



NGÔ REZADO

NGÔ REZADO

des

S

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
COORDENADORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Thalita Carla de Lima Melo

RESISTÊNCIAS POÉTICAS NAS ARTES VISUAIS DE ARTISTAS NEGROS:

por uma “quilombagem estético-afetiva”

Maceió – junho de 2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
COORDENADORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

Thalita Carla de Lima Melo

RESISTÊNCIAS POÉTICAS NAS ARTES VISUAIS DE ARTISTAS NEGROS:

por uma “quilombagem estético-afetiva”

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas, área de concentração Cidades, como requisito para obtenção do grau de doutora.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angélica da Silva

Linha de Pesquisa: Temporalidades e Intervenções

Maceió – junho de 2023

Catlogação na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

M528r Melo, Thalita Carla de Lima.

Resistências poéticas nas artes visuais de artistas negros : por uma
“quilombagem estético-afetiva” / Thalita Carla de Lima Melo. – 2023.
280 f. : il. color.

Orientadora: Maria Angélica da Silva.

Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de
Alagoas. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Maceió, 2023.

Bibliografia: f. 274-280.

1. Artes visuais. 2. Autores negros. 3. Imagens e paisagens contracoloniais. 4.
Psicologia social. 5. Narrativa expográfica-curatorial. I. Título.

CDU: 7(414)

À Exu, Laroyê!

Agradecimentos

Agradecer é sempre uma tarefa difícil, o risco de deixar nomes importantes de fora é sempre um desassossego. Contudo, algumas pessoas e instituições não podem deixar de ser mencionados.

O primeiro agradecimento vai para as/os artistas negros que foram o esteio desta pesquisa, por se colocarem na vanguarda dos tensionamentos do racismo estrutural através de suas obras, e por facilitarem a compreensão do meu processo de existência enquanto mulher negra.

Um agradecimento especial vai para minha orientadora Maria Angélica Silva, com sua erudição e sensibilidade sempre me desafiou a buscar o melhor de mim. Agradeço também aos amigos do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, da UFAL, por sua parceria delicada e criativa. Aos professores Walter Matias e Juliana Michaello por suas provocações gentis e potentes. À amiga Jesana por ter me direcionado para o Programa de Pós-Graduação. E à minha turminha de doutorado (Letícia, Fábio e Renan) por termos nos mantido de mãos dadas nessa jornada.

Aos familiares e amigos pelo incentivo e acolhimento. E a Brenda, pela paciência, ajuda e denço. E por fim, agradeço às instituições de fomento, CAPES/FAPEAL.

Resumo

Esta tese buscou repertoriar autorias negras inscritas no campo das artes visuais contemporâneas, cujas poéticas e imagéticas permitem visibilizar obras cujo potencial estético favorece o reposicionamento das narrativas sobre os sujeitos e população negra no Brasil. Este trabalho se pautou teoricamente a partir do pensamento decolonial e contracolonial, trazendo autores brasileiros, latinos, artistas e autoras do feminismo negro como alternativa à história de apagamentos, apropriações culturais e epistemicídios dos saberes e práticas negras. Metodologicamente se encaminhou pelo estudo e experimentação de visualidades, a partir da errância virtual, da prática experimental da ‘montagem urbana’, das ferramentas construídas pelo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e da proposta de ‘Curadoria de Exposição’ como forma de apresentação do texto-tese. Se esta tese conseguiu investir em visualidades e narrativas não dominantes e contra coloniais, uma contribuição pode se dar na reconfiguração crítica e estética do olhar, no campo de estudo das urbanidades, permitindo ver os modos de viver e sentir a cidade a partir dos protagonistas marginalizados. Além de favorecer que as representações de suas próprias histórias reconfigurem subjetividades, paisagens e lugares sociais, construindo espacialidades, urbanas em especial, mais equânimes e inclusivas.

Palavras-chave: Artes visuais; autoria negra; imagens e paisagens contracoloniais; psicologia social; narrativa expográfica-curatorial;

Abstract

This thesis sought to list black authorship in the field of contemporary visual arts, whose poetics and imagery allow the visibility of works whose aesthetic potential favors the repositioning of narratives about subjects and the black population in Brazil. This work was theoretically based on decolonial and countercolonial thinking, bringing Brazilian and Latino authors, artists and authors of black feminism as an alternative to the history of erasures, cultural appropriations and epistemicides of black knowledge and practices. Methodologically, it was guided by the study and experimentation of visualities, from the virtual wandering, the experimental practice of 'urban assembly', the tools built by the Research Group Studies of the Landscape and the proposal of Exhibition Curatorship as a way of presenting the thesis text. If this thesis managed to invest in non-dominant and counter-colonial visualities and narratives, a contribution can be made in the critical and aesthetic reconfiguration of the look, in the field of study of urbanities, allowing to see the ways of living and feeling the city from the perspective of marginalized protagonists. In addition to favoring the representations of their own stories to reconfigure subjectivities, landscapes and social places, building spatialities, urban in particular, more equitable and inclusive.

Keywords: Visual arts; black authorship; countercolonial images and landscapes; social Psychology; expographic-curatorial narrative;

Lista de Ilustrações

- Figura 1:** Fotografia da exposição ‘Swinguerra’, 2019. **Fonte:** autoria própria. **31**
- Figura 2:** Fotografia da exposição ‘Swinguerra’, 2019. **Fonte:** autoria própria. **31**
- Figura 3:** O grito que se faz ver. **Fonte:** autoria própria. Montagem com grafitti do Joe, fotos do Jaraguá, Vale do Reginaldo e Serra da Barriga articulando espaços de resistência. **59**
- Figura 4:** a globalização da periferia. **Fonte:** autoria própria. Montagem realizada com fotos de 2019, do artista Alex NSC, retiradas das suas redes sociais abertas e de divulgação. **60**
- Figura 5:** As negras cores da rua. **Fonte:** autoria própria. Montagem com fotos jornalísticas de José Feitosa, no site gazetaweb. **60**
- Figura 6:** A pontaverdização do afro. **Fonte:** autoria própria. Montagem com imagens do site da Secretaria Municipal de Comunicação (SECOM), de Maceió, Alagoas. **61**
- Figura 7:** Fotografia da exposição Taba-ete desvelando brasis. **Fonte:** Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem. **68**
- Figura 8:** Aline Motta. Da série ‘Filha Natural’. **Fonte:** <http://www.alinemotta.com/> **75**
- Figura 9:** Aline Motta. Se o mar tivesse varandas videoinstalação, fotografia, 2017. **Fonte:** <http://www.alinemotta.com/> **75**
- Figura 10:** Aline Motta. Outros-Fundamentos, 2017-2019, foto e vídeo 4. **Fonte:** <http://www.alinemotta.com/> **75**
- Figura 11:** Aline Motta. Outros-Fundamentos, 2017-2019, foto e vídeo 7. **Fonte:** <http://www.alinemotta.com/> **75**
- Figura 12:** Antônio Obá. Quando dois ou mais..., 2019, óleo sobre tela. **Fonte:** <https://mendeswooddm.com/pt/artist/antonio-oba/about> **82**
- Figura 13:** Antônio Obá. “Iconografia para uma missa preta – estudo para um corpo sem órgãos”, 2016, técnica mista sobre tela. **Fonte:** <https://mendeswooddm.com/pt/artist/antonio-oba/about> **82**
- Figura 14:** Antônio Obá. Venus noire, da série Ambiente com Espelhos, 2017. **Fonte:** <https://mendeswooddm.com/pt/artist/antonio-oba/about> **82**
- Figura 15:** Arjan Martins. O triângulo do Atlântico, foto de Pepe Schettino. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/arjan-martins/> **89**
- Figura 16:** Arjan Martins. Sem título, 2012. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/arjan-martins/> **89**

- Figura 17:** Arjan Martins. O Estrangeiro VIII. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/arjan-martins/> **89**
- Figura 18:** Arjan Martins. Sem título, 2016, acrílica sobre tela 5 **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/arjan-martins/> **89**
- Figura 19:** Ayrson Heráclito. “O sacudimento da casa da torre”, 2015, fotografia. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/ayrson-heraclito/#:~:text=Nos%20trabalhos%20de%20Her%C3%A1clito%20encontramos,apartheids%20e%20sonhos%20de%20liberdade.> **96**
- Figura 20:** Ayrson Heráclito. Transmutação da Carne, Performance Marcação a ferro. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/ayrson-heraclito/#:~:text=Nos%20trabalhos%20de%20Her%C3%A1clito%20encontramos,apartheids%20e%20sonhos%20de%20liberdade.> **96**
- Figura 21:** Ayrson Heráclito. “Divisor”, 2001, instalação na Bienal do Mercosul. Foto de Edson Varas. Dendê. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/ayrson-heraclito/#:~:text=Nos%20trabalhos%20de%20Her%C3%A1clito%20encontramos,apartheids%20e%20sonhos%20de%20liberdade.> **96**
- Figura 22:** Ayrson Heráclito. Bori Omolú, 100x100, foto. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/ayrson-heraclito/#:~:text=Nos%20trabalhos%20de%20Her%C3%A1clito%20encontramos,apartheids%20e%20sonhos%20de%20liberdade.> **96**
- Figura 23:** Castiel Vitorino. Corpo-flor, 2017, fotoperformance. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/> **101**
- Figura 24:** Castiel Vitorino. Espadas da série ‘A História tem me exigido crueldade’, 2018-2019. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/> **101**
- Figura 25:** Castiel Vitorino. A história tem me exigido crueldade, 2018. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/> **101**
- Figura 26:** Dalton Paula. Da série a noticia, fotografia, 2013. **Fonte:** <https://daltonpaula.com/> **105**
- Figura 27:** Dalton Paula. As plantas curam - DETALHE 2 Óleo sobre livro - 31 x 160 cm - Foto Paulo Rezende – 2017. **Fonte:** <https://daltonpaula.com/> **105**
- Figura 28:** Dalton Paula. Da série corpo em quadrado, 2012. **Fonte:** <https://daltonpaula.com/> **105**
- Figura 29:** Dalton Paula. Rota do tabaco DETALHE 5 - Instalação de pinturas sobre alguidares de 15, 30 e 50 cm - Foto Leo Eloy Fundação Bienal de São Paulo, 2016. **Fonte:** <https://daltonpaula.com/> **105**
- Figura 30:** Dayse Serena. Lunar – gif. **Fonte:** <https://cargocollective.com/daiserena/retratos-siderais> **112**
- Figura 31:** Dayse Serena. La seora de los pájaros. **Fonte:** <https://cargocollective.com/daiserena/retratos-siderais> **112**

