, 2018.

GUEDES, Cíntia. **E se Hélio fosse hoje?** Ou, como a favela chega ao museu. In: SZANIECKI, Bárbara et al. *Hélio Oiticica para além dos mitos*. Rio de Janeiro: R&L Produções, 2016. p. 122-135.

hooks, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LIMA, Daniel. **Afro Transcendence Websérie** - Daniel Lima - Cap. 1. Youtube, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1LRgOEI-VEE>>. Acesso em: 10 out. 2020.

MOORE, Carlos. **O Marxismo e a questão racial**: Karl Marx e Friedrich Engels frente ao racismo e a escravidão. Belo Horizonte: Nandyala; Uberlândia: Cenefro, 2010.

MORESCHI, Bruno et al. **Projeto História da _rte**. São Paulo. Disponível em: <<https://historiada-rte.org>>. Acesso em: 2 out. 2017.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

NASCIMENTO. Abdias. **O quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **O que é**: lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

VASCONCELLOS, Jorge; ÉIS, Rafa. Estados quilombistas de arte. **Arte & Ensaios**, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, mar. 2019, n. 37, p. 122-169.



André Vargas

Artista, educador e graduando em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trabalhou com educação em espaços culturais como: Museu de Arte do Rio, Biblioteca Parque Estadual e Instituto Moreira Salles-RJ. Como artista educador foi convidado a criar oficinas para o Centro Cultural do Banco do Brasil e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Participou como artista visual de diversas exposições como: *Africanizze Performática*, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (2018), *Tamo aí*, na Galeria da Passagem – UERJ (2019) e *Rua!*, no Museu de Arte do Rio (2020) e publicou dois livros infantis: *Caraminholas - Poesias do fundo da cachola*, pela Multifoco (2012) e *Roupa de Camaleão*, pela Zit (2017).

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/1785373919529599>

MEDIAR ARTES, ME TORNAR ARTISTA

André Vargas

RESUMO

O artigo a seguir visa descrever, a partir da perspectiva empírica do próprio autor, as maneiras como a prática da mediação em espaços culturais podem ser compreendidas como formação artística, bem como apresentar as maneiras como um artista-mediador, ciente de que o seu trabalho com mediação cultural exibe em si um caráter formativo, pode reconhecer neste caminho os ensinamentos e saberes que indicam tal formação no reconhecimento das bases de sua própria produção artística.

Palavras-chave: Mediação. Educação. Formação. Artes. Artista.

MEDIATE ART, BECOME AN ARTIST

ABSTRACT

From the own empiric perspective of the author, the following article aims to describe how the practices of mediation in cultural centres can be seen as artistic formation as well as introduce how an *artist-mediator*, who is aware that the work developed with cultural mediation is in fact a formation work, can recognize the practices that were taught and learnt along the way and that impacts the foundation of his own artistic production.

Keywords: Mediation. Education formation. Arts. Artist.

Que espaço de formação pode ser aquele que se coloca de antemão como um espaço de educação não formal? Será que reside justamente naquela não intenção de formação “apriorística” algo que invariavelmente se estabelece como formador para quem, assim como eu, se dispõe a praticar a educação e a mediação como um trabalho. Este é um texto que escrevo para analisar a possibilidade de existirem outras noções de formação prática e teórica em artes, ao apontar para a maneira como fui sendo apresentado aos conteúdos do universo das artes no mediar de trabalhos artísticos para os públicos de um museu, até conseguir me reconhecer e me estabelecer como um artista.

Sou artista, hoje me fio com muita segurança nessa constatação. Trabalho praticamente todos os dias arduamente na idealização e concepção de objetos, performances, pinturas, ações, canções e poesias. Portanto sou, sobretudo, um trabalhador. Alguém que entende esse trabalho como rotina de esforço e cansaço e alguém que persegue uma disciplina para a própria produção seguir o ritmo das minhas ansiedades, sem que se perca, contudo, o sincero interesse em forjar e conhecer a mim mesmo um pouco mais em cada trabalho feito. Mas, antes de ser um artista e um trabalhador da arte é preciso que eu fale que eu só sou artista, e dessa maneira trabalhadora que encontrei de ser artista, porque, de alguma forma, reconheço que me “formei” em artes dentro de um museu.

Poderia parecer coisa burguesa: um sujeito que goze dos privilégios de frequentar museus e espaços culturais e que, com isso, pudesse assinalar sem muita dor na consciência a alternatividade de sua formação no ócio e lazer de seu lugar privilegiado na sociedade, mas não é disso que trata o que vou aventar aqui. Eu frequentei, sim, museus e espaços culturais, mas como um trabalhador e um trabalhador no setor mais basilar e mais exposto de espaços como estes: os setores educativos, ou gerências de educação. Meu pai carioca e minha mãe papa-goiaba me fizeram um cabo-friense muito afeito às palavras. Eu já arrumava alguma bagunça com elas dentro de uma página ou outra e, com as poesias que restavam dessas aventuras, eu cheguei a acreditar que eu um dia escreveria para viver. A vida acabou por me ensinar que o máximo que consigo é viver escrevendo e isso já é uma vitória. O menino negro, magrelo e sujo de brincar na rua, que escrevia poemas românticos e lia para sua família, um dia encontraria a sua própria escrita em lugares e suportes que nunca poderia imaginar. Eu “fazia poesia e a poesia que fazia tinha tamanho família” como Leminski escreveu em seu poema *Fazia poesia* e de Leminski, Arnaldo Antunes, Waly Salomão e outros berros ia se fazendo a graça em minhas referências e preferências. Compreender que a escrita era também uma forma de ocupar os espaços, como uma extensão de minha pele, foi algo que forjei na batalha diária de me entender educador-mediador e, por certo por isso mesmo, um produtor e agitador cultural.

A escrita permanece como o elemento que mais move as minhas vontades artísticas, mas ela, hoje, se apresenta mais corajosa do que antes, pois compreende que todo espaço em branco é espaço de ocupação preta, desde a tinta sobre o papel até se estabelecer como metáfora da retomada das minhas próprias potências de vida. A palavra preta se impõe também em nossa língua e se apresenta comigo em tela,

parede, papel, objeto, espaço e ar como se fosse uma voz Griot, das mais anciãs, a contar uma história longa, me soprando ao ouvido para me criar.

Fotografia 1 - ESCR VO, 2018



Imagem: Silvana Marcelina, 2018.

Desde 2013 venho trabalhando como educador-mediador em museus e espaços culturais como o Museu de Arte do Rio, Instituto Moreira Salles (RJ) e Biblioteca Parque Estadual e todo, ou quase todo, o meu conhecimento sobre artes visuais, entre outras coisas, foi se construindo desde então, onde os anteriores e parcos saberes sobre essa atividade em mim se limitavam aos estímulos que tive a sorte de ter no seio musical e professoral de minha família e, ainda, a algum interesse que desses estímulos eu singelamente definia com minha poesia. Minha formação acadêmica é de outra ordem. Ainda que de áreas bastante aproximadas às questões das artes visuais, eu vinha de uma confusa formação em Letras para logo depois seguir em uma turbulenta mudança de curso para Filosofia e, confesso que, olhando para trás, vejo aquele menino que chegou ao seu primeiro dia de trabalho em um museu muito afoito e afeito ao senso comum do espectador de artes em geral. Destilava meus preconceitos com alguns estilos e períodos artísticos e pouco me abria à compreensão de outras importâncias que não fossem da ordem do belo e do satisfatório.

Era o “aprender a ler pra ensinar meus camaradas” da Música Yayá Massemba de Roberto Mendes, gravada por Maria Bethânia, onde eu precisava aprender as regras de funcionamento, categorias, estilos, contextos históricos de uma linha da produção cultural humana que eu ainda não tinha me aproximado o bastante para ver com tais detalhes, tanto para me colocar em par com as outras pessoas que trabalhavam comigo, quanto para manter meu emprego diante de um perfil almejado,

mas, ainda mais importante, eu precisava aprender, justamente, para que eu ajudasse a fazer mais interessante o caminho para outros que, como eu, chegassem ao contato com algo exposto e não o descartasse simplesmente por se sentir diminuído pela própria incompreensão. Eu acreditava que, sendo eu um educador negro, eu precisava ocupar com total empenho criativo esse lugar institucional onde ainda não éramos maioria e, ainda, por me ver tão ignorante às discussões artísticas, eu redobrava a atenção e a escuta para aprender com aqueles que mais sabiam sobre os assuntos.

Trabalhar em um museu contemporâneo (ou seja, um museu que precisa estar preocupado com as urgências de seu tempo e um museu que precisa ser um espaço de debate e construção de conhecimentos que vão para além da hegemonia) e, ao mesmo tempo seguir em uma formação acadêmica em Filosofia, fez de mim algo questionador de alguns padrões e alguém atento às respostas dadas a essas minhas questões nesse caminho do aprender. Afinal de contas, eu estava ali, enquanto educador-mediador, aprendendo a aprender ao construir junto aos públicos os espaços de aprendizado e aprendendo a estar junto da alteridade¹⁸ que sempre se atualizava a minha frente e, assim, também a mim atualizava. A Filosofia, dessa maneira, me fez mais do que ter certezas, deixa em aberto os assuntos para que deles surjam questões e isso não era uma grande astúcia, ou mesmo um me valer de ferramentas específicas que só eu tinha acesso, essa foi somente a maneira como eu descobri para respeitar o saber adquirido pelos meus pares e uma maneira de olhá-los como se fossem todos meus mais velhos. Referências que eu precisava escutar para avançar em minha nova área, mas também partes de uma tradição que eu precisava reelaborar em mim para realmente aprendê-la.

Há muito que se aprender com as bagagens de quem, por exemplo, chega a um museu disposto a trocar mediações, e digo “trocar mediações”, porque acredito que esse papel de mediar muda “de quando em quando” de propositor dentro de uma conversa instaurada. Posso muito bem ser o educador-mediador de um museu e um visitante passar horas e horas me explicando sobre uma obra ou um objeto. Inclusive, é muito comum que dessas conversas onde o público media um conteúdo para a gente, algo desse conteúdo passe a ser incorporado pela nossa própria mediação com outros visitantes. Aprender a escutar atento verdadeiramente as demandas de cada discurso é aprender a reconhecer esse caráter volátil da mediação e ao mesmo tempo reconhecer o nosso próprio inacabamento ou na ideia de “inconclusão” freiriana como sustento primordial de nossas atividades educativas.

O núcleo da educação humana se encontra na inconclusão. Uma vez conscientes desta realidade nos lançamos na aventura sem fim de nos realizar, de fazer a história e nesse refazer nos realizar como sujeitos históricos [...] É essa condição de inacabamento que nos enche de esperança em relação ao futuro, pois sabemos que sempre podemos ser mais humanos do que já somos (FREIRE, 2016, p. 57).

¹⁸ Alteridade é uma palavra originada do latim *alteritas* que significa ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro. Assimilamos, portanto, que alteridade “é uma transformação da qualidade atual de uma coisa” (CUNHA, 1997, p. 28), isto é, passar a viver não a partir de si mesmo, mas a partir “do outro”.

Percutir o “só sei que nada sei” socrático mais na prática do “não sei” e do “vou perguntar” do que na constatação ególatra de quem acredita que o não saber seja a maior das sabedorias e, portanto, já não há razão para buscá-las. Saber que não se sabe é só um ponto de partida para perguntar, mas é difícil a tarefa de fazer perguntas, sobretudo aquelas que não se inscrevem sob o signo das certezas e das verdades.

A virtude de nossa inteligência está menos em saber, do que em fazer. “Saber não é nada, fazer é tudo”. Mas esse fazer é fundamentalmente, ato de comunicação. E, portanto, “falar é a melhor prova da capacidade de fazer o que quer que seja”. No ato de palavra, o homem não transmite seu saber, ele poetiza, traduz e convida os outros a fazer a mesma coisa (RANCIÈRE, 2004, p. 96).

Aprender a fazer perguntas francas e curiosas e não se deixar levar pelo cômodo perguntar procurando uma resposta certa que, aliás, você já tem, é outro aprendizado que o contato com os públicos de um museu ou espaço cultural pode nos auxiliar a perceber. Está exatamente nesse aprendizado uma mudança de perspectiva pedagógica, já que não mais se procura confirmar conhecimentos marcando-os na memória como reforço, nem se vasculha nos entendimentos aqueles saberes previamente validados pelas fontes de sua pesquisa anterior, mas se desdobra em um querer verdadeiramente saber do outro aquilo que ainda desconhece e, assim, experimentar a formação de si ao longo das respostas que receber. Aprender com a alteridade que há sempre algo mais a aprender é entender que o educador-mediador é um professor, justamente porque o educador-mediador é um aluno, uma vez que ensinar é sempre um aprender a ensinar e, no meu caso específico, mediar é sempre um aprender a mediar.

Fotografia 2 - Em mediação com um grupo de educação infantil - Museu de Arte do Rio



Imagem: Daniela Paoliello, 2018.

Através do contato com os públicos visitantes e trabalhadores de museus e espaços culturais, mediando obras e objetos expostos, pude aprender a importância que há na maneira como os discursos são construídos. Perceber quando estes discursos reforçam as hegemonias, ou quando as rejeitam.

Aprendi que os discursos, se coerentes com as premissas éticas de um museu renovado, agregador e contra-hegemônico, precisam ser acessíveis aos mais diversos tipos de letramentos e à compreensão de quem chega neste espaço que ainda se coloca de maneira tão impopular e hierarquizante da nossa cultura, sem, contudo, negar o acesso a conteúdos por acreditar que estes são complexos demais para o público em geral e, assim, subestimar o intelecto dos seus visitantes. É uma tarefa complicada equilibrar acessibilidade em sua comunicação e acesso aos conteúdos, por mais eruditos que possam ser tomados, sem abreviação ou tradução simplista e, assim, subjugando o leitor como incapaz. Essa parcela crítica da aprendizagem do trabalho, decerto, me formou como artista, porque foi essa a responsabilidade que compreendi que teria com os meus trabalhos.

Para tentar romper algumas barreiras que se apresentariam a minha frente, precisaria criar uma maneira que eu me pusesse a conversar com as pessoas através dos meus trabalhos de forma franca. Ainda que neles eu proponha reflexões complexas, conceituais e/ou abstratas, estaria em um caminho mais fecundo e mais amplo de diálogos com os públicos que por ventura estivessem diante de meus trabalhos, se eu assumisse esse compromisso comigo mesmo. Meus trabalhos precisariam conversar com as pessoas, se aproximando delas.

Fotografia 3 - Série Trapos, André Vargas (2019-2020)

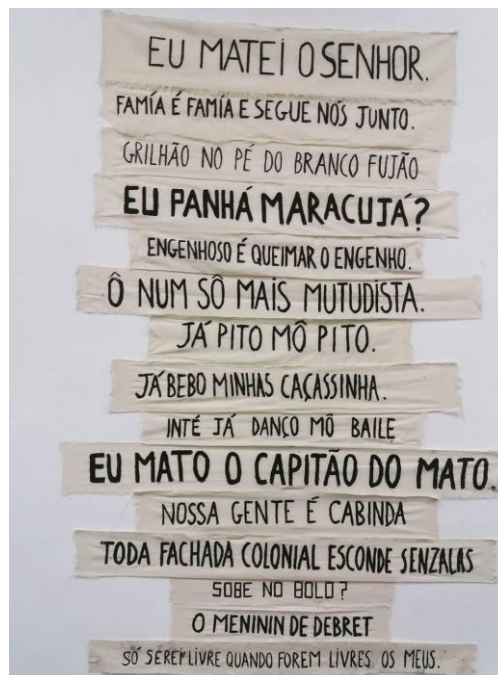


Imagem: Maristela Maranta.

Outra formação que um educador-mediador como eu pode construir em sua prática – a depender, é claro, da situação de precarização que o setor estiver atravessando (há quase sempre uma), já que esta é uma função geralmente menosprezada pelas outras esferas de um espaço cultural e uma das primeiras a sofrer com os cortes de orçamento – está no contato com os seus pares, nos cotidianos do corpo do próprio educativo, ao entender-se como engrenagem e, ainda, na compreensão do coletivo como classe.

Gerências, coordenações, supervisões e outras referências, quando coerentes com as premissas éticas e pedagógicas dos próprios discursos, portanto, quando agindo para que estejam todas, todos e todes em continuada formação, propiciam ao trabalho a força gigantesca que há no princípio dialógico do conhecimento, onde educadoras-mediadoras e educadores-mediadores, sobretudo quando o grupo que conformam exhibe o máximo de heterogeneidade de gênero, raça, sexualidade, formação acadêmica, etc., põem-se a dialogar, trazendo à baila as suas próprias referências ao idealizar, aproximando consenso, dissenso das formas mais simples de democracia; projetar, entendendo as possibilidades de altruísmo e autoria diante da coletividade; produzir, compreendendo as habilidades específicas de cada um e praticar, com ética e sensibilidade, esses saberes que só vão se constituindo nesse caminho.

A pluralidade de vozes, locais de fala, modos de ler e compreender o mundo é capaz de forjar um entendimento mais complexo sobre questões políticas, estéticas e éticas de cada detalhe em jogo na mediação. Uma compreensão que nasce dessa pluralidade é capaz de nos habilitar um questionamento mais afiado quanto aos trabalhos artísticos em exposição, aos artistas selecionados para habitarem os espaços expositivos, ao espaço institucional, às pedagogias adotadas, às noções de mediação, à história hegemônica, à história hegemônica da arte, ao mercado de arte e até mesmo à existência e a relevância do próprio trabalho do educador. Nada que seja um obstáculo intransponível a quem se coloca nesse lugar, nada que castre, delimite ou constanja a própria sequência do trabalho, mas tal crise é fundamental para que percebamos nossa invariável incompletude e que, com isso, almejemos ainda mais criar espaços de educação e diálogo com aquele, ou aquela, que me é outro, para que não sintamos que já sabemos¹⁹ de tudo.

¹⁹ Referência ao filme documentário *Quando sinto que já sei*, dirigido por Anderson Lima, Antônio Lovato e Raul Perez, 2014.

Fotografia 4 - Atividade *Tia sim* – Arquivo Museu de Arte do Rio



Imagem: Daniela Paoliello, 2019.

É ainda sobre batuta da pluralidade que pode surgir outro fator de formação tão importante para aqueles que vão se desenvolver, como eu, como artista nesse caminho da mediação, o reconhecimento. Não aquele reconhecimento que age como uma espécie de aval de alguém que lhe é superior, alguém que indique que você está acertando no que faz, mas outro reconhecimento, o reconhecimento “identitário”, pois ele é capaz de conformar comunidades, reforçar resistências e confabular revoltas, reestabelecendo as potências de nossa existência. Acredito que esse fator de reconhecimento de identidades que encaminhei na relação com as outras educadoras-mediadoras e outros educadores-mediadores foi fundamental no meu trajeto como educador-mediador para que eu pudesse ter forças para talhar e empunhar as causas que me inscrevem na sociedade em meu discurso e para que isso pudesse estar visível hoje em dia nos meus trabalhos artísticos. Aprendi um bocado sobre as bandeiras que me habitam ao olhar a forma e a desenvoltura com que outras pessoas carregavam as suas próprias bandeiras.

Fotografia 5 - Todo Chão de rua é um quadro negro



Imagem: Rodrigo Ferreira, 2019.

Em grande parte a minha própria noção de negritude foi se estabelecendo enquanto eu pude ouvir e ver a luta pulsar na complexidade intelectual de minhas e meus camaradas. A minha escrita foi mudando, as minhas bases referenciais foram mudando, toda a minha agência foi mudando. Perceber, por exemplo, como no trabalho exposto acima, que há no chão das ruas vestígios neutralizados, feridas incubadas da história que, decerto, me compõe, é como atentar para o fato de que o que posso compor a partir disso precisa vibrar e alertar esses apagamentos. O que escrevo no chão da rua, já está escrito, então, eu ajo como se grifasse o que no chão se inscreve e permanece como opressão histórica para, assim, deixar a chaga ainda mais aberta, só assim há possibilidade para a cura. A escrita em mim, bem como tudo o que posso com ela, passou a desenhar os anseios de minhas descobertas e fabulações nesse caminho de reconhecimento e consciência.

Meus trabalhos acabam por dizer sobre esses encontros fortuitos com outros educadores que me ensinaram pela referência e me ensinam pelo trabalho a olhar bem no fundo de mim, um bocado de coisas que eu não conseguiria dizer melhor com um texto sobre eles, mas é, de toda a maneira, com e por Mara Pereira, Pâmela Carvalho, Letícia Tereza, Janine Magalhães, Noan Moreira, Jéssica Hypólito, Camila Iolanda, Giselle Magioli, Max Willá, Gabrielle Martis, Diambé, Jandir Jr, Kemelly Vicente, Silvana Marcelina, Gabriela Cyrne, Lia Soares, Érika Lemos, Bruno de Oliveira, Ismael Silva, Rodrigo Sangodare, Jordana Brás, Elian Almeida, Edmilson Gomes, Georges Marques, Rafa Éis, Ana Clara Assis, Priscilla Souza, Jéssica Góes, Fernando Porto e pelas tantas outras pessoas que ainda virão, que entendo o “tornar-se negro” como uma lança que se afia coletivamente. Ao nos reconhecermos como um grupo, somos capazes de nos reconhecermos como indivíduos.

A gente não nasce negro, a gente se torna negro. É uma conquista dura, cruel e que se desenvolve pela vida da gente afora. Aí entra a questão da identidade que você vai construindo. Essa identidade negra não é uma coisa

pronta, acabada. Então, para mim, uma pessoa negra que tem consciência de sua negritude está na luta contra o racismo²⁰.

Fotografia 6 - Leia Lélia – Série *Proféticas* (2020)



Imagem: Silvana Marcelina.

O conteúdo de um museu e a maneira como este os organiza, ou seja, as obras e objetos, bem como os recortes curatoriais e as narrativas construídas pela curadoria também são importantes elementos dentro dessa formação informal, uma vez que vão constituindo um repertório estético e uma noção conjuntiva do meio artístico. Mas, nesse sentido, é preciso que se fale da importância que as políticas de acervo de um museu contemporâneo têm ao revelar qual grau de abrangência os seus conteúdos podem confirmar. Em outras palavras, se o museu em sua política de arrecadação de obras, conformação de acervo e programação de exposições não se preocupa com as discussões mais atuais do meio artístico e seus atravessamentos ético-políticos, ele não seria tão habilmente capaz de oferecer meios para que seus educadores se formassem com a veia mais crítica, ou seja, em um museu tradicional de conteúdos acomodados e alinhados à hegemonia, mais difícil é formação crítica de seus educadores.

É certo que tive a sorte de trabalhar em espaços que em geral se punham bastante progressistas em relação ao conteúdo e a maneira como expunham esses conteúdos, o que me deu desenvoltura crítica sobre os ditames da arte contemporânea e suas mais latentes discussões. Os conteúdos dos museus e espaços culturais que trabalhei, sobretudo na base referencial de artistas que me atravessaram como mediador ao estar diante de suas obras e que agora me atravessam como artista por eu me entender parte e sequência desse legado, de alguma maneira assentaram os meus desejos criativos mais incontidos na coerência dos meus mitos, o que torna ainda mais evidente o poder das conjunturas de trabalho de mediação cultural na formação de produtores de cultura. Interessante perceber como o caminho inverso

²⁰ Depoimento de Lélia Gonzalez no texto *Uma pensadora brasileira*, de Raquel Barreto, publicado na Revista Cult, 2019.

geralmente não se estabelece. Um artista ao produzir a arte deveria estar com isso em formação como mediador, como educador, mas essa distância e até mesmo certo menosprezo do artista tradicional aos aspectos educadores e mediadores de sua produção só revela o quanto a nossa sociedade é tacanha para entender exatamente o que é educação.

Eu tive a felicidade de mediar na crise entre as tradições e as revisões de meu tempo, como que a confabular junto com os artistas as críticas que esses suscitavam. Diante de um Debret, um Jaime Lauriano e para cada Tarsila exposta, uma Rosana Paulino de resposta. Foi mediando essa crise na imagem e na representatividade que comecei a me compreender e a perceber que a minha simples presença ainda é a exceção de uma regra onde ainda se impõe a pecha da erudição branco-eurocêntrica como símbolo de artisticidade almejada pelas autoridades críticas e de onde ainda lucram com seus privilégios os mais ricos agentes da arte. No ruído entre o antes do imaginário branqueado de nossas histórias e o agora das duras revisões na restituição de nossas potências, diante de meus ancestrais, eu hei de produzir um depois.

REFERÊNCIAS

CUNHA, A. G. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 9ª imp., Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 53. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RANCIÈRE, Jaques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Tradução de Lílian do Valle. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

Outras referências

BARRETO, Raquel. Uma pensadora brasileira. *Revista Cult*, Edição Dossiê Lélia González, 2019. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/lelia-gonzalez-perfil/>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

Yayá Massemba. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j3MLNFPGEpw>>. Acesso em: 14 nov. 2020.

Quando sinto que já sei. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HX6P6P3x1Qg>>. Acesso em: 14 nov. 2020.



Antonio Gonzaga Amador

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Graduação em Pintura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Artista visual com interesse em procedimentos e práticas performáticas que pensem o estudo do corpo e a criação de metodologias de comportamento e rotinas. Desde 2015 é funcionário da Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/0294669464822169>

Jandir Jr.

Participou das publicações *Economias subversivas* (I-Motirõ, 2017) e *Territórios híbridos: uso impróprio* (PPGCA-UFF, 2016), assim como colaborou com periódicos como *Artes & Ensaio*s, *Poiésis*, *PISEAGRAMA*, *Revista Usina*, *BUALA*, *Arte ConTexto*, *Concinnitas*, *Revista Desvio* e *ClimaCom*. Publicou *Arquivo: mar* (Selo Ocasão, no prelo), *Clube do silêncio: vol. 1* (Luma Foundation, 2017) e, junto com Luiz Felipe Garcia, *Calçada* (Autografia, 2017). Atualmente, é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Desde 2015 é funcionário da Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/6509959708800000>

AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA.: NOVE FOTOGRAFIAS

Antonio Gonzaga Amador
Jandir Jr.

RESUMO

Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., série de propostas performáticas concebidas por nós, Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr., é realizada em instituições de arte conosco trajados em uniformes de segurança, e tem seus problemas centrais vindos das relações entre instituições como essas e as pessoas que trabalham cotidianamente em suas salvaguardas. Neste artigo, escrito a quatro mãos, partimos de nove fotografias derivadas das performances para analisarmos questões referentes à educação, patrimônio e sistema das artes visuais.

Palavras-chave: Segurança. Patrimônio. Performance. Educação. Artes.

AMADOR E JR. SEGURANÇA PATRIMONIAL LTDA.: NINE PHOTOGRAPHS

Abstract

Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., series of performances conceived by us, Antonio Gonzaga Amador and Jandir Jr., is realized in art institutions by ourselves dressed with security uniforms, and has its central problems coming from the relations between the art institutions and the people who work daily. In this article, written in four hands, we started from nine photographs derived of the performances to analyze issues related to the education, the heritage and the visual arts system.

Keywords: Security. Heritage. Performance. Education. Arts.

Figura 1 - Ronda, 2018



Fonte: Trans-In-Corporados, 2018, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, RJ. Foto: Silvana Marcelina.

1. Essa foto me toca, gosto muito dela. Me lembra uma série de fotos do artista Pablo Lobato, chamada *Rest (Israeli soldiers)* (2015); imagens das mãos de soldados israelenses fotografadas junto às suas costas, assim como na nossa foto acima, mostrando as coreografias mínimas dessa ilha de relaxamento; talvez uma das poucas partes nos militares não totalmente submetida a seus condicionamentos corporais.
2. Essa foto faz ver um dos corredores onde trabalhei por anos. Onde vi tantas exposições diferentes.
3. Antes mesmo de sermos a Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. fomos educadores em um museu. E isso implicava não somente educar e ser educado: implicava em ficar de pé por horas, monitorar exposições, dizer “por favor, senhora, não toque na obra!”, dizer “o banheiro fica naquela porta, senhor”, por

vezes não poder ler, muitas vezes não poder pesquisar na internet, sair direto da vigilância patrimonial para conversar sobre uma obra, atender grupos de estudantes sem ter se preparado previamente para visita.

4. Para tantos empregadores em museus e centros culturais, educador, educadora, educadore, significa ser o soldado e ser o palhaço. Entreter quando convém, vigiar a todo tempo. E educar só em função dessas posições, para entreter e para preservar. Quando com sorte, educadores conseguem um emprego que lhes permite educar em função crítica, de emancipação, de conflito. Era o nosso caso. Mas isso nunca excluiu nosso papel também como palhaços e como soldados.
5. Acompanhavam algumas leituras feitas às escondidas, pelo celular, quando não havia por perto superiores, diretores, gerentes de plantão, pessoas dessas, sempre com advertências nas mangas, pro caso de estarmos querendo estudar ao invés de sermos duros e alertas.
6. A greve dxs mediadorxs numa Bienal do Mercosul (COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORES, 2015).
7. Estagiárias esculachando, do modo mais articulado possível, a Bienal de São Paulo (OLIVEIRA; PACHECO; FREIRE, 2014).
8. Hoje, em mãos, a dissertação de Cintia Maria da Silva, Mediador cultural: profissionalização e precarização das condições de trabalho (2017), da qual li a introdução como quem lê literatura, como se lesse uma novela, apaixonadamente.
9. Literatura classista.
10. Em 2018, Silvana, que era educadora com a gente, fotografou essa nossa performance.
11. “Agora, disse ele, em lugar de vigiar uma sala de museu, vigie Hofgarten inteiro. Não é má a mudança, nada má. Hofgarten inteiro [...]” (VILA-MATAS, 2009, p. 63).
12. Os seguranças farão uma única ronda no espaço expositivo, averiguando seu perímetro por completo. A prestação do serviço durará todo o horário de funcionamento da instituição ou o horário de abertura da exposição²¹.
13. Isso significou: andar em câmera lenta.
14. (t). ($v = d/t$)
15. Nessa fotografia, enxergamos um manequim vestindo um *zoot suit*, roupa que foi popular entre jovens negros do Harlem nova-iorquino, e que foi usada por uma das alas da escola de samba Império Serrano, em meados do século XX. Escola concebida por dois grupos de estivadores da zona portuária, atentos às novidades que viam surgir desembarcando nos nossos portos cariocas (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2018, p. 55).

²¹ Disponível em: <<https://cargocollective.com/amadorejr/Ronda>>. Acesso em: 18 out. 2020.

16. Havia quem tocasse na lapela florida do *zoot suit*, no museu. Era muito trabalhoso impedir cada visitante que sentia esse ímpeto de abraçar, tocar, beijar o manequim.
17. Algumas crianças me perguntavam se ele era o Zé Pelintra, a entidade que incorpora em médiuns há tanto tempo nesse país.
18. Quase sempre as nossas conversas como educadores daquele museu se tornaram conversas sobre fé preta; com algumas visitantes tentando vinculá-la ao demônio cristão, mas outras tantas falando de si mesmas, de sua fé no povo da rua, quando conseguíamos criar um ambiente sossegado, em que demônio nenhum servisse de comparação.
19. Quanto à nós, quando usando uniformes (tanto o de educadores quanto esses ternos), fomos repetidamente perdidos de vista, ou vistos como estátuas.
20. Um dia, uma mulher gritou para mim: “Meu Deus do céu! Que susto! Pensei que era uma estátua!”. Nesse dia, eu vestia um uniforme de educador.
21. Um dia, um tanto de turistas pararam ao meu redor, curiosos, cochichavam entre si sobre os porquês de haver um homem-estátua numa exposição sobre o samba. Nesse dia, eu trabalhava para a Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.
22. Enquanto isso, um vigilante, nosso amigo Rafael, nos assistia pelo circuito fechado de televisão, em cada monitor correspondente às câmeras instaladas naquelas galerias do museu.

Figura 2



Foto: Maria Clara Boing, 2015.

Em 2015, teste dos ternos dias antes da primeira performance. Primeira imagem. Ainda faltava tirar cabelo e barbas. Os ternos comprados com um dinheiro que achávamos que tínhamos ganho. Foi nosso primeiro calote também.

Figura 3 - Nada!, 2019



Fonte: Artes Aquáticas - Verão em Queimados. Curadoria: Daniele Machado, João Paulo Ovídio, 2019. Centro Esportivo e Educacional Golfinhos da Baixada, Queimados, RJ. Foto: Mônica Coster Ponte.

Essa foto foi de um momento incrível pra Amador e Jr. Assim: a gente foi convidado pra uma exposição chamada Artes Aquáticas, no Centro Esportivo e Educacional Golfinhos da Baixada, lá em Queimados. Lá, disseram pra gente que a exposição ia acontecer na piscina do lugar. Mó piscinão, grande à beça, com as crianças que fazem natação, um lance bem sério, professor, campeonato e tal, mó incentivo. Pois bem: sentamos e decidimos rapidinho o que seria nossa nova performance. Ficou assim: se a exposição era pra acontecer dentro d'água, então os seguranças iam pra piscina. Só isso. Dessa forma, acabamos molhando nossos ternos e tremendo de frio, bronzendo só as cabeças. Nessa foto é possível sentir a friaca. Há os olhos semicerrados, frente a luz solar, mas, muito provavelmente, a expressão é séria porque os músculos da face estavam contraídos pelo frio. Enquanto isso, as crianças nadavam com boias e riam; entravam e saíam da água sem estarem sob um programa performativo, como estávamos (FABIÃO, 2013). Mas a diversão não foi só delas, digo. Artes Aquáticas foi uma das melhores exposições que participamos. Lá perto da piscina tinha uma roda de samba tocando. Tinha capoeira, gente dançando hip hop. E as crianças zoando, alheias a serem espectadoras de arte contemporânea, ainda assim brincando com a gente, nos incluindo. Público e artistas mais pro preto, o cheiro de cloro lembrando a infância, algumas vivências nossas quando criança em piscinas de projetos sociais, a coisa toda de tarmos ali celebrando nossa vida, a maravilha que era todo mundo, todos nós, a baixada, tudo isso acontecendo, e não era crítica institucional o que fazíamos. Isso permeou nossas conversas sobre pensarmos em fazer uma performance que fosse uma imagem bonita de se imaginar: dois

seguranças dentro d'água. Que era coerente pensarmos mais em uma apresentação que nos encantasse que a da nossa recorrência em incomodar o público médio e as instituições. Mas... como aquele evento pôde nos fazer sentir em um lugar familiar? Como pôde lembrar nossa paisagem formadora, de infância e de família? Foi o que aconteceu, e logo entendemos, por tabela, porque fazemos crítica institucional: as exposições, as instituições, nossas carreiras, tudo isso não parece tanto com nossos berços suburbanos. Esses são lugares que mais são berços do projeto de nação das elites. Há coerência em toda crítica. Mas ali não: ali era só felicidade. E por isso tavamos sorrindo à toa, quebrando até um pouco do protocolo dos seguros, que buscam sempre sorrir e gargalhar escondidos das câmeras e de seus clientes. Sobre sorrir, uma vez ouvimos que “a crítica institucional tem a estrutura da melancolia” (FRASER, 2014, p. 3). E daí soubemos que devíamos reconhecer em nós a perversidade do campo da arte. Reconhecer o que nos envolve, o que nos possibilita viver pra isso, o que achamos cruel e vil. Reconhecer o que gostaríamos de criticar, de mudar, de rasurar está tão perto de nós que nos faz ser o que somos. Mas naquele dia, o da piscina, nada foi sobre isso. Mais além: foi sobre o que somos mais profundamente do que somente artistas. Foi sobre nossas raízes fincadas em água com cloro.

Figura 4



Fonte: 20º encontro dos alunos do PPGAV/EBA/UFRJ - Escutas, silêncios e intervalos, 2015. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro/RJ. Foto: Maria Clara Boing.

achei essa foto aqui no meu hd e lembrei daquela vez que um cara branco disse que a gente tava fazendo errado a performance, porque segurança não ri, e a gente não tava muito sério [kkkkkkk]. bem, muito provavelmente não riem na frente dele, que sempre é um visitante muito atento à arte, ou um artista nas exposições e museus (i.e.-uma obra de arte sem corpo humano)., lembrei que nessa exposição aí, quando não estávamos fazendo palhaçada pra câmera da maria – como nessa foto rs – (quando távamos fazendo a performance), teve uma mulher mais velha –branca também – que tava com medo de falar com a gente e a galera que tava com ela, nossas amigas, falando: “vai lá! tenta tocar na obra ali pertinho deles, no cartão verde, na areia, vai!” e ela foi. e quando tentou a gente disse: por favor, senhora, não toque na obra. e ela ficou muito constrangida, hahahaha. foi meio triste, na real. ela indo sentar e ficando quieta, sei lá. ela me fez pensar muito na violência, na coerção da segurança e monitoria de instituições, na vexação que é ouvir não, ter seu acesso vetado. mas mais que pensar nisso, me fez mensurar como a interação com os seguranças é cheia de melindres nessas circunstâncias laborais. havia um objeto interativo ali, uma cópia de uma obra do hélio oiticica (1978), mas a interação, ao cabo de tudo, não foi com essa obra: foi entre a senhora e nós, seus censores. poderia ter ido numa outra direção essa relação? transformando nosso contato protocolar numa conversa? claro. No entanto, essa relação, eu sinto, é permeada de traumas. traumas históricos. conflitos, rearranjos, transformações que es herdeiros das sinhás

quinhentistas e das pessoas escravizadas passam e carregam. uma memória molecular essa parada.... (mas eu adoro essa foto. representa muuuito nosso estado de espírito nada-a-ver.) (hahahah!)

Figura 5



Fonte: 2º Salão Nacional de Pequenos Formatos de Britânia. Seleção: Dayallis González, Raphael Fonseca, Rafael Abdala. Curadoria: Morella Jurado, 2020. Museu de Arte de Britânia, Britânia/GO. Foto: Maria Clara Boing. Disponível em: <<https://museu.io/sapf/>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

Aqui foi a primeira vez que performamos de maneira *online*. Quase 7 meses de crise sanitária referente à Covid-19 e realizamos o circuito fechado de televisão (CFTV). Proposição performática: o segurança vigiará uma galeria através do CFTV. Mas sua imagem será, por sua vez, transmitida dentro desta exposição, por vídeo, em tempo real. Neste contexto, fizemos tudo de maneira *online* (exposição, câmera de vigilância, plataforma de *streaming*, etc.). Antes de performar, chegou-nos este texto de Hito Steyerl:

Eu arriscaria que – com exceção do trabalho doméstico e a prestação de cuidados – a arte é a indústria em que há mais trabalho não remunerado. Ela se sustenta no tempo e na energia de funcionários não remunerados e na autoexploração de atores em praticamente todos os níveis e funções. O trabalho não remunerado e a exploração galopante são os segredinhos sujos que mantém o setor cultural funcionando (STEYERL, 2020).

Todos os segredinhos sujos que passamos em uma imagem.

Figura 6 - Vigilante, 2016



Fonte: INGÁJÁ. Curadoria: Beatriz Pimenta Velloso, Dinah de Oliveira, Ivair Reinaldim, 2019. Museu do Ingá, Niterói/RJ. Foto: João Paulo Castro.

Vigilante tem a seguinte proposição: o segurança, ainda que em posição de prontidão no espaço expositivo, permanecerá com os olhos fechados. Nossas performances começam, de saída, com uma enunciação. Uma enunciação que anuncia algo que irá acontecer. É interessante pensar aqui com a Fabião (2013) e sua noção de programa performativo:

Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia (FABIÃO, 2013, p. 4).

A ação é simples. Vamos ficar de olhos fechados. A ação é difícil. Temos que ficar de olhos fechados. Fechamos nossos olhos exatamente para propor que nossos corpos já bastam por si só para promover a segurança do ambiente. A vigilância se faz e performa pelos nossos corpos. Teve uma vez que escutamos que estávamos dormindo. Outra vez, que era uma crítica para a galeria, contra aquela situação ali. Outra, um comentário muito rebuscado e denso sobre visibilidade e invisibilidade, feito por um professor universitário. Ao fecharmos os olhos, nós colocamos algum aviso que nossas vozes estavam mudas? Ou nesse local pouco importa se o olho está fechado ou não, pois a mudez é inerente?

Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um performer resiste, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas adere, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas (FABIÃO, 2013, p. 5).

Nós não vemos nada do que acontece na abertura da exposição, normalmente. Nós revezamos, ora Jandir, ora Antonio. Mas escolhemos um lugar para ficar. Nos posicionamos nesse lugar e não vemos mais o mundo a partir daquela tomada de posição. Fechar os olhos para vigiar. Mas, na verdade, somos nós que somos vigiados. Os trabalhadores de base. Trabalhar em exposições como monitor, educador, mediador, arte-educador, e qualquer outro nome que gostam de dar a nós é de alguma maneira partilhar um espaço com outros trabalhadores de base que fazem os equipamentos culturais funcionarem cotidianamente, em especial seguranças e auxiliares de serviços. Nesta partilha é evidenciado, com até certa violência, as diferenças nas funções. Cada um faz seu cada qual. No entanto, respirar o mesmo ar condicionado constantemente afeta o corpo. Nossas performances não são para eles. Mas ao mesmo tempo são. São com eles.

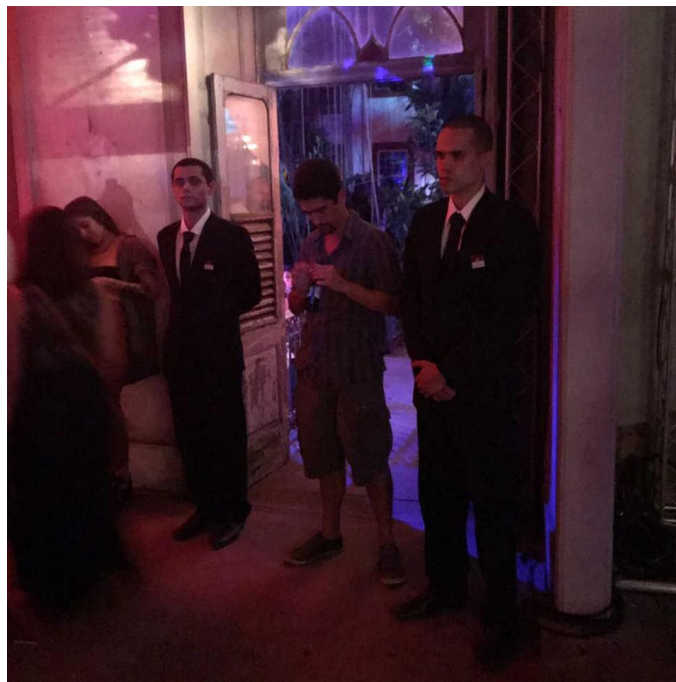
No último trabalho que tive antes da pandemia da Covid-19, quando voltava pra casa no ônibus, li João Cabral de Melo Neto:

Uma educação pela pedra: por lições; para aprender da pedra, frequentá-la; captar sua voz inenfática, impessoal (pela dicção ela começa as aulas) [...] (MELO NETO, 2008, p. 207).

Essa dicção da pedra, o programa performativo de Fabião, “[...] permanecerá de olhos fechados”. É ativo, pois a segurança precisa. Mas é a altivez para uma outra coisa. Para uma coisa que não precisa. E para aprender com ela precisamos frequentá-la. Aviso: frequentarei esse poema, pois a pedra é a segurança.

Nós só conseguimos falar daqui, do olho que está fechado, do som que escutamos, da brisa gelada que roça nossa nuca recém-raspada. Mas na sala tem um segurança que está de olhos fechados. E os “sentidos da insegurança, eu não consegui distinguir fato de ficção ou se meu sonho era real [...]” (ANGELOU, 2020, p. 88).

Figura 7 - Cadeia/Vigilância Intensiva Personalizada (VIP), 2018



Fonte: A Grandiosa Festa Junina de Santo Antonio do Abacaxi. Curadoria: Bernardo Mosqueira, Pollyana Quintella, 2018. Solar dos Abacaxis, Rio de Janeiro/RJ. Foto: Igor Vidor.

A proposição é essa: sem solicitar permissão, em silêncio, por tempo indeterminado, os seguranças seguirão lado a lado de um visitante, lhe vigiando e protegendo-o de modo proativo. Até hoje, nossa prática de performance dentro do sistema de arte contemporâneo aconteceu de duas maneiras. Primeiro por editais, salões ou convocatórias abertas. Depois, por convites de curadoras e curadores para participar de exposições ou eventos. Cadeia/VIP nasce como proposição a partir de um convite da curadoria de elaborar poeticamente a cadeia de uma festa junina. Importante: não fazemos intervenções em exposições sem autorização. Como empresa, é fundante que nossa participação passe por todas as instâncias institucionais do projeto ou pela maior parte dela. Então, os responsáveis da exposição ou evento que participamos até hoje sabem o que iremos fazer de antemão.

Nós recebemos um cachê por essa performance. Algo raro para gente. Talvez por isso nos empenhamos nela. Tentamos lidar com um entrelugar da função da segurança privada e da segurança patrimonial. Fazendo uso do discurso neoliberal de trabalho, vamos ser proativos! Antes mesmo de alguém solicitar segurança, nos disponibilizamos para tal. Nem precisa pedir, senhor, já estamos fazendo aqui o serviço. Pois, agora, a cadeia são os outros. Esses outros que não possuem proteção de nossos serviços.

Muanza e Jorge são guardas do mesmo prédio, mas de pessoas diferentes. O dia a dia deles submete-se a uma rotina quase *nonsense*. De manhã, cada um deve dizer uns cinquenta e cinco “bom dia, sim”. É o trabalho deles dizer “ok, bom dia, sim” [pelo meio ouve-se um rádio, jiboia-se e trocam-se ideias]. De tarde, o calor aperta e o exercício é deveras estimulante – encontrar a melhor sombra “para descansar depois do funje”, como diz Muanza. Passam do passeio oposto à entrada do prédio, para depois se sentarem debaixo da pala da entrada do prédio, para finalizarem o dia nas arcadas junto da galeria comercial. Chega a noite e aqui é fácil – pitar e dormir (GOMES, 2010).

Assim, a situação criada era a seguinte. Você ganhava uma proteção que não solicitava. Você também estava preso dentro do sistema de segurança forçado. Uma estrutura de trabalho que já existe, mas que, quando simulada, torna-se *nonsense*. Chegando no evento, nós fizemos um pacto: vamos escolher apenas homens brancos para seguir. Não foi nem um pouco difícil manter o pacto. Avassaladora maioria.

E fomos indo, protegendo, resguardando, segurando. A todos e a poucos. Era uma festa, muita gente. Óbvio, ocorreram fricções, muitas fricções. Mas todos os incômodos foram respondidos com o olhar, exceto um. Ih, olha lá o fulano de tal! Vamos seguir ele lá! Por que vocês estão fazendo isso? Eu conheço os donos da festa! Vocês não vão mais trabalhar aqui. Mais nada foi dito. Horas depois, performance encerrada, fulano de tal repassa. Descobri que era performance, vocês vão ver!

Tais processos de valorização das vidas subalternizadas, embora estejam vinculados à emergência de práticas nomeadamente descoloniais no sistema de arte, parecem apontar, mais bem, na direção de um recentramento do valor como mediador de nossas vidas. O que isso tem a dizer sobre o modo como a descolonização tem sido articulada pelo sistema de arte não será meu foco agora, porém tenho a impressão de que uma problematização do valor, ou, mais precisamente, dos processos recoloniais de extração do valor no marco do sistema contemporâneo de arte, é parte importante do trabalho necessário à desarticulação de certos modos institucionalizados de esvaziamento e despotencialização do verbo “descolonizar”. [...] o que está em jogo aqui é aquilo que subjaz ao sentido mesmo de toda apropriação: o procedimento especulativo que extrai das nossas forças de vida, antes mesmo do movimento formal de extração, um valor feito de puro potencial, infinito porque especulativo, e imediatamente roubado de nós (MOMBAÇA, 2020, p. 8-9).

Se não ficou evidente: nossas cabeças foram solicitadas ali. Ficamos sabendo depois que realmente foi informado à organização sobre nossas atitudes. A organização já sabia, claro, pois eles que nos chamaram. No final da noite, pegamos nosso cachê e fomos embora de Uber, mas só porque a gente é artista. Ali, naquela estrutura do sistema de arte, naquela micro situação espelhada e alargada pelo ato performativo, éramos exceção. O normal é a cabeça ser pedida e a pessoa sair de lá sem nada, nem a passagem de volta, e por muito menos do que nós fizemos.

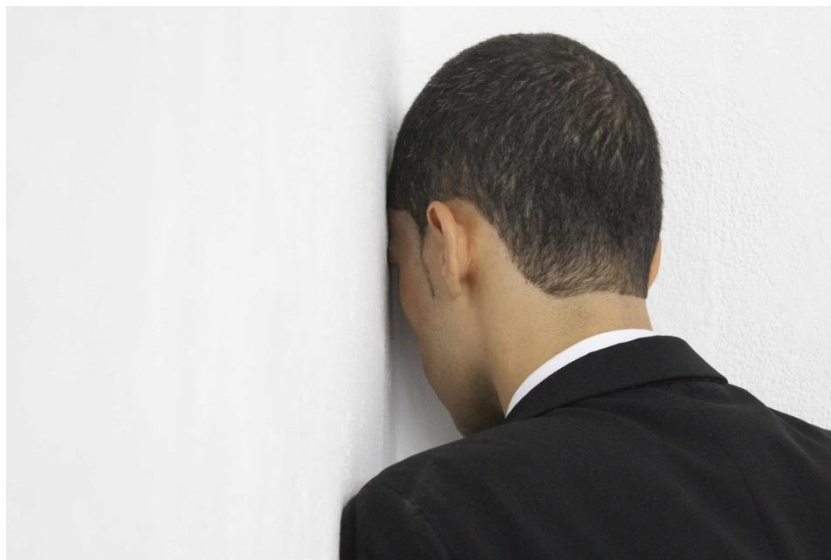
[...]

A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
Lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la [...] (MELO NETO, 2008, p. 207).

As lições ensinadas por essa pedra que chamamos de sistema de artes. Um sistema que também espelha práticas sociais classistas e racistas. Só que tem uma velatura²². Essa camada é maleável e transparente, mas ainda assim mostra a estrutura por debaixo. A velatura progressista e diversa sobre estrutura colonial e extrativista. Mas nesse programa performativo executado por nós mesmos, por nossa pele, por nossas maneiras de nos colocarmos no mundo, por nossas vivências e experiências de vida suburbana, a velatura quase evapora por alguns instantes. A estrutura se faz carne na nossa frente e na nossa carne. Mas por pouco tempo, pois era tudo performance. E é tudo performance.

²² “Processo que consiste na aplicação de uma fina camada de tinta ou verniz transparente sobre uma pintura já finalizada, permitindo que a tinta aplicada anteriormente continue visível e que a luz incidente seja refletida pela superfície coberta e modificada, em sua tonalidade, pela própria velatura. A velatura pode receber uma pequena quantidade de pigmento” (ENCICLOPÉDIA, 2020).

Figura 8 - Espaços institucionais: cantos, 2017



Fonte: ABRE ALAS 14. Seleção e curadoria: Cabelo, Clarissa Diniz, Ulisses Carrilho, 2018. A Gentil Carioca, Rio de Janeiro/RJ. Foto: Antonio Gonzaga Amador.

- Coé, menor! Vai tirar teu cacheado, pô?
- Vo sim, cara.
- Já sei: a patroa reclamou, né? Esses bagulho são foda.
- Hahahah, pô, pior que nem foi, mané! É trabalho...
- Ah, tô ligado. Mas fé em Deus. Vai dar tudo certo. Esses bagulho é foda, né?
- Pô, sim. Demorou mó tempão pra crescer. E é um serviço temporário. Infelizmente... Mas tô levando... é trabalho, né?
- Sim, mané. Daqui a pouco Deus ajuda e brota algo fixo pra tu, pode crer que... Ih! Eu te machuquei? Foi mal, meu parceiro.
- Tem nada não! Tá de boa, pô.
- Aí! Bora botar fininha aí a costeleta, pra dá uma diferenciada! Já é?
- Já é, pô! Achei foda!
- Aí! vai ficar estilo, pai!

Eu tinha feito um trabalho que era o “Sal Sem Carne”, que era um disco, uma radionovela, e por Goiás eu tinha chegado a um hospício, esse hospital mental. E eu não sou fotógrafo, mas fiz uma série de fotos. E quando eu voltei pra Brasília, comecei a revelar essas fotos do hospital mental. Eu fui em diferentes dias, diferentes horários, e sempre aparecia lá no fundo um personagem, no mesmo canto. Quando eu vi aquelas fotos e a repetição da figura, eu voltei lá e fui falar com a diretora, que era uma freira. Perguntei: quem é esse? “Esse aí já está há dezessete anos, ele chegou, foi pra esse canto e, desde o momento em que ele acorda até a hora de dormir, ele fica

aí. Ele come aí, passa o dia inteiro [...]”. Aí voltei pra fotografar ele, que são as fotos que eu usei no “Zero Cruzeiro” e no “Sal Sem Carne”, na capa do disco. O cara era um catatônico e, de tanto esfregar a cabeça, ele cavou uma depressão no muro de alvenaria ao longo desses anos. Tinha um buraco na altura da testa de tanto ficar lá. Então, eu tinha essa imagem e resolvi usar (MEIRELES, 2013).

A performance toma como referência direta o trabalho de Cildo Meireles, *Espaços virtuais: cantos* e, em particular, fotografias de pessoas junto a esse trabalho, que provocam a ilusão de que seus corpos estão atravessando paredes²³. Em diálogo, relembramos uma fotografia de Cildo Meireles, usada como uma das imagens estampadas na capa do LP *Sal sem Carne* e em seu *Zero Cruzeiro*²⁴, de um homem voltado para a quina entre duas paredes de um hospício em Goiás. Sua narrativa diz que, por ter permanecido por mais de uma década com sua testa encostada nesse canto, dia após dia, durante seu período de vigília, criou uma depressão no muro de alvenaria; um buraco na altura de sua cabeça. A despeito deste dano causado pelo usuário do sistema de saúde mental, especulamos que sua presença ali é que pôde ter sustentado as paredes daquela instituição por tantos anos. Visto isso, nos dispomos a fazer o mesmo; permanecendo à margem, na interseção entre os limites da instituição, talvez sua área mais frágil²⁵.

Lembro das manchas que ficaram nas paredes, dois meses depois de nossas performances semanais na galeria. Pouca coisa; em 17 anos, sabemos, teríamos feito buracos nelas.

²³ Disponível em: <<https://i.pinimg.com/originals/f2/9c/32/f29c32b7445cd73266bb41d0b8b644dd.jpg>>. Acesso em: 21 out. 2020.

²⁴ Disponível em: <https://d1o6h00a1h5k7q.cloudfront.net/imagens/img_m/6999/3018422.jpg>. Acesso em: 21 out. 2020.

²⁵ Disponível em: <<https://cargocollective.com/amadorejr/Espacos-institucionais-cantos>>. Acesso em: 18 out. 2020.

Figura 9 - *Obra*, 2017



Fonte: 46º Salão de Artes Visuais Novíssimos. Curadoria: Cesar Kiraly, 2017. Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro/RJ. Foto: Georges Albuquerque e Maria Clara Boing.

Proposição: será colocado no espaço expositivo um conjunto de quatro pedestais para organização de fluxo de pessoas (conhecidos pelo nome de “unifilas”) fechados entre si e ocupando uma área total de 1 metro quadrado. Os seguranças irão se posicionar para a salvaguarda patrimonial, sendo que um estará dentro da área demarcada pelos pedestais e outro estará fora dessa área. O segurança irá agir sempre que a salvaguarda da *Obra* estiver ameaçada.

O programa performativo de *Obra* aponta para um absurdo. A imagem da performance aponta para um absurdo. E ela também surge de uma experiência de absurdo institucional. Trabalhamos em uma exposição coletiva na qual um dos trabalhos expostos era o *Razão/loucura* de Cildo Meireles (1967-2017)²⁶. De maneira resumida, o trabalho é composto de duas varas de bambu tensionadas por correntes de metal nas pontas, produzindo a forma de arcos semelhantes aos de Arco e Flecha. Observando, você percebe que a tensão se faz porque as correntes são presas, em cada um dos arcos, por pequenos cadeados, um em cada arco. Você também observa que esses arcos de bambu estão na parede e que do meio da vara de bambu cai uma corrente que vai em direção ao meio da corrente que tensiona o arco, que vai em direção ao cadeado. Em um dos arcos, a corrente não chega nem perto de alcançar o cadeado, ficando no meio do caminho. No outro arco, a corrente é maior e ultrapassa o cadeado, passando bastante em comprimento. Na ponta de cada uma dessas correntes, há uma chavinha. Para terminar, nessas correntes com a chave na ponta, há

²⁶ Disponível em: <<https://subversos.com.br/wp-content/uploads/2017/07/bambu-correntes-de-metal-cadeado-chave-Col.-do-Artista-2.jpg>>. Acesso em: 18 out. 2020.

uma plaquinha pequena de metal com algo escrito. Na corrente mais curta está escrito “Razão”, na corrente mais longa está escrito “Loucura”.

Vamos ao absurdo: em uma das rondas que fazia antes de começar o dia de trabalho, observava a exposição ainda vazia e seus trabalhos. Paro nesse. A chave está no cadeado. A chave está no cadeado? A chave está no cadeado! Como isso aconteceu? Foi no dia seguinte? Foi um visitante? Quem tava aqui? Essa chave abre o cadeado? Se isso abrir, tudo aqui quebra! Isso está muito tensionado! Imagina se isso bate em alguém? Na cabeça então? Se vai no olho? Essa chave abre o cadeado? Quem está de plantão hoje? Chama a montagem. Não dá para abrir com essa chave aí! E se alguém gira essa chave, gente? Não tem ninguém ainda aqui para resolver isso. Essa chave abre o cadeado? A gente vai ter que abrir a exposição. Mas e se alguém virar a chave, gente? Vamos fazer o seguinte, a gente coloca os unifilas envolta da obra e fica eu e mais um de nós aqui, para não acontecer nada. O ninguém está chegando e vai resolver isso. Tá [sic], mas vamos botar bem distante. Criança pode correr e se pendurar nisso. Colocar chave em cadeado tem cara de ser coisa que adulto faria. Tá [sic], mas essa chave abre o cadeado?