- Figura 32:** Dayse Serena. Sementes siderais - gif. **Fonte:** <https://cargocollective.com/daiserena/retratos-siderais> **112** <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>
- Figura 33:** Dayse Serena. Retratos Sideais, Luana-Bay. **Fonte:** <https://cargocollective.com/daiserena/retratos-siderais> **112** **Figura 39:** Eustáquio Neves. Sem título, 1995, da Série Arturos, técnica de foto montagem. **Fonte:** <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves> **121**
- Figura 34:** Eneida Sanches. Transe Iluminado detalhe, 2007. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/eneida-sanches/#:~:text=Eneida%20Sanches%20constitui%20sua%20obra,a%20gravura%20e%20a%20escultura.> **118** **Figura 40:** Eustáquio Neves. Sem título, 1997, da Série Caos Urbano, técnica de foto construída **Fonte:** <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves> **121**
- Figura 35:** Eneida Sanches. Olhos de Boi, 2000, fotografia, Feira de São Joaquim, BA, foto de Eneida Sanches. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/eneida-sanches/#:~:text=Eneida%20Sanches%20constitui%20sua%20obra,a%20gravura%20e%20a%20escultura.> **118** **Figura 41:** Gabriel Ribeiro. Da Série Negro Drama, 2. **Fonte:** <https://almadapreta.blogspot.com/2018/02/colagens.html> **126**
- Figura 36:** Eneida Sanches. Sapatos (detalhe), 2002, mural- instalação. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/eneida-sanches/#:~:text=Eneida%20Sanches%20constitui%20sua%20obra,a%20gravura%20e%20a%20escultura.> **118** **Figura 42:** Gabriel Ribeiro. Foto arte colagens, Instinto coletivo, 9. **Fonte:** <https://almadapreta.blogspot.com/2018/02/colagens.html> **126**
- Figura 37:** Eneida Sanches. Sem título, da série Transe, 2002, gravura sobre suporte do corpo, registro em fotografia, foto de Roberto de Souza. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/eneida-sanches/#:~:text=Eneida%20Sanches%20constitui%20sua%20obra,a%20gravura%20e%20a%20escultura.> **118** **Figura 43:** Gabriel Ribeiro. Da Série Negro Drama, 3. **Fonte:** <https://almadapreta.blogspot.com/2018/02/colagens.html> **126**
- Figura 38:** Eustáquio Neves. Sem título, 1994, da Série Arturos, técnica de foto construída. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/eneida-sanches/#:~:text=Eneida%20Sanches%20constitui%20sua%20obra,a%20gravura%20e%20a%20escultura.> **121** **Figura 44:** Gabriel Ribeiro. Da Série Negro Drama, 1. **Fonte:** <https://almadapreta.blogspot.com/2018/02/colagens.html> **126**
- Figura 45:** Alex Hornest. Em pequenas doses, 2008, tinta acrílica e duco. **Fonte:** https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Alex%2520Hornest%28Onesto%29/ordem/inclusao_mais_recente/pagina/1/ **130**

- Figura 46:** Alex Hornest. A arte de celebrar o desconhecido o inevitável e o impuro, 2018, tinta acrílica e duco sobre tela. **Fonte:** https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Alex%2520Hornest%28Oonesto%29/ordem/inclusa_o_mais_recente/pagina/1/ **130**
- Figura 47:** Heberth Sobral (MG, 1984 -). Da serie Debret Pelourinho-1. **Fonte:** <http://pretosnovos.com.br/galeria/estandartes/> **133**
- Figura 48:** Heberth Sobral (MG, 1984 -). Apocalipse. **Fonte:** <http://pretosnovos.com.br/galeria/estandartes/> **133**
- Figura 49:** Heberth Sobral (MG, 1984 -). Da serie Debret Máscara. **Fonte:** <http://pretosnovos.com.br/galeria/estandartes/> **133**
- Figura 50:** Heberth Sobral (MG, 1984 -). Gulliver Womanland. **Fonte:** <http://pretosnovos.com.br/galeria/estandartes/> **133**
- Figura 51:** Jaime Laureano (SP, 1985 -). Pesadão, 2012, 45 garrafas de vidro, gasolina, tecido de algodão, abraçadeira, elásticos, fita adesiva, caixa de isopor e carrinho de transporte. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/jaime-lauriano/> **137**
- Figura 52:** Jaime Laureano (SP, 1985 -). Pontos, 2015, desenho das rotas de tráfico negreiro feito com pomba branca (giz usado em rituais de Umbanda), dimensões variáveis. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/jaime-lauriano/> **137**
- Figura 53:** Jaime Laureano (SP, 1985 -). Trabalho, 2017, objetos que retratam a naturalização da escravidão no Brasil: calendários, camisetas, cartões postais, cédulas de dinheiro, cesto de lixo. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/jaime-lauriano/> **137**
- Figura 54:** Jaime Laureano (SP, 1985 -). Invasão, 2017, lápis dermatográfico sobre algodão vermelho, 160x310cm, Filipe Berndt 1 **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/jaime-lauriano/> **137**
- Figura 55:** João Manoel Feliciano (Espanha- Brasil). Apollo and Daphne, 2014. **Fonte:** <http://joaomanoelfeliciano.com/bio/> **141**
- Figura 56:** João Manoel Feliciano (Espanha- Brasil). Crystallus Capillus, 2007, 2008, performance. **Fonte:** <http://joaomanoelfeliciano.com/bio/> **141**
- Figura 57:** João Manoel Feliciano (Espanha- Brasil). Barca Capillus, 2008. **Fonte:** <http://joaomanoelfeliciano.com/bio/> **141**
- Figura 58:** João Manoel Feliciano (Espanha- Brasil). Navis Capillus, 2017. **Fonte:** <http://joaomanoelfeliciano.com/bio/> **141**
- Figura 59:** Marcelo D'Saete (1979-). Capa web angolajanga. **Fonte:** https://www.dsatele.art.br/hq_cumbe.html **144**
- Figura 60:** Marcelo D'Saete (1979-). Capa Cumbe. **Fonte:** https://www.dsatele.art.br/hq_cumbe.html **144**

- Figura 61:** Marcelo D'Saete (1979-). Capa Risco, 2014. **144**
Fonte: https://www.dsatele.art.br/hq_cumbe.html
- Figura 62:** Marcelo D'Saete (1979-). Capa Encruzilhada **144**
Fonte: https://www.dsatele.art.br/hq_cumbe.html
- Figura 63:** Maxwell Alexandre (RJ, 1990) DETALHE **148**
sem título, 2020, políptico, látex, graxa e acrílica sobre papel pardo **Fonte:**
<https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>
- Figura 64:** Maxwell Alexandre (RJ, 1990 -). Descoloração **148**
Global para a virada do Ano, 2019, Rocinha. **Fonte:**
<https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>
- Figura 65:** Maxwell Alexandre (RJ, 1990 -). Cerimônia de **148**
Batismo Coletivo, 2019, instalação. **Fonte:**
<https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>
- Figura 66:** Maxuell Alexandre, excerto da exposição **148**
"Pardo é Papel" (2019-2020), Museu de Arte do Rio de Janeiro(MAR). **Fonte:**
<https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>
- Figura 67:** Michelle Mattiuzi (1983 -). Experimentando o **152**
vermelho em dilúvio. processo 1, 2014, performance, Salvador – BA. Foto Hirosuke Kitamura. **Fonte:**
<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>
- Figura 68:** Michelle Mattiuzi (1983 -). O nascimento **152**
pintado Fotoperformance, SP, 2010. **Fonte:**
<https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi/documentary>
- Figura 69:** Michelle Mattiuzi (1983 -). Merci beaucoup, **152**
blanco, Musa Michelle Mattiuzzi, 2017, vídeo. **Fonte:**
<https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi/documentary>
- Figura 70:** Michelle Mattiuzi (1983 -). Merci beaucoup, **152**
blanco, 2012, performance, Salvador – BA. Foto Hirosuke Kitamura 4. **Fonte:**
<https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>
- Figura 71:** Moises Patrício (1984 -). Obra 2 da série **157**
Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos. **Fonte:**
<https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>
- Figura 72:** Moises Patrício (1984 -). Obra 7 da série **157**
Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos. **Fonte:**
<https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>
- Figura 73:** Moises Patrício (1984 -). Obra 13 da série **157**
Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos. **Fonte:**
<https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>
- Figura 74:** Moises Patrício (1984 -). Obra 12 da série **157**
Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos. **Fonte:**
<https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>
- Figura 75:** No Martins (1987 -). Campo minado, 2019, **162**
acrílica sobre lona placa e instalação de áudio, 220x430 cm, foto de Monica Piloni. **Fonte:**
<https://arteref.com/dossie/no-martins-aos-que-se-foram-aos-que-aqui-estao-e-aos-que-virao/>

- Figura 76:** No Martins (1987 -). Sem informações. **Fonte:** <https://arteref.com/dossie/no-martins-aos-que-se-foram-aos-que-aqui-estao-e-aos-que-virao/> **162**
- Figura 77:** No Martins (1987 -). Entre o martelo e a bigorna, 2019, martelo, vidro e bigorna, dimensões variáveis, foto de Monica Piloni. **Fonte:** <https://arteref.com/dossie/no-martins-aos-que-se-foram-aos-que-aqui-estao-e-aos-que-virao/> **162**
- Figura 78:** No Martins (1987-). S/título, da exposição Campo Minado. **Fonte:** <https://arteref.com/dossie/no-martins-aos-que-se-foram-aos-que-aqui-estao-e-aos-que-virao/> **162**
- Figura 79:** Paulo Nazareth (1977 -). Sem título, da série Notícias de América, 2011, impressão fotográfica sobre papel algodão. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/paulo-nazareth/> **165**
- Figura 80:** Paulo Nazareth (1977 -). Sem título, da série Notícias de América, 2011, impressão fotográfica sobre papel algodão. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/paulo-nazareth/> **165**
- Figura 81:** Paulo Nazareth (1977 -). Antropologia do negro I, 2014, vídeo. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/paulo-nazareth/> **165**
- Figura 82:** Paulo Nazareth (1977 -). Art Market- Banana Market, 2011, Art Basel Miami Beach. **Fonte:** <https://www.premiopipa.com/pag/paulo-nazareth/> **165**
- Figura 83:** Peter Brito. Autorretratos de uma pseudocelebridade. **Fonte:** www.piaui.folha.uol.com.br **169**
- Figura 84:** Peter Brito. Autorretratos de uma pseudocelebridade. **Fonte:** www.piaui.folha.uol.com.br **169**
- Figura 85:** Priscilla Rezende (1985 -). Performance Bombрил, 2013. **Fonte:** <http://www.focoincena.com.br/bombрил> **172**
- Figura 86:** Priscilla Rezende (1985 -). Barganha, 2014, foto de Marcelo Baioto. **Fonte:** <http://priscilarezendeart.com/#trabalhos> **172**
- Figura 87:** Priscilla Rezende (1985 -). Purificação II, 2014, Felipe M. **Fonte:** <http://priscilarezendeart.com/#trabalhos> **172**
- Figura 88:** Renata Felinto (1978 -). Afro Nouveau 2, 2013, aquarela e acrílica sobre papel. **Fonte:** <https://www.flickr.com/photos/renatafelinto/albums> **176**
- Figura 89:** Renata Felinto (1978 -). Mãe Iansã, técnica mista sobre cartão, 2013. **Fonte:** <https://www.flickr.com/photos/renatafelinto/albums> **176**
- Figura 90:** Robinho Santana. S/infos. **Fonte:** <https://robinhosantana.tumblr.com/> **179**
- Figura 91:** Robinho Santana. S/infos. **Fonte:** <https://robinhosantana.tumblr.com/> **179**
- Figura 92:** Robinho Santana. S/infos. **Fonte:** <https://robinhosantana.tumblr.com/> **179**

- Figura 93:** Robinho Santana. S/infos. **Fonte:** <https://robinhosantana.tumblr.com/> **179**
- Figura 94:** Rosana Paulino, Búfala. **Fonte:** <https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino/works> **182**
- Figura 95:** Rosana Paulino (1967 -). S/infos. Da série “a costura da memória”. **Fonte:** <https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino/works> **182**
- Figura 96:** Rosana Paulino (1967 -). Parede da memória, 1994/2015, patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha de algodão, fotocópia sobre papel e aquarela 2. **Fonte:** <https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino/works> **182**
- Figura 97:** Sidney Amaral (1973 – 2017). Saci. **Fonte:** <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/32399-sidney-amaral> **186**
- Figura 98:** Sidney Amaral (1973 – 2017). Gargalheira ou quem falará por nós, 2014. **Fonte:** <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/32399-sidney-amaral> **186**
- Figura 99:** Sidney Amaral (1973 – 2017). Mãe preta ou a fúria de Iansã, 2014. **Fonte:** <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/32399-sidney-amaral> **186**
- Figura 100:** Thiago Consp. Afroperifa 1 TopDown - . Da esperança de sair dos lugares que nos foram dados na sociedade e partir para o topo[...]. **Fonte:** <https://br.pinterest.com/tconsp/boards/> **190**
- Figura 101:** Thiago Consp. Triptico da série africans. **Fonte:** <https://br.pinterest.com/tconsp/boards/> **190**
- Figura 102:** Thiago Consp. Nós. **Fonte:** <https://br.pinterest.com/tconsp/boards/> **190**
- Figura 103:** Thiago Consp. Wonted da série afrovalley. **Fonte:** <https://br.pinterest.com/tconsp/boards/> **190**
- Figura 104:** Thiago Gualberto (1983 -). Detalhe. Árvore do Esquecimento, 2012, Técnica mista. **Fonte:** <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/tiago-gualberto---obras> **194**
- Figura 105:** Thiago Gualberto (1983 -). Detalhe. Navio negreiro, 2007, Técnica mista. **Fonte:** <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/tiago-gualberto---obras> **194**
- Figura 106:** Thiago Gualberto (1983 -). Detalhe. Sem título, Xilogravuras sobre filtro de coador de café. **Fonte:** <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/tiago-gualberto---obras> **194**
- Figura 107:** Thiago Sant’Ana. Refino #2. **Fonte:** <https://tiagosantanaarte.com/> **197**

- Figura 108:** Thiago Sant’Ana. Ao rés do chão. **Fonte:** 197
<https://tiagosantanaarte.com/>
- Figura 109:** Thiago Sant’Ana. Sapatos de açúcar. **Fonte:** 197
<https://tiagosantanaarte.com/>
- Figura 110:** Tutano Nômade (1983 -). S/infos. **Fonte:** 200
<https://www.behance.net/tutanonomaa09c>
- Figura 111:** Tutano Nômade (1983 -). Coração de 200
 quebrada, 2019, da série Juventudes nas cidades, técnica aquarela em papel algodão. **Fonte:**
<https://www.behance.net/tutanonomaa09c>
- Figura 112:** Tutano Nômade (1983 -). s/infos. **Fonte:** 200
<https://www.behance.net/tutanonomaa09c>
- Figura 113:** Dor-trauma-violência. **Autoria própria,** a 215
 partir da técnica de colagem digital usando: Figura 16: Antônio Obá. “Iconografia para uma missa preta – estudo para um corpo sem órgãos”, 2016; Figura 20: Arjan Martins. O Estrangeiro VIII; Figura 23: Ayrson Heráclito. Transmutação da Carne, Performance Marcação a ferro; Figura 23: Ayrson Heráclito. Transmutação da Carne, Performance Marcação a ferro.
- Figura 114:** Corpos-Paisagem-visibilidade. **Autoria 226**
própria, a partir da técnica de colagem digital usando: Figura 73: Michelle Mattiuzi (1983 -). Merci beaucoup, blanco, 2012; Figura 67: Maxwell Alexandre (RJ, 1990 -). Descoloração Global para a virada do Ano, 2019, Rocinha; Figura 101: Sidney Amaral (1973 – 2017). Gargalheira ou quem falará por nós, 2014; Figura 53: Heberth Sobral (MG, 1984 -). Gulliver Womanland; Figura 31: Dalton Paula. Da série corpo em quadrado, 2012
- Figura 115:** Epistemologia- Memória-Colonialidade. 238
Autoria própria, a partir da técnica de colagem digital usando: Figura 11: Aline Motta. Da série ‘Filha Natural’; Figura 52: Heberth Sobral (MG, 1984 -). Da serie Debret Máscara; Figura 55: Jaime Laureano (SP, 1985 -). Pontos, 2015, desenho das rotas de tráfico negreiro feito com pomba branca (giz usado em rituais de Umbanda), dimensões variáveis.
- Figura 116:** Cura-Sagrado-Amor. **Autoria própria,** a 249
 partir da técnica de colagem digital usando: Figura 113: Tutano Nômade (1983 -). s/infos; Figura 103: Thiago Consp. Afroperifa 1 TopDown - . Da esperança de sair dos lugares que nos foram dados na sociedade e partir para o topo[...]; Figura 93: Robinho Santana. S/infos; Figura 91: Renata Felinto (1978 -). Afro Nouveau 2, 2013, aquarela e acrílica sobre papel; Figura 30: Dalton Paula. As plantas curam - detalhe 2, Óleo sobre livro - 31 x 160 cm - Foto Paulo Rezende – 2017; Figura 77: Moises Patrício (1984 -). Obra 12 da série Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos.; Figura 28: Castiel Vitorino. A história tem me exigido crueldade, 2018.
- Figura 117:** Afrofuturismo-identidade-Outra história. 257
Autoria própria, a partir da técnica de colagem digital usando: Figura 26: Castiel Vitorino. Corpo-flor, 2017, fotoperformance; Figura 66: Maxwell Alexandre (RJ, 1990) DETALHE sem título, 2020, políptico, látex, graxa e acrílica sobre papel pardo; Figura 115: Tutano Nômade (1983 -). s/infos; Figura 95: Robinho Santana. S/infos;

Figura 37: Eneida Sanches. Transe Iluminado detalhe, 2007; Figura 44: Gabriel Ribeiro. Da Série Negro Drama, 2.

Lista de Abreviaturas e Siglas

UFAL – Universidade Federal de Alagoas

PPGAU – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas

MAN -Museu de Arte Negra

IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros

MAM – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

BBA – Black Brasil Art

FAPEAL – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

SECOM – Secretária de Comunicação de Maceió

Sumário

Introdução	22
I - Quando as “margens” ocupam as “Belas Artes”: silenciamentos e enfrentamentos	29
“Arte” como lugar de disputa.....	40
A produção dos artistas negros.....	44
II - Artesanias	52
Errância Virtual.....	62
Da Exposição como método.....	67
III. Encruzilhadas afetivas: fragmentos e narrativas	72
1. Aline Motta	75
2. Antônio Obá.....	82
3. Arjan Martins	89
4. Ayrson Heráclito.....	96
5. Castiel Vitorino.....	101
6. Dalton Paula.....	105
7. Dayse Serena.....	112
8. Eneida Sanches.....	118
9. Eustáquio Neves.....	121
10. Gabriel Ribeiro.....	126
11. Alex Hornest	130
12. Heberth Sobral	
13. Jaime Laureano	137
14. João Feliciano.....	141

15. Marcelo D’Saete	144
16. Maxwell Alexandre.....	148
17. Michele Mattiuzi	152
18. Moises Patrício.....	157
19. Nô Martins	162
20. Paulo Nazareth	165
21. Peter Brito	169
22. Priscila Rezende.....	172
23. Renata Felinto	176
24. Robinho Santana	179
25. Rosana Paulino.....	182
26. Sidney Amaral.....	186
27. Thiago Consp	190
28. Tiago Gualberto	194
29. Tiago Sant’ana	197
30. Tutano Nômade.....	200
Cruzamentos reflexivos.....	204
IV. Por uma quilombagem-estético-afetiva	208
1. Dor-trauma-violência	214
2. Corpos-Paisagem-visibilidade.....	225
3. Epistemologia- Memória-Colonialidade.....	237
4. Cura-Sagrado-Amor.....	248
5. Afrofuturismo-identidade-Outra história	256
Inacabamentos	267

Bibliografia	275
---------------------------	------------

Introdução

Antes de tudo, é importante dizer que este estudo se desenhou a partir do encontro com a arte. Da arte, como potência sensível de anunciar o tempo presente e o porvir, e de transformar política, estética e afetivamente quem a toca - seja produzindo-a ou acessando-a. Assim se passou comigo, enquanto sujeito e com a própria tese, enquanto materialização do conhecimento, fazendo com que os limites entre arte-pesquisa se tornassem permeáveis, ou até misturados. O que se deu a partir da minha busca diligente, enquanto psicóloga de formação, em tecer pontos de contato com a Arquitetura e Urbanismo, descobrindo, assim, o campo da arte e das imagens enquanto terreno compartilhável entre estes dois campos de saber. Desde as disciplinas do programa de Pós, na Linha “Temporalidades e Intervenções”, aos trabalhos, mostras, eventos e viagens do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem¹, o acesso a Arquitetura e Urbanismo me chegou pela visualidade. Um

¹ O Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem “busca repertoriar manifestações arquitetônicas, urbanas e paisagísticas considerando seus elementos materiais e imateriais, a partir de embates entre tempos e espaços. Toma como ferramentas de pesquisa prioritárias as derivas, as imagens, os relatos e observações perceptivas, sensíveis e afetivas das paisagens. Seu objetivo é atuar dentro dos temas da criatividade, da memória e dos processos de pertencimento e não pertencimento, movido por um engajamento no presente e em uma ideia de

desafio e tanto para alguém recém-chegada nessa configuração de conhecimento. Contudo, tem sido muito potente pensar a partir do sensível e do corpo, e exercitar uma forma de construção de saber que integra mais do que separa, conectando minha própria história, meu fazer analítico e meu fazer artístico.

Para essa empreitada a transdisciplinaridade se tornou uma ferramenta essencial. Enquanto, para o arquiteto e urbanista, comunicar com imagem faz parte do seu ofício, inclusive transpondo suas criações visuais para o campo da materialização no espaço edificado, para o psicólogo a comunicação se faz usualmente pela fala e pela escrita academicista ou técnica. Então, articular os estudos da visualidade com os estudos da subjetividade se tornou possível através da arte, em especial, das artes visuais. Estudo este que não propõe mergulhos profundos no campo de saber da História da Arte ou da Estética, mas, a partir dos achados e da criação de visualidades, pretende contar e construir histórias

paisagem que não separa o natural e o artifício. De início usada como ferramenta, a cultura visual também surge como realização: o Grupo atua no campo do design gráfico, audiovisual e na geração de produtos artístico-culturais, através do seu Laboratório de Criação Taba-êê, vocábulo indígena criado para nomear vilas e cidades”. Apresentação do Grupo disponível no site: <https://fau.ufal.br/grupopesquisa/estudosdapaisagem/>

que contribuam para reposicionar nos jogos sociais sujeitos e subjetividades marginais.