Era um sábado. A chave saiu do cadeado. Nunca soubemos se ela abria o cadeado ou não. Mas nada disso importava mais, pois a imagem de um aparato de proteção para um objeto poético não explodir, literalmente, cravou em nossas mentes. E fiquei lá, com coração palpitante. Tensionado igual aquele trabalho. O menor movimento de um visitante, naquele micro tempo em que aquilo ocorreu (foram uns 30 minutos?) em nossa direção, e eu já suava frio. Será que desarmar bomba é parecido com isso? O ar ficou muito pesado com tudo isso. E a proteção era nosso corpo e unifilas. Não explodiu porque usamos unifilas e nossos corpos. Essa foi a atmosfera que condensou a *Obra*.

Obra é uma “performance conceitual”. *Obra* lida com um ar que lhe escapa às mãos. Mas é também bem direta. Transcrevo um trecho retirado do nosso *site*, sobre a performance.

Obra faz com que o segurança exerça sua função de proteção para com um outro segurança que está fora da área do "unifila". Cria-se o seguinte sistema: o segurança dentro do "unifila" protege o segurança que está fora - > "unifila" -> o segurança fora do "unifila" protege o segurança que está dentro. O sistema gera um ruído a partir da ação ativa do segurança que está dentro do "unifila", que protege o espaço de obra de arte que está fora do "unifila", produzindo um desfazimento entre o que é dentro e o que é obra²⁷.

Trazendo uma reflexão a partir do perspectivismo ameríndio exposto dentro do pensamento de Viveiros de Castro (2015),

²⁷ Disponível em: <<https://cargocollective.com/amadorejr/Obra>>. Acesso em: 18 out. 2020.

Ser capaz de ocupar o ponto de vista é sem dúvida uma potência da alma, e os não humanos são sujeitos na medida que têm (ou são) um espírito; mas a diferença entre pontos de vista – e um ponto de vista não é senão diferença – não está na alma. Esta, formalmente idêntica através das espécies, só enxerga a mesma coisa em toda parte; a diferença deve então ser dada pela especificidade dos corpos (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 65-66).

E continua definindo o que quer dizer com “corpo”,

O que estamos chamando de “corpo”, portanto, não é uma fisiologia distintiva ou uma anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*, um *ethos*, um etograma. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afetos e capacidades, que é a origem das perspectivas (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 66).

Desta forma, da perspectiva do segurança que está dentro do unifila, todo o espaço para fora dele é o espaço do trabalho de arte, da obra no qual ele deve salvar. Uma ação hercúlea. O outro segurança, e em certa medida os visitantes ali, perspectivam o segurança dentro do unifila como a obra de arte em si. É ele que está circunscrito em um espaço. Na esteira desse pensamento perspectivista, é na ação de se colocar e ser colocado como obra (isso ocorrendo ao mesmo tempo) que a atmosfera surge, pois “o ponto de vista está no corpo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 65).

O absurdo está aí. A loucura está aí. É só colocar um unifila que resolve.

Outra educação pela pedra: no Sertão (de dentro para fora, e pré-didática). No Sertão a pedra não sabe lecionar, e, se lecionasse, não ensinaria nada; lá não se aprende a pedra: lá a pedra, uma pedra de nascença, entranha a alma (MELO NETO, 2008, p. 207).

De dentro para fora esta pedra não ensina nada; entranha a alma. Arrisco aqui que seja pelo ar. A atmosfera que sentimos na pele. Pelo nosso corpo. Sabe, quando chegamos em um lugar e percebemos o clima do lugar, se é legal ou não? É pelo ar. O ar que respiramos pela pele, não pela narina. E ele tem cheiro do mofo do ar-condicionado.

REFERÊNCIAS

ANGELOU, Maya. **Poesia completa**. Tradução de Lubi Prates. 1. ed. Bauru: Astral Cultural, 2020.

COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORES. Documentos do Coletivo Autônomo de Mediadores (2013). **Dazibao**: crítica de arte, n. 3, [s. l.], 2015. p. 45-62.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX - Revista do LUME**. Campinas, 2013, v. 2, n. 4. p. 1-11.

FRASER, Andrea. O que é crítica Institucional? Tradução de Daniel Jablonski. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, 2014, v. 2, n 24. p. 1-4.

GOMES, Miguel. Homens inseguros que fazem de “seguranças”. **Buala**, [s. l.], 2010. Disponível em: <<https://www.buala.org/pt/cidade/homens-inseguros-que-fazem-de-seguranças>>. Acesso em: 26 nov. 2020.

LOBATO, Pablo. **Rest (Israeli soldiers)**. 2015. Impressão mineral sobre tela e pregos de cobre. Série de 14 fotografias. 32,13 x 45 cm.

MEIRELES, Cildo. Carbono entrevista Cildo Meireles. Entrevistado por Marina Fraga e Pedro Urano. **Carbono**, n. 4, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://www.revistacarbono.com/wp-content/uploads/2013/09/Carbono-entrevista-Cildo-Meireles.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2020.

MEIRELES, Cildo. **Espaços Virtuais**: Canto. 1967-1968. Madeira, tela, tinta e taco de madeira. Coleção particular.

MEIRELES, Cildo. **Razão/Loucura**. 1967-2017. Bambu e metal. Coleção do artista.

MEIRELES, Cildo. **Sal sem carne**. 1975. Disco de vinil.

MEIRELES, Cildo. **Zero Cruzeiro**. 1978. Litografia offset sobre papel. 7,1 x 15,7 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e outros poemas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. **MASP Affterall**, n. 9, São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2020.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **O Rio do Samba**: resistência e reinvenção. Catálogo produzido por ocasião da exposição homônima, realizada no Museu de Arte do Rio, 28 abr. 2018/abr. 2019. Rio de Janeiro: MAR, 2018.

OITICICA, Hélio. **Topological ready-made landscape**, n. 4 – Dedicado à Iygia Clark. 1978. Cartão, pigmento, metal e areia.

OLIVEIRA, Carolina; PACHECO, Rachel; FREIRE, Thauany. Materialismo educativo da Bienal de São Paulo (Capital): a teoria crítica como prática educativa. **Urbânia 5: Educação**, [s. l.], Editora Pressa, 2014. p. 248-257.

SILVA, Cintia Maria da. **Mediador cultural**: profissionalização e precarização das condições de trabalho. 2017. 195 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.

STEYERL, Hito. Políticas da arte: a arte contemporânea e a transição para a Pós-Democracia. **A palavra solta**, n. 10, Tradução de Julia de Souza, [s. l.], 2020. Disponível em: <<https://www.revistaapalavrasolta.com/post/hito-steyerl-na-tradu%C3%A7%C3%A3o-de-julia-de-souza>>. Acesso em: 13 out. 2020.

VELATURA. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3852/velatura>>. Acesso em: 26 set. 2020.

VILA-MATAS, Enrique. **Suicídios exemplares**. Tradução de Carla Branco. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



Luciara Ribeiro

É educadora, pesquisadora e curadora. Interessa-se por questões relacionadas a decolonização da educação e das artes e pelo estudo das artes não ocidentais, em especial as africanas, afro-brasileiras e ameríndias. É mestra em História da Arte pela Universidade de Salamanca (USAL, Espanha, 2018), onde foi bolsista da *Fundación Carolina*, e pelo Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP, 2019), onde foi bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É graduada em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP, 2014) com intercâmbio na Universidade de Salamanca (USAL, Espanha, 2012). É técnica em Museologia pela Escola Técnica Estadual de São Paulo (ETEC, 2015). Integrou a equipe de curadoria do Instituto Tomie Ohtake. Atualmente é docente no Departamento de Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/2299644351262524>

ATIVISMO CURATORIAL: CAMINHOS PARA UMA AÇÃO CURATORIAL E EDUCATIVA COMPROMETIDA COM TODOS

Luciara Ribeiro

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo analisar o conceito de ativismo curatorial a partir da pesquisa e trabalho realizado pela curadora estadunidense Maura Reilly, e também pela autora do artigo, que apresenta um estudo sistemático e investigativo voltado à reflexão da prática curatorial contemporânea. Entre os pontos abordados, estão propostas e possibilidades metodológicas no levantamento de dados e porcentagens representacionais em exposições e museus, as relações transdisciplinares que tangem o campo da curadoria e das artes e estratégias de mudança para o sistema das artes. Buscam-se relacionar os itens mencionados com a realidade nacional e artística brasileira implicadas na teoria e prática, e suas relações entre curadoria, arte, educação e ativismo.

Palavras-chave: Ativismo curatorial. Curadoria. Educação. bell hooks. Maura Reilly.

CURATORIAL ACTIVISM: PATHWAYS TO A CURATORIAL AND EDUCATIONAL ACTION COMMITTED TO ALL

ABSTRACT

This article aims to analyze the concept of curatorial activism from the research and work carried out by the American curator Maura Reilly, and the author of this article, who presents a systematic and investigative study aimed at reflecting on contemporary curatorial practice. Among the points covered, there are proposals and methodological possibilities in the collection of data and representational percentages in exhibitions and museums, the transdisciplinary relations that touch the field of curatorship and the arts and strategies for changing the arts system. We seek to relate the items mentioned with the Brazilian national and artistic reality involved in theory and practice, and their relationship between curatorship, art, education and activism.

Keywords: Curatorial activism. Curation. Education. bell hooks. Maura Reilly.

A prática curatorial marca o pensamento museal e artístico ocidental desde meados do século XX. As exposições e seus agentes são peças fundamentais na construção das narrativas artísticas, de modo que, se torna praticamente impossível falar em história da arte no século XX sem mencionar a história das exposições e seus curadores. Envolvida pelo desejo de analisar as práticas curatoriais através de uma relação entre o pessoal e o coletivo, proponho aqui uma reflexão em torno da curadoria e a responsabilidade dos curadores na promoção de ações de mudança. Coloco-me aqui como parte deste grupo, ora analisando o cenário no macro, ora apresentando as minhas colaborações e entendimentos.

No Brasil, alguns pesquisadores têm realizado esforços para elaborar as diferentes perspectivas presentes nas práticas curatoriais. Fabio Cypriano e Mirtes Marins de Oliveira são uns deles. No livro *Histórias das exposições, casos exemplares*, os autores reúnem estudos que auxiliam a compreender os distintos perfis de exposições, seus modelos e os diversos agenciamentos implicados neles. No artigo *Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York*, presente em tal livro, a pesquisadora Mirtes Marins de Oliveira comenta sobre o surgimento de uma das propostas expositivas mais conhecidas do século XX, o “cubo branco”. Com origens no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), o cubo branco tornou-se rapidamente difundido e reproduzido em escala global. Baseado na busca por uma possível “neutralidade” do curador e do espaço expositivo perante o espectador, o cubo branco pressupunha possível a existência de uma atuação passiva ou pouco intervencional do curador.

Apesar de legítima a busca por pensamentos curatoriais diversos, a curadoria do “cubo branco” falha por acreditar ser possível alcançar uma suposta neutralidade em nossas ações, principalmente nas do curador, que é um agente decisivo no campo das artes. Além disso, fazer a leitura de que a cor “branca” seria a chave para a compreensão da “neutralidade” reforça uma ideologia baseada no racismo, que sugere o “branco”, enquanto identidade racial, também como neutro e universal.

Segundo a artista e pensadora Grada Kilomba (2019), a associação do “branco” com noções de universalidade e neutralidade não é nova e é um reflexo do pensamento colonial europeu na defesa pela hegemonia branca, reforçando um lugar hierarquicamente privilegiado para tais populações. Quando a história da arte e os museus reforçam o uso do branco, mesmo que como cor de parede, no campo da universalidade e da neutralidade, ela e seus agentes estão corroborando com uma estrutura de reforço de colonialidade, de supremacia da branquitude, de exclusão, racista e racalista.

Nenhuma cor é neutra, nenhuma escolha é neutra. E esse foi o tema da tese de doutorado do curador e professor doutor Igor Simões (2019). Em sua tese *Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira*, defendida em 2019, ele debate como a racialidade, o racismo e a hegemonia no cânone das artes europeias, avaliando os processos que atravessaram, e atravessam, diretamente as autorias e presenças dos curadores negros nos espaços artísticos brasileiros,

impedindo, por exemplo, que suas atuações sejam vistas como participantes integrais do dito sistema oficial das artes.

Simões analisa algumas experiências expositivas de curadores negros que nos ajudam a ampliar os debates curatoriais no Brasil como *Histórias Afro-atlânticas e Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*. Essas exposições, segundo o autor, refletem as preocupações dos curadores negros em renovar e promover novos pensamentos para as artes, comprometendo-se com experiências que desmistificam o conceito de cubo branco e de curadoria universalista.

Apesar dessas atuações contra-hegemônicas ao cubo branco, serem postas no debate nacional como aparentemente recentes, a curadora estadunidense Maura Reilly (2019) anuncia que é possível acompanhar este processo questionador das curadorias há alguns anos. Ela comenta que desde os anos de 1960, é possível localizar uma série de exposições que se apoiaram em pensamentos transversais, multidisciplinares, revisionistas, decoloniais, feministas, antirracistas e de crítica aos cânones artísticos, e propuseram novos direcionamentos para a leitura e apresentação das artes no mundo. Para ela, essas exposições demonstram não apenas uma mudança nos temas e ações da curadoria, mas também na busca por um lugar da ética, do comprometimento e engajamento dos curadores com a sociedade. Refletir sobre isso tem sido uma das motivações dela.

Reilly atua há anos questionando os espaços de exclusão nas artes. Ela é curadora fundadora do *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art* (Centro Elizabeth A. Sackler para a arte feminista), localizado no Museu do Brooklyn, um espaço dedicado exclusivamente a expor obras de mulheres artistas. Além do *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*, é uma das fundadoras de outras duas iniciativas dedicadas ao combate à discriminação das mulheres no mundo da arte, o Projeto de Arte Feminista (TFAP) e a Curadoras Feministas Unidas (FcU) que luta por proporcionar reconhecimento das práticas curatoriais femininas e de pesquisas relacionados às curadorias feministas²⁸. Reilly também é extremamente ativa em órgãos como a Organização Nacional para Mulheres, Associação Internacional de Críticos de Arte, o Comitê Nacional do Projeto Feminista de Arte, entre outros²⁹. Como curadora, sua ação passa pela busca por agrupamentos coletivos como iniciativas que auxiliam no processo de encontrar saídas e soluções para os problemas de equidade nas artes.

Ter uma atuação politizada e empenhada por determinadas causas é um dos temas debatido por Reilly em seus diversos artigos. Recentemente, em seu livro *Curatorial Activism: towards an ethics of curating* (Ativismo curatorial: Rumo a uma ética curatorial), ela organizou as questões com as quais já vinha trabalhando, de modo a alinhá-las pela ótica do que ela chamou de “Ativismo curatorial”. Segundo a autora, ativismo curatorial é uma possibilidade de definir e pensar a partir de premissas que ela entende como fundamentais para as artes e a busca por uma sociedade mais justa. Segundo a autora:

²⁸ Disponível em: <<http://www.feministcurators.org/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

²⁹ Disponível em: <<http://www.mauraReilly.com/index.html>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

Vários curadores de todo o mundo estão abordando, ou abordaram, de frente essas questões e discriminações. [...] Embora suas estratégias variem enormemente, cada uma é um “ativismo curatorial” – um termo que eu uso para descrever pessoas que dedicaram seus esforços curatoriais quase exclusivamente à cultura visual nas, das e para as margens: isto é, para artistas não brancos, não europeus, não euro-americanos, e além de privilegiar, as mulheres, as visões feministas e *queers*. Esses curadores se comprometeram com iniciativas que arrebataam hierarquias, desafiam premissas, combatem o apagamento, promovem as margens para o centro, que olham da minoria para a maioria, inspiram debates inteligentes, disseminando novos conhecimentos e estimulando estratégias de resistência – tudo o que ofereça esperança e afirmação (REILLY, 2018, p. 21-22, tradução nossa)³⁰.

Esse conjunto de exposições e atuações, chamado de Ativismo Curatorial, não iniciou de maneira isolada na curadoria, mas foram atravessados por uma série de discussões e movimentos que também buscaram e seguem buscando modificar os modelos e ações hegemônicos presentes no mundo. Para citar apenas alguns, menciono a Declaração de Santiago do Chile, elaborada em 1972, durante um congresso do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Durante este encontro, foram pautados debates em torno da Museologia Social, dos museus comunitários, dos ecomuseus e das necessidades de criar programas de acessibilidade e inclusão nos espaços museais. É por volta desse período também que as artes contemporâneas ocidentais ampliam os modos de experimentação e redefinição do fazer artístico, com movimentos como a performance, a vídeo arte, a instalação, entre outros, modificando não apenas o modo de se fazer arte, mas de ensinar, de ver, de expor e de se relacionar com elas. Em paralelo, no campo da história da arte também ocorriam propostas instigantes como os famosos livros *Após o fim da arte*, de Arthur Danto e *O fim da história da arte*, de Hans Belting, que apontaram para o fim dos modelos padrões e eurocentrados na escrita das artes e de suas narrativas. Essas propostas, entre outras, abriram entradas diversas para relacionar as artes a outros campos, como o da Antropologia, da Sociologia e da Filosofia contemporânea. Não podemos esquecer aqui também da contribuição dos movimentos sociais, ativistas, feministas, negros, indígenas, de gênero, entre outros, na luta por denunciar os processos sistêmicos de exclusão e propor novos modelos de pensamento. E por fim, lembremos também do papel dos estudos decoloniais e culturais, que se dedicam a refletir sobre as dinâmicas da sociedade, suas ações territoriais e os resquícios de colonialidade ainda vigentes nela.

³⁰ O texto em língua estrangeira é: “Several curators throughout the world are addressing, or have addressed, this issue of discrimination head-on. [...] While their strategies vary enormously, each is a “curatorial activist” – a term I use to describe people who have dedicated their curatorial endeavors almost exclusively to visual culture in, of, and from the margins: that is, to artists who are non-Euro-US, as well as women-, feminist-, and queer-identified. These curators, and others in similar fields, have committed themselves to initiatives that are leveling hierarchies, challenging assumptions, countering erasure, promoting the margins over the center, the minority over the majority, inspiring intelligent resistance – all of which offers hope and affirmation.”

Em *Curatorial Activism: towards an ethics of curating*, Reilly apresenta uma série de exposições e curadorias de diferentes décadas que questionaram aspectos da sociedade, como o sexismo, o machismo, o privilégio branco, o centrismo ocidental, o heterocentrismo, o racismo, a lesbo-homofobia, entre outros. Entre as exposições citadas por ela, está, por exemplo, *Women artists: 1550-1950*, com curadoria de Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, que ocorreu entre 1976-1977, no *Los Angeles Country Museum of Art* e no Museu do Brooklyn, e que ficou conhecida como uma das primeiras exposições a tematizar a produção de mulheres artistas, colocando-as como centrais e tendo exclusivamente autorias femininas em exposição. Reilly cita também a clássica *Magiciens de la Terre*, de curadoria de Jean-Hubert Martin, realizada em 1989, no Centro Pompidou e no Grande Halle de La Villette, na cidade de Paris, que foi uma das pioneiras no território europeu a expor a produção contemporânea ocidental no mesmo espaço que a produção contemporânea não ocidental, agindo a partir do desejo por uma lógica transversal de espaço, tempo e estética. Há também *Great American Lesbian Art show (GALAS)*, exposição que contou com a curadoria de Terry Wolverton, Tyaga, Jody Hoeninge, Bia Lowe, Louise Moore e Barbara Stopha, que ocupou o espaço do *The Women's Building*, em Los Angeles, e demonstrou ser fundamental o uso de uma visão interseccional para os estudos de gênero e corpo nas artes.

Apesar da autora apresentar uma diversidade de exposições e temas, o livro apoia-se exclusivamente em exposições europeias ou norte-americanas, e curadas majoritariamente por profissionais brancos e/ou com origens no Norte global. Mesmo que a tentativa de Reilly seja a de projetar reflexões para uma nova história da arte, não incluir experiências fora do eixo hegemônico das artes dá continuidade a uma narrativa artística ainda centralizada no Norte geopolítico, o que impede que questões específicas das regiões e narrativas não europeias e do Sul sejam evidenciadas. Talvez Reilly tenha que repensar esse ponto do seu livro e ampliar o campo do Ativismo Curatorial para outros continentes, vivências e corpos.

Reilly, apesar de ter cunhado o termo *Ativismo Curatorial*, não é a única a falar sobre o ativismo e suas relações com o campo das artes. Há experiências marcantes sobre o tema³¹ onde notamos que as relações entre arte e ativismo são entendidas por

³¹ Só para citar alguns teóricos e ações que também pensam a respeito, destacamos o trabalho do professor Juan Albarrán Diego, do Departamento de História da Arte da Universidade Autônoma de Madrid, que em seu artigo *Comisariar el activismo: Arte, política y exposiciones (dentro, alrededor y más allá de las instituciones)*, pensa o ativismo como integrado a determinadas ações artísticas e curatoriais, vendo-o como processo para criar práticas artísticas consistentes e que projetam efetividades reais na vida das pessoas. Outra publicação recente que também apresenta o tema é o livro *Museum Activism* (Museu ativista), organizado por Robert R. Janes e Richard Sandell, e publicado pela Universidade de Leicester, na Inglaterra. A publicação que recebeu o Prêmio *Canadian Museums Association* de melhor livro na categoria *CMA Awards of Outstanding Achievement*, conta com um artigo do museólogo brasileiro Marcelo Murta. Em *Whose Memories for Which Future? Favela Museums and the Struggle for Social Justice in Brazil* (Memórias de quem para qual futuro? Museus da favela e a luta pela justiça social no Brasil), o autor aborda o processo dos museus comunitários nas favelas do Rio de Janeiro e de como suas ações flertam com o ativismo e transformam o modo de se fazer museologia. Por fim, mais um projeto que é guiado por este conceito é o *The center for artistic activism*, localizado na cidade de Nova York, e gerido por um grupo formado por artistas, ativistas e pessoas da sociedade civil, que organizam

diversos vieses, um que os aproximam, outro que os integram, e outros que entendem que o ativismo já é parte da arte. No caso do Ativismo curatorial, segundo Maura Reilly, ele não é parte integral das artes e nem da curadoria, mas ele pode estar presente no processo de fazer curadoria, nas ações e escolhas do curador. Para ela, essa é “uma maneira de fazer com que as pessoas do mundo da arte pensem em gênero, raça e sexualidade, e entenderem que essas são preocupações existentes a todo tempo e que exigem ações práticas” (REILLY, 2019, p. 21, tradução nossa).

A partir da abordagem de Reilly é possível olhar o espaço expositivo e seus agentes como articuladores de uma mudança no mundo das artes. Atribuir ao curador a responsabilidade de empenhar-se neste propósito o tira da suposta passividade presente na teoria do “cubo branco”. É pensando nisso que Reilly organiza suas escritas como uma série de propostas para que outros curadores construam suas atuações de forma engajada, ativa e propositiva. Para a autora, é imprescindível que os curadores repensem as estratégias de análise, de interação e de organização das obras e acervos das artes, gerando espaços mais democráticos, equitativos, fluidos e com debates abertos, de modo a promover modelos diversos de conhecimento. Para a autora, pensar no ativismo curatorial é articulá-lo como um processo de perguntas que auxiliam a pensar estratégias de como fugir do lugar-comum e evidenciar onde estão as amarras do sistema com o propósito de desfazê-las. Reilly defende que há muitas maneiras para realizar isso, como, por exemplo, questionar, confrontar e exigir ação dos órgãos públicos, pesquisar e apoiar projetos empenhados na pluralidade das artes, criar narrativas educativas integradas etc. A educação é um campo importante para Reilly. Ela entende que a educação é uma aliada na construção de um processo curatorial transversal.

Para pensar sobre isso, é impossível não citar a pedagoga e escritora afroestadunidense bell hooks, que também vê a educação como um campo fundamental para alcançarmos novos modos de construção de mudanças efetivas na sociedade, alinhando diferentes temas através de um mesmo objetivo de transgredir as diversas barreiras presentes no mundo. hooks não busca apenas criar estratégias práticas para repensar o mundo, mas também projetos de futuro, de convidar a “todes” para sonhar junto e a se comprometer com a escrita de novas narrativas sociais³². Utilizando a educação pelo pensamento de bell hooks e o Ativismo curatorial de Maura Reilly foi desenvolvida a curadoria da exposição *Diálogos e Transgressões*, realizada entre 2017 e 2018, na unidade do Sesc Santo Amaro, em São Paulo, sob curadoria da autora deste artigo³³. O pensamento transgressor apontado por hooks foi fundamental para pensar a prática curatorial como um campo de política e a exposição como um lugar de coletividade. Entender a curadoria como uma atuação que deve estar alinhada com a

ações para promover a criatividade e o seu uso como elemento na promoção de justiça social e ambiental.

³² Utiliza-se aqui alguns termos que confrontam a binaridade de gênero e hegemonia masculina na língua portuguesa. Alguns exemplos desses usos estão em termos como “todes” ao invés de “todos”, de “corpas” como gênero feminino para “corpos”.

³³ Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11532_DIALOGOS+E+TRANSGRESSOES>. Acesso em: 27 nov. 2020.

educação e com o compromisso social torna-se uma ação do hoje para o futuro, do “eu” para o “todes”.

A curadoria dessa exposição foi realizada de maneira coletiva e colaborativa. Em um primeiro momento foram selecionados artistas e coletivos que trabalham com arte, educação e junto aos movimentos sociais. Partiu-se da compreensão de que o espaço expositivo pode ser ocupado por outros corpos e formação que não venham diretamente do ensino acadêmico, da formação em artes ou da denominação como artista. Juntos, foi projetado um conjunto de ações para além da exposição, como um ciclo de encontros para debater propostas descolonizadoras, diversas ações de ativações de obras e espaço, formação educativa, relatorias críticas e uma publicação. Todo o trabalho foi compartilhado entre curadoria, artistas, coletivos, educadores e público, e contou com uma busca por politizar o espaço expositivo, tornando-o meio para a luta social e coletiva, como ficou evidente no texto de apresentação da publicação geral do projeto.

[...] porque falar em “diálogos e transgressões”? Falamos em “diálogos e transgressões” para que possamos evidenciar e reconhecer as fronteiras que nos separam nessa sociedade. Falamos em “diálogos e transgressões” para que possamos refletir sobre as nossas atitudes diárias e saber se elas são transgressões ou se contribuem para dar continuidades a fronteiras e preconceitos. falamos de “diálogos e transgressões” porque estamos vivendo um genocídio de mais de 500 anos as populações indígenas e negras. falamos de “diálogos e transgressões” porque as sociedades indígenas ainda não foram reconhecidas dentro de suas humanidades, conhecimentos, inteligências e ancestralidades. falamos de “diálogos e transgressões” porque mesmo vivendo no segundo país com a maior população negra do mundo, jovens negros são assassinados e mortos todos os dias. falamos em “diálogos e transgressões” porque mulheres são violentadas, assassinadas, estupradas. falamos em “diálogos e transgressões” porque corpos são censurados pelo puritanismo cristão, porque gêneros são definidos por uma heteronormatividade machista, sexista e binária. falamos de “diálogos e transgressões” porque ainda vivemos em um sistema de educação não inclusiva, xenofóbica, eurocêntrica, racista, classista e autoritária. falamos de “diálogos e transgressões” porque o modelo de cidade no qual vivemos é excludente e desumano. falamos em “diálogos e transgressões” porque apesar de sermos um dos maiores países em extensão territorial do mundo, nossas terras estão destinadas a poucos. falamos de “diálogos e transgressões” porque apesar de vivermos em um país laico, religiões são perseguidas e pessoas mortas por suas crenças. falamos de “diálogos e transgressões” porque poderes políticos são utilizados para interesses religiosos e individuais. falamos de “diálogos e transgressões” porque vivemos em um período de retrocessos políticos e humanos, e não tem como a educação e a arte não serem espaços para refletir sobre seus tempos (RIBEIRO, 2017, p. 77).