A população negra brasileira é o esteio desta pesquisa. A condição crônica de marginalidade, vulnerabilidade, apagamento e epistemicídio, causada pelo colonialismo e suas colonialidades remanescentes e atualizadas, alimenta a manutenção do racismo estrutural e de outras violências, que se manifestam, em especial, nos contextos urbanos. A circunstância atual de maior acesso à informação, educação, tecnologia e comunicação instantânea (via redes sociais) tem favorecido a reivindicação de direitos e espaços na sociedade por esta população. As vozes negras, antes esparsas e limitadas à alguns movimentos sociais, estão ficando cada dia mais audíveis e volumosas. Os protestos e contestações estão vindo de todo canto, inclusive das artes visuais, nosso foco de estudo. Deste lugar, os artistas negros têm reclamado o reposicionamento das imagens e representações do povo preto, tanto no sentido de produzir referências a partir do seu lugar de fala, quanto de

questionar as referências imagéticas e estereotipadas alimentadas pelo sistema racista. Aqui, uma pergunta, feita pela professora Carolina Ruoso² na banca de qualificação, se mostra pertinente: ‘Se estamos derrubando imagens, que outras imagens podemos colocar no lugar?’ Tal questionamento (que a princípio se referiu ao movimento *Black Lives Matter*³ que se propagou por vários países e instigou a derrubada de estátuas dos colonizadores e escravagistas) é fundamental nesta tese, por ser uma pesquisa dentro de um Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e por fazer parte de um Grupo de Pesquisa que estuda a paisagem. Portanto, nesse *lócus* acadêmico que hegemonicamente pensa e produz espacialidades, como o reposicionamento das imagens de grupos vulneráveis podem recompor as cidades, as paisagens e os espaços de vida? A resposta não é simples, mas é um tensionamento que esta pesquisa faz ao ser confeccionada em um Programa de Pós-Graduação de uma Universidade Federal, com predominância de professores/alunos

² Doutora em História da Arte pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne e professora de Teoria e História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

³ “Um movimento contra a brutalidade policial eclodiu e abalou a sociedade americana até o seu cerne. Houve protestos diários nas semanas após o anúncio de que dois policiais brancos não seriam indiciados pelo assassinato de dois

homens negros desarmados. Desde novembro de 2014, dezenas de milhares de pessoas participaram de atos, ações diretas e toda forma de protesto para se manifestar contra o racismo, a brutalidade e a injustiça no âmago das instituições legais americanas. Surgiu o movimento *Black Lives Matter*”(TAYLOR, 2018, p;108).

brancos, de classe média ou alta e com maior interesse em pensar projetos e o espaço edificado das classes menos populares. Interessante isso, por que quando entrei no programa em 2018, ele se chamava Dinâmicas do Espaço Habitado, mas, como era amplo e transdisciplinar demais (exatamente o que me interessou), reivindicaram algo mais específico para arquitetos, e hoje se chama Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Contudo, foi em uma brecha nessa hegemonia arquitetônica-urbanística que consegui o diálogo com um pequeno grupo de docentes abertos à transdisciplinaridade, a experimentação metodológica e a crítica aos padrões dominantes da área. Nesta fresta, a confabulação (em especial com as professoras Ma. Angélica, Juliana Michaello e Walter Matias) favoreceu acessar as discussões contemporâneas de decolonialidade/contracolonialidade e experimentações metodológicas que fundamentam esta pesquisa.

A tese atravessou processos de maturação e filtragem catalizadores de reflexões mais profundas e autênticas sobre seu foco de estudo. Conjunto constituído através da ‘errância virtual’, “método Estudos da Paisagem” (SILVA et al, 2019) e ‘montagem urbana’ (JACQUES, 2015). Para entender esse processo é

importante revelar a mudança de *locus* que a pesquisa passou desde o projeto até a definição final da investigação.

A paisagem (*locus*) inicial proposta no projeto de pesquisa foi o bairro histórico de Jaraguá, em Maceió, tombado como Patrimônio Arquitetônico e Cultural de Alagoas. A escolha desse campo de pesquisa se materializou a partir de uma constelação de motivos e interesses. Dentre os mais relevantes, aqui pode-se destacar, o fato do bairro ter sido alvo de um dos maiores projetos de revitalização do patrimônio arquitetônico e cultural de Maceió, o que produziu efeitos drásticos na dinâmica urbana do lugar - com os processos de turistificação e gentrificação- e na preservação do patrimônio - com o descaso e a descaracterização dos sobrados antigos. Outro motivo, foi a exclusão da periferia social, fixada no bairro, das ações de revitalização. Fato que se conjugou à redução do adensamento residencial em detrimento de empreendimentos comerciais e de lazer. Logo, ao mesmo tempo em que o bairro era considerado como uma das identidades da cidade - usado para realização de festas públicas (como carnaval, São João, etc.) -, também se tornou um espaço espetacularizado e esvaziado de vida

pública⁴ fora dos contextos festivos. Visto popularmente como ambiente inóspito, inseguro, habitado por corpos que dependem da rua para sobreviver. Nesse contexto, o bairro de Jaraguá se apresentava como um lugar que cruzava problemáticas variadas, tornando-se um espaço rico para compreensão da dinâmica urbana de Maceió. Nesta vasta possibilidade de problemáticas e das inúmeras formas de abordá-las, a pesquisa inicial já se direcionava a partir do interesse e métodos que se seguiram até a versão final deste estudo.

Desde o ano de 2018, quando o bairro de Jaraguá estava sendo explorado como campo de estudo da tese, a errância⁵ foi escolhida como modo de imersão, por permitir o encontro, em certo grau aleatório, de materiais favoráveis à produção de narrativas heterogêneas e híbridas (textuais, fotográficas,

audiovisuais e cartográficas). Adotava-se como pressuposto o argumento de que os praticantes ordinários do bairro – sujeitos à margem – ao fazerem uso de táticas cotidianas produziam outros modos de habitar, heterotopias⁶ e histórias menores que permitiriam cartografar territórios existenciais que engendrariam um espaço urbano plural e diverso. Desse modo, o estudo se propunha elaborar contranarrativas de um Jaraguá que ultrapassasse o rótulo de decadente e que atualizasse usos e modos de vida urbanos em Maceió. No entanto, com minha entrada e participação no subgrupo “Margens” - do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem- o campo de estudo foi se alterando em virtude da complexidade de problemáticas que foram sendo acessadas a partir de três situações. A primeira foi a incursão ao Vale do Reginaldo⁷ (2019), na qual percebi que as paisagens corporais ali presentes tinham uma cor de pele predominante, eram

⁴ No período posterior à Pandemia o bairro retomou a movimentação de público em função de novos bares, projetos e equipamentos sociais investidos pelo poder público e artistas.

⁵ “O errar, ou seja, a prática da errância, pode ser pensada como instrumento da experiência de alteridade na cidade, ferramenta subjetiva e singular – o contrário de um método cartesiano. A errância urbana é uma apologia da experiência da cidade, que pode ser praticada por qualquer um, mas o errante a pratica de forma voluntária. O errante, então, é aquele que busca um estado de corpo errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um

mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante.” (JACQUES, 2012, p. 31-32)

⁶ As heterotopias são espaços outros, diferentes e estriados, que justapõe em um lugar real vários espaços. Tem por função contestar o espaço liso, padronizado, espetacular e fantasioso produzido, pelos publicitários do capital, para o consumo e a solidão. (FOUCAULT, 2013).

⁷ Nas margens do riacho Reginaldo, rio-esgoto que corta a cidade atravessando 17 bairros, está a comunidade do Vale do Reginaldo, assentada no que se denomina de grotas - vales profundos que surgiram furando o planalto e indo até o mar. Com uma localização extremamente central, a Grota do Reginaldo foi uma das primeiras “ocupações informais” de Maceió.

sujeitos com seus corpos negros à vista que habitavam a grotta. Esta constatação, me despertou o interesse de trabalhar com a dimensão racial na tese. Certa de considerar esta dimensão, a segunda situação, foi a visita a Bienal de Arte de Veneza (2019). Marcador essencial para definir as artes visuais contemporâneas como objeto de estudo, por sua potência estética em produzir contranarrativas e leituras críticas do tempo presente. Mesmo porque, o trabalho com visualidades foi uma frequente durante a realização das disciplinas do programa de doutorado, e por ser um fundamento do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem me permiti desenvolver outras formas de produzir e criar dentro da academia. E, por fim, a pandemia COVID-19 foi um fator muito significativo ao extinguir a possibilidade de realizar a errância pela cidade, exigindo táticas para fazer do confinamento algo produtivo para pesquisa, forçando-me a errar pelo virtual, ao invés das ruas e becos. A rede (internet), vista aqui como uma cidade, tal qual com suas edificações e ruas planejadas, bairros e áreas vistosas de circulação fácil que “todos conhecem”, mas, também com suas construções improvisadas, suas zonas nebulosas e desconhecidas, cuja acessibilidade não se coloca facilmente.

Portanto, a tese se voltou a repertoriar artistas negros através dos meandros da internet, expandindo o recorte para além da base física anteriormente situada em Maceió. A meta da tese, em termos de seus desdobramentos práticos, é evidenciar esta produção através da análise das obras, bem como de uma cartografia realizada a partir do debruçar sobre este material artístico garimpado nas redes. Pretende-se, em termos de projeto e de ação pública efetiva, atuar academicamente no sentido de evidenciar práticas culturais e artísticas com a potência de expressar a problemática vinculada aos direitos da população negra, que se mostrem engajadas em expor sua memória cultural e de manifestar-se visando uma inserção mais plena e digna na sociedade contemporânea.

Quanto às discussões de decolonialidade/contracolonialidade e as experimentações metodológicas da pesquisa efetivada, elas aparecem alinhavadas por todo o texto, nem mesmo a divisão capitular consegue uma delimitação precisa. Até porque, possivelmente sua força esteja na mistura e nos vazamentos de fronteira. Então, para apostar nas

perspectivas contracoloniais⁸ fizemos uso de teóricos críticos ao sistema dominante, bem como das produções escritas de alguns artistas trabalhados aqui. Consideramos que suas contribuições acadêmicas (alguns artistas têm artigos, dissertações e teses produzido por eles ou sobre eles) e não acadêmicas seriam estruturantes para pensar suas obras, os temas que abordam nas mesmas e tensionar o academicismo e seus valores, em geral, elitistas. Portanto, ainda por sugestão da banca⁹ de qualificação, a voz dos artistas passou a atravessar todo o texto. Já no quesito experimentação metodológica fizemos uso da expertise acumulada com trabalho imagético e expositivo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem. E ampliamos suas contribuições ao confeccionar esta tese nos parâmetros de uma narrativa expográfica-curatorial, apresentando os artistas e excertos de suas obras como em uma mostra de artes, seguida de núcleos narrativos que conectam

⁸ Preferimos o uso contracolonial para não aderir a uma teoria específica, por considerar mais valioso para o trabalho recorrer a diversas autorias que, mesmo não se afirmando dentro de uma categoria, produzem um pensamento crítico às colonialidades vigentes que atualizam racismos e relações de desigualdade social. Contudo, quando nos referirmos a ‘decolonial’ significa que estão sendo usados materiais vinculados ao grupo de pensadores que conceituou a nomenclatura. Além disso, outro ponto a destacar é o uso da língua formal nesta tese. Entendemos e valorizamos a relevância da linguagem inclusiva e da neutralidade de gênero, mas acreditamos que esta é uma opção dentre outras formas de contestar o *status quo* patriarcal e colonial. No caso desta pesquisa, apostamos que o próprio estudo já constitua essa crítica.

trabalhos e temáticas a partir da construção de uma imagem síntese e de reflexões analítico-conceituais sobre as problemáticas suscitadas.

Portanto, a tese tem como objetivo geral analisar narrativas poéticas e imagéticas das obras de artistas visuais negros e contemporâneos, em que os sujeitos negros assumem o patamar de produtores de conhecimento e operadores da própria história, cuja potência favoreça o reposicionamento e tensionamento de imagens que se alocaram negativamente no imaginário social brasileiro, alimentando violências. E como objetivos específicos: deambular no mundo das artes visuais produzidas a partir do lugar de fala dos sujeitos negros, na busca de demonstrações artísticas engajadas que possuam potência estética capaz de despertar transformações no sujeito que a vislumbra e questionar o *status quo* da sociedade

⁹ A partir das considerações da banca e do alinhamento com a professora orientadora, os ajustes realizados após a Qualificação foram: adensar literatura, incluindo feministas negras e decoloniais; falar mais do método do Grupo Estudos da Paisagem e alinhar aos conceitos de curadoria de exposição; comentar a respeito de etnografia digital e autonarrativa; falar de cultura popular e erudita, e também do nordeste; e trazer a fala dos artistas para dialogar com a tese. Tais inserções foram realizadas, mas nem todas puderam ser adensadas em virtude do tempo de fechamento da tese. Mas, entendendo que no momento das publicações isso poderá ocorrer.

que alimenta marginalizações; Construir uma narrativa expográfica-curatorial que tensione a dicotomia silenciamento- visibilidade a partir da bricolagem com as produções visuais dos artistas negros; identificar movimentos contracoloniais, a partir da valorização dos conhecimentos produzidos nas margens, que estejam construindo rupturas epistêmicas diante do silenciamento de saberes, práticas e expressões produzidas pelos corpos negros.

Este material está dividido em quatro seções. Na primeira, intitulada **“Quando as “margens” ocupam as “Belas Artes”: silenciamentos e enfrentamentos”**, abordamos as noções de margem e apagamento, relacionando-as com as produções visuais de artistas negros sob a luz de conceituações decoloniais e antirracistas. Discutimos a marginalização de artistas negros e nordestinos oriunda da tensão entre arte popular e arte erudita, e falamos sobre a produção dos artistas negros no Brasil. A segunda seção **“Artesanias”**, fala do processo de construção da investigação e de autores que sustentam a experimentação metodológica, incluindo as indicações da banca a respeito do desenvolvimento do método do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem e da relação do mesmo com uma proposta expositivo-curatorial. Além disso, abrangeu-se conceitos ligados à curadoria,

imagem e aos métodos de etnografia digital e autonarrativa (inspirado no Feminismo Negro americano). A seção **“Encruzilhadas afetivas: fragmentos e narrativas”** expõe excertos de obras dos artistas selecionados, seguidas de autonarrativas afetivas com impressões livres acerca do que as obras me provocaram enquanto ‘público que as encara’, e continuada pela apresentação dos artistas ‘a partir deles mesmos’, com trechos de falas e entrevistas em que comentam seus trabalhos, fechando com um balanço sobre pontos marcantes do texto. E, por fim, a quarta seção **“Por uma quilombagem-estético-afetiva”** apresenta cinco núcleos narrativos expositivos que cruzam temas comuns entre os artistas, onde realizo meus próprios ensaios visuais a partir da construção de uma imagem síntese e de reflexões analítico-conceituais mais adensadas.

I - Quando as “margens” ocupam as “Belas Artes”: silenciamentos e enfrentamentos

Os teóricos Grosfoquel e Bernadino-Costa (2016) apresentam um dos elementos basilares do pensamento decolonial que é o argumento de que o colonialismo foi uma condição não só da formação da Europa expansionista, como da própria modernidade. Por isso, o eurocentrismo ou ocidentalismo, compreendidos como o imaginário dominante do sistema-mundo moderno/colonial, permitiu legitimar a dominação e exploração de povos não-europeus. Ou seja, a partir desse imaginário foi produzido o Outro, aquele sem religião certa, sem escrita, sem desenvolvimento, sem democracia e sem história. Aquele que, de acordo com o ‘mito da modernidade’, estaria sempre atrasado em relação à civilização moderna, desenvolvida e superior. Contudo, o ‘desvelamento’ desse Outro pelo ideário colonial, ancorado numa obrigação moral de salvação, forçou o ‘desenvolvimento’ desses ‘primitivos’, a despeito de sua vontade.

Conforme Quijano (1992), a colonialidade, como permanência da estrutura de poder colonial, tem como principais alicerces: a “racialização” e as intrínsecas formas racializadas das relações de

produção; o “eurocentrismo”, como forma de produção e controle das subjetividades, das existências; a hegemonia do “Estado-nação” que, como processo intrínseco, após o colonialismo, é construído como periferia. Assim, por estes alicerces, o empreendimento colonial permanece vivo, concretizando-se como colonialidade do poder, do saber e do ser. (SANTOS, 2018, p. 4)

O eurocentrismo, para Quijano (2009), não é uma perspectiva cognitiva apenas dos europeus ou grupos dominantes, mas é, além de tudo, a perspectiva cognitiva dos educados sob sua hegemonia, resultando, ainda hoje, na naturalização desses padrões de poder. Sendo assim, a politização do conceito de raça tem contribuído com a população e os movimentos negros que, ao exigirem o reconhecimento público de sua identidade, buscam “a construção de uma nova imagem positiva que possa lhe devolver, entre outros, a sua autoestima rasgada pela alienação racial” (MUNANGA, 2004, s/p). Portanto, o conceito tem sido usado como realidade social e política, entendendo raça como uma construção sociológica e uma categoria social de dominação e exclusão, que tem a potência de trazer visibilidade para realidade da população negra brasileira, favorecendo transformações sociais.

Como a identidade cultural se constrói com base na tomada de consciência das diferenças provindo das particularidades históricas, culturais, religiosas, sociais, regionais, etc. se delineiam assim no Brasil

diversos processos de identidade cultural, revelando um certo pluralismo tanto entre negros, quanto entre brancos e entre amarelos, todos tomados como sujeitos históricos e culturais e não como sujeitos biológicos ou raciais - “identidade étnico-racial negra”. [...]. Esta identidade política é uma identidade unificadora em busca de propostas transformadoras da realidade do negro no Brasil. (MUNANGA, 2004, s/p)

Para os grupos marginalizados, em especial a população negra aqui no contexto desse estudo, a reconstrução de si enquanto sujeito de enunciação e com a afirmação de sua própria representação é um elemento fundamental para desconstruir a autoimagem negativa produzida a partir da incorporação subjetiva do ideário da ‘outridade’, introjetada a partir da imposição do olhar colonial sobre os povos não-europeus. Por isso, Bento (2002) diz ser fundamental separar branquitude e negritude. “Negritude diz respeito a um processo de procura de uma identidade racial positiva, e branquitude é uma neutralidade racial, construída socialmente com objetivo de manter a suposta superioridade de brancos sobre negros. Ser branco é viver sem se notar racialmente, numa estranha neutralidade. “De cor” é o outro.” (p. 165).

Então, nesse ponto de vista, racializar os discursos e práticas no Brasil, passa pela compreensão de que a branquitude existe como ideologia e prática social que alimenta o racismo

estrutural, e está internalizada na sociedade através de processos de subjetivação, valores e narrativas coloniais que alimentam privilégios. Portanto, precisa ser denunciada e combatida. Visto ser fundamental que as pessoas não negras e não indígenas façam seu dever de casa, pensem a partir dos lugares que ocupam, analisem privilégios e oportunidades, bem como a visão eurocêntrica que pode estar ancorada em seus discursos e práticas.

A “revolta intelectual contra essa perspectiva e contra esse modo eurocentrista de produzir conhecimento nunca esteve exatamente ausente, particularmente na América Latina. [...]. Quando se trata do poder, é sempre a partir das margens que mais costuma ser vista” (QUIJANO, 2009, p. 74-75). E é exatamente na análise e enfrentamentos das feridas coloniais que a crítica negra e o pensamento decolonial se alinham às obras de artistas visuais negros brasileiros, que, dentro da arte contemporânea, têm produzido narrativas tensionando a discursividade eurocêntrica alojada nos países colonizados do sul global.

Na esteira da identificação de enfrentamentos das feridas coloniais a partir das artes visuais, uma pista despontou no caminho: a visita à Bienal de Arte de Veneza, em 2019. Uma memória disparadora dessa visita foi a potente montagem, no

pavilhão Brasil, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca, denominada “Swinguerra”¹⁰. Na qual, a periferia pernambucana foi apresentada a partir da performance de jovens negros, que, inclusive pelo próprio depoimento dos autores da montagem, tratavam-se de artistas marginais, invisíveis para o mundo da arte. O marginal sempre encantou a arte e foi tema de inúmeras produções, enquanto os artistas marginais e suas obras ocupam lugares ínfimos neste mercado. Contudo, a disputa pelo acesso a esse capital artístico se mostra tensa e aquecida no Brasil. Esta exposição convocou meu olhar para a potência dos corpos periféricos, que mesmo com a imposição da marginalidade social, econômica e racial não deixam de comunicar e de recriar imagens sobre si e sobre os lugares que ocupam. No caso da performance em questão, tratava-se de uma batalha de dança urbana entre um grupo de meninas cis/trans e outro de meninos. Apesar do urbano ser ameaçador para esses corpos, é no urbano que eles se reinventam.

¹⁰ Para mais informações sobre a instalação, consultar: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/os-10-melhores-pavilhoes-da-bienal-de-veneza-brasil-esta-na-lista/>

Figuras 1 e 2 - Fotografias da exposição ‘Swinguerra’, 2019. Fonte: autoria própria.



Mas, falando sobre marginalização da arte urbana, voltamos no tempo alguns anos. O ano de 2008 foi icônico no que tange à crítica do sistema/mercado de arte no Brasil, em especial na cidade de São Paulo. Uma sequência de protestos, envolvendo um grupo de cerca de 40 pichadores, ocorreu na cidade a partir da expulsão do artista Rafael Pixobomb da Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Isso aconteceu em função da produção de um pixo dentro da faculdade, numa ‘ação performática e de protesto para discutir os limites e conceito da arte’ (palavras de Rafael) como parte do seu trabalho de conclusão de curso como bacharel em artes visuais. (ESCOLA, 2008). A partir desse ato, outros protestos de pixo aconteceram na cidade no mesmo ano. O principal deles ocorreu na abertura da 28ª Bienal de Arte de São Paulo. Aqui, o grupo de pichadores foi estratégico. Nesta edição o 2º andar do Pavilhão da Bienal havia sido deixado completamente vazio – o que gerou o apelido “Bienal do Vazio”. Foi nesse espaço que o protesto aconteceu, preenchendo as brancas paredes de frases em letras codificadas de pixo, como: ‘Isso que é arte’, e ‘abaixo a ditadura da arte’. (GRUPO, 2008; BIENAL, 2008).