Em *Diálogos e transgressões*, hooks também foi a base para pensar no modelo de escrita. Todos os materiais de comunicação do projeto adotaram a escrita em minúscula, como defendido por hooks. Essa é uma maneira que a autora usa para

questionar as hierarquias impostas na língua e o porquê de alguns nomes ganharem mais importância que outros. A autora também tem sido convocada para outros debates que tensionam as hegemonias e colonialidades no ensino e na organização das artes. A artista, pesquisadora e escritora afro-alemã Belinda Kazeem-Kamiński, autora do livro *Engaged Pedagogy: Antidiscriminatorisches Lehrer und Lernen bei bell hooks* (Pedagogia Engajada. Ensino e aprendizagem antidiscriminatórios em bell hooks) e uma das autoras da publicação *Curating as Anti-Racist Practice* (Curadoria como prática antirracista), defende que o pensamento de hooks contribui para a formação de um olhar decolonial, interseccional, libertador e emancipador, e que ele torna a prática educacional e curatorial alinhadas, principalmente no que tange a luta antirracista e feminista. A curadora brasileira Nutyelly Cena também tem recorrido a hooks em suas práticas curatoriais, o que ela tem habitualmente chamado de “atravessamentos curatoriais propositivos” e os vê como fundamentais para pensar o seu percurso profissional na museologia e na arte-educação³⁴. Outra atuação que vale mencionar são os encontros *O pensamento de bell hooks transversalizando as artes e a museologia*, organizado em parceria pela Universidade Federal do Pará e pela Universidade Federal do Alagoas, e que já está em sua terceira edição. O evento é organizado por um grupo de pesquisadores do campo das artes e da museologia empenhados no estudo dinâmico das relações museais e que tem potencializado um olhar íntimo para as atividades internas da documentação, da preservação e escrita museológica³⁵.

Pensar transversalmente é entender as diferentes realidades e situações presentes nas artes. Em vista disso, retomamos o pensamento de Maura Reilly e o comprometimento com a escrita de novas narrativas para as artes. Reilly entende que é necessário criarmos recursos metodológicos que aponte ações concretas para curadores e instituições. Para ela, a realização de levantamentos, mapeamentos e estudos de porcentagem que evidenciem tanto as ausências quanto as presenças, autorias e corpos nos museus são recursos que não solucionam de imediato, mas que pressionam os órgãos responsáveis para que efetuem mudanças. Para ela ter esses dados auxilia entender o campo e pressiona os museus e curadores a promover exposições e ações que combatam as desigualdades e disparidades no mundo das artes. Fazer isso, requer ter um olhar crítico para as estruturas das instituições artísticas, que possuem acervos majoritariamente ligados às artes europeias ou produzidas por seus descendentes, baseando-se em noções hegemônicas e limitantes da visualidade. A partir desse ponto, e reforçando a necessidade de serem aplicadas as noções de ativismo curatorial em territórios do Sul, apresentam-se aqui algumas propostas recentes no cenário das artes no Brasil que buscam contribuir com o

³⁴ A curadora comentou sobre este processo pessoal durante o debate “Desconstruir a hegemonia nas artes brasileiras?”, organizado pela Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), em 2 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/1525000690873438/videos/350231696098419/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

³⁵ Disponível em: <<http://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/index.php/br/programa/noticias/todas/406-ii-encontro-o-pensamento-de-bell-hooks-transversalizando-as-artes-e-a-museologia>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

levantamento de dados sobre a situação díspar do sistema nacional, aproximando-se da ação de ativismo curatorial e anunciando que os curadores e os profissionais das artes não podem mais ignorar tal realidade. Como algumas dessas iniciativas, cabe aqui citar aqui, o projeto *NegresTudo*, idealizado e organizado pelo pesquisador, artista e curador Alan Ariê, um trabalho que consiste na realização de um estudo detalhado sobre os perfis dos artistas representados pelas galerias paulistas e que demonstra um cenário pouco igualitário e equilibrado em relação a gênero, a identidade étnico-racial e regional³⁶. Outro projeto importante é desenvolvido pelo *Coletivo Mulheres Negras nas Artes* (Muna) que levantou dados sobre a presença profissional das mulheres negras nas artes, abarcando todos os níveis de atuação no sistema, como artistas, curadoras, educadoras, produtoras entre outras. Para o grupo não interessava apenas demonstrar a conjuntura da presença das mulheres negras nas artes, mas também criar meios de visibilidade e divulgação do trabalho delas³⁷. Outro importante levantamento realizado recentemente foi elaborado pela artista visual e pesquisadora Raylander Martis, que organizou uma lista com cerca de 90 artistas visuais e performers transmasculinos/masculines, transfemininas/feminines e travestis. O trabalho de Raylander Martis é um convite para pensarmos as transvestigeneridades nas artes, os diversos corpos e “corpas”, suas relações e humanidades³⁸. Cabe citar também a atuação de Deri Andrade na plataforma do *Projeto Afro*, que já reuniu uma considerável documentação dos artistas e atuantes negros das artes no Brasil, proporcionando uma rede de encontros e pesquisa. Um dos estudos compartilhados na plataforma é o *Mapeamento de curadores negros, negras e indígenas*, realizado em um sistema de colaboração e coletividade através das redes sociais sob a coordenação da autora deste artigo em parceria com o *Projeto Afro* e o *Coletivo de Trabalhadores de Arte*³⁹.

Esses dados, apesar de importantes, não são suficientes para alcançar a efetivação de uma mudança. Eles denunciam uma realidade, e cabe aos curadores o compromisso em alterá-la. Entendendo isso, em 2018, enquanto educadora-pesquisadora no Instituto Tomie Ohtake, juntamente com a também educadora-pesquisadora Jordana Braz, iniciamos o projeto *Experiências Negras*, um conjunto de ações voltadas a apresentar o trabalho de profissionais negros e negras que atuam nas instituições artísticas e de cultura no Brasil⁴⁰. O projeto conta com uma mesa de debate, uma publicação digital e uma websérie, todos gratuitos e disponibilizados no site da instituição. O projeto surgiu após um debate interno na instituição, que evidenciou a pouca contratação de funcionários negros fora dos setores de limpeza e

³⁶ Disponível em: <<https://projetoafro.com/editorial/artigo/negrestudo-mapeamento-artistas-representades-pelas-galerias-de-arte-de-sao-paulo/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

³⁷ Disponível em: <<https://www.facebook.com/mulheresnegrasnasartes/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

³⁸ A lista completa com os nomes foi divulgada pelo perfil pessoal da artista no Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CBn6VanHfzC/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

³⁹ Disponível em: <<https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

⁴⁰ Estive na curadoria do projeto até a sua terceira edição, lançada em abril de 2020. Disponível em: <<https://www.institutotomieohtake.org.br/participe/interna/experiencias-negras>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

segurança. Uma das justificativas escutadas naquele momento fez referência a uma suposta carência de profissionais negros qualificados para as demais áreas de trabalho da instituição. Ao contrário desse pressuposto, o *Experiências Negras* pôde comprovar que há profissionais negros competentes para tais áreas e que os seus conhecimentos trazem ganhos significativos para as artes e suas instituições. Talvez o que falte seja o compromisso das instituições por diversificar suas equipes, e não profissionais negros e negras qualificados. Um exemplo disso está nos dados levantados pelo *Mapeamento de curadores negros, negras e indígenas*, já citado aqui. De acordo com a primeira etapa do projeto, dos 76 nomes levantados, 80% atuam fora das instituições, o que confirma que não há ausência de profissionais negros, mas um processo sistêmico, estrutural e institucional que os excluem das equipes curatoriais dos museus e das instituições de arte. O mesmo ocorre com os curadores indígenas, dos 20 nomes listados, 80% também atuam fora das instituições. Manter setores majoritariamente brancos é escolha, e é necessário assumi-la. Enquanto as instituições não mudarem suas posturas, a produção artística nacional continuará fadada a um modelo racista e excludente, que invisibiliza negros e indígenas de suas práticas e teorias.

Apesar de ainda termos muito caminho a percorrer. No campo nacional, há projetos recentes que podem ser lidos pelo viés de uma curadoria ativista, um deles é a exposição *Vaivém*, com curadoria de Raphael Fonseca, exibida entre 2019 e 2020, em diversos espaços do Centro Cultural Banco do Brasil. *Vaivém* buscou compreender as diversas relações e entendimentos atravessados pelo objeto que chamamos de rede. Segundo o curador, “tratava-se de uma pesquisa de análise do discurso e de invenção e condensação de certas noções do senso comum sobre nossa identidade nacional. Tratou-se desde o início de estranhar o óbvio e problematizar os clichês e estereótipos” (FONSECA, 2019). Um outro exemplo possível é a exposição *Reantropofagia*, com curadoria de Denilson Baniwa e Pedro Gradella, em meados de 2019, na Galeria de Arte Leuna Guimarães dos Santos, na Universidade Federal de Fluminense. Essa que foi uma das primeiras mostras de arte indígena contemporânea revisitou conceitos da história das artes e promoveu reflexões a partir de visões indígenas. Segundo o texto de apresentação da exposição, o desejo da mostra partia do referencial proposto por artistas indígenas, que “antropofagizam a arte contemporânea ocidental, a arte digital e a arte de rua colocando em questão as linguagens artísticas clássicas e o próprio conceito de contemporâneo historicamente determinado por critérios da sociedade não indígena”⁴¹. Mais um exemplo nacional é o projeto da Diáspora Galeria, fundada e idealizada pelo arquiteto, galerista e curador Alex Tso. A primeira galeria de arte brasileira que tem como foco representar apenas artistas não brancos teve o seu projeto concretizado em meados de 2019. Como já mencionado aqui, o estudo *NegresTudo* demonstrou que o mercado de arte nacional é muito desigual. Segundo o estudo, aproximadamente 92% dos artistas representados por galerias na cidade de São Paulo são brancos. Uma informação que assusta, mas que confirma as desigualdades raciais presentes no país. E com o desejo de mudar essa

⁴¹ Disponível em: <<http://www.centrodeartes.uff.br/eventos/reantropofagia/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

situação, Tso aposta em uma nova maneira de construir uma galeria de arte. De acordo com ele, a Diáspora pretende

aproximar o mercado de arte da realidade social brasileira, fomentando protagonismo e pluralidade racial no circuito formal de arte. Seja por meio do agenciamento de artistas racializadas, seja na organização de atividades culturais, educativas e de formação de público, geral e especializado, visamos construir um espaço de referência e convergência para todos que almejam uma sociedade culturalmente mais plural” (TSO, 2019).

Propor outras narrativas para as artes, mercado e curadoria se faz urgente. É na busca por caminhos transgressores que Reilly encerra o seu livro com o capítulo “um apelo às armas: estratégias de mudança”, onde a autora apresenta uma série de propostas e direcionamentos possíveis e que podem ser adotados na hora de construir no dia a dia, convidando cada um a conceber o seu próprio ativismo curatorial. Entre as propostas levantadas pela autora estão visitar e trabalhar com espaços de arte “alternativos” e que podem preencher as chamadas lacunas presentes nas ditas instituições tradicionais; inverter denominações, como, por exemplo, olhar a margem como centro, o centro como margem; promover uma abordagem relacional das artes que esteja interessada em “multidões”, “multiplicidade de vozes”, em narrativas não lineares e não hierárquicas. Deve-se também cobrar constantemente às instituições para que elas tenham mais comprometimento social e responsabilidade ética, para que sejam transparentes e honestas. E ao visitá-las, é imprescindível analisar criticamente as exposições, observar atentamente suas falhas, apontando possibilidades de reparação e construção de novos olhares. Carece-se também cobrar os meios de comunicação para que eles tenham pautas diversas e escritas por profissionais não brancos, empenhando-se sempre como agentes de mudança.

É fundamental que “todos” estejam juntos nessa luta. É tempo de agir, de olhar a curadoria, a educação e a museologia de maneira integrada e questionadora. Responsabilizar-se pelas suas ações e pelo impacto delas na sociedade deve ser uma premissa indispensável para os curadores e todos os agentes das artes. Chamar a atenção daqueles que não trazem nada para mudar a atual situação também. Entender-se responsável pelas ações é um dever ético que o curador firma com todos. Tirar a curadoria da passividade é uma urgência.

REFERÊNCIAS

- BAYER, Natalie; KAZEEM-KAMINSKI, Belinda; STERNFELD, Nora. **Curating as Anti-Racist Practice**. Helsinki (Finlândia): Editora Aalto University, 2018.
- CENA, Nutyelly. Pode a (cura)doria Transgredir?. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap)**, 29, Conferência 3: Desconstruir a hegemonia nas artes brasileiras? 2020. Atividade online. Disponível em: <<https://www.facebook.com/anpap.org.br/posts/4683689075004568/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.
- CYPRIANO, Fabio Cypriano; OLIVEIRA, Mirtes Marins de. **História das exposições**. ed. 1. São Paulo: Editora da PUC-SP (EDUC), 2017.
- DIEGO, Juan Albarrán. **Comisariar el activismo**: arte, política y exposiciones (dentro, alrededor y más allá de las instituciones). *Revista Critique d'art*, n. 51, 2019/2020. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/critiquedart/36591>>. Acesso em: 27 nov. 2020.
- FONSECA, Raphael. **Raphael Fonseca**: o balanço das redes. Entrevista para a SP-Arte. 1 jul. 2019. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/en/editorial/raphael-fonseca-o-balanco-das-redes/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.
- HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade**: raça e classe nos dias de hoje. 1. ed. São Paulo: Editora Veneta, 2019.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**. A educação como prática da liberdade. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- JAMES, Robert R.; SANDELL, Richard. **Museum Activism**. 1. ed. Leicester: Editora Routledge, 2019.
- KAZEEM-KAMINSKI, Belinda. **Engaged Pedagogy**: Antidiscriminatorisches Lehrer und Lernen bei bell hooks. Austria: Editoria Zaglossus, 2016.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. 1. ed. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.
- REILLY, Maura. **Curatorial Activism**: Towards an Ethics of Curating. 1. ed. Londres: Thames & Hudson, 2018.
- REILLY, Maura. **Ativismo curatorial**: resistindo ao masculinismo e ao sexismo. 2018. In: MESQUITA, André (ed./org). *Antologia Histórias das mulheres, histórias feministas*. 1. ed. São Paulo: MASP, 2019.
- RIBEIRO, Luciara. Por que falar em diálogos e transgressões? Relações entre educação e arte na contemporaneidade. In: **Diálogos e Transgressões**. Catálogo de exposição. Sesc Santo Amaro, 2017/2018. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11532_DIALOGOS+E+TRANSGRESSOES>. Acesso em: 27 nov. 2020.
- SIMÕES, Igor Moraes. A exposição como dispositivo para a história da arte. In: **Encontro da ANPAP**, 24, 2015. Simpósio 11. Recuradoria: Discurso curatorial e perspectiva histórica. 2015.
- TSO, Alex. **Texto institucional da Diáspora Galeria**. Disponível em: <<http://diasporagalera.com.br/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.



Pâmela Cristina Nunes de Carvalho

Educadora, historiadora, gestora cultural, pesquisadora ativista das relações raciais e de gênero e dos direitos de populações de favelas. É mestra em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) onde defendeu a dissertação *Eu piso na Matamba: epistemologia jongueira e reeducação das relações raciais*. Foi bolsista do Projeto Personagens do pós-abolição e faz parte do grupo de pesquisa Intelectuais Negras/UFRJ. É coordenadora do eixo *Arte, Cultura, Memórias e Identidades*, na Rede de Desenvolvimento da Maré. É fundadora do Quilombo Etu, coletivo que trabalha a cultura popular a partir de uma perspectiva de educação antirracista. É moradora do Parque União (Conjunto de Favelas da Maré).

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/5407210804684168>

ARTE NA RUA: CRUZOS⁴² HISTÓRICOS, DESAFIOS E PERSPECTIVAS DE UMA ARTE RACIALIZADA NAS RUAS DO RIO DE JANEIRO

Pâmela Cristina Nunes de Carvalho

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo traçar uma breve reflexão a partir de uma perspectiva histórica entre diferentes manifestações artísticas oriundas de populações africanas e afro-brasileiras no Rio de Janeiro. As diversas proibições advindas do poder público, os desafios de lidar com as energias e ritmos da rua são alguns dos pontos que estabelecem a costura entre diferentes fazeres artísticos urbanos. Serão discutidas interlocuções entre jongo, samba, capoeira, funk, slam, rodas de rima e grafitti, observando todas estas expressões artísticas como formas de ocupar e reinventar as ruas a partir de uma perspectiva racializada das artes.

Palavras-chave: Arte. Rua. Jongo. Grafite. Racialização.

URBAN ART: HISTORICAL INTERSECTIONS, CHALLENGES AND PERSPECTIVES FOR RACIALIZED ART IN THE STREETS OF RIO DE JANEIRO

ABSTRACT

This paper has the objective to draw a brief reflection, starting from a historic perspective between different artistic manifestation from african populations and afro-brazilians in Rio de Janeiro. The various prohibitions coming from the public power, the challenges of dealing with energies and rhythms of the street are a few points that establishes a tie between different urban artistic doings. Will be discussed the interluction between jongo, samba, capoeira, funk, slam, rodas de rima and grafitti, observing all the artistic expressions as ways of occupying and reinventing the streets starting from a racial perspective of arts.

Keywords: Art. Street. Jongo. Graffiti. Racialization.

⁴² Conceito criado pelo pesquisador Luiz Rufino. Trata de uma noção que abrange os procedimentos teórico-metodológicos orientados pelas reflexões trazidas pela simbologia do orixá Exu bem como pela lógica da encruzilhada. Expõe que nossos saberes se formam a partir das relações e das consequentes alterações proporcionadas por estes encontros.

INTRODUÇÃO

Os caminhos percorridos antes de mim me permitem falar de arte desde uma perspectiva da rua. Este espaço que oferece atravessamentos, cruzos, encontros e do qual tratarei aqui sob uma ótica racializada. Entendo também que a rua é espaço de disputa, inclusive quando falamos em arte. E é nessa encruzilhada entre rua, disputa e racialização da arte, que apresentarei neste artigo algumas breves reflexões.

Aqui, a rua é entendida não apenas como espaço urbano, mas também como local de manifestações de energias materiais e imateriais. A rua é território de Exu, e a ele deve se pedir licença para chegar e para sair. Nesse sentido, entendo que fazer arte na rua carrega uma série de fatores simbólicos e apresenta a resistência em seu sentido mais poético.

O tema arte na rua nos leva de forma mais imediata a refletir sobre o que ficou conhecido na contemporaneidade enquanto “arte urbana”. Com origem no inglês *street art*, a arte urbana geralmente refere-se a manifestações artísticas feitas no espaço público, diferenciando-se assim das expressões artísticas feitas em espaços institucionais. Desta discussão emergem linguagens como instalações, lambe-lambes, estêncil e o graffiti que será brevemente abordado mais à frente.

Porém, antes de trazer as formas contemporâneas de arte feitas nas ruas, devo retomar alguns caminhos no sentido de expressões artísticas e culturais desenvolvidas no espaço público ao longo de nossa história.

Entre o fim do século XVIII e meados do século XIX, chegaram nas terras do que hoje chamamos de Brasil cerca de um milhão de africanos escravizados. A primeira metade do século XIX registrou o fluxo mais intenso do tráfico atlântico, onde os africanos representavam cerca de 80% ou dos habitantes em fase adulta nas fazendas de café e açúcar nos atuais estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Para além do trabalho forçado nas lavouras de café e açúcar, as populações escravizadas realizavam diversos trabalhos nas ruas. Estes, eram chamados de “escravos ao ganho”.

Neste contexto, surgem uma série de manifestações culturais e artísticas oriundas de epistemologias preto-africanas. Algumas delas surgem em ambiente rural e com o passar do tempo se espraiam para as áreas urbanas e outras tem suas origens nas ruas propriamente ditas. Assim, dialogaremos a partir de três destas expressões: o jongo, o samba e a capoeira.

Batuque é um vocábulo genérico utilizado para fazer referência às expressões musicais e culturais próprias de africanos e negros escravizados, sendo utilizado em documentos de repressão e controle de movimentos culturais e políticos de populações negras, como os códigos municipais. Os chamados batuques aconteciam mesmo com as proibições, num sentido de resistência política e de certa negociação. Algumas destas expressões culturais e artísticas recebiam permissão para ocorrer em datas específicas como festas de santos e aos sábados e domingos.

Segundo o Dossiê Jongo no Sudeste:

A Lei nº 3 de 16/01/1893, do Código Municipal da antiga Vila Vieira de Piquete, proibiu “batuques, sambas, cateretês, cana-verde e outros” sem prévia permissão das autoridades. Nas leis municipais de Vassouras, em 1831 e depois em 1838, os senhores tentaram impedir que os escravos das fazendas realizassem o que chamaram de “danças e candombes” (IPHAN, 2007, p. 22).

O jongo é manifestação cultural, artística e epistemológica oriunda de africanos escravizados e seus descendentes fincados na região do Vale do Rio Paraíba. Uma de suas imagens mais características é a de pessoas em roda. Com uma dupla no centro, dançando como quem se aproxima e se afasta, realizando de forma simbólica a umbigada que é ritmada por dois ou três tambores. Outro elemento central é a palavra cantada, o verso tirado, que carrega sentido e poder, sendo chamado de ponto. As migrações no pós-abolição contribuíram com a formação de várias favelas do Rio de Janeiro, entre elas o Morro da Serrinha. No fluxo migratório, famílias jongueiras carregam a tradição e os saberes do jongo e/ou do caxambu. Assim, esta manifestação se revela como forma de manutenção de uma herança tradicional e ao mesmo tempo como possibilidade de uma (re)construção identitária negra.

A ocupação do Morro da Serrinha tem início na década de 1920. Neste processo de reconfiguração do bairro de Madureira desenvolveu-se um processo identitário ligado às várias manifestações culturais como as festas religiosas, o carnaval, as pastorinhas e também o jongo, que estabelecia laços entre as famílias que residiam no bairro e no morro. Destacam-se algumas lideranças comunitárias, que até hoje estão presentes no imaginário e em pontos de jongo da Serrinha. Dentre estes personagens, há Pedro Francisco Monteiro, patriarca da família Monteiro e esposo (e primo) de Maria Joana Monteiro, que passa a ser conhecida na comunidade como Vovó Maria Joana Rezadeira. Destacam-se também José Nascimento Filho e sua esposa Eulália Oliveira Nascimento, fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano. Essas famílias realizavam rodas de samba e de jongo em diversas ocasiões, em especial festas religiosas e familiares.

Outro expoente jongueiro é Mestre Darcy do Jongo, um dos responsáveis pela expansão da manifestação no Rio de Janeiro. Darcy deu aula de jongo para diversas turmas de jovens e universitários que fundaram grupos que hoje constituem o cenário das rodas de jongo e “cultura popular” no Rio de Janeiro urbano.

O Rio de Janeiro possui uma grande quantidade de grupos “de cultura popular”, que se inspiram em tradições ancestrais como o coco de roda, o jongo, o maracatu e o tambor de Crioula. Alguns exemplos como Grupo Zanzar, Companhia Mariocas, Companhia de Aruanda, Tambor de Cumba, Dandalua, Coconomã, Afrolaje, Jongo Folha de Amendoeira, Quilombismo, Jongo Banto e Jongo da Lapa, fazem parte deste cenário.

Figura 1 - Companhia Mariocas em ação pelo Dia da Consciência Negra, 2014



Fonte: Acervo pessoal. Foto: Autor desconhecido.

Figura 2 - Roda da Cia de Aruanda, sob o Viaduto Negrão de Lima em Madureira, 2016



Fonte: Facebook Cia de Aruanda. Foto: Paula Eliane.

Destes, destacarei o Movimento Cultural Jongo da Lapa para uma breve reflexão sobre a rua enquanto terreiro de práticas artísticas e culturais pretas.

Surgido em 2004 com o nome *Pé de Chinelo*, o grupo era composto em sua maioria por jovens estudantes interessados em discutir e praticar o jongo em ruas e praças. Alguns eram capoeiristas ou antigos alunos de oficinas de Mestre Darcy, como uma das atuais lideranças do grupo: Marcus Bárbaro.

Fincado no território da Lapa, bairro com um intenso processo de reformas, ocupações e cheio de narrativas simbólicas, o grupo de jongo realiza suas rodas mensalmente sob o Aqueduto da Carioca. Construído por escravizados, o local é percebido como um dos marcos geográficos e históricos do local, recebendo grande quantidade de passantes com diversas intenções e energias. Casas de festa, bares, blocos carnavalescos, barracas de bebidas com luz “puxada” diretamente do poste, grande número de turistas. É neste cenário que o Jongo da Lapa finca tenda num terreiro de asfalto e pedras portuguesas.

A partir dos fundamentos criados pelos “mais velhos”, o Jongo da Lapa cria uma maneira única de se organizar. Entendo a roda do grupo como uma aula na rua. A forma de entrar na roda para jogar, passando sempre na frente dos tambores, as palmas acaloradas, o toque sempre cadenciado e firme dos tambores, a retomada do hábito de “dar de beber ao tambor” (passar cachaça no couro dos tambores antes da roda), exemplificam aspectos da construção epistemológica, cultural e artística do Jongo da Lapa.

Figura 3 - Movimento Cultural Jongo da Lapa sob os Arcos



Fonte: Facebook Movimento Cultural Jongo da Lapa. Foto: Rui Zilnet.

Assim como nas lavouras de café, é possível perceber estes sentidos nas rodas de jongo do Rio de Janeiro atual. Impondo ritmo, clima e narrativas riquíssimas ao espaço.

Os pontos de jongo carregam uma série de significados, servindo entre outras coisas para denunciar a chegada do feitor ao ambiente. No Rio de Janeiro contemporâneo, os pontos de jongo não são necessariamente usados para referir-se a senhores e feitores. Mas podem fazer referência a figuras que causam desordem na roda, como o que se percebe em ponto ouvido na roda do grupo Jongo da Lapa⁴³.

Segura o sapo que saiu lá da lagoa
Segura o sapo que saiu lá da lagoa
Oi tira ele do caminho
Oi tira ele que a angoma fica boa.

O sapo metaforicamente é alguém ou algo indesejado ou inconveniente. Sem ele, a roda volta ao seu ritmo e organização normais. A partir do jongo e de seus pontos é possível ler o mundo.

A palavra, mensagem cifrada é elemento central no jongo. Para além de uma forma de resistência em si mesmo, carrega linguagem cifrada, elemento intelectual de negros e negras que necessitavam se comunicar frente às restrições impostas. Este caráter se mantém até hoje, nas rodas urbanas.

Mas por que trazer o jongo para uma discussão sobre artes urbanas?

Mesmo com sua origem rural, o jongo percorre caminhos que o levam a um Rio de Janeiro urbano, a partir de uma dimensão de passado-presente. Para além disso, o jongo nos ajuda a entender dois aspectos essenciais quando falamos de arte na rua: capacidade de resistência e de reinvenção. Com o jongo podemos perceber alguns dos desafios de fazer arte na rua. E mais do que isso, podemos refletir sobre como a rua impõe ritmo, energia e valores à manifestação artística realizada em seu espaço.

O jongo e o samba estabelecem relações muito íntimas. Seja pela questão do primeiro ser o “pai do samba”, seja pelas possibilidades de leituras de mundo que ambos apresentam. Assim como o jongo, o samba também tem suas origens nos chamados batuques. Os ritmos dos considerados batuques ao longo do tempo foram introjetando elementos de outras expressões musicais, principalmente no cenário do Rio de Janeiro do século XIX:

Uma das possíveis origens, segundo Nei Lopes, seria a etnia quioco, na qual “samba” significa cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito. Há quem diga

⁴³ Jongo da Lapa é um dos grupos referência na prática de jongo no Rio de Janeiro urbano. Segundo seus fundadores, é um movimento cultural que teve início em 2004, a partir de uma roda realizada em homenagem a Mestre Darcy Monteiro. Desde então, o grupo realiza rodas de jongo todas as últimas quintas-feiras do mês, sob os arcos da Lapa.

que vem do banto “semba”, como o significado de umbigo ou coração. Parecia aplicar-se a danças nupciais de Angola caracterizadas pela umbigada, em uma espécie de ritual de fertilidade. Na Bahia surge a modalidade “samba de roda”, em que homens tocam e só as mulheres dançam, uma de cada vez. Há outras versões, menos rígidas, em que um casal ocupa o centro da roda (ALVITO, 2013, p. 80)⁴⁴.

Entre os séculos XIX e XX, o samba afirmou-se como gênero musical dos ditos subúrbios e periferias, em especial nos morros cariocas. Nesse contexto emergem dois grandes nomes: João da Baiana, que gravou o samba *Batuque na Cozinha* e Donga (Joaquim Maria dos Santos, em seu nome oficial), que registrou *Pelo telefone* em 1916, aquele que ficou conhecido como o primeiro samba registrado em gravadoras.

Desde então, o samba se apropriou das ruas e as ruas se apropriaram do samba. No Rio de Janeiro contemporâneo, rodas de samba se espalham pelos espaços urbanos, dando origem inclusive a uma rede exclusiva de rodas de samba. O Programa de Desenvolvimento Cultural Rede Carioca de Rodas de Samba consiste no incentivo à realização, integração e constância de Rodas de Samba (RS) e realização de feiras públicas culturais, para a comercialização de material oriundo de trabalho artístico pertinente ao samba, em locais públicos da cidade do Rio de Janeiro.

Outro fenômeno importante nesta análise é a capoeira. Capoeira e jongo foram alvo de uma série de políticas de repressão. Entre 1890 e 1932, a capoeira foi proibida por lei. No código penal da época lia-se que:

Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil

(Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890)

Capítulo XIII - Dos vadios e capoeiras

Art. 402. Fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação Capoeiragem: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal.

Pena de prisão celular de dois a seis meses.

A penalidade é a do art. 96.