A Bienal de São Paulo, por ser o maior evento das artes plásticas e visuais que ocorre no país, se tornou assim o alvo

principal das críticas ao universo eurocêntrico e seletivo das artes. Inclusive, endossando a argumentação do “pixobomb”, Rosana Paulino (artista visual afro-brasileira contemporânea de grande visibilidade internacional) em uma fala no evento “Diálogos Ausentes”, promovido pelo Itaú Cultural em 2017, levanta alguns dados e questionamentos sobre a problemática do silenciamento e invisibilidade dos artistas negros (e marginais!). Um aspecto apontado foi o fato de que, em suas pesquisas, percebeu o significativo aumento de artistas visuais negrodscendentes com uma produção consistente, mas que não estariam sendo acolhidos pela cena contemporânea brasileira. Isso, de certo modo, estaria na contramão da cena europeia e americana, que tem acolhido melhor as produções que fogem das normas dominantes da arte contemporânea. Exemplificando esse ponto de vista, Paulino (2017, p. 3-4) fala da Bienal de São Paulo:

a Bienal de São Paulo de 2016, entre 21 artistas e três coletivos brasileiros selecionados, surpreendentemente trouxe apenas um negro, o goiano Dalton Paula, o que significa, numa população de maioria negra, uma verdadeira proeza matemática. A despeito da ótima surpresa do Vídeo nas Aldeias, coletivo que traz a produção de cineastas indígenas, eventos como a Bienal parecem, definitivamente, ter perdido o pé com a realidade do país ao ignorar que, com frequência cada vez maior, artistas procuram inserir questões

pertinentes à origem étnica em suas produções[...]. Vale notar que tal ausência parece ser a constante das Bienais de São Paulo, não um ponto fora da curva. A constatação desse problema, também presente na Bienal de 2014, intitulada Como Falar de Coisas que Não Existem, levou a curadora Fabiana Lopes a produzir o texto ‘Arte Contemporânea no Brasil e as Coisas que (Não) Existem’, no qual aponta a cegueira que não nos permite perceber ausências tão importantes nas artes visuais, como o baixo reconhecimento de criadoras(es) negras(os).

A curadora negra Fabiana Lopes (2015) revelou que ao questionar os galeristas, curadores e diretores de museus sobre as produções de artistas visuais negros, a resposta era uníssona: existe uma “crença recorrente no circuito local de arte de que não existem artistas negros ou de que essa não seja, entre galeristas, colecionadores e curadores, uma consideração relevante.” (s/p). Segundo Fabiana essa crença não condiz com a abundante e qualificada produção dos artistas visuais negros no Brasil, ou seja, a sua presença rara nos espaços comerciais fala mais sobre práticas de silenciamento e invisibilização dentro do circuito de arte contemporânea no país, do que da ausência de produção. Esse quadro reflete a visão conservadora da sociedade brasileira como um todo, na qual a diversidade cultural, ao ser percebida como tabu, é mantida longe dos olhos e fora da pauta de discussão e fruição estéticas, deixando de acompanhar ‘a vibração do agora’ e

de se conectar com o presente. Partindo dessa análise, a curadora lamenta ao dizer que “enquanto essa relevante contribuição segue o seu curso, com uma avalanche de enunciações e narrativas social e politicamente informadas; enquanto esses artistas deixam, para as próximas gerações, registros específicos do que significa estar presente e conectado com os desafios que a vida apresenta, no circuito de arte brasileiro parece haver, de modo geral, uma negação sistemática da existência dessas produções” (LOPES, 2015, s/p).

Para a artista Renata Felinto Santos (2016) essa negação sistêmica (ou racismo institucional) ultrapassa o circuito das artes visuais, e se mostra até mesmo nas grades curriculares dos Ensinos Fundamentais, Médio e nas graduações, de Artes em especial. Nesses espaços, também é perceptível a desconsideração por uma estética que não seja proveniente ou herdeira do mundo clássico. Ou seja, há uma forte “resistência por parte do corpus que estabelece o chamado sistema de arte, no que se refere à atribuição de valores positivos, tanto nos sentidos formais e conceituais que envolvem a avaliação da qualidade e a apreciação das obras de arte realizadas por esses artistas, quanto no financeiro e econômico que

determinam o reconhecimento artístico e a visibilidade dos mesmos.” (ibid., p. 19-20)

Nesse contexto, Kilomba (2019), dialogando com o pensamento da afro-americana Patrícia Hill Collins, enfatiza que os sujeitos negros têm falado e produzido conhecimento independente há muito tempo, mas a assimetria de grupos no poder também produz assimetria no acesso aos recursos necessários para implementar suas próprias vozes, já que a ausência de controle nessas estruturas de poder os deixa de fora.

Diante desse encadeamento de situações, uma pergunta persiste: como nomear essa ‘ausência’ das produções negras nas artes e saberes estabelecidos? Epistemicídio, conceito popularizado através da tese de Suely Carneiro.

o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento

dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

No campo das artes visuais produzidas por artistas negros, o epistemicídio vai além e produz um tipo de “inclusão perversa ou exclusão pela falsa inclusão” (SAWAIA, 2007)). Situação demonstrada pela artista visual Renata Felinto (que possui obras nesse estudo), em sua tese de doutorado (2016), ao apresentar argumentos que impõem certo manejo, por parte dos pesquisadores em visualidades, ao se debruçarem sobre as produções de artistas visuais negros. Um primeiro alerta diz respeito à pesquisa sobre a arte identificada de “afro-brasileira” como um dos segmentos de artes visuais produzidas no país. Se a historiografia oficial privilegiou as visualidades e estéticas europeias, em detrimento das heranças indígenas ou africanas, se torna difícil o encontro e uso de bibliografias adequadas para analisar as produções visuais de artistas negros e/ou indígenas, que assim, não encontrariam o espaço digno dentro desta denominação. Ou seja, discutir essas produções estéticas a partir de referenciais exclusivamente eurocêntricos alimenta o epistemicídio. Outro alerta, se refere ao

cuidado que se deve ter ao colocar a origem étnico-racial dos artistas e produtores à frente do fazer artístico e de suas qualidades, habilidades, pesquisas e obras de arte. Situação que pode uniformizar e engessar as obras em uma caixa com a etiqueta “arte afro-brasileira, ao tempo em que são desconsideradas as características plásticas, temáticas e conceituais específicas de suas produções. E por fim, um último alerta diz respeito à pressão social sobre os artistas visuais negros, que alcançaram alguma visibilidade ou que se estão fazendo conhecer, de serem forçados a se posicionar diante do seguinte dilema: “se toca nas questões de sua africanidade, é rotulado como e somente “artista afro-brasileiro”; se não toca, é visto com desconfiança, como se intencionasse negar seu passado, suas raízes.” (ibid., p. 195). Nessa seara, o que Felinto (2016) provoca é a necessidade de compreender que o artista se encontra numa busca temática como os demais, bem como, procura equilibrar trabalhos que estejam de acordo com o meio das artes plásticas e sua história enquanto sujeito. Pois, os artistas podem se aproximar da reflexão sobre a história e condição da população negra sem negligenciar os aspectos estéticos ligados à obra de arte, mesmo porque esta é, antes de tudo, uma expressão plástica visual que compartilham por

estarem imersos e também terem sido produtores deste mundo ocidentalizado.

Em se tratando de Artes Visuais, todos poderão apresentar a sua versão de leitura de si e do mundo em suas próprias imagens, com seus referenciais, memórias, poéticas. Esse direito não pode ser negado e muito menos estas imagens não podem ser invisibilizadas, pois demarcam existências, subjetividades e sensibilidades que recontam histórias e História. (SANTOS, 2016, p. 291)

A potência do marginal está na condição de fazer com que seus *loci* enunciativos e epistêmicos possam disputar narrativas e lugares sociais dignos e visíveis. Porque, nesse contexto, o silenciamento e a invisibilidade estão para manutenção do *status quo* e não para sua ruptura. Desta feita, é a partir da constatação dessa violência no campo da colonialidade do saber e da urgência em consolidar dispositivos de enfrentamentos, que Grosfoquel

propõe o “pensamento de fronteira como projeto decolonial” e Grada Kilomba (2019) propõe a ‘desobediência epistêmica’¹¹.

Para Grosfoquel e Bernadino-Costa (2016) “o pensamento de fronteira é a resposta epistêmica dos subalternos ao projeto eurocêntrico da modernidade” (p. 19). Ou seja, na visão da perspectiva decolonial as fronteiras estão para além do espaço onde as diferenças se reinventam, elas são *loci* enunciativos dos quais se produzem conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões e experiências dos sujeitos subalternos, conectando assim, lugar e pensamento, e seguindo na contramão dos paradigmas eurocêntricos universalizados e hegemônicos. Contudo, os autores fazem um alerta: estar no lugar social do oprimido não significa que se pense e aja a partir do lugar epistêmico subalterno, porque, lamentavelmente, o êxito do sistema-mundo moderno-colonial foi levar os sujeitos do lado oprimido a pensarem a partir da lógica de saber dominante. Pois, o “locus de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas

hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo.” (ibid., p. 19).

Ao pensar no termo fronteira é interessante considerar que em alguns casos, nos estudos sobre urbanismo, é comum a sua utilização no contexto da delimitação entre áreas centrais e periféricas da cidade. Contudo, os jogos de ocupação nem sempre obedecem a tal lógica. E embora haja uma tendência do Estado em levar as habitações populares para as zonas fora do centro, os que mais fortemente sofrem com as opressões, por diversas manobras de sobrevivência acabaram muitas vezes ocupando áreas bastante centrais da cidade. Como foi o caso das ‘grotas’¹² em Maceió, que por se encontrarem muitas vezes abaixo da linha de visualidade da rua, mas no cone de sombra e penumbra que os prédios e construções lançam sobre elas, acabam por sumir da vista do passante desatento. Em outros locais, ao contrário, são os morros, explicitamente visíveis, que são ocupados por estas populações. Então, nesse raciocínio a margem pode ser percebida tanto pelas lentes do marcador centro-periferia, quanto do marcador luz-

¹¹ Grada Kilomba fala da “necessidade da “desobediência epistêmica”. Sem desobediência não há contraposição à colonialidade. Não havendo contraposição à colonialidade, não há contraposição às múltiplas relações desiguais e discriminatórias derivadas da dicotomia central do paradigma moderno europeu – humano x não humano: quem é sujeito do conhecimento x quem é dele objeto;

quem merece ser escutado x quem deve ser silenciado; quem merece viver x corpos, vidas que não importam”.(SANTOS, 2018, p. 7)

¹² As grotas são denominações empregadas em Alagoas para encostas e fundos de vales ambientalmente vulneráveis e historicamente ocupadas pela população de baixa renda na cidade.

sombra. E mais ainda, estes supostos antagonismos vão gerando uma enorme série de polaridades que vão adjetivando tais ocupações como formal e informal, ordenada ou não, legítima e ilegítima, pacífica e violenta, e assim sucessivamente.