Parágrafo único. É considerado circunstância agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta. Aos chefes ou cabeças, se imporá a pena em dobro.

Art. 403. No caso de reincidência será aplicada ao capoeira, no grau máximo, a pena do art. 400. Com a pena de um a três anos.

Parágrafo único. Se for estrangeiro, será deportado depois de cumprida a pena.

Art. 404. Se nesses exercícios de capoeiragem perpetrar homicídio, praticar alguma lesão corporal, ultrajar o pudor público e particular, perturbar a ordem, a tranquilidade ou segurança pública ou for encontrado com armas, incorrerá cumulativamente nas penas cominadas para tais crimes (BRASIL. **Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil**. Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890).

⁴⁴ ALVITO, Marcos. Samba. In: **Revista de história da Biblioteca Nacional**, ano 9, n. 97, out. 2013. p. 80.

A primeira parte do artigo 402 evidencia que seria crime a prática de exercícios de agilidade e destreza corporal em praça pública, associando a capoeira a desordens e tornando crime toda e qualquer movimentação associada a essa expressão.

A criminalização dos batuques – e dentro disto compreendendo o jongo, o samba e a capoeira – desenha uma das faces da marginalização sofrida pelas expressões culturais negras em espaços urbanos. Atualmente movimento muito semelhante ocorre com a perseguição e proibição de bailes funk no Rio de Janeiro.

Este fato é demonstrado pelos recorrentes impedimentos à realização dos bailes durante a política das Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) no Rio de Janeiro entre 2010 e 2013. Outro marco da tentativa de criminalizar o funk ocorreu em 2018, com proposta de Álvaro Lins, à época, deputado, que buscava firmar um conjunto de exigências para a realização dos eventos. No ano de 2017, o empresário paulista Marcelo Alonso anunciou que os bailes funks ou fluxos (em São Paulo) seriam uma ameaça ao bem-estar e saúde de crianças, jovens e famílias, apresentando essa narrativa como proposta ao senado brasileiro.

Questão semelhante é observada com relação ao samba. Nei Lopes fala sobre isso, a partir do período que precedeu a criação dos Grêmios Recreativos ou Escolas de Samba:

Qualquer manifestação africanista era objeto de repressão, inclusive policial. A abolição da escravatura havia se consumado cerca de 35 anos antes. Perseguindo o seu antigo ideal de embranquecimento, a sociedade brasileira rechaçava a cultura dos negros: seus santuários eram invadidos e depredados; suas manifestações artísticas, subestimadas e reprimidas; seus pandeiros, quebrados pela polícia (LOPES, 2003, p. 57).

Ainda sob o aspecto musical das expressões artísticas de rua, cabe falar brevemente sobre as rodas de rima.

As rodas culturais são eventos que ocorrem de forma pública, dentro do contexto do movimento hip hop. Nestes espaços se expressam manifestações como o rap, break, batalhas de rima, freestyle, skate, poesia, graffiti. Os encontros reúnem grande número de jovens, e acontecem em diversos bairros do Rio de Janeiro, como Méier, Manguinhos, Maré (Parque União), Lapa, entre outros.

As rodas de rima nos mostram um ponto importante no sentido de reflexões sobre arte na rua: o protagonismo dos jovens. As rodas de rima, também chamadas de rodas culturais geralmente são organizadas por coletivos, grupos de jovens de periferias urbanas.

Os slams⁴⁵ que acontecem também em espaços públicos e realizam atividades em transportes públicos como o coletivo *Poetas favelados* também despontam como uma expressão de arte na rua. Para além das praças, ruas, os ônibus, trens e BRTs

⁴⁵ Slams são encontros onde poetas leem ou recitam suas poesias. Podem ser competitivos ou não.

também têm sido ocupados pela expressividade de jovens que tem na poesia e no rap suas linguagens principais de subjetividades.

O grafitti urbano surgido no século XX, que tem nas pichações uma de suas origens, é também uma das formas de arte urbana. Eles serviam como formas de expressão e de resposta a questões políticas e propagandas de governo do período. As assinaturas (*tags*), grafittis com mensagens políticas e grafittis de cunho estritamente artístico são algumas das formas de grafitti.

O tema *Arte na rua* me remete também ao evento homônimo, desenvolvido no âmbito da arte e da cultura. Fui apresentadora/mestre de cerimônias das três edições no Rio e curadora da última. Arte na Rua é um festival de grafitti e artes urbanas, realizado pela Globo desde 2018. A primeira edição do estado do Rio de Janeiro ocorreu em Niterói, em novembro de 2018 e contou com 42 artistas sob curadoria da Guetto Run Crew. A Rua José Figueiredo, no Centro de Niterói, foi ocupada por dois dias com ações de arte, educação e música.

Figura 4 - Artistas do Festival Arte na Rua Niterói



Fonte: Site Globo.com. Foto: Lucas Jones.

Figura 5 - Show do Grupo Oriente no Festival Arte na Rua Niterói



Fonte: Site Globo.com. Foto: Lucas Jones.

Instituições privadas (como a Globo) e instituições públicas (como a Prefeitura) trabalharam de forma unificada, entendendo que as artes urbanas são vetor de reflexão e desenvolvimento territorial.

A segunda edição do festival ocorreu em agosto de 2019 em Madureira, também sob curadoria da Guetto Run Crew. Sob o Viaduto Negrão de Lima foi montado um palco com apresentações de grupos como Heavy Baile e 1Kilo, trazendo o funk e o rap novamente para o centro da programação musical. Madureira une uma tradição jongueira e sambista e ao mesmo tempo se reinventa a partir de bailes charme e rodas de rima.

Figura 6 - A bailarina e dançarina de passinho May IDD dança em frente ao graffiti de Dolores Esos no Arte na Rua Madureira



Fonte: Site Globo.com. Foto: Bleia.

A terceira edição do evento ocorreu em 12 de janeiro de 2020, no IAPI da Penha. Desta vez, desempenhei um duplo papel: o de apresentadora do evento e o de curadora e responsável pela gestão do projeto em seu sentido artístico. Esta dupla função me trouxe uma dimensão amplificada da potência desta ação, que descreverei brevemente.

Desde o seu surgimento, o Arte na Rua buscou estabelecer uma escuta ativa com o território no qual se insere e assim foi feito na edição Penha. Quando fui convidada a fazer a curadoria, aceitei o desafio na perspectiva de contribuir nesse sentido.

Cria do Morro do Juramento e moradora do Parque União (Conjunto de Favelas da Maré), achei essencial aproximar alguém que viva as demandas e vicissitudes daquele território em seu dia a dia. Assim, convidei Pablo Poder, no contexto do Artistas Urbanos Crew (grupo de grafiteiros com atuação há mais de 20 anos no território da Penha e região da Leopoldina) para ser cocurador.

Há um provérbio africano que diz “Se quer ir rápido, vá sozinho. Se quer ir longe, vá em grupo”. Os saberes africanos e afro-brasileiros nos oferecem importantes leituras de mundo e nesse caso, não é diferente. A construção coletiva requer muito mais esforço e tempo do que a construção individual. Requer escuta, negociação, autocrítica, ações muitas vezes difíceis de serem levadas a cabo dentro dos modelos ocidentais de produção artística e de curadoria. Porém, entendo que não haveria forma melhor de curar este festival, em todos os sentidos práticos e poéticos do termo cura. A reflexão sobre este processo me levou a fazer a seguinte postagem em uma rede social.

Figura 7 - Pablo Poder e Pâmela Carvalho em foto postada em rede social



Fonte: Acervo pessoal.

A legenda da foto era:

CURADORES PRETOS, DE REGATA, BERMUDA E SHORTINHO

Quando a gente pensa em profissões ou funções acabamos imaginando estereótipos pra elas.

Quando falamos de profissões ligadas a comando, escolhas e criação, os estereótipos geralmente correspondem a uma cultura branca, hegemônica. Então, quando falamos de curadores de arte geralmente a imagem que vem à mente é de um homem branco, 50+, de oclinhos e camisa social, enfiado numa galeria ou museu.

É difícil imaginar curadores pretos, mulheres, ou que fujam do imaginário que o racismo e o machismo construíram nas nossas cabeças.

Mas cá estamos nós. Fazendo a curadoria de um festival de arte. Pretos. De regata, bermuda e shortinho.

Trabalhando na chave de que o Grafitti é uma das mais legítimas expressões da arte contemporânea brasileira.

Vamos chegar junto na construção de uma nova curadoria pras artes no Brasil?

As redes sociais têm sido plataforma de exposição de ideias, debate e construção de conceito. A provocação final da postagem revela um desejo e um objetivo: o de criar novas imagens – racializadas, oriundas de classes populares – para as curadorias no Brasil.

No time de artistas, as relações com o território ficavam evidentes. Alguns eram antigos grafiteiros da região, outros eram envolvidos na produção cultural local, outros participavam de atividades esportivas na região. E o grupo em sua maioria era composto de artistas negros. A equidade racial no coletivo de grafiteiros foi uma premissa de reflexão e execução do trabalho.

Figura 8 - Jonathan Azevedo e Pâmela Carvalho apresentando atrações do Arte na Rua Penha



Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Jones.

Figura 9 - Jovens jogam basquete em quadra grafitada no Arte na Rua Penha



Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Jones.

Figura 10 - Oficina de Graffiti com Carla Felizardo (Negra Graffiti) no Arte na Rua Penha



Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Jones.

Figura 11 - Corte de cabelo com Al Neg (barbeiro do Complexo da Penha) no Arte na Rua Penha



Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Jones.

Figura 12 - Graffiti de Rdoisó no muro da Escola Municipal Presidente Eurico Dutra, para o Arte Na rua Penha



Fonte: Acervo pessoal. Foto: Lucas Jones.

Arte na Rua Penha proporcionou cruzos e encontros entre a música – com shows como o do cantor Delacruz – graffiti, batalha de barbeiros e educação a partir de oficinas pedagógicas dentro das linguagens artísticas urbanas. Compreender o Rio de Janeiro como uma cidade essencialmente negra e compreender a cultura hip hop – que envolve o graffiti, o break, os DJs e o Rap/MCs – como um marco das resistências e epistemologias de populações pretas de origem afro-americana é necessário para uma reflexão sobre o tipo de arte de rua que queremos ver e fazer ver.

Ainda no contexto de slam, poesia e rodas de rima em espaços urbanos, Rejane Barcelos, atriz, aderecista e poeta traz uma importante reflexão:

Eu vejo muito o discurso de democratização da cultura, mas eles não querem democratizar a cultura, dar incentivo. Eu acho que eles querem pegar pessoas como se fosse a galera da cota: uns pretos aqui, uns favelados ali e dizer que está democratizando. O que adianta eu estar aqui me apresentando, conhecendo centros culturais e museus, se onde eu moro não tem nem uma banca de jornal, se a galera de onde eu moro não sabe o que é belas-artes? E poucas pessoas se propõem a ir lá e apresentar. Depois, quando veem a resistência em manter outros tipos de cultura, como pagode, funk, passinho, dizem que é marginalização. Mas não é. A questão é: quem entra na favela para ensinar violino? Poesia? Literatura?⁴⁶.

Com Rejane, percebemos que a arte na rua promove uma série de movimentos, entre eles a democratização da cultura. São diversos os desafios. A histórica criminalização de expressões artísticas negras, a falta de incentivo público, as movimentações da rua em si são alguns deles. Nesta encruzilhada, encontram-se jongo, samba, capoeira, rodas de rima, slam, grafitti. Encontram-se diversas expressões das culturas pretas desenvolvidas em espaços urbanos. E tecem-se redes de resistência, resiliência, manutenção e criação de epistemologias artísticas racializadas.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2018/10/03/rejane-barcelos-atriz-aderecista-camelo-e-poeta-das-ruas-do-rio-de-janeiro_a_23549762/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha; MATTOS, Hebe (Orgs). **Pelos caminhos do Jongo: história, memória e patrimônio**. Niterói: UFF Neami, 2008.

ALERJ. **Projeto de lei nº 1032/2007**. Ementa: Dispõe sobre a regulamentação para a realização de eventos de música eletrônica (festas raves), bailes do tipo funk, e dá outras providências, 2007. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro0711.nsf/1061f759d97a6b24832566ec0018d832/c070e3ab7b95802983257384005ba80d?OpenDocument>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

ALVITO, Marcos. Samba. In: **Revista de história da Biblioteca Nacional**, ano 9, n. 97, out. 2013. p. 80.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional**. Danças, recreação, música. v. 2, 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

BARCELOS, Rejane. **Atriz, adrecista, camelô e poetas das ruas do Rio**. Entrevista concedida a Revista Huffpost Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2018/10/03/rejane-barcelos-atriz-adrecista-camelos-e-poeta-das-ruas-do-rio-de-janeiro_a_23549762/>. Acesso em: 25 nov. 2020.

BRASIL. **Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil**. Decreto número 847, de 11 de outubro de 1890.

CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3. ed. Pedro Simonard 154. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1972.

CASTRO, João Paulo M. Espaços e formas de sociabilidades na favela da Serrinha. In: **Revista da Universidade Rural**, Série Ciências Humanas. Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, jan./jun. 2000, p. 69-85.

DOSSIÊ. **Jongo no Sudeste**. Brasília, DF: IPHAN, 2007.

LOPES, Nei. **O samba na realidade: a utopia da ascensão social do sambista**. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.

MONTEIRO, Lais Bernardes. **Diálogos entre tradição, memórias e contemporaneidade: um estudo sobre o jongo da lapa**. 2015. 228 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

MOREN, Alice Belfort. **A Vida dos Muros Cariocas: o grafite e as apropriações do espaço público de 2007 a 2009.** 137 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas.** São Paulo: Terceira Margem, 2000.

PALLAMIN, Vera M. **Arte Urbana.** São Paulo - Região Central (1945 - 1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Fapesp, 2000.

RAYMOND, Lavínia Costa. **Algumas danças populares no estado de São Paulo.** Boletim n. 191, Sociologia n. 6. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, USP, São Paulo, 1954.

RUFINO, Luiz. **Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas.** 2017. 223 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Sites

Rede Globo. Disponível em: <<https://redeglobo.globo.com/globo-rio/noticia/arte-na-rua-estreia-do-projeto-em-niteroi-reuniu-5-mil-pessoas.ghtml>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Rede Globo. Disponível em: <<https://redeglobo.globo.com/globo-rio/noticia/viaduto-de-madureira-recebe-o-arte-na-rua.ghtml>>. Acesso em: 25 nov. 2020.

Rede Globo. Disponível em: <<https://redeglobo.globo.com/globo-rio/noticia/arte-na-rua-levou-festival-de-graffiti-e-musica-a-penha.ghtml>>. Acesso em: 25 nov. 2020.



Mirella Maria

É professora, artista visual, pesquisadora. Graduada em Artes Visuais e mestra em Arte Educação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Trabalhou como educadora no Museu Afro Brasil. Atualmente é professora de atendimento educacional especializado na Polícia Militar do Estado de São Paulo e consultora educacional. Participou como artista na XII Bienal do Mercosul (2020) com uma pesquisa autobiográfica sobre seu sobrenome “Maria”. Sua pesquisa é voltada para artes africanas, arte afro-brasileira, questões étnico-raciais/gênero, decolonialidade.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/0345309128166903>

**DECOLONIZAR ALÉM DA PALAVRA: O RESPIRO CONSTANTE NAS ARTES,
CULTURA E EDUCAÇÃO**

Mirella Maria

RESUMO

Por meio deste artigo, descreverei experiências de arte-educação relacionadas à perspectiva decolonial. Aqui serão contempladas como outras perspectivas pedagógicas em espaços como Museu, Escola, Universidade, Instituição não governamental podem ampliar percepções nas artes, cultura e educação.

Palavras-chave: Decolonialidade. Arte-educação. Outras visualidades. Transgressão. Respiro.

**DECOLONIZE BEYOND THE WORD: THE CONSTANT BREATH IN THE ARTS, CULTURE
AND EDUCATION**

ABSTRACT

In this article, I aim to describe experiences in art education related to a decolonial perspective. I will thus reflect on how other pedagogical perspectives in spaces such as Museums, Schools, Universities and Non-governmental Organizations are capable of broadening perceptions of art, culture and education.

Keywords: Decoloniality. Art Education. Other Visualities. Transgression. Breathe.

Fotografia 1 - Nau Frágil. Artista Visual: Val de Souza. Produção: residência artística Sacatar (BA)



Fonte: Reprodução/Ahmad Mahmoud | Val de Souza.

Uma onda em constante movimento.
Outro tempo, que acalma e sintoniza
Da imensidão, o olhar se abre
Outras perspectivas, outras percepções,
outras aprendizagens
O respiro.
Mirella Maria

Como você descreveria o seu respiro? Para essa reflexão, proponho uma costura de memórias, sentidos, vivências. Nesse alinhavar, sempre teremos como companhia o respiro, parte fundamental dessa jornada. Eu, como artista, arte-educadora, percebo constantemente o quão necessário se fazem os respiros. São esses que nos fazem continuar a jornada e reeducar nosso olhar. Nessa toada, o trabalho artístico de Val Souza apresenta uma estética que contempla mares e profundidades ao enunciar três mulheres negras caminhando na direção do observador. Esse, que observamos, tem a possibilidade de contemplar a imersão dos três corpos que carregam em conjunto o mar dentro para o nosso olhar e da fotografia. Com esse caminhar, pode-se perceber a importância da presença e da calma, que são nutridas pelo ato cotidiano do respirar. Esse dito respiro é percebido pela palavra que se faz escrita e dita. Pela palavra é possível conduzir e transformar perspectivas, linhas de

pensamento, caminhos fixados. A palavra gera uma força motriz pelas mudanças. Todavia, o respiro vai para além da palavra que se faz escrita ou dita. Esse pode ser enunciado por outras visualidades, sonoridades, vivências e aprendizagens. São caminhos para aprofundarmos em estéticas outras, contemplando o mar que a artista nos apresenta como um campo vasto de práticas e mudanças efetivas. A imagem construída pelo trabalho artístico de Val Souza é também ferramenta motriz para transformar espaços políticos, educacionais e sociais no campo do olhar.

Imersos nesse mar de discussões nos é trazido o debate da decolonialidade, a qual se aplica a recursos da palavra, da imagem, da aprendizagem para que possamos nos apropriar de profundas revisões do que é chamado de estrutura colonial. O que se vê como enraizado na sociedade pode corroborar para as desigualdades sociais, raciais, de gênero, entre outras. O colonial abarca essas raízes, que estruturam uma sociedade hierárquica e com benefícios a uma camada privilegiada, em geral branca, heterossexual e de descendência europeia. Para explorar revisões a essas raízes, o debate decolonial vem à tona, pois acentua a urgência de apresentar outras narrativas às nossas histórias e enredos que abordam percepções positivas, de enfrentamento a estereótipos e promoção de novas pedagogias, que exaltem quotidianos de outros personagens da história do mundo. Para adentrar esse terreno, teóricos como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo são referências para uma observação atenta ao conceito de decolonialidade, pois apresentam como a diferença colonial estabelecida entre o colonizado *versus* colonizador gerou e gera heranças estruturantes de marginalização, desigualdade e epistemicídio em países latinos e caribenhos que vivenciam processos de colonização. Sendo assim, esses países reproduzem percepções e ações cristalizadas pelo colonizador, principalmente no campo do desvalorizar seus costumes e saberes em detrimento do que outro impõe. As cristalizações ocupam territórios do saber, do ser e do poder, extinguindo qualquer possibilidade de apresentar uma contranarrativa. Com esses domínios, o poder econômico de países latinos e caribenhos fica à mercê de uma lógica estrutural estabelecida pelo dito colonizador, no qual este determina as regras de trabalho produção e, por conseguinte o colonizado é hierarquizado a realizar as demandas. Se todas essas relações perversas estão no campo estrutural, como fica o respiro proposto pela primeira imagem dessa escrita? A imagem lida com essas incongruências, ficando no campo da massificação, apagamento e padronização de visualidades, tornando toda diversidade um único ponto de vista. O respiro que a obra de Val Souza nos apresenta, praticamente não se visualiza.

Daí denota-se às urgências por revisões e (re)educações dessas relações estruturais, para que outras perspectivas estejam em destaque, sem interferências. Assim, voltamos à palavra decolonialidade. Aqui, vamos ampliar a sua potência, extravasando-a e alinhando-a à imagem, para que reverbere outra educação do olhar. Nesse movimento, um dos caminhos a se encontrar é consigo mesmo, suas memórias e fortalecimentos, tendo uma busca por si, o centro de si (ANZALDÚA, 1981).

Conectar-se com memórias e vivências produzidas em território latino-americano e caribenho por povos originários ou vindos de localidades conectadas a

ideia de Sul Global é uma das chaves para que a nossa relação com as artes visuais e consequentemente a educação ganhem outra forma.

Quando eu me conecto com minha história e ancestralidade, vivencio a potência de como meu corpo de artista e arte-educadora possibilita outros educandxs a se reconhecerem e produzirem saberes sobre si e sua comunidade. Nesse sentido, apresento um desses caminhos de descoberta, ao abrir a ventania presente em mim.

Fotografia 2 - Mirella Maria. Obra da série Ventania

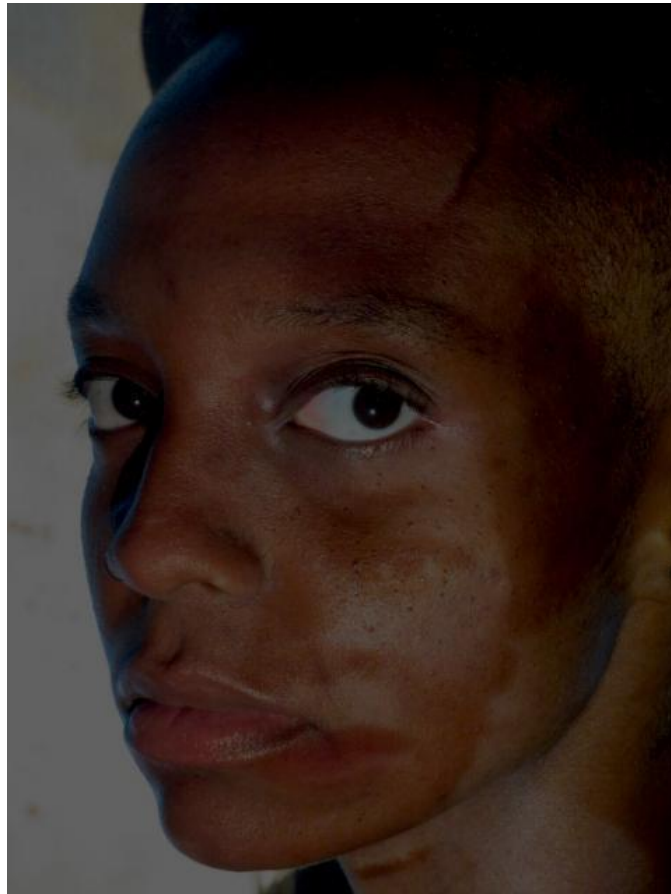


Foto: Reprodução/Tuwile Jorge.

Ventania dialoga com um processo de revisão de estéticas já estabelecidas no campo da história da arte. Aqui, minha poética apresentada pela fotografia vem em diálogo trazer outra visualidade, o tal respirar. A pausa, a calma é construída nas relações de memória e continuidade, ao me fotografar como artista e apresentar descendentes de sobrenome Maria em meu próprio corpo. Encontrando minhas bases, o que não via dentro de mim, expande-se, ventania-se. Exalto diversas pessoas da família Maria perpassando o corpo-vivo, corpo-memória e corpo-sobrenome. Essas presenças em registro destacam outro lugar de mim, exaltando memórias positivas da

população negra, comumente velada em suas trajetórias, em terras brasileiras, além de 1500 e expandindo por toda estrutura colonial que promovida por homens, mulheres e um sagaz mecanismo escravocrata, concentrou um capital financeiro, humano, cultural. Resignificar esses processos contribuindo efetivamente para que outras histórias sejam narradas em corpos transgressores à estrutura colonial (MOMBAÇA, 2016). Meu olhar se modifica, criando outra educação de minha trajetória. Dessa forma, o diálogo nas Artes Visuais firma-se para mais pontos de vista. Ao apresentar uma narrativa como essa no campo educacional, potencializamos mudanças efetivas na forma de ensino e aprendizagem, permitindo que o educador e o educando reflitam sobre si e a narrativa proposta na obra e ampliam suas vivências e memórias de forma significativa.

Pela discussão de decolonialidade é possível vislumbrar construções outras, trazendo em sua bagagem referências a estudiosos latinos, asiáticos, africanos e europeus, mas que se volta para um olhar para a América Latina e suas urgências. Os debates dialogam com outras perspectivas do olhar nas estruturas econômicas, sociais e históricas. No campo da arte, cultura e educação a palavra vem também em um tom de urgência, para que uma solução, já vislumbrada no debate decolonial, seja colocada em prática para assim, revisarmos o que ainda há de colonial no cotidiano brasileiro.

Em primeiro plano, é importante ressaltar que a urgência por revisões estruturais advém de muitos pesquisadores-estudiosos-militantes, que já denunciavam de outros tempos e com outras palavras, a práxis decolonial no cotidiano. Deslocando esse pensamento para o território brasileiro, faz-se necessário trazer teóricos locais que sem precisamente utilizar o termo decolonial ou “colonialidade” é possível encontrarmos essas ideias em seus textos. O exemplo disso é importante referenciar Beatriz Nascimento⁴⁷, Lélia González (2018), Clóvis Moura (1988), Abdias do Nascimento (1968), Guerreiro Ramos (1960), Sueli Carneiro (1995), entre outros, que expressaram nos campos da educação, da cultura e da arte proposições diretas para relacionar teoria a práxis, dando destaque às revisões coloniais.

Assim destaca Sueli Carneiro, colocando o quanto as violações coloniais perpetuadas na América Latina e especificamente no Brasil ainda são base da nossa identidade nacional; e umas das formas de romper com essas estruturas são trazendo à tona as lutas unificadas de diversas instâncias, para que superemos as desigualdades e ideologias dos sistemas de opressão. A percepção que Sueli Carneiro aponta, chama atenção direta e urgente à luta de mulheres negras, todavia, esse mesmo encaminhamento pode ser vislumbrado dentro das demandas decoloniais para outros questionamentos, como discussões das populações negras, indígenas, transgênero, entre outros.

Em segundo plano, é comum observar que como toda boa teoria, que fundamenta bases com uma sistematização perspicaz e didática para que os espaços institucionais possam trazer a práxis de maneira eficiente, é importante notar que os caminhos para a tal palavra decolonialidade necessitam de desconstruções mais

⁴⁷ NASCIMENTO, Beatriz. *Por um território (novo)*. Existencial e físico. p. 421-428. Manuscrito e sem data.

precisas e reais. Discursos são necessários para a concepção do olhar de um lugar ou de uma pessoa. Todavia, um discurso desalinhado de sua palavra escrita ou falada, sem a necessária reflexão e revisão de si no mundo atual, como e mesmo se torna práxis?

Aqui podem ser apresentadas instituições culturais, artísticas e educacionais que adotam um posicionamento de reestruturação, em diálogo com o mundo que se opõe às opressões e velamentos, mas que reproduzem apagamentos e silenciamentos, seja pela palavra, pela imagem, pelo som, ou pelo corpo presente que trabalha e comprova sua força de trabalho quotidiana. O que era bonito em seu discurso desalinha a caminho de um sistema operacional, que reluz às sombras de uma demanda econômica e estrutural. As omissões ainda persistem, mesmo com modelos bem-estruturados sobre o que é ser decolonial. Ainda estamos no parecer, sem ainda, vir a ser. Dando o nome devido às situações, carregadas de racismo, sexismo, transfobia, entre outras opressões, que ainda soterram multidões sábias.

Retomando o discurso pelo caminho do alinhamento, é possível vislumbrar de maneira assertiva práticas que se colocam como princípios de rompimento. Aqui podem ser citadas práticas de alguns espaços culturais, como por exemplo, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), localizado na região do bairro dos Jardins, em São Paulo. Desde sua abertura em 1947, o espaço museológico tornou-se a primeira referência de museu moderno no país, trazendo em seu discurso premissas de um olhar avançado e atual para o cenário artístico do país. O museu teve em sua pesquisa pedagógica de História da Arte um recorte voltado à produção ocidental e europeia, com base nas aquisições realizadas pelo pesquisador Pietro Maria Bardi. Já no campo do projeto arquitetônico e expográfico, as pesquisas ficaram sob a excelência de Lina Bo Bardi. O foco era ampliar o conhecimento estético da audiência, principalmente para a população leiga nessa narrativa artística. As exposições, por exemplo, seguiam uma curadoria no perfil tradicional de uma história da arte europeia, que se espelham tanto no material visual que foi adquirido quanto nos discursos alinhados à museologia europeia.

Já no campo da arquitetura, Lina Bo Bardi teria um papel transgressor ao apresentar outras possibilidades de expografia com o uso de cavaletes de cristal, evidenciando uma crítica ao padrão europeu de exposição com o uso de paredes para dispor das obras de arte. Nesse sentido, a proposição de Lina torna-se vanguarda ao permitir ao público uma interação próxima com as obras (CANAS, 2010).