Daí surge a necessidade de valorizar o conceito de ‘território usado’ proposto por Milton Santos (2007, p.13), para quem “o território usado é o chão mais a identidade”. Para isso, podemos primeiro acompanhar a discussão de Ribeiro (2011), ao elencar lógicas diferentes para a apreensão do território. Primeiro, seria preciso entender que o ‘território da ação estratégica’ é aquele da forma dominante de exercício de poder, que cala a sociedade ao imediatamente visível, sendo então, antagônico ao ‘território usado’ de Milton Santos, que valoriza a vida de relações. O território usado é um espaço que é de todos e de todas as práticas, incluindo as solidariedades e o agir comunicativo. Com esse conceito, Milton Santos procura reinscrever o território na problemática relacional do espaço, que não se submete a uma única dimensão da vida coletiva, porque vincula-se à vida de relações. A referência exclusiva ao território reduz a riqueza da problemática do espaço. Desse modo, os conceitos de ‘território existencial’ e ‘território usado’ ampliam a compreensão do espaço e permitem

apreender o território como “o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência.” (SANTOS, 2007, p. 14).

Seja como território separado do centro (como na periferia ou subúrbio), seja como território de sombra e penumbra, em zona escuras ou de luz indireta, a margem se refere àquilo que tem menor valor. E mesmo ao sair do sentido literal da espacialidade no território geopolítico para o sentido figurado, o termo continua ecoando a imagem daquilo que se encontra ‘de fora’, do outro lado da fronteira. Inclusive, por exemplo, é como costumam ser localizadas as populações ‘outrificadas’ ou *marginalizadas* (negros, indígenas, refugiados, pessoas com deficiência, mulheres, crianças, idosos, etc..). Este estigma continua a ecoar inclusive nas produções artístico-culturais periféricas ou *marginais* (funk, hip-hop, graffiti, pixo, etc...) e até mesmo nos esportes como ocorreu com o surf e a prática do skate em passado recente. A imagem do marginal, como afastado, segregado, ‘outro’ e ‘de fora’, além de estereotipar e negativizar determinados grupos e práticas, respondem claramente a dispositivos de silenciamento operados

por mecanismos que podem receber diversas nomeações e justificativas como as trazidas por exemplo, pela colonialidade.

Para Certeau (2011) a disciplinarização dos espaços e dos seus usos produzem, em paralelo e clandestinamente, uma rede de antidisciplina. Ou seja, existem grupos ou indivíduos, que de modo criativo, sub-reptício, fugaz e tático não se deixam capturar pelos dispositivos de vigilância e disciplinamento. São praticantes ordinários, desprovidos do poder estratégico, que, a partir de astúcias e inventividades táticas, produzem uma arte de utilizar e se apropriar do espaço urbano.

[...]agradeço a todos os errantes urbanos e, também, aos praticantes ordinários das cidades, homens lentos e sujeitos corporificados, que resistem, insistem e sobrevivem nas cidades, afirmando que várias narrativas, sonhos e desejos urbanos coexistem. (JACQUES, 2012, p. 8)

Por isso, alguma coisa no raciocínio de apartação, objetificação e afastamento do ‘outro’/marginal não fecha, ou

¹³ Conceito desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari, tomando-o emprestado da botânica: “Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. [...] Até os animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas as suas funções de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muitas diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos, até suas concreções em

melhor, não se encaixa completamente nessa era tecnológica-mundializada, cujas fronteiras estão cada vez mais permeáveis, móveis e plásticas. A partir da popularização da internet e com a conexão entre estados e nações mais acessível, a margem também se faz ver do centro, o ‘outro’ também se torna global e a periferia se movimenta, ultrapassando geografias e porteiras, se infiltrando como rizomas¹³ marginais, nas frestas de concreto dos lugares de poder, a partir do subterrâneo e ‘do dentro’. O que não implica, ainda, na inversão das estruturas dominantes, mas que, de algum modo, abre brechas para um movimento rizomático sub-reptício, tensionando-as e, aos poucos, se fazendo ver ‘de dentro’. Este quadro permitiu o que aqui se denominou “errância virtual”¹⁴, ou seja, o caminhar a esmo pelas ruas e esquinas da internet em busca do material de base desta pesquisa, e provocou o encontro com as narrativas marginais que aparecem em obras de artistas visuais negros contemporâneos.

bulbos e tubérculos. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha.” (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 15). No contexto desta tese, o termo rizoma e suas variantes estão sendo tomados como conceito para indicar a potência do marginal em se criar e reinventar mesmo diante de adversidades múltiplas.

¹⁴ O termo será destrinchado posteriormente.

Pois, a margem, no contexto desse estudo, é tomada como condição de potência, de criação e de enfrentamentos. Kilomba (2019) reforça essa argumentação indicando que “a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como um “espaço de abertura radical” (hooks, 1989, p. 149) e criatividade, onde novos discursos críticos se dão.” (p.68). Para a autora, esse é o lugar de onde podem ser feitas perguntas que antes não tinham sido feitas nem imaginadas, que desafiem a autoridade colonial do centro e os discursos hegemônicos dentro dele.

A periferia vai além da resistência à opressão, no sentido de luta pela sobrevivência. E perceber isso exige evitar cair no perigo de romantizar as opressões e violências, que em certas narrativas viam ‘a instalação na precariedade’ como exotismo e inventividade. A margem aqui está mais para uma cosmovisão, um espaço de criação, de transformações e de produção de mundos alternativos e novos discursos. “É o entendimento e o estudo da própria marginalidade que criam a possibilidade de devir como um novo sujeito.” (ibid., p 69). Contudo, esse ponto de vista, não desconsidera, nem suprime, a urgência da luta pela superação das

desigualdades sociais que atingem materialmente a vida das populações nomeadas como “marginais” ou vulneráveis.

Ao retomar a análise da margem a partir do marcador luz-sombra, um aspecto nessa analogia se destaca: quando um objeto recebe um foco de luz, a depender da inclinação deste foco a área de sombra e penumbra se torna maior que a zona iluminada. E foi exatamente essa a lógica que se materializou na cartografia dos artistas visuais negros: uma abundante e qualificada produção artística vagando entre a sombra e a penumbra. Desta feita, a analogia serve para refletir sobre como as produções artísticas marginais se debatem com o sistema/mercado de arte estabelecido, ao mesmo tempo em que denunciam o preconceito e o racismo institucional/estrutural, além de permitirem apontar o epistemicídio de linguagens, lugares e trajetórias marginais descartadas pelas lentes branco-eurocêntricas. Como afirma Rosana Paulino: “eu tenho certeza que minha carreira seria muito mais fácil, muito mais tranquila se eu não tivesse levantado essa bandeira” (2017, s/p). Então, o que se percebe na fala de Rosana Paulino, Fabiana Lopes e nas obras encontradas é a evidência de que o dispositivo colonial de outrificação (marginalização) e de apagamento das práticas e narrativas ‘subalternas’, que mesmo

desenvolvendo aparatos técnico-artísticos que conversam com o sistema de arte contemporânea, não recebem valorização adequada. E o meio que esses artistas usaram, em especial no tempo da pandemia, foi a internet e as mídias digitais, encontrando brechas nos algoritmos para afirmar sua existência e sua potência. Como já dito, foi errando por esse território codificado da internet que se notou os brotos rizomáticos de artistas, e saiu-se em pacífica perseguição por eles e suas obras.

“Arte” como lugar de disputa

Pensar a margem como espaço fronteiro de tensionamentos no campo da arte não é uma novidade, visto ser este campo um microcosmo da sociedade, com seus limites, encantos e conflitos. Assim, é interessante não deixar de comentar uma das disputas mais conhecidas - aquela que diz respeito às ‘supostas’ diferenças entre arte popular (marginal) e erudita (as ‘Belas Artes’!). Ponto importante, inclusive porque essa contenda vai tocar na arte produzida por artistas negros, como veremos mais adiante nessa reflexão.

A separação desses dois polos foi uma invenção dos intelectuais europeus, na segunda metade do século

XVIII. Por meio do conceito de folclore (“saber do povo”), eles demarcaram a fronteira das manifestações culturais das camadas sociais abastadas em relação àquelas mais amplamente difundidas. Nos séculos XIX, o povo – não os setores marginalizados das cidades, e sim os habitantes das zonas rurais – foi idealizado, com sua produção cultural tendo sido retratada como “pura”, “natural” e “resíduo” do passado. Essa idealização serviu de base para a elaboração do mito fundador de várias nações, bem como desencadeou o início de muitas pesquisas folclóricas que se empenharam em descobrir uma cultura “primitiva”. Segundo essas pesquisas, as manifestações folclóricas, herdadas do mundo rural, estavam condenadas à morte, devido ao seu crescente contato com influências “deletérias” dos centros urbanos (BURKE, 1989; CERTEAU; JULIA; REVEL, 1989, p.63). Entretanto, ao longo do século XX, após uma série de estudos que se debruçou sobre as manifestações populares “sobreviventes”, essa concepção foi se tornando cada vez mais insustentável. Batizou-se, então, a categoria “cultura popular” no lugar da restritiva “folclore”. (DOMINGUES, 2011, p. 402)

Para Peixoto (2002) essa fronteira que se estabeleceu entre arte erudita e arte popular deve ser evitada, principalmente porque a arte nomeada como popular foi vinculada a uma produção artística circunscrita às camadas tidas como mais baixas da sociedade, a partir de uma estratificação socioeconômico-cultural em que são qualificadas como populares e iletradas. Uma visão que também se configurou a partir “da desvalorização do trabalho

manual associado ao trabalho escravo da antiga sociedade grega que se estabelece uma superioridade do trabalho intelectual, das construções teóricas da ciência e da filosofia, em detrimento do trabalho manual das classes subalternas. É a valorização de um saber dos homens livres.” (ibid., p. 136)

Uma observação pertinente é feita por Guimarães (2015) quando pontua que as diferentes concepções de arte produzidas pelos historiadores e críticos de arte ao longo do tempo tem alimentado a polarização que coloca de um lado a “Arte”, com A maiúsculo, e do outro, vários fazeres humanos, como artesanatos, ofícios, trabalhos manuais e etc. Para a autora (ibid., p. 84) esses “discursos classificatórios e dicotômicos podem ser danosos mesmo quando aparentemente enaltecem o popular, seja a produção ou a seus produtores chamando-os de ingênuos, autodidatas, primitivos, e outras denominações presentes nos discursos artísticos, estéticos, culturais e pedagógicos.” Mesmo porque divisões desse tipo reforçam desigualdades e ignoram, conceitualmente falando, as enormes possibilidades de mistura e tensionamentos que a arte pode trazer.

É nessa mesma ótica que devemos nos deter, pois a história da cultura não registra muito menos estabelece limites visíveis para se determinar o que

vem a ser popular ou de elite e na arte esses limites são muito menos visíveis. Não podemos delimitar fronteiras para a arte a partir de objetos específicos de determinadas culturas. Esses objetos mostram-se, menos como delimitadores de um campo de atuação, do que como documentos singulares, de uma arte que se constrói independente do seu contexto cultural. São objetos que se estabelecem como arte para além de suas fronteiras, para além do antigo, da tradição, ou do novo, mostrando-se atuais e capazes de gerar significados a partir de contrastes de formas e de temáticas que convivem em um contexto, que é o da expressão artística. (PEIXOTO, 2002, p. 133-134)

Nessa esteira, o autor comenta ainda que se o popular é usado como um termo delimitador, pejorativo, fronteiriço e relativo à supremacia de uma classe em detrimento de outra, a discussão precisa ser recomeçada. Na verdade, a ‘supremacia’ não está ligada somente a grupos, mas ao que a história convencionou chamar de arte ocidental (vulgo europeia). O artista Marcelo D’Saete (um dos artistas deste estudo) discute em sua dissertação a legitimação que alimenta a fronteira entre a arte ocidental e não-ocidental. De acordo com D’Saete (2009) a arte de origem europeia é usada como balizadora para se diferenciar de obras de arte não-ocidentais, em virtude de fatores ligados a feitura, contexto, bem como o reconhecimento do público, do mercado, da crítica e dos artistas. Ou seja, mais do que características intrínsecas, há um contexto que legitima essa diferença. Por isso, a

arte não-ocidental passa a ser uma arte que, em geral, não é reconhecida como própria da história da arte, como por exemplo a arte tradicional da África.