Por fim, no campo da arte-educação, o museu dispunha de atividades pedagógicas, com a disponibilização de cursos livres como uma ferramenta para propiciar ao espaço um caráter formador para o conhecimento e de apreciação do fazer artístico moderno.

Todavia, ao longo dos anos do Museu, suas exposições contemplaram alguns recortes da história da arte que se detinham mais a uma narrativa produzida com recorte europeu. Exposições que traziam perspectivas numa chave decolonial ainda não apresentavam um discurso totalmente alinhado com a expografia, educativo, e

outros setores do museu. Complementando a isso, a exposição com obras nas paredes foi retomada a partir de 1996, retirando os cavaletes de Lina Bo Bardi.

Conforme os debates sobre revisões na estrutura colonial do país foram se solidificando, em especial nos espaços de arte e cultura no Brasil, tornaram-se perceptíveis algumas mudanças nas narrativas antes hegemônicas nesses espaços. Especificamente no MASP, a partir de 2014, com a efetiva reestruturação do museu, significativas mudanças foram implementadas no campo da curadoria, arte-educação, programação cultural, entre outras camadas da estrutura da instituição. Dentro dessas mudanças citadas, a nova diretoria ampliou seu corpo de curadores, os quais contribuíram com perspectivas ampliadas para a museologia, conservação, exposição e educativo. Com uma equipe curatorial preocupada com mais possibilidades no espaço museológico, significativas atividades são referências para exemplificar o que pode ser um movimento de mudança. Um exemplo a se considerar foi a retomada dos cavaletes propostos por Lina Bo Bardi, no sentido de trazer novamente as obras de arte mais próximas do público visitante.

Outro caminho em destaque foi o setor educativo, que por ser o mediador entre público e instituição tem a possibilidade de ampliar as relações entre ambos para fortalecer os saberes artísticos e educacionais propostos no museu para a comunidade.

Alinhando ao campo das exposições, o MASP realizou projetos aliados ao setor de arte-educação para compor outras visualidades nas narrativas do museu. Esse alinhamento é de grande valia para quaisquer instituições, pois permite uma aproximação qualitativa com o público que já frequenta o espaço, mas também contempla públicos que ainda não tinham proximidade com espaços museais por conta, por exemplo, de um discurso que infelizmente não aproxima uma diversidade de públicos. O olhar cuidadoso, aberto ao diálogo e à mudança, a arte-educação propicia à curadoria ampliar suas percepções de como expor, dispor, uma obra de arte e alinhar um discurso que traga mais narrativas. Nesse sentido, pode se mencionar as exposições *Histórias Afro-Atlânticas* (2018); *Histórias Feministas: artistas até 1900* (2019) e *Histórias Feministas: artistas depois de 2000* (2019). Os três projetos expositivos contribuíram para uma ampliação dos debates sobre decolonialidade, apresentando e revisando curadorias e expografias. Além disso, construiu-se uma programação alinhada a atividades educacionais de formação para escolas, professores e estudantes. Os espaços dos museus como educativo, curadoria, museologia, biblioteca, administração estavam alinhados com os projetos e com o desafio que seria abarcar discussões como racismo institucional, machismo estrutural que também estão presentes no cotidiano pessoal e profissional da instituição. Nesse movimento o respiro é vivo e latente, alimentando-se de outros olhares pedagógicos. Nesse sentido, pude participar de um desses projetos educativos, o MASP Professores, o qual estava no momento conectado às exposições *Histórias Feministas: artistas até 1900* (2019) e *Histórias Feministas: artistas depois de 2000* (2019).

Fotografia 3 - Masp Professores, no evento *Uma conversa sobre silêncios e visibilidade nas artes*, ocorrida em setembro de 2019



Fonte: Canal MASP YouTube⁴⁸. Na foto: Mirella Maria e Erika Mota.

O evento dedicado à educação dedica-se a encontros formativos sobre arte e educação para interessadxs em geral. As discussões têm pautado perspectivas de ruptura e visibilidade de e para outras memórias e histórias da arte, complementando diálogos e pedagogias para quem participa das formações. Quando um evento é direcionado ao público de professoras e professores, estes têm como ferramenta se apropriar desses espaços e diálogos para potencializar seus saberes, que serão elaborados em salas de aula e valorizando as realidades de seus territórios educacionais. Além disso, é importante pontuar que todas as apresentações desenvolvidas neste programa dedicado à formação educacional têm intérpretes de libras, os quais também potencializam o acesso às discussões para a comunidade surda. Nas imagens apresentadas pelo texto, a atuação de Erika Mota foi fundamental para um desenvolvimento amplo dos debates proporcionados pelo evento.

Pensando no MASP Professores dedicado à revisão da representação e representatividade de mulheres na história da arte, as professorxs puderam ter contato com outras narrativas de mulheres no circuito artístico. Profissionais de diversas áreas contribuíram para potencializar essa formação. Na minha atuação como artista e arte-educadora, me vi representada nesses educandxs que acompanhavam a formação *Sobre silêncios e Outra história da arte*. Pude realizar uma gratificante fala em parceria com a artista visual Lídia Lisboa, na qual conversamos sobre nossos respiros nas artes e na educação. Lídia ressalta o quanto a educação foi ferramenta motriz para que ela se visse enquanto artista e impulsiona sua poética e sabedoria em trabalhos manuais. O bordado é um dos caminhos visuais que Lídia (re)constrói para contar sua história como menina preta do interior do Paraná, que visualizou a riqueza histórica nas mulheres de sua família e dessa forma as materializou em bordados

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TYvPwuxC88U&t=336s>>. Acesso em: 22 out. 2020.

tridimensionais, que anunciam que seus passos vêm de longe, com muitos saberes e poesia.

Fotografia 4 - Masp Professores, no evento *Uma conversa sobre silêncios e visibilidade nas artes*, ocorrida em setembro de 2019



Fonte: Canal MASP YouTube⁴⁹. Na foto: Mirella Maria, Lidia Lisboa, Erika Mota.

Acompanhar a fala de Lídia me faz perceber que também não estou sozinha nessa caminhada, que os meus passos e de outrxs vêm de muito longe, pisados bem “devagarinho, pois nossa jornada é muito grande”⁵⁰.

Se percebermos todo o caminhar que nossas histórias carregam, imagine a força dessa jornada quando educadores se alimentam dessa sabedoria e a realizam em espaços educacionais, como por exemplo, a sala de aula de uma escola!

Essa sabedoria dialoga com o sentido de entender a urgência de uma revisão do papel dos espaços museológicos, e de como o campo educativo é motriz para engendrar e modificar estruturas coloniais. Sem esse movimento de reverberação, a mudança de fato apresenta-se como aparente e superficial.

Mesmo com visíveis modificações, sempre é importante pontuar que é um caminhar que gerou avanços, mas permeado por resistências, não compreensões, manutenções de poder. O abraçar a mudança, citado por bell hooks, é um caminho longo e imperfeito, no qual ao tocarmos em privilégios, hierarquias preestabelecidas e mantidas para o bem-estar de poucos, geralmente lidos como brancos. Do que se construiu até o momento no MASP é uma firmeza de que é necessário continuar a caminhada, mexendo nas estruturas dessa instituição com outras referências, abstratas e concretas, e que isso seja um canal de comunicação para outros museus, sejam comunitários, sejam de administração pública ou privada. TODOS os espaços

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TYvPwuxC88U&t=336s>>. Acesso em: 22 out. 2020.

⁵⁰ Ponto de Jongo Mestre Togo do Jongo do Tamandaré – Guaratinguetá.

museais precisam ter como papel social mudanças efetivas que tenham corpos presentes, memórias exaltadas, profissionais atuantes, representações amplas em todas as camadas estruturais da área.

Nesse sentido, destaco a atuação do evento artístico educacional Quilombo Mulheres Negras, realizado entre os anos de 2014-2015, criado pelo coletivo de mesmo nome. A escolha do nome tem relação direta com a proposição feita pela pesquisadora Beatriz do Nascimento, no qual:

[...] o quilombo serve de símbolo que abrange conotações de resistência étnica e política. Como Instituição guarda características singulares do seu modelo africano. Como prática política apregoa ideais de emancipação de cunho liberal que a qualquer momento de crise de nacionalidade brasileira corrige distorções impostas por poderes dominantes. [...] Por tudo isso o quilombo representa um instrumento vigoroso no processo de reconhecimento da identidade negra brasileira para uma maior afirmação étnica e nacional. O fato de ter existido uma brecha no sistema em que os negros estavam moralmente submetidos projeta uma esperança de que instituições semelhantes possam atuar no presente ao lado de várias outras manifestações de reforço à identidade cultural (NASCIMENTO, 2006, p. 48).

O “Quilombo” como uma identidade cultural valoriza memórias negras como uma forte presença política e de resistência. A potência se dá quando o coletivo/evento Quilombo Mulheres Negras reivindica o fortalecimento de culturas produzidas por mulheres negras como referência de ensino-aprendizagem em espaços de arte e educação. Aqui, o Quilombo Mulheres Negras. Desse modo, a construção tanto do coletivo quanto do evento evidenciou os saberes e manifestações do cotidiano e da academia de produção negra e feminina, sendo ideais de uma pedagogia engajada e um reconhecimento identitário positivo.

Sendo assim, firmou-se uma parceria entre universidade, rede pública de ensino, educativos de museus e movimentos sociais. A proposta do evento foi de realizar uma semana de intervenções artísticas, debates sobre arte, educação e cultura, firmar parcerias com escolas públicas para realização de oficinas com estudantes e educadores.

Fotografia 5 - Logo Quilombo Mulheres Negras, 2014-2015



Fonte: Canal Quilombo Mulheres Negras Facebook⁵¹.

Entre 2014 e 2015, a Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) teve seu espaço direcionado para debates sobre racialidade, educação étnico-racial, gênero e decolonialidade, algo inédito para esse local. Pessoas de diversas áreas artísticas, educacionais, da assistência social e psicologia contribuíram na formação do evento e também como participantes das mesas de debate, intervenções artísticas e oficinas.

Evidenciando quem já havia estudado pela universidade, o evento convidou ex-estudantes que já traziam em suas pesquisas os debates mencionados acima, e em parceria com os estudantes daquele momento puderam reforçar a urgência de se revisar a história da arte e da arte-educação como forma de ampliação do currículo com abordagem da pedagogia da diversidade, e não da ausência (GOMES, 2017). Dessa forma, o evento ao finalizar suas atividades em escolas públicas pôde contribuir com estudos e vivências que dialogavam com a lei nº 10.639/03. Em especial, as escolas municipais de São Paulo que estavam com formações periódicas proporcionadas pelos departamentos de educação étnico-racial da rede, desenvolvidas pelo coletivo Quilombo Mulheres Negras, contribuíram para o repertório e o repensar de práticas educacionais dos educadores e funcionários da rede.

Uma das práticas a se destacar foram as que envolveram o cuidado pedagógico com cabelos crespos e cacheados. O coletivo realizou uma formação sobre um olhar cuidadoso com educadorxs e funcionários administrativos, da cozinha e limpeza sobre

⁵¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/quilombomulheresnegras/>>. Acesso em: 30 out. 2020.

as texturas de cabelos e como representações positivas de diversas estruturas capilares enriquecem todo o ambiente escolar, tendo como referências livros didáticos, recursos audiovisuais, entre outros. A atividade propiciou que os participantes posteriormente se atentassem a uma formação cotidiana, atenta e engajada (hooks, 2013) para si e os educandxs para uma construção positiva de seus corpxs.

Fotografia 6 - Evento Quilombo Mulheres Negras, 2014-2015



Fonte: Canal Quilombo Mulheres Negras Facebook⁵².

Fotografia 7 - Evento Logo Quilombo Mulheres Negra – Especial na Escola, 2014-2015



Fonte: Canal Quilombo Mulheres Negras Facebook⁵³.

⁵² Disponível em: <<https://www.facebook.com/quilombomulheresnegras/>>. Acesso em: 30 out. 2020.

Todas as atividades desenvolvidas dentro do coletivo Quilombo Mulheres Negras reverberam até hoje. As costuras realizadas nas formações de educadorxs e educandxs, as parcerias e vivências com movimentos sociais, o entendimento e apropriação da linguagem acadêmica para trazer outras linguagens, permitiram que novas formações saltassem aos olhos, cheias de outras aprendizagens, carregadas de memória e sensibilidade.

Aqui me refiro aos cursos online realizados com enfoque em trajetórias e poéticas de artistxs negros, os quais infelizmente são pouco conhecidos nos estudos sobre artes visuais, história da arte ou da arte educação. Aqui, as poéticas dos artistxs são apresentadas de forma interdisciplinar, olhando essa relação de saberes como uma ferramenta de propiciar percepções críticas e construtivas (WALSH, 2007), sobre as produções artísticas. Os artistxs que vivenciam, produzem, e destacam em suas poéticas discursos variados como os de crítica a subalternização, à colonialidade, ao estudo de suportes e pigmentos e assim exaltam alternativas de uma transformação artística, educacional e social pelas artes visuais. Essa sabedoria atravessa a arte-educação, na medida de quem se aproxima e media esses trabalhos artísticos, perceber em suas potências maneiras de valorizar ainda mais esses processos que são de existência, de vida e memória (WALSH, 2007).

Fotografia 8 - Cursos Online Desenvolvidos por Mirella Maria



Fonte: site Mirella Maria⁵⁴.

Nos dois cartazes, mencionados acima, foram duas vivências nas quais pude me aprofundar na arte-educadora de museu e de escola pública para apresentar a outros educadorxs e interessadxs em geral como palavras que geram mudança têm potência,

⁵³ Disponível em: <<https://www.facebook.com/quilombomulheresnegras/>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

⁵⁴ Disponível em: <<http://www.mirellamaria.com>>. Acesso em: 30 out. 2020.

mas que aliadas a imagem são caminhos pedagógicos para repensar imaginários e transbordar sabedorias ancestrais. Na imagem oito venho com uma fotografia de família, na qual duas Marias de minha estão retratadas: Lucia Maria e Maria (da esquerda para direita). O cartaz exalta como duas mulheres negras, duas MARIAS, que foram a segunda geração da família pós-escravidão que tiveram ACESSO à educação e à possibilidade de ter o imaginário já sobreposto a seus corpos visto de uma outra maneira. Essa imagem evidencia a nossos olhos o que é a decolonialidade. É por exemplo romper com um imaginário escravocrata para corpxs de mulheres negras a submissão, sexualidade, inferioridade. Aqui, vislumbramos duas mulheres negras, duas MARIAS, estudantes que podem ser o que elas quiserem. Isso é transgressão. Isso é arte-educação.

Já na imagem da direita, temos a segunda versão do curso, num período maior de tempo, no qual os caminhos explorados na primeira versão foram ampliados para se apresentar mais artistas, arte educadores, sociologxs, historiadorxs, psicologxs que abordem em suas escritas e práticas estudos decoloniais. Nesse momento, a imagem utilizada foi a da obra “As filhas de Eva”, um trabalho realizado a partir da técnica de colagem, com interferências com grafite e acrílica sobre papel. A imagem proposta por Rosana Paulino ressalta uma reprodução de uma fotografia de uma mulher negra do continente africano e uma sombra. Ao redor a flora e fauna recriadas pela artista que se aproxima da história bíblica de Eva, que teria sido transgressora ao provar o fruto e sofrer com as consequências de seu ato. Na perspectiva de Rosana, todas as mulheres podem ser filhas de Eva, serem TRANSGRESSORAS, não aceitarem condições submissas ou violentas sobre seus corpxs e mentalidades. As mulheres do continente africano, detentoras de grandes saberes e conhecimentos, contribuíram na construção de todo um sistema escravocrata que as utilizou como mecanismo de produção em detrimento de sua humanidade. Rosana contesta esse lugar, reificando uma posição e representação positiva.

Os dois caminhos já enunciados nas duas divulgações reverberaram nos cursos em si, que apresentaram os debates de gênero, questões étnico-raciais, capacitismo e transgressão decolonial pelos estudos de arte-educação. Os participantes puderam na partilha refletir e reelaborar percepções de uma educação que traga outras estéticas e poéticas reelaboradas em proposições teórico-práticas de como se aprende e ensina em Artes Visuais. Exercícios práticos foram propostos nesses cursos para promover reflexões práticas do que foi elucidado nas conversas e na apresentação das aulas.

Uma característica interessante é que grande parcela dos participantes dos dois cursos são educadores que perceberam a inexistência em seus repertórios de debates com esses posicionamentos e buscam revisões de si e de seus olhares artístico-educativos. Assim, as intenções e inquietações dos participantes, principalmente das pessoas preocupadas com educação, foram direcionadas em ampliar currículos e metodologias de aprendizagem em seus espaços educacionais.

Fazendo conexão com essas formações e possibilidades de observar e vivenciar experiências outras, temos como referência os trabalhos desenvolvidos pelo Instituto

Esperança Garcia⁵⁵, um espaço artístico educacional que realiza atividades de Educação, Cultura, Arte Negra e ações socioambientais. Esse espaço pode ser observado como um aquilombamento, visto que as fundadoras do Instituto elucidam proposições próximas das que Beatriz Nascimento apresenta em seu documentário denominado Ori, no qual quilombo se estende para uma concepção cultural, de união de culturas e memórias ancestrais. Nesse sentido, essa concepção cultural é evidenciada pela potência do território que está presente: Parada de Taipas, zona norte da capital paulistana.

Todo espaço que abrange a Parada de Taipas tem em seu histórico uma conexão com matrizes originárias indígenas, imersas em um complexo da Mata Atlântica ainda preservada no território.

Para valorizar os saberes presentes no local, o aquilombamento Instituto Esperança Garcia realiza um trabalho coletivo com a comunidade, fortalecendo as potências de saberes de Taipas e de outras periferias de São Paulo. Nesse sentido, parcerias são feitas, principalmente com unidades educacionais. Dessa forma, fortalece-se um espaço de formação constante para educadores e educandos, para que se tenha um conhecimento aprofundado sobre o território.

Fotografia 9 - Formação de Professores da Escola Municipal de Ensino Fundamental (EMEF) Enzo Antonio Silvestrin, proposta pela Instituição Esperança Garcia, São Paulo, 2018



Fonte: Reprodução | Instituto Esperança Garcia, 2018.

Na fotografia acima é apresentada uma das formações realizadas na unidade educacional EMEF Enzo Antonio Silvestrin (SP), localizada no mesmo território. Nessa

⁵⁵ Esperança Garcia é uma coletiva de mulheres negras e periféricas que atuam na região noroeste de São Paulo, promovendo formações, palestras e oficinas artísticas com foco na cultura negra.

parceria, educadores e funcionários participaram na (re)construção de histórias relacionadas a uma perspectiva americana. Para potencializar a experiência, todos os participantes foram convidados a reconhecer suas memórias pessoais nas histórias presentes na tradição oral das bonecas Abayaomi, que são objetos confeccionados com retalhos de tecidos, e que enaltecem uma diversidade de corpos negros. Com essa vivência, os participantes puderam compartilhar suas impressões e posteriormente realizar processos educativos na unidade escolar para também compartilhar e construir coletivamente outras histórias com a própria Instituição Esperança Garcia.

Aqui, é possível vislumbrar a ampliação de saberes proporcionada por experiências positivas, nas quais todos assumem os papéis de educadores e educandos, transbordando práticas emancipatórias. Nesse sentido, todos vivenciam o processo e as ferramentas possibilitadas nele. Mesmo com necessárias revisões de si, de suas memórias e movimentos de acolhida e repressão praticados pedagogicamente, todos puderam rever suas práticas e trazer avanços para o chão da escola. Nesse sentido, apresento uma vivência realizada na escola municipal EMEF Enzo Antonio Silvestrin, na qual o projeto político-pedagógico tem como um de seus fundamentos a empatia e o olhar decolonial para estereótipos vivenciados no campo dos debates de raça, classe e gênero. No ano de 2019, dentro do programa de Tutorias⁵⁶ direcionado ao ciclo Autorial (do sétimo ano ao nono), foi criada a tutoria sobre Feminismo. Nesse grupo, os debates foram direcionados para entender os significados do termo feminismo no nosso cotidiano e como trazer à prática ações feministas. Nessa perspectiva, uma ação desenvolvida pelo grupo foi de realizar uma campanha na escola de arrecadação de materiais e higiene pessoal para levar para uma Organização Não Governamental (ONG) de trabalho com mulheres. Depois de conversas sobre sexualidade, direito ao corpo feminino, promovidas por instituições parceiras da unidade escolar, os estudantes em conjunto com as educadoras tutoras encontraram uma ONG que realiza trabalhos educativos e sociais com mulheres que vivem da prostituição. A campanha de arrecadação foi intensificada para que, com o material recebido, mais mulheres pudessem ter acesso às doações. Ao final da campanha, a unidade escolar realizou uma visita em parceria com a ONG Mulheres da Luz, como forma de presentear e ajudar as mulheres assessoradas pela Instituição e de também os estudantes, maioria mulheres, conhecessem o projeto, perguntassem quaisquer dúvidas e revissem questões preconceituosas em relação às mulheres que vivem da prostituição. Complementar a essa informação, a ONG tem atendido em sua maioria mulheres negras, que buscam se aprimorar em formações de artes manuais para ter uma renda alternativa e posteriormente vislumbrar caminhos outros para além da prostituição, tendo a oportunidade de escolha do que se quer seguir.

⁵⁶ Tutorias são agrupamentos de uma média de 15 a 20 estudantes, nos quais um ou dois educadores ficam responsáveis pelo acompanhamento. Cada agrupamento recebe como atividade um eixo direcionador pelo semestre/ano daquele grupo de estudantes. Nesse encontro, vivências, saídas de campo, debates, mesas redondas são realizadas para apresentar proposições reflexivas e críticas ao estudante. Além disso, pelas tutorias, os estudantes podem desenvolver uma pesquisa direcionada para seu trabalho de conclusão do ensino fundamental (TCA).

Com esse horizonte apresentado, estudantes e educadores se mobilizaram para levar as doações em caixas decoradas como presente, a fim de propiciar uma conexão afetiva com o local. No momento da visita, a fundadora Cleone Santos recebeu a EMEF com muito carinho, contando sua trajetória e todo o processo de construção da ONG e os caminhos pedagógicos que a mesma tem desenvolvido para auxiliar as mulheres que ali frequentam. Esse contato dos estudantes com o projeto social potencializou o olhar empático e decolonial sobre debates em relação à prostituição com mulheres, permitindo compreender nuances que envolvem os diálogos sobre gênero e violência no Brasil.

Fotografia 10 - Atividade educacional desenvolvida em parceria pela EMEF Enzo Antonio Silvestrin e pela ONG Mulheres da Luz, 2019



Fonte: Ong Mulheres da Luz, 2019.



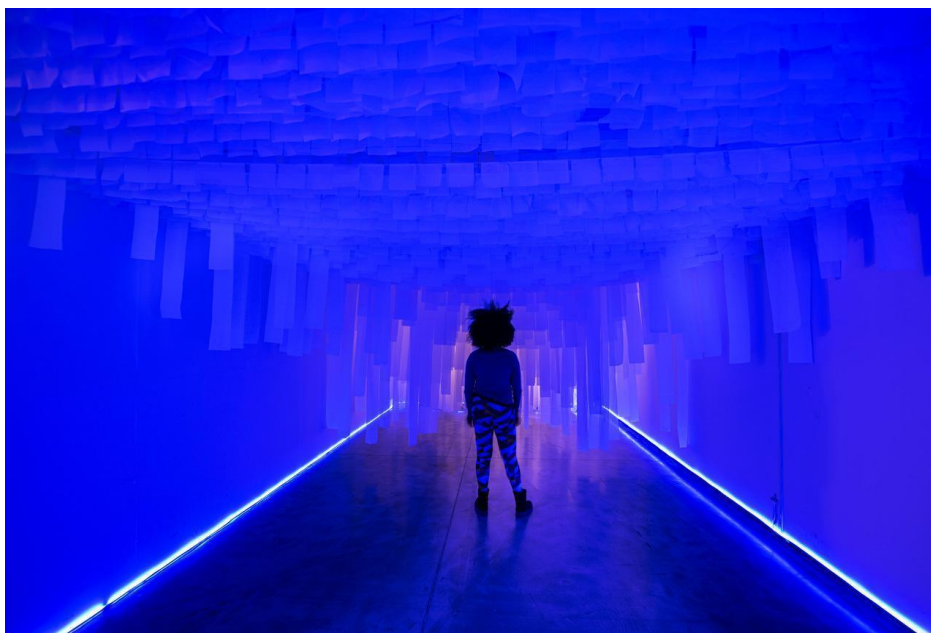
Fonte: EMEF Enzo Antonio Silvestrin. 2019.

Todo posicionamento político propiciado pela vivência com a ONG contribuiu para posteriores debates em ambiente escolar num eixo maior: o dos direitos humanos. De forma engajada, cuidadosa, mas também desafiadora, a escola pôde adentrar debates permeados de tentativas de silenciamentos, se comprometendo com as mudanças pedagógicas e artísticas necessárias para gerar impactos nessa geração de estudantes e nas futuras. O caminho escolhido pela unidade escolar não é o mais tranquilo, mas permitiu ensinamentos que transgridem, ampliando perspectivas de como se abordar de maneira crítica o currículo educacional.

E imersos por um comprometimento pedagógico e também artístico, apresento a poética de Juliana dos Santos, artista e arte-educadora que se preocupa com processos de autorrecuperação (hooks,2006) e autoestima da população negra, explorando em instalações imersivas diálogos com a sensível construção de imaginários de si, dos seus antepassados e de seus futuros.

Para exemplificar a proposição de Juliana, faço aqui um convite para que se adentre por alguns instantes na imagem abaixo. Atente-se a detalhes, sensações, sentidos. E se for possível, fique imerso nesse ambiente visual. Para quem preferir explorar de outra forma, sugiro que por alguns instantes sinta-se imerso em um ambiente de temperatura fresca, acolhedora, e de uma presença de uma iluminação baixa que te rodeia. Quais são as sensações que seu corpo apresenta? Como você descreveria?

Fotografia 11 - Juliana dos Santos. Obra: Entre o Azul e o que não/deixam esquecer. Instalação multimídia, 2017



Fonte: Rômulo Fialdini, Paço das Artes, 2019.

Os caminhos imaginados pelas sensações da instalação são fortalecidos por uma imensidade de azul que nos invade como um grande mar azul a adentrar aos olhos/corpxs de quem presencia a obra “Entre o azul e o que não me deixo/deixam esquecer”. O trabalho deriva de um estudo aprofundado sobre as relações entre sensações corpóreas, metafísicas e visuais, tendo como referência a presença da flor *Clitoria Ternatea*. A mesma que está relacionada a processos de cura na perspectiva mental e física, sendo usada, por exemplo, como um chá medicinal.

O trabalho em volta da flor *Clitoria* que apresenta um vivo azul que se coloca como uma possibilidade de cura. Agora, quando essa cura se amplia em azul pelo espaço, o espectador é convidado a experienciar suas memórias afetivas e sinestésicas, o que cura e potencializa imersões de si. Se ampliarmos as sensações que o azul nos proporciona, Juliana propõe possibilidades de reencontrar a cor e suas profundidades nas relações diaspóricas, sendo a ponte que aproxima território brasileiro e continente africano. Nesse trajeto ancestral outros azuis são firmados, como as vestimentas ou cenários presentes em manifestações de matriz afros e diaspóricas, como em irmandades, terreiros, entre outros. O azul transcende as relações de corpxs negrxs em suas memórias e saberes e se firma em uma instalação artística, na qual o espectador se conecta com o que seu consciente/subconsciente quiser exacerbar. Aqui o público é convidado a imergir em ações e imaginações, sendo presenteado com essa experiência. Esse caminho de mediação conecta processos educativos, de redescobertas de si, do outro e com o outro.

O respiro se dá
Uma onda em constante movimento.
Outro tempo, que acalma e sintoniza
Da imensidão, o olhar se abre
Outras perspectivas, outras percepções
O respiro. (Mirella Maria)

O respiro faz parte do que se chama decolonialidade. Ele rompe com estruturas sabiamente, trazendo outras percepções para o que é posto como senso comum, ou padrão. Para isso, as práticas apresentadas decolonizam nosso saber, nosso ser, nosso poder, nos tornando possíveis estéticas outras que rompem com um padrão de dominação. Além disso, tendo consciência de que todas as revisões necessárias dependem também de um trabalho em parceria, com outras pessoas envolvidas, com outros saberes apresentados, com modificações reais de culturas e linhas de pensamento nas bases de poder. Assim, é possível materializar mudanças transgressoras na sociedade.

Entretanto, é importante frisar que o ideal é caminhar, com muitas mirongas ao redor. Daí o enfrentamento por outras realidades, que é uma ferramenta urgente para organização, criação de estratégias, revisões profundas de si ou do outro e exposição consciente para o mundo. Dessa forma, a decolonialidade seja na teoria ou na prática

se alinha e firma, ampliando nossos horizontes para possibilidades positivas nas artes, cultura e educação. Sendo assim, é importante frisar que:

É uma nova costura minha, do outro, com o outro, para o outro. Não pode ser uma costura de via única, é necessário outro ponto de vista, é importante o sujeito representado estar presente com seu olhar (MARIA, 2018, p.115).

Aqui compreendo que a decolonialidade pode ser o nosso respiro diário, ampliações de olhares, outros quotidianos e histórias também a serem compartilhadas. Assim, a arte, a educação e a cultura nos apresentam possibilidades de mudança efetiva no campo estrutural da sociedade, o que já pode ser visto lá na base, na formação diária caseira, popular ou escolar. E para os mais velhos, que esses outrxs saberes sejam vistos, valorizados, revistos em suas experiências. Dessa forma, o respiro diário educa e abraça a possibilidade de uma transformação social.

O respiro
Mar-adentro
Envolto de água de outros foras
Dentro
Mar à fora
Mar dentro
O respiro (Mirella Maria).

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. **Speaking in tongues**: a letter to Third World women writers. In: MORAGA, Cherríe; ANZALDÚA, Gloria (orgs.). *This bridge called my back: writings by radical women of color*. New York: Kitchen Table, 1981. p. 165-174.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera**: The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 336, mai./ago. 2011.

CANAS, Adriano Tomitão. **MASP**: Museu Laboratório: projeto de museu para a cidade 1947-1957. 2010. 202 f. Dissertação (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2010.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2005.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. **LOLA Press**, n. 16, nov. 2001.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A mulher negra na década – a busca da autonomia. Apresentação. **Cadernos Geledés**, n. 5, São Paulo, out. 1995.

CUSISANQUI, Silvia. **Ch'ixinakaxutxiwa**: On Decolonising Practices and Discourses (Critical South). Buenos Aires: Tina Limon Ediciones, 2010.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984. p. 223-244.

GONZALEZ, Lélia. Entrevista de Lélia González ao Jornal do MNU. In: **Primavera para rosas negras**. São Paulo: Filhos da África, 2018. p. 386.

hooks, bell. **Love as the practice of freedom**. In: *Outlaw Culture. Resisting Representations*. Nova Iorque: Routledge, 2006. p. 243–250.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. 283 p.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad Decolonial. In: **Otros Logos**: Revista de Estudos Críticos, ano 1, n. 1, dez. 2010.

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Incerteza Viva, 2016.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

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

NASCIMENTO, Beatriz. **O conceito de quilombo e a resistência cultural negra**. In: Afrodiáspora, Rio de Janeiro, n. 3, p. 41-49.

NASCIMENTO, Beatriz. **A mulher negra e o amor**. In: RATTS, Alex. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

NASCIMENTO, Beatriz. **O conceito de quilombo e a resistência cultural negra**. In: RATTS, Alex. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

NASCIMENTO, Beatriz. **Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005.

RAMOS, Alberto Guerreiro. **O problema nacional do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1960.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. ¿Puede hablar el subalterno?. In: **Revista Colombiana de Antropología**, v. 39, jan./dez. 2003.



Renata Aparecida Felinto dos Santos

Artista visual, pesquisadora e professora. É doutora e mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista e especialista em curadoria e educação em museus de arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É professora adjunta da Universidade Regional do Cariri/CE, vencedora do terceiro prêmio Select de Arte e Educação na categoria Arapurú e artista finalista do PIPA PRIZE 2020.

Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0927060628976765>

Eliana Barbosa Amorim

Reside atualmente em Juazeiro do Norte/CE. Retirante. Artista visual, pesquisadora, arte-educadora e produtora cultural. Licenciada em Artes Visuais pelo Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri/URCA. É colíder do grupo de pesquisa NZINGA – Novos Ziriguiduns (inter)Nacionais Gerados na Arte, liderada pela artista visual e professora universitária dra. Renata Felinto.

Suas pesquisas e produções no âmbito das artes visuais abordam questões de gênero e raça no Brasil, como no trabalho *Reintegração de Afeto*. E investiga intersecções entre arte, magia e saberes tradicionais de cuidados e curas através da natureza compartilhados entre mulheres sertanejas curandeiras com o projeto *Encantadas: saberes mágicos em lugares sagrados*. Este projeto teve a primeira orientação da artista Renata Felinto durante a graduação, e agora está sendo orientada pela artista e psicóloga Castiel Vitorino Brasileiro dentro do Laboratório de Artes Visuais 2020 da Escola Porto Iracema das Artes, Fortaleza/CE.

É integrante do Coletivo Artivista Karetas com Prekito, do Coletivo de artistas brasileiras racializadas Nacional Trovoa, do Coletivo de artistas pretos e pretas TERREIRA e atua como produtora do grupo musical Cantando Marias.

Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/4192754149873831>



Fernanda Veloso da Costa

Natural da cidade de Crato/CE, graduanda de licenciatura em Artes Visuais na Universidade Regional do Cariri (URCA), bolsista no projeto de extensão YABARTE, *Rua: palavra do gênero feminino* e membro no Grupo NZINGA – Novos Ziriguiduns (inter)Nacionais Gerados na Arte.

Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7147094059379070>



José Wesley Nunes da Costa

José Wesley Nunes da Costa, nascido em Caririáçu/CE. Estudante, pesquisador e artista/professor em formação, graduando no curso e licenciatura em Artes Visuais na Universidade Regional do Cariri (URCA). Atualmente bolsista no projeto de pesquisa *YABARTE* e *PRPGP-fecop*. Membro do Grupo de Pesquisa NZINGA – Novos Ziriguiduns (inter)Nacionais Gerados na Arte, liderado pela professora dra. Renata Felinto.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/0901194152150451>



Maria Claudineide Alves Macedo

Artista visual, educadora, pesquisadora, atuante e cantadeira. Licenciada em Artes Visuais e mestranda em Educação pela Universidade Regional do Cariri (URCA). Pesquisadora no projeto *YABARTE - Processos Gestacionais na arte contemporânea a partir dos pensares e fazeres negros femininos*, colíder do Grupo de Pesquisa NZINGA – Novos Ziriguiduns (inter)Nacionais Gerados na Arte. Evocando a força ancestral e ficcional da vida no campo, encontra nas vivências na terra o caminho que guia o seu fazer artístico enquanto artista, agricultora, retirante, fertilizadora de imagens.

Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/2581542988556055>

NZINGA⁵⁷ – AS INTERSECÇÕES ENTRE FEMINISMOS, NOVAS EPISTEMOLOGIAS E ARTES COMO PRÁTICAS DE DESCOLONIZAÇÃO DA PESQUISA E DO ENCONTRO NA ACADEMIA E NA VIDA

Profa. Dra. Renata Aparecida Felinto dos Santos
Eliana Barbosa Amorim
Fernanda Veloso da Costa
José Wesley Nunes da Costa
Maria Claudineide Alves Macedo

RESUMO

Este artigo apresenta o Grupo de Pesquisa NZINGA – *Novos Ziriguiduns (Inter) Nacionais Gerados nas Artes*, sua constituição no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri (URCA), no Ceará. Neste estado existe uma negação sintomática da presença de pessoas negras na origem de seu contingente populacional e, NZINGA foi fundado para, no âmbito branco centrado e hetero-orientado da academia pública, tratar dos silêncios históricos, sociais e acadêmicos. Tentamos minimizar tais lacunas no que tange à produção de epistemologias que escapam ao modelo hegemônico de cultura e de arte, bem como de suas possibilidades de registro ou/e documentação, de propagação e de pertencimento. Expomos as ações de encontros presenciais, remotos, nos limites físicos da Universidade Regional do Cariri e em aquilombamento com outros agentes da sociedade, seja local, seja nacional. Pretendemos ter aqui um breve memorial introdutório e reflexivo do que significou e significa a instauração de nossas atividades nesta Instituição de Ensino Superior cravada no Cariri Cearense.

Palavras-chave: Grupos de pesquisa. Artes. Mulheres negras. Descolonização.

NZINGA - THE INTERSECTIONS BETWEEN FEMINISMS, NEW EPISTEMOLOGIES AND ARTS AS PRACTICES FOR THE DECOLONIZATION OF RESEARCH AND MEETING IN ACADEMY AND LIFE

ABSTRACT

This article presents the NZINGA Research Group - New (Inter) National Ziriguiduns Generated in the Arts, its constitution in the Arts Center of the Regional University of Cariri (URCA), Ceará. In this state there is a symptomatic denial of the presence of black people at the origin of its population, and NZINGA was founded to deal with historical, social and academic silences in the white centered and hetero-oriented sphere of public academy. We try to minimize such gaps regarding the production of epistemologies that escape the hegemonic model of culture and art, as well as its possibilities of registration or / and documentation, of the propagation of and of belonging. We expose the actions of face-to-face, remote meetings, within the physical limits of the Regional University of Cariri and in tandem with other agents of society, whether local or national. We intend to have here a brief introductory and reflective memorial of what it meant and means to establish our activities in this Higher Education Institution located in Cariri Cearense.

Keywords: Research groups. Arts. Black women. Decolonization.

⁵⁷ Grupo de Pesquisa NZINGA – *Novos Ziriguiduns (Inter) Nacionais Gerados na Arte*. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)/Universidade Regional do Cariri (URCA).

INTRODUÇÃO

A universidade, especialmente a pública, somente será nossa, como costumamos afirmar, quando realmente estivermos presentificadas nela como pessoas a partir dos estudos que nos interessam em relação ao passado, presente, futuro. “Presentificadas como pessoas” significa considerar que repudiamos o lugar de objeto de estudo que o modelo de universidade do Brasil relegou às pessoas não brancas. As centenas de estudos que nos abordam a partir de uma perspectiva de pesquisa sobre nós como “os outros” e “as outras” partem de compreensões da cultura ainda muito ligadas à escola evolucionista taylorista⁵⁸ do início do século XX. As culturas não brancas são registradas considerando a régua branca como referência de excelência, mesmo quando quem pesquisa são as pessoas brancas tidas no meio acadêmico e na intelectualidade como progressistas.

Nesse contexto, o espaço acadêmico tem replicado dentro de sua estrutura, do corpo discente ao currículo, a imposição dos lugares que devemos ocupar nessa estrutura. Na “nossa” universidade ambicionamos produzir as pesquisas que façam essa reversão que tem sido foco do que chamam de disputas de narrativas. Pois bem, não estamos disputando narrativas porque não consideramos como indicativo a concorrência que a branquitude incorporou e impôs como referência de êxito. Não estamos tratando de quem perde e de quem vence, de quem é pior ou melhor porque essa é uma forma reducionista e imatura de entendimento da fortuna que são as populações do mundo. Estamos propondo a coexistência de narrativas e que possamos aderir a que nos contemple e nos reconheça em nossas humanidades e capacidades de produzir inteligência e de criar, e quando escrevemos “criar” não nos referimos somente à arte, contudo sim à competência de criação como organização do mundo, como aderência a outras cosmogonias, a outras e novas epistemologias. Ressaltamos que nesse escopo consideramos ampliar o que significa conhecimento das formas de aprender, ensinar, estudar, compartilhar, documentar, registrar, para mencionar os verbos que se inserem no que perpetrados dentro da universidade, da academia.

Pretendemos alargar cada vez mais a realidade de que a universidade deve ser pluriversidade. Se o universal como categoria que equaliza todas as humanidades foi desmascarado porque parte da premissa de que universal é apenas o conhecimento desenvolvido pelo homem branco e, portanto, também registrado por homens brancos, para homens brancos que se creem proprietários das formas de existir no nosso mundo, não nos cabe mais pensar na universidade, e sim na pluriversidade.

Essa é parte da reflexão embrionária do Grupo de Pesquisa NZINGA – Novos Ziriguiduns (Inter) Nacionais Gerados nas Artes⁵⁹. Propor um grupo de pesquisa para se

⁵⁸ Ver Edward Taylor (1832-1917) e as abordagens da escola evolucionista sobre cultura.

⁵⁹ Nzinga ou Ana de Sousa, seu nome de batismo católico, foi uma fundamental rainha do Reino de Dongo, cuja regência foi de 1624 a 1626. Também fundou e governou o Reino de Matamba, ambos os reinos localizados no atual país de Angola. Um dos pontos centrais do Grupo de Pesquisa NZINGA é o resgate de personalidades históricas que foram subtraídas dos registros oficiais como forma de doutrinar e de enfraquecer as minorias políticas. Consideramos que Nzinga deveria ser estudada quando

discutir o que produzimos dentro da própria universidade, inicialmente na subárea das artes visuais, posteriormente, com a nossa constatação de quão profunda é a lacuna acerca das pesquisas que registrem conhecimentos geridos por populações não brancas, acordamos que era necessário incorporar a área das artes, quiçá das humanidades.

Imagem 1 - Ilustração feita por Jean-Louis Castilhon para retratar a Rainha Nzinga, c. 1769



Fonte: Portal Geledés⁶⁰.

Imagem 2 - Logotipo do Grupo de Pesquisa NZINGA



tratamos da disciplina de História do Brasil por sua inquestionável relevância no combate à invasão portuguesa em território africano no século XVII, bem como por ter sido uma figura política que afirmou suas habilidades de estrategista bélica e diplomática.

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/nzinga-a-rainha-negra-que-combateu-os-trafficantes-portugueses/>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Nesse sentido, são três fatores que orientam a eleição do nome NZINGA para nosso grupo de pesquisa. O primeiro é a referência e reverência ao reino do Congo localizado, dentre outros países, na atual Angola, como um dos inícios da constituição da população a qual chamamos brasileira juntamente com a sua vasta, porém pouco nomeada, herança histórica, social, cultural e artística incorporada à cultura brasileira e afro-diaspórica.

O segundo são as possibilidades de exploração da onomatopeia *ziriguidum* e os significados que lhes são atribuídos que se relacionam tanto às culturas africanas, afro-brasileiras e afro-diaspóricas no que se refere ao fluxo, à forma, estamos a tratar de movimentos e cruzamentos possíveis por meio das artes visuais assim como de seus diálogos com outras áreas das artes.

Por fim e em terceiro, a qualidade feminina da palavra Nzinga bem como a biografia da rainha de mesmo nome, também são princípios que conduzem as investigações e investidas propostas pelo grupo de pesquisa no sentido de dar visibilidade às produções de mulheres nas mais diversas frentes, bem como ao pioneirismo ainda não evidenciado pela historiografia ou narrativa oficial.

Evidentemente que temos consciência da amplitude dessa alteração para abarcar mais pessoas, e não temos a presunção de incorporar em nossas demandas uma revisão de tal magnitude. Todavia, quando o NZINGA surgiu em 2018, passamos a realizar nossos encontros semanais, posteriormente quinzenais e, a ele aglutinaram-se pessoas que pesquisam em artes e humanidades, o que nos fez entender que NZINGA deixava de ser um grupo de pesquisa para se configurar também como um lugar de acolhimento às pesquisadoras e pesquisadores que não encontraram receptividade para seus interesses e estudos em outros ambientes da academia.

Dessa maneira, o NZINGA foi organizado para ser o lugar seguro dentro da Universidade Regional do Cariri para conversarmos, sempre de forma o mais horizontal possível, sobre os assuntos que não eram acolhidos dentro das disciplinas, das casas e famílias, da sociedade. Ou mesmo, para o estudo coletivo e discutido de um livro que gerou interesse em parte significativa das pessoas que frequentam o NZINGA. Dos feminismos ao pajubá⁶¹, todos esses assuntos nos interessam para entendermos o que não podemos entender sozinhas.

Nesse curto período de atividades realizamos inúmeras atividades com a finalidade de promover nossas ações internas, ampliando o número de pessoas com acesso aos conhecimentos que temos estudado e extrapolando os limites arquitetônicos da universidade que é vista pela população, de forma generalizada, como um lugar elitizado e hermético onde estão as pessoas que sabem, e fora dela, as pessoas que não sabem. Esse entendimento causa o afastamento das pessoas da comunidade em relação ao que é realizado nos espaços acadêmicos. E, promover aproximações entre as pessoas que frequentam o Grupo de Pesquisa NZINGA assiduamente e a comunidade circundante, é provocar o sentimento de

⁶¹ Pajubá é uma linguagem desenvolvida pela comunidade de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros (LGBT) com grande presença de palavras de origem ioruba.

pertencimento dessas pessoas em relação à universidade. Ou seja, fortalecer que a universidade serve aos interesses da comunidade, da sociedade, da humanidade e que, portanto, o que pesquisamos internamente visa aprimorar o nosso autoconhecimento como população concomitantemente ao aprimoramento da nossa qualidade de vida. Como podemos contar com a parceria da sociedade civil para defender as universidades públicas se as pessoas sequer têm conhecimento do que se pesquisa dentro dela?

Saber de si, dos seus e das suas, sobre a história pregressa e sobre a que se estabelece no agora também é uma responsabilidade de nós docentes e discentes dentro das universidades do Brasil, por isso, ir para a praça, para a rua, para a comunidade é tão importante.

A fim de dar um panorama acerca de nossas ações, neste artigo apresentaremos as reuniões que denominamos *Encontros Abertos NZINGA*, que foram de fundamental relevância para o conhecimento dos protagonismos de mulheres da região do Cariri; o projeto de pesquisa *YABARTE: processos gestacionais na arte contemporânea a partir dos pensares e fazeres negros femininos*, que pesquisou artistas negras em atividade no Brasil hoje; o projeto de extensão *YABARTE - Rua: Palavra de Gênero Feminino*, que levou para a Praça da Sé a discussão sobre o feminismo e suas várias vertentes e experiências na cidade do Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha; por fim, as oficinas realizadas na comunidade do Alto da Penha em novembro de 2019 de nome *Reconstruindo imagens de mulheres negras*, a partir de uma parceria com o Postim Cultural.

ENCONTROS ABERTOS NZINGA E A CULMINÂNCIA NA EXPOSIÇÃO DE CURADORIA COLETIVA MULHERES PENSANTES, PRESENTES!

Durante os primeiros encontros do Grupo de Pesquisa NZINGA, em 2018, logo se mostrou constitucional que deveríamos contemplar não somente uma bibliografia formalizada pela publicação registrada por meio de livros, artigos, monografias, dissertações, teses, ou qualquer outro tipo de texto oficial. As reuniões aprofundaram a percepção de que o Ceará é um estado brasileiro de maioria negra, que tem por volta de 68% de pessoas pretas e pardas como constituintes de sua população. Entretanto, a historiografia oficial forjou uma narrativa que exclui absolutamente essa população de seus registros, ainda que pese o fato de o estado ter sido o primeiro do Brasil a abolir a escravidão o que registra a existência expressiva de pessoas pretas e pardas na região. Como prova dessa presença na atualidade, as ruas da cidade do Crato apresentam práticas bem comuns às de localidades da África Central, como os mercados de rua nos quais as mulheres dão o tom do comércio com quitandeiras e quituteiras.

Sobretudo nos folguedos da tradição existe a presença das bandas cabaçais. Sendo a mais antiga a dos irmãos Aniceto com mais de 200 anos de existência. Evidentemente esses homens trazem em suas características fenotípicas a herança

negro-africana e indígenas, bem como as pessoas que encontramos ao caminhar pela cidade. Por não possuírem o fenótipo aproximado do que no Brasil se convencionou identificar como pessoa negra, com cabelos crespos, pele muito escuro, narizes e bocas de traços arredondados e acentuados, muitas dessas pessoas não se autodeclararam como pretas ou pardas, porém sim a partir de várias outras determinações.

Esses fatores corroboram para a invisibilização e o apagamento do reconhecimento desse grande número de pessoas como parte do contingente populacional negro, e reforçam a narrativa oficial da não existência dessa presença.

Isso posto, a partir das próprias frequentadoras do Grupo de Pesquisa NZINGA, e de um convidado externo, organizamos um ciclo de encontros intitulados *Encontros Abertos Nzinga*, a fim de conhecermos mais e melhor o protagonismo feminino e negro na região engendrado por mulheres em espaços informais e de coletividade. O protagonismo a qual nos referimos diz respeito à maneira como as mulheres que trouxemos para nossos estudos participaram da vida religiosa, social, política, cultural da região do Cariri, muitas das vezes não sendo reconhecidas em vida por seus feitos. Então, para nós era urgente aproximarmos uma das centralidades da existência do Grupo de Pesquisa NZINGA, que é contemplar quem está excluída de anais hegemônicos, e apresentá-las realizando a sua inserção a partir de nossas ações, e trazer o reconhecimento de que na região do Cariri existe uma história negra afro-brasileira, é a compreensão de que a presença negro-africana se expande de forma indelével pelo território nacional, por todos os cantos, não existe nenhum lugar do Brasil sem a nossa contribuição.

Para tanto, realizamos quatro encontros dos quais participaram pessoas inscritas como participantes do NZINGA e outras que participaram de encontros específicos e pontualmente. Os três primeiros encontros foram de apresentações de pesquisas conforme apresentamos na Imagem 3.

Imagem 3 - Cartaz de divulgação dos *Encontros Abertos NZINGA* ocorridos como atividades do Grupo de Pesquisa NZINGA em agosto de 2018, no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri/CE

**ENCONTROS ABERTOS
NZINGA**

Novos Ziriguiduns (Inter)Nacionais Gerados nas Artes Visuais

O NZINGA (Grupo de Pesquisa), convida às pessoas interessadas à participação nos encontros abertos que ocorrerão em agosto, nos quais abordaremos as produções de história e conhecimento com protagonismo feminino no Brasil e no Cariri Cearense.

09, 5ªfeira: a cantora Fatinha Gomes sobre as cantoras populares do Cariri Cearense.
 16, 5ªfeira: a historiadora Edivania Barros sobre as religiosas do Cariri Cearense.
 31, 6ªfeira: o professor Alex Baoli sobre escrita negra feminina.



Endereço:
 Av. Padre Cícero, 1348 - São Miguel - Crato/CE

Abaixo nas imagens Mestra Margarida, Maria de Araujo e Ana Maria Gonçalves.



Arte: Renata Felinto.

A pedagoga, cantora e pesquisadora Maria de Fátima Gomes, artisticamente chamada de Fatinha Gomes, apresentou a sua pesquisa sobre as mestras da tradição popular no Cariri, que já desenvolve na Universidade Federal do Cariri como estudante do curso de Licenciatura em Música. Um dos pontos que consideramos da maior pertinência em seus estudos é a elevação das mestras da tradição ao *status* de cantoras-compositoras, uma vez que, os registros e estudos oficiais em música tem se mostrado negligente na perspectiva de situar as mesmas como compositoras e criadoras já que não dominam categorias formais de registro musical. Neste levantamento de Fatinha Gomes destacamos a biografia da mestra Maria Margarida, que foi uma das mulheres que elegemos posteriormente para figurar entre as que foram apresentadas na exposição *Mulheres Pensantes, Presentes!*

Imagem 4 - Registro do ciclo *Encontros Abertos NZINGA* com o tema *Cantoras populares do Cariri Cearense* conduzido pela pedagoga, cantora e pesquisadora Maria de Fátima Gomes ou Fátima Gomes



Realizado em agosto de 2018, no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri/CE.
Fotografia: Erlandson Luna.

A historiadora Francisca Edivânia Barros Gonçalves realizou o segundo encontro apresentando a sua pesquisa na qual construiu, a partir de relatos da oralidade, a biografia de Maria Caboré, mulher negra natural do Crato/CE, porém cuja data de morte é incerta e podemos situá-la entre o fim do século XIX, sendo o ano de 1936 que consta em seu atestado de óbito. Viveu em situação de total vulnerabilidade social tendo que carregar em sua cabeça lata d'água para famílias mais abastadas como meio de subsistência. Após inúmeras violências psicológicas, físicas e sexuais sofridas ao longo da sua vida, no pós-morte a sociedade cratense a elevou ao *status* de santa sendo seu túmulo cultuado e visitado por quem afirma que as orações e pedidos a ela foram atendidos.

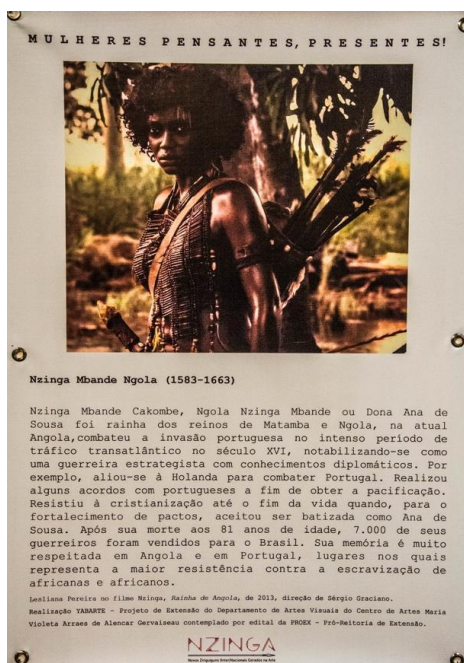
Por fim, o professor de Letras da rede estadual de Juazeiro do Norte/CE, Alessandro Batista de Oliveira, conhecido no movimento cultural e popular da região como Alex Baoli, realizou uma fala tratando das mulheres negras no âmbito da arte da escrita. Ele é integrante também do Grupo de Valorização Negra do Cariri (GRUNEC), e especialista em Literatura Brasileira, Portuguesa e Africana Lusófona. Neste caso, consideramos a especialização do professor Alex Baoli como forma de gozarmos de uma abordagem mais introdutória sobre a presença das mulheres negras na literatura, de maneira a termos um panorama dessa produção.

Todas as apresentações foram seguidas de diálogos que visaram o compartilhamento de impressões, a discussão e elucidação de dúvidas, as trocas de referências, numa tentativa de horizontalizar o conhecimento tanto no sentido de quem está à frente no lugar de quem tradicionalmente detém o saber, mas também de quem está sentada no lugar de quem aprende. Para tanto, a roda de conversa, a circularidade, sempre que possível tem sido a forma de disposição de cadeiras a fim de

que todas as pessoas possam se ver, de que todos os rostos tenham a mesma importância, de que localizemos nitidamente quem fala e quem escuta.

Esse processo foi o início da curadoria para a exposição *Mulheres Pensantes, Presentes!*, na qual selecionamos 20 mulheres do mundo, do Brasil, do Nordeste e do Cariri, nesta ordem, que coletivamente consideramos que as pessoas da região deveriam conhecer. Cada participante do NZINGA defendeu os motivos pelos quais considerou que essa personalidade deveria ter a sua biografia difundida. Um critério de enorme relevância foi a invisibilização, ou seja, as mulheres menos conhecidas foram as que contemplamos. Para apresentação das mesmas elaboramos verbetes curtos e selecionamos fotografias dessas mulheres para *layout* e impressão de banners. Também realizamos a curadoria de trabalhos de artes visuais da região e, especialmente, de estudantes do Centro de Artes frequentadoras dos encontros do grupo de pesquisa e que, de alguma forma, traziam as reflexões sobre subjetividade, invisibilidade, opressões, fortalecimentos em suas poéticas, linguagens, conceitos.

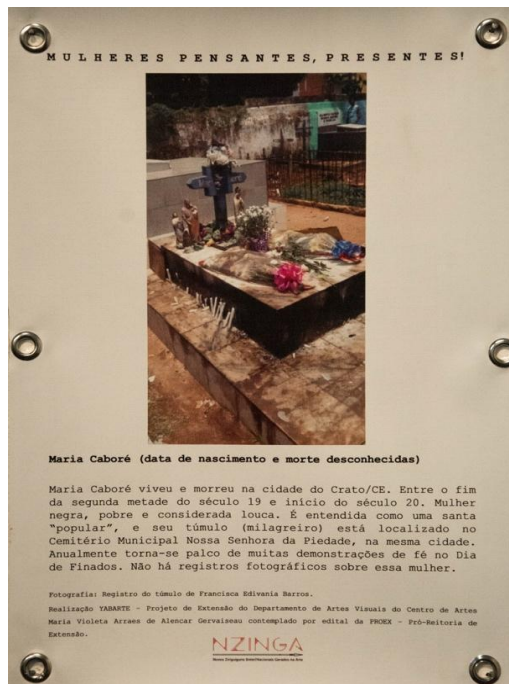
Imagem 5 - Lesliana Pereira, atriz angolana, como Rainha Nzinga no filme *Nzinga, rainha de Angola*, dirigido por Sérgio Graciano, 2013



Arte: Renata Felinto⁶².

⁶² Imagens 5, 6 e 7: banner informando biografias sobre mulheres que o Grupo de Pesquisa NZINGA considerou fundamentais de serem visibilizadas a partir da exposição *Mulheres Pensantes, Presentes!* realizada com curadoria coletiva como parte da programação do 9º Artefatos da Cultura Negra, na URCA, Campus Pimenta, Crato/CE.

Imagem 6 - Túmulo de Maria Caboré no Cemitério de Nossa Senhora da Piedade no Crato/CE



Arte: Renata Felinto.

Imagem 7 - Retrato de Lélia Gonzalez

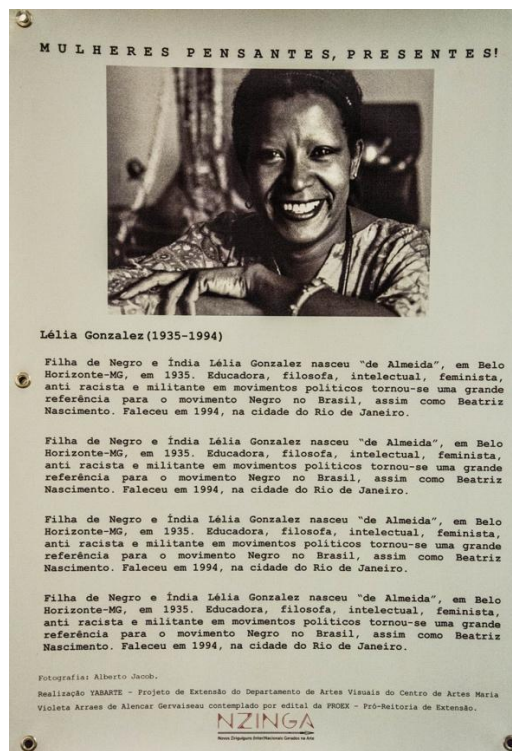


Foto: Alberto Jacob. Arte: Renata Felinto.

Imagem 8 - Cartaz da exposição *Mulheres Pensantes, Presentes!*, realizada pelo Grupo de Pesquisa NZINGA com curadoria coletiva como parte da programação do 9º Artefatos da Cultura Negra, na Universidade Regional do Cariri, Campus Pimenta, Crato/CE



Arte: Andréa Sobreira.

Após a abertura do que chamamos de “exposição”, ofertamos rodas de conversa, oficinas e visitas mediadas para a comunidade da URCA e da região, convergindo as atividades de pesquisa com as de extensão e compreendendo que estabelecemos caminhos de aproximação do que fazemos dentro deste espaço com quem está fora dele.

Também organizamos e editamos um catálogo como registro desse acontecimento que foi um marco para as nossas atividades, sobretudo por sedimentar as transformações que o NZINGA trouxe inicialmente como teoria e projeto, observando a sua edificação como prática.

Imagem 9 - Abertura da exposição *Mulheres Pensantes, Presentes!*, realizada pelo Grupo de Pesquisa NZINGA com curadoria coletiva como parte da programação do 9º Artefatos da Cultura Negra, na Universidade Regional do Cariri, Campus Pimenta, Crato/CE



Foto: Wandelysson Landim.

A exposição realizada durante o mês de setembro de 2018 foi parte da programação do 9º Artefatos da Cultura Negra, idealizado pela Profa. Dra. Cícera Nunes e pelo Prof. Dr. Henrique Antunes Cunha Junior, que consideramos o maior evento da Universidade Regional do Cariri. No entanto, evidentemente que por ser uma atividade voltada à cultura afro-diaspórica e, em muitos momentos, também abordar as populações originárias, não recebe o merecido apoio financeiro e técnico e mesmo reconhecimento por parte das instâncias superiores da instituição.

Unirmo-nos ao 9º Artefatos da Cultura Negra foi uma estratégia agregadora para fazer o grupo de pesquisa ser conhecido por outras coletividades da sociedade civil que já estavam alinhadas às ações desse evento há mais tempo e, concomitantemente, para organizar o que estudamos, descobrimos, revisamos e, principalmente, que sonhamos conjuntamente ser possível na perspectiva de experimentar outras formas de ensinar e de aprender na academia.

YABARTE E PRODUÇÃO DE MULHERES PRETAS NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Na ponta de lança das revoluções epistemológicas cuidadosamente gestadas pela grande árvore de copa larga que é o Grupo de Pesquisa NZINGA, encontramos em suas raízes o projeto de pesquisa *YABARTE: processos gestacionais na arte contemporânea a partir dos pensares e fazeres negros femininos (2018-2020)*, financiado pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap), através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic), e pela Pró-Reitoria de Extensão (Proex) vinculados a Universidade Regional do Cariri (URCA), no qual os projetos têm como cerne desenvolver ações educativas que envolvam a comunidade acadêmica e a comunidade externa.

A implementação do Grupo de Pesquisa NZINGA no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri é um marco para uma geração de profissionais das artes visuais e da educação em formação que, a partir desse grupo de pesquisa, iniciam um processo de autoentendimento e pertencimento étnico-racial, sexual e de gênero. Essa autopercepção é refletida nas aspirações e nas construções intelectuais, artísticas e afetivas compreendendo onde, de acordo com a história, estão localizados os borrões e rasuras esbranquiçadas, e quais os caminhos para revirar a terra com as mãos e fazer nascer desse lugar possibilidades de exercícios de nossas humanidades junto às nossas certezas e contradições.

Em seu nome o projeto homenageia e se guia pela proteção das *yabas* ou *iabás*, orixás femininas do panteão iorubá cuja população está localizada entre a Nigéria e o Benim, tais deidades são amplamente difundidas no Brasil através das religiões e espiritualidades de matrizes africanas. Por também serem mães, o projeto leva a palavra “gestacionais” em seu subtítulo, incorporando no seu fazer os cuidados nos caminhos percorridos para gestar esse grande ajuntamento descentralizado de mulheres artistas visuais negras.

Com esta pesquisa nos propomos a refletir e fazer um revisionismo histórico na arte brasileira para compreender as exclusões, e onde estão localizadas as poucas inserções dos corpos femininos racializados, para então, nos tornarmos canais de encontros com as artistas que compõem este trabalho.

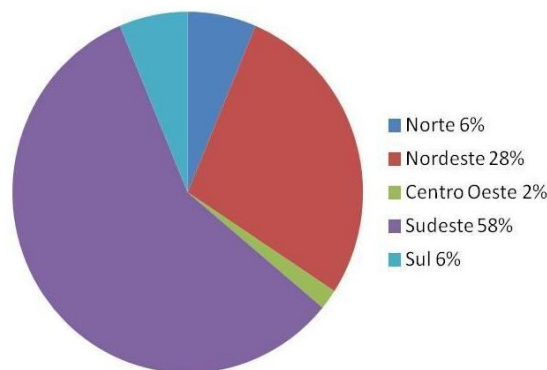
Dentre as singularidades que fundamentam o YABARTE, mencionamos a importância de um olhar descentralizado para com o território brasileiro buscando olhar com atenção as regiões periféricas do país, compreendendo que tradicionalmente a região sudeste se constituiu como eixo do circuito artístico brasileiro, o que provoca o esquecimento de quem não está, por nascimento ou por processos de migração, geograficamente neste lugar.

Ressaltamos que construir esta grande rede de artistas só foi possível devido a colaboração dessas mulheres, pois edificar mundos junto de mulheres não brancas requer uma atenção e cuidado com esses corpos que vivenciam o tempo de uma forma muito particular, com atravessamentos históricos, sociais, psicológicos, e não apenas cronológicos, no sentido raso de dispor de “tempo”. Estarmos atentas às especificidades de cada uma das artistas visuais contatadas foi essencial para que as etapas da pesquisa pudessem ser realizadas da maneira mais coerente e afetuosa possível, uma vez que, buscamos contemplar as várias possibilidades do ser artista, abrangendo as muitas idades, técnicas, linguagens, formações, poéticas, processos e procedimentos artísticos.

O processo de conhecimento e levantamento dos dados se deu por meio de três etapas, sendo elas:

1. mapeamento dos nomes listados, e estabelecimento de contato com as artistas visuais por meio de carta convite;
2. levantamento de dados biográficos, processuais e imagens de obras;
3. por fim, uma entrevista/fala de aproximação para conhecer um pouco sobre seus entendimentos e perspectivas enquanto artistas racializadas no Sul global, no Brasil.

Gráfico 1 - Dados acerca das artistas pesquisadas distribuídas por regiões do Brasil



Fonte: Eliana Amorim.

Inicialmente organizamos uma lista com mais de 200 nomes, dos quais nem todas as artistas visuais conseguiram responder as etapas da pesquisa, o que gerou uma redução na organização final deste trabalho. Esse contratempo reafirma a sobrecarga e a precarização do trabalho de mulheres negras de forma geral. No entanto, como no YABARTE tratamos das artistas visuais, constatamos que muitas dessas mulheres exerciam outras funções profissionalmente ou incidentalmente como maneira de complementação de renda, e ainda que outras possuem atribuições domésticas e maternas, lidando com sobrecargas que dificultam a dedicação ao seu trabalho de artistas visuais profissionais. Essa dificuldade se estende a aparentemente simples tarefa de responder às nossas mensagens e organizar os materiais solicitados.

Todas as informações obtidas estão compiladas em um catálogo composto por verbetes de todas as artistas; imagens de suas obras; entrevistas e textos escritos por profissionais de curadoria, pesquisa, artistas, bolsistas do projeto sobre temas que demarcam a importância da pesquisa considerando o processo histórico de exclusão e apagamento da população afrodescendente no Brasil. Toda essa documentação escrita e visual está em processo de organização para que se torne uma publicação e essa finalização envolve custos dos quais, neste momento, a URCA não dispõe.

Imagem 10 - Referência de verbetes que compõem a pesquisa YABARTE

ELIANA AMORIM

A portrait of Eliana Amorim, a Black woman with short, curly dark hair, wearing large, dark, teardrop-shaped earrings and a black top. She is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is split into two colors: a bright cyan on the left and a dark purple on the right.

Foto: Amilton Duarte

Eliana Barbosa de Amorim, nasceu em 28 de setembro de 1996 na cidade de Exu-PE. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri-URCA, e pesquisadora no Projeto de Pesquisa YABARTE: *Processos gestacionais na arte contemporânea a partir dos pensares e fazeres negros femininos*. Trabalha com performance, fotografia, bordado, escultura e instalação, abordando temáticas que trazem o universo feminino existente e resistente no sertão, assim como as práticas de origem afro-ameríndia que o lugar em que vive ainda existem.

Contato: lilianamorim79@gmail.com

Site: https://www.instagram.com/elianamorim_art/?hl=pt-br

Fonte: Grupo de Pesquisa NZINGA.

O YABARTE se configura então como uma importante ferramenta de documentação das histórias e produções que apresentam um panorama da arte contemporânea feminina preta brasileira, numa amostragem de artistas de todas as regiões, dos interiores às capitais; de técnicas tradicionais até as mais tecnológicas, que tem recriado através das artes visuais procedimentos de sobrevivências e de reinvenção de mundos para além das ruínas coloniais. Corpos e corpas que desviam do eurocentrismo, da binariedade, da cisnormatividade, e da produção que legitima os modelos estruturados pela academia nos moldes da arte europeia que determinou o que é e não é arte. Enquanto a publicação e publicização da nossa pesquisa não se torna uma realidade, e mesmo no decorrer do processo de pesquisa, realizamos uma série de atividades, dentro e fora da URCA, para que os quatro cantos do Brasil saibam que existimos e estamos em atividade constante e intensa como artistas visuais, pesquisadoras e educadoras.

Imagem 11 - Apresentação da pesquisa YABARTE no Aparelha Luzia, em São Paulo/SP, em dezembro de 2018, como parte das atividades da exposição *Ser tão doce na dureza*, de Renata Felinto, com as participações de Eliana Amorim e de Maria Macedo, bolsistas do projeto e artistas convidadas a participar da exposição



Foto: Renata Felinto.

Imagem 12 - Maria Macedo na apresentação da pesquisa YABARTE no Instituto Federal de Juazeiro do Norte/CE, setembro de 2019 como parte das atividades do X Artefatos da Cultura Negra, da Universidade Regional do Cariri/CE



Foto: Renata Felinto.

Pessoas que têm criado a partir das suas existências e das suas humanidades, se autorizando a falar em primeira pessoa, como nos cita Grada Kilomba (2019), e firmando nosso direito de interpretar, dialogar, repensar, alegorizar a vida, a partir de nossos pontos de vista, de nossos eixos e centralidades.

Há artistas visuais que foram suprimidas dos escritos finais por não terem respondido às demandas do projeto de pesquisa YABARTE no tempo da universidade, que é cronológico, tem prazos, tem finalizações, dentre outras burocracias que visam mesmo organizar as pesquisas geridas nesse âmbito. Gostaríamos de num futuro próximo apresentar uma outra etapa de YABARTE que as incluísse, porém, não há garantias de que teremos condições para tanto e expressamos aqui o nosso mais profundo respeito por todas as mulheres negras, pretas, afrodescendentes, afro-brasileiras, como queiram ser nominadas, que se dedicam a serem artistas a despeito de uma história da humanidade e/ou das artes visuais que nos nega o protagonismo em nossas existências. YABARTE é a continuidade de um projeto imaginado e erguido pela nossa ancestralidade que se presentificou na liberdade que criamos para nós mesmas no nosso agora.

SURGIMENTO DO RUA: PALAVRA DE GÊNERO FEMININO E SUA ABRANGÊNCIA NO DIÁLOGO COM A POPULAÇÃO DA REGIÃO

Pensar a rua como lugar cuja palavra que a nomeia é de gênero feminino e, ao mesmo tempo, compreender que são as pessoas femininas as mais vulneráveis ao transitar por ruas, avenidas e praças, foi uma das centralidades da concepção de *Rua: palavra do gênero feminino*.

Esse projeto de extensão foi desenvolvido e coordenado pelo Grupo de Pesquisa NZINGA em parceria com o Observatório da Violência da URCA. Teve recursos da Pró-Reitoria de Extensão da universidade e contou com apoio da Secretaria Municipal de Cultura do Crato/CE e do Centro de Referência da Mulher do Município do Crato/CE.

O *YABARTE – RUA* surgiu em 2019 com foco no espaço público como local a ser ocupado por uma ação artística-política-performática, inicialmente em cinco edições que, por motivos de estrutura e de recursos financeiros foi suprimido para três.

Entendemos que o direito de ir e de vir, que o uso do espaço da rua como lugar de permanência breve e de circulação tem sido privilégio masculino, e essa posse de um espaço que é público e de todas as pessoas precisava ser desconstruída. Nós, mulheres que trabalham, que estudam, que transitam, que se divertem, dentre as várias atividades cotidianas para as quais usamos as vias públicas, por meio do *YABARTE – RUA*, buscamos aproximar pessoas de todas as idades em ambiente público como lugar de sociabilidade, encontros, convivência, lazer, aprendizagens, partilhas.

Tentamos criar um ambiente de socialização de assuntos já debatidos nos encontros do NZINGA objetivando estender o conhecimento e o entendimento dos mesmos para uma camada da população que, por inúmeros motivos e alguns já mencionados no início do artigo, não adentrarão o espaço da universidade para compor conosco essa coletividade crítica. Também tivemos a convergência de interesses do Observatório da Violência da URCA, órgão que realiza o monitoramento e a coleta dos dados sobre a violência contra as mulheres na região dos municípios do Crato, Barbalha e de Juazeiro do Norte, triângulo de cidades conhecido regionalmente como CRAJUBAR. O Observatório vem desenvolvendo um intenso trabalho no que se refere à observação e registro dessa realidade de opressão da figura feminina, do espaço doméstico ao público.

A escolha pela ocupação do espaço público, notadamente o da Praça da Sé, onde se localiza a principal igreja da cidade do Crato, um lugar extremamente valorizado e de grande circulação de pessoas, não ocorreu aleatoriamente. O *YABARTE – RUA* ocorre defronte ao local do feminicídio da professora Silvano Sousa, ocorrido num domingo de agosto de 2018, na frente de várias pessoas que passeavam e saíam da missa dominical. Tal atrocidade foi o estopim para que o movimento de mulheres da região, que já atua constantemente, realizasse ações mais enfáticas no sentido de

informar as mulheres as muitas facetas da violência doméstica cujo ataque à integridade física é a culminância desse processo.

O YABARTE – RUA também se configura como estratégia tanto para lembrar a todas as pessoas da sociedade cratense dessa tragédia, quanto para demonstrar que as mulheres estão cada vez mais conscientes de seus direitos e de que, as mais conscientes devem ser instrumento para que outras tantas conscientizem-se de que a liberdade de escolha é premissa da vida saudável e a arte, neste caso, uma forma de mediação para tratarmos do feminino e do feminismo em espaço aberto.

Estruturamos os encontros de forma a trazer arte, informação e lazer, para que as pessoas que estivessem transitando pela Praça no momento da realização da atividade e que não estão familiarizadas com os rituais da academia, sentissem um ambiente convidativo para que sentassem e escutassem, dançassem e falassem, para que, enfim, participassem conosco.

Imagem 13 - Registro do banco localizado na Praça da Sé do Crato/CE onde Silvanly Sousa estava sentada quando foi assassinada por seu ex-marido em 2018. Em todas as edições do YABARTE – RUA nós depositamos flores neste lugar para que esta e outras histórias não sejam enterradas na memória da cidade



Foto: Gabriela Jungerfeld.

Imagem 14 - Conversa com Caroline Amanda Borges, mestranda em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, educadora menstrual, terapeuta sistêmica e integrativa sobre a saúde sexual da mulher negra, em novembro de 2019



Foto: Jaqueline Rodrigues.

Compreendemos que construir uma universidade pública mais qualificada pressupõe organizar e buscar formas de ensino-aprendizagem que ultrapassem a rigidez acadêmica que esta posta e que a universidade tem um compromisso com a sociedade. Com o projeto de extensão YABARTE – RUA temos conseguido construir um espaço de debate mais democrático, dinamizado e inclusivo. Esperamos que com arte e cultura, bem como com a ocupação mais democrática da rua, possamos contribuir para a formação, transformação e conscientização de mentalidades de crianças, homens e mulheres sobre a forma brutalizada como historicamente está estruturada as relações entre os gêneros. Objetivamos também que a rua e os espaços públicos, de forma geral, se tornem, cada vez mais, lugares de todas as pessoas nos quais possamos caminhar, correr, sentar, parar, contemplar sem sentirmos medo, receio e/ou vergonha.

O IMPACTO DAS AÇÕES DO NZINGA COMO LOCAL DE ARTE E EDUCAÇÃO

Para nós é central apresentar as artes visuais como área de construção de saberes e que possui papel determinante na constituição de pessoas cientes do mundo no qual vivem, incluindo o saber das disparidades e desigualdades que engendram o nosso projeto de sociedade, a fim de que possam ter instrumentos para reivindicar direitos.

Dessa forma, o NZINGA tem desenvolvido atividades que visam interagir com as diversas pessoas e suas diferentes realidades, promovendo as artes visuais a partir do entendimento de sua subjetividade e dos muitos diálogos que ela é capaz de fomentar. Sabemos que o ensino das artes visuais nas instituições de ensino do Brasil é deficitário, especialmente, nos lugares que são menos assistidos pelo poder público. Por isso, pretendemos atuar nestes lugares objetivando provocar mudanças positivas a partir das diversas atividades que temos propostos, como rodas de conversa, intervenções artísticas e oficinas. Na atual impossibilidade desse contato presencial devido ao enfrentamento da pandemia e ao isolamento social como única medida sanitária eficiente, estamos realizando algumas atividades por meio de *lives* em redes sociais e do uso de ambientes remotos para nossas trocas dialógicas.

Tendo em vista este contexto de desvalorização das artes visuais como área formativa, e que se acentua nos últimos anos com o cerceamento, a censura e a supressão de recursos para o setor da educação e da cultura por parte do governo federal, buscamos promover essas ações para que as pessoas de comunidades tradicionalmente vulnerabilizadas tenham acesso a produções, linguagens, temáticas, biografias de artistas e discussões que se configuram como formas de conhecimento concebidas a partir do fazer artístico, principalmente provocando reflexões a respeito da nossa história, da nossa sociedade e de suas próprias realidades.

Inicialmente focamos na expansão de informações organizadas pelo projeto de pesquisa YABARTE, de inúmeras formas e em muitos lugares, não somente no estado do Ceará. Apresentamos nossa pesquisa por meio de palestras, mesas redondas,

artigos, oficinas, dentre outras formas de divulgação. E identificamos que o público infantil e adolescente do entorno da URCA estava alheio ao que estávamos pesquisando. Assim, dentro da programação para o mês da Consciência Negra de 2019, vislumbrando a extroversão dessa pesquisa, elaboramos diversas ações, sendo uma delas, oficina para ocorrer numa comunidade de nossa cidade.

Imagem 15 - Cartaz de divulgação da oficina do YABARTE oferecida em novembro de 2018, como a comunidade frequentadora do Postim Cultural, localizado no Alto da Penha e coordenada pelo artista Erlandson Luna



Nesse sentido, contatamos um dos artistas da região que organizou com a comunidade do bairro do Alto da Penha, extremamente marginalizado na cidade do Crato, a ocupação de um antigo posto da Polícia Militar (PM) que estava abandonado. Erlandson Luna transformou em lugar de ensino, aprendizagem, lazer, sociabilidade e acolhimento o pequeno complexo que era utilizado como lugar de vigilância, opressão e de controle em relação à população local. O que era um posto da PM se tornou, assim, o Postim Cultural que se apresenta atualmente como uma instituição educativa que promove atividades variadas e que desenvolve projetos que visam interagir com as crianças que não têm acesso a diversos serviços de educação, cultura e lazer. Inclusive os próprios assuntos relacionados ao conhecimento das artes visuais que, muitas vezes, na escola são limitados, pouco abordados, negligenciados. É nesse sentido que o Postim Cultural atua na comunidade, levando alguns desses temas e promovendo uma maior aproximação entre artes visuais e os seus muitos possíveis públicos.

Para essa oficina elaboramos uma atividade de composição em fotocoloragem com foco na reinterpretação de imagens de mulheres negras a partir da apresentação, apreciação e fruição de trabalhos de artistas que estão na nossa pesquisa. A oficina chamada *Reconstruindo imagens de mulheres negras* objetivou compartilhar conhecimentos acerca da técnica de fotocoloragem, por ser acessível em termos de materiais, bem como apresentá-la como linguagem que possibilita discutir o conceito de representação.

As artistas tidas como referências foram Ana Lira (PE) e Rosana Paulino (SP), que em seus trabalhos apresentam visualidades que buscam resgatar identidades a partir de uma abordagem histórica; apresentar outras formas de representações do ser mulher negra; discutir as questões de intersecções entre gênero e cor, dentre outros pontos. Para nós também era imperativo proporcionar às crianças e jovens experimentação da linguagem de fotocoloragem por meio do exercício da liberdade criativa de cada pessoa.

Nossa ação coordenada com o Postim Cultural promoveu conversas que acionaram a grande riqueza das heranças afroindígenas que se faz presente na população local, num lugar de ancestralidade e de realidade. Combinamos as experiências formais com fotocoloragem e mais a possibilidade de conhecimento das artistas visuais, cujas obras foram referências base para a ocorrência dessa atividade.

Interagir com as crianças e adolescentes da comunidade se alinha a pontos que consideramos fundamentais, sendo eles o alcance e a adesão da comunidade externa à Universidade Regional do Cariri. Dessa forma, nos esforçamos para trabalhar na elaboração, divulgação e desenvolvimento de atividades que tenham ampla aderência do público externo. Também buscamos agregar outras pessoas que têm em suas pesquisas pontos que se relacionam com os projetos elaborados pelo Grupo de Pesquisa a NZINGA, a fim de termos nas possíveis parcerias tanto os momentos de compartilhamentos de vivências e de sabedorias, mas também de apoio mútuo para que mobilizemos coletividades e individualidades da região rumo às conscientizações que podem fazer da vida comum mais humana, mais sensível, mais empática.

Essa oficina envolveu as crianças e adolescentes participantes, bem como suas famílias, desconstruindo um entendimento preconceituoso em relação às famílias de baixa renda de que progenitores e progenitoras não se envolvem com o ensino-aprendizagem de suas crianças e jovens na mesma intensidade que as famílias de classes mais abastadas. Responsáveis estavam lá para dar suporte, preparar o lanche, conhecer mais sobre o que levamos como educação em forma de lazer e, simplesmente, para estarem com suas crianças e jovens.

As atividades promovidas pelo Grupo de Pesquisa NZINGA têm significativos impactos na realidade das pessoas participantes. No caso específico dessa oficina no Postim Cultural, observamos que mesmo que a proposta não tenha sido realizada da maneira que planejamos teoricamente, que essa experiência foi desenvolvida com grande entusiasmo e interesse por parte de quem participou. Elaboramos a oficina com base na metodologia de ensino de arte proposta pela Abordagem Triangular

(1987), de Ana Mae Barbosa (1936-), considerando seus três pilares: contextualização histórica; apreciação artística e fazer artístico. No entanto, no que se refere ao fazer artístico, no momento do desenvolvimento da atividade, lidamos com outras questões que enriqueceram a experiência e, paralelamente, modificaram o planejamento.

Ter contato com materiais específicos da área de artes visuais é um luxo em alguns contextos, mesmo o que podemos considerar como materiais básicos, como as tesouras, colas, diversos tipos de papéis, dentre outros, que não são acessíveis a muitas crianças e jovens no contexto da escola. Assim a possibilidade de experimentar sem limitações em termos de quantidade empregada e com a liberdade para se expressar é por si um momento que satisfaz as necessidades básicas e criativas desses seres humanos em formação.

Aliado a essa possibilidade de exploração de materiais, também agregamos o conhecimento de uma linguagem de construção de imagens que é relativamente simples em termos de manuseio, no entanto, não tanto em termos de elaboração. Sobretudo, conhecer sobre o processo de fotocoloragem e as formas de composições que dão vida a novas representações que esse fazer artístico permite é abrir uma possibilidade imaginativa e artística de baixo custo se comparada a outras linguagens.

Imagem 16 - O artista e fundador do Postim Cultural acompanhando crianças que participam da oficina de fotocoloragem, em novembro de 2019



Foto: Renata Felinto.

Ao fim de qualquer uma de nossas atividades no NZINGA sempre compartilhamos nossas opiniões e questionamentos a respeito do que foi realizado, e com as crianças e jovens do Postim Cultural não foi diferente. O grupo exibiu suas produções e cada pessoa falou sobre a experiência a partir de suas palavras. Constatamos o quanto essa simples intervenção artística-educativa foi importante para o grupo, e também notamos o impacto positivo dessa atividade no que consiste entender as diversas formas de fazer e de entender as produções em artes visuais e suas aproximações com a vida-mundo.

Imagem 17 - O bolsista Wesley Nunes e a bolsista Vanessa Santos com as crianças do Postim Cultural apresentando as atividades finalizadas na oficina de fotocoloragem, em novembro de 2019



Foto: Renata Felinto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Organizar os encontros do Grupo de Pesquisa NZINGA e o conjunto das atividades neste artigo apresentadas, considerando que não mencionamos todas as ações realizadas nestes dois anos de atuação, é possível a partir do compromisso de estudantes que são bolsistas. É preciso que essas pessoas compreendam que o grupo de pesquisa existe porque elas estão na Universidade Regional do Cariri, ou seja, que ele não se pretende autônomo e sim junto, e sim informando, e sim questionando, e sim somando como um laboratório do pensar-fazer-ser.

A construção e fortalecimento do entendimento de que o NZINGA é uma coletividade e não uma professora líder são tão profundos na nossa gênese que ampliamos o grupo de pessoas líderes para além das limitações do CNPq. Isto é, temos duas artistas egressas do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri que são colideranças, as quais estão exercitando a liberdade e proatividade para propor novas situações, participações, investigações, como também organizando nosso calendário de encontros a partir de outras demandas ainda não contempladas e não menos importantes.

O NZINGA se estabiliza como um local de acolhimento de pessoas, de reflexões, de proposições que são pouco recepcionadas em outros espaços da própria universidade. Ele é nosso quilombo acadêmico intelectual e como todo quilombo, é essencialmente decolonial, por isso nem mencionamos esse conceito do qual a branquitude se apropriou para tentar praticar um antirracismo intelectual. Como todo quilombo também é colaborativo e não discrimina, porque a mentalidade de classificar, categorizar para oprimir, limitar e dominar não faz parte do pensamento afroindígena de aldeamento, de agrupamento que organicamente assumimos. Quando nós diferenciamos é no sentido da percepção e da identificação do que a especificidade de cada ser humano apresenta como potência agregadora de nosso mocambo.

Seguimos juntas e juntos na esperança de que se multipliquem espaços de construção de saber na academia, e fora dela, que honestamente tenham como foco o reconhecimento e o crescimento das potências humanas que somos todas e todos, e de como em coletividade somos uma grande lança que aponta afiada e brilhante no enfrentamento do presente, abrindo clareira na mata rumo ao futuro. Nzinga Vive!

REFERÊNCIAS

DESPINA. **Artistas em Residência**. Ana Lira. Disponível em: <<https://despina.org/ana-lira/>>. Acesso em: 5 out. 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACÊDO, Maria Claudineide Alves; BARBOSA, Eliana Amorim. **Narrativas Negradescendentes nas Artes Visuais**. X Artefatos da Cultura Negra, Universidade Regional do Cariri, 2018.

ROSANA, Paulino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216153/rosana-paulino>>. Acesso em: 22 mar. 2021.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A representação do Negro nas Artes Plásticas Brasileiras**: diálogos e identidades. jun. 2013. Disponível em: <http://proex.unifesp.br/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/representacao_negro_nas_artes_plasticas_brasileiras_e_bibliografia_basica.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2020.



FLACSO
BRASIL

Série Cadernos FLACSO

N18

www.flacso.org.br