É preciso, assim, questionar (e desconstruir) o conceito de cultura popular e ir além das dualidades (culto/popular, ilustrado/rude, refinado/arcaico, moderno/tradicional, letrado/oral) para pensar a cultura como arena de clivagens, disputas, conflitos e fraturas entre interesses antagônicos, qualificando como popular a produção cultural que se configura como manancial crítico, alternativo e contraponto à cultura hegemônica e/ou dominante. Já no que concerne à noção de “cultura popular negra”, trata-se das experiências e tradições específicas dos negros, transplantadas da África e reinventadas pelo novo repertório cultural (de práticas, artefatos e símbolos) dos afrodescendentes espargidos pelo mundo, o que encerra a contribuição da diáspora, a estética negra e as contranarrativas. Longe dos essencialismos, essa cultura é ambivalente, impura e híbrida, devendo ser inquirida conforme a sua plasticidade, diversidade e multiplicidade. Ela é luta e resistência, mas também invenção e reinvenção, apropriação e expropriação nas fronteiras da cultura popular. (DOMINGUES, 2011, p. 417)

Essa visão é importante porque se conecta com o argumento de Stuart Hall (2018), quando diz que o “essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante.” (p. 285).

Nessa análise, o popular sai do lugar de submissão para um lugar de disputa.

O estudo da cultura popular tem oscilado muito entre esses dois pólos da dialética da contenção/resistência. [...] As tradições populares dos trabalhadores pobres, das classes populares e do ‘povão’ do século dezoito parecem, hoje, formações quase independentes [...] Mas, mesmo que formalmente essas tenham sido as culturas da gente de ‘fora das muralhas’, distante da sociedade política e do triângulo de poder, elas nunca de fato estiveram fora do campo mais amplo das forças sociais e das relações culturais. Elas não apenas pressionavam constantemente a ‘sociedade’; mas estavam vinculadas a ela através de inúmeras tradições e práticas. Por linha de ‘aliança’ e por linhas de clivagem. A partir dessas bases culturais, frequentemente muito distantes das disposições da lei, do poder e da autoridade, o ‘povo’ constantemente ameaçava eclodir. (HALL, 2018, p. 275)

Ao trazer para o contexto brasileiro, tais tensionamentos entre popular e erudito podem ser observados a partir dos lugares em que as artes afro-brasileiras e nordestinas são avaliadas nos discursos hegemônicos do campo das artes.

No primeiro caso, discutido por Salete Souza (2009), a arte afro-brasileira - entendida pelo autor como produção material que faz referência ao imaginário da cultura africana ou daquilo que é considerado originário daquele continente - é avaliada, na

perspectiva estética do colonizador e em especial pela crítica de arte, como primitiva, naif e/ou dos povos colonizados. Contexto, que acaba por inferir um menor valor ou pouco prestígio a arte não-ocidental. Continuando a análise a partir do ponto de vista de críticos de arte, Marcelo de Saete diz:

Em *O Negro Brasileiro nas Artes Plásticas* (publicado primeiramente em 1968), Valladares também percebeu o intrincado jogo de significados atribuído aos artistas populares, muitas vezes chamados de “primitivos” ou *naifs*, pela crítica de arte. Vale citar o escritor comentando a visão dos críticos eruditos sobre esses artistas: “este [o crítico ocidental] requer do ‘primitivo’ ser homem de cor, preto, mulato ou índio, procedente da pobreza, a fim de que a obra seja autêntica pela origem” (Valladares apud A MÃO AFRO-BRASILEIRA, 1988, pp. 285, 286). A análise de Valladares compreendeu que o termo “primitivo” revela muito mais sobre quem o usa do que sobre o que ele tenta definir. O fato do artista ser negro confere autenticidade ao objeto. Desse modo, ele mostrou como o entendimento da arte “primitiva” possui nítidas nuances étnico-raciais. A origem étnico-racial do autor passa a ser componente da obra na medida em que pode evidenciar os significados pretendidos pela crítica. (ibid., p. 27)

Situação análoga acontece em relação a produção de artistas do Nordeste. Em sua tese de doutoramento (2016), o artista Ayrson Heráclito N. Ferreira (um dos artistas deste estudo), discute a condição de opacidade e invisibilidade reservada à produção

nordestina, por não se comportar dentro dos padrões hegemônicos (ocidental/europeu) ditado para os grandes centros.

Sem querer traçar uma "sociologia da ausência", a produção artística contemporânea do Nordeste do Brasil ocupa uma pequena parcela de destaque, quase inexistente, no grande sistema da crítica e do mercado na região Sudeste do Brasil. Por outro lado não é mais conveniente pensar em termos esvaziados e genéricos como Arte Brasileira, Arte Pernambucana, Arte Paraense e muito menos Arte Maranhense. Assistimos o desenvolvimento de um discurso estratégico que permeia instituições culturais, curadores, artistas e agenciadores estéticos que descartam a identificação local de uma produção cultural como algo desnecessário para a legitimação dentro de um sistema das artes. Nos parece que a ideia de pertencimento, identificação a uma determinada região do país, que em outros tempos no Brasil foi o motor de diversos manifestos artísticos, inferioriza e cunha o rótulo "folclorizante regionalista" sobre a obra e o artista. (FERREIRA, 2016, p. 22)

Destacar esse processo de desqualificação de produções ligadas aos negros e ao Nordeste mostra a marginalização que ainda se dissemina no universo artístico brasileiro. Situação reafirmada pelos próprios artistas em alguns dos seus escritos, como Rosana Paulino (2011, p. 24), quando diz que

a opção por um criar que dialoga com a arte e valores populares, um risco diante da contemporaneidade, levou-me, entretanto, a uma compreensão maior do que seja a arte e seu papel

em minha vida, ao desvelar traços inerentes à minha formação e sobre quem sou. Por outro lado, diante do panorama atual, parece-me claro que aquele que se dispõe a ter como base elementos de sua cultura, principalmente dentro dos conceitos de uma arte que, infelizmente, nos dá a impressão de olhar mais para fora que para dentro de suas fronteiras geográficas, humanas e simbólicas, corre o risco de ver-se longe dos sistemas hegemônicos de circulação da informação e da arte.

Mesma queixa destacada pela artista Renata Felinto (2016), ao afirmar a desconsideração de historicidades estéticas que não fossem provenientes e herdeiras do mundo clássico. E ao mostrar a enorme resistência por parte do *corpus* que estabelece o chamado sistema de arte, no que se refere à atribuição de valores positivos, tanto nos sentidos formais e conceituais que envolvem a avaliação da qualidade e a apreciação das obras de arte realizadas por artistas negros, quanto no financeiro e econômico que determinam o reconhecimento artístico e a visibilidade dos mesmos.

Durante esses vários anos nos quais estamos inseridos nesse sistema da arte, ainda que flertando sempre com a marginalidade de uma condição de existência, de pesquisa e de trabalho, somente recentemente presenciamos e prestigiamos aberturas sequenciais de exposições cujos artistas a mostrarem suas obras eram afrodescendentes. Nesse time há nomes conhecidos e premiados ainda que alguns galeristas que entrevistamos para redigir esse capítulo não os conheçam. Tais quais Rosana Paulino, Sidney Amaral (1973-2017), Jaime

Lauriano (1985-), Tiago Gualberto (1983-), Sônia Gomes (1948-), Dalton de Paula (1982-), Rômulo Vieira da Conceição (1968-). Por que tão poucos artistas têm espaço nas galerias de arte, nesses locais de reconhecimento no qual as obras são comercializadas? (ibid., p. 32)

A produção dos artistas negros

Olhar para produção dos artistas negros no Brasil exige entrar em contato com alguns termos que circulam neste universo: arte afro-brasileira, artista afro-brasileiro, artista negro e autoria negra. No contexto desta tese o foco está voltado para os artistas negros que refletem sobre seu próprio grupo, contudo situar essas diferenças é necessário, e para isso será usada como referência as diferenciações propostas por Marcelo de Saete (2009) em sua dissertação, ao estudar as contribuições de Emanuel Araújo.

Arte afro-brasileira ‘não se refere ao pertencimento étnico-racial do artista, mas a preocupação do mesmo em dialogar com essa cultura, com as questões do negro no Brasil e com a influência africana. Nesse contexto, a arte afro-brasileira pode ser pensada a partir de três tendências: arte afro-brasileira produzida por artistas ligados aos cultos afro-brasileiros; a segunda, como arte produzida

por autores próximos à cultura negra; e a terceira, é aquela produzida por autores que remetem seus trabalhos ao universo plástico e social do negro no Brasil’.

Artista afro-brasileiro ‘é um termo que serve para definir artistas, independentemente de sua origem étnico-racial, que produzem trabalhos a partir da influência da cultura negra, seja pela forma estilística, seja pelo problema tratado na obra’.

Artista negro ‘se refere aquele que tem uma origem étnico-racial negra, mas não necessariamente realiza trabalhos sob o signo da cultura afro-brasileira, apesar de, em muitos momentos sua condição étnico-racial interferir de algum modo na obra’.

Autoria negra é um conceito que se aproxima de artista negro, mas Salette Ferreira (2009) ressalta se tratar de artistas que também operam dentro do contexto de arte europeia, mas que, ao serem identificados como artistas negros, sofrem problemas de inserção no mercado de arte pela imagem e grupos que pertencem ou representam. Dificuldade esta ressaltada por Felinto (2016, p. 16):

se já é raro encontrarmos artistas negras e negros que conseguiram finalizar as suas formações em suas áreas diversas, com especial foco nas Artes Visuais, mais raro será encontrar os que têm como fonte de renda a comercialização de suas obras, e, raríssimos os que vivem da venda das mesmas se as

temáticas de suas pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, fotografias, instalações, objetos e/ ou performances, abordarem de forma direta o grande elefante branco que é a presença do corpo africano e de seu legado no Brasil.

Ao caminhar para além destas categorias e parar o olhar sobre as obras selecionadas para esta tese foi possível identificar como práticas e narrativas se cruzam através da visão poético-crítico de artistas negros, que ao materializarem na arte sua experiência existencial enquanto indivíduos e/ou coletividade, mostram corpos e memórias produzidos a partir de localizações sociais e afetivas, perceptíveis nas rugas e franzidos da urbe. O corpo e a memória do sujeito negro vão se coproduzir na experiência urbana, com seus territórios sitiados e subterrâneos. Seja o corpo vigiado e de mobilidade limitada, seja o corpo furtivo que se esconde nos quintais e terreiros para cantar, dançar e celebrar seus ritos, ambos, criam e recriam os modos de viver e de ocupar os espaços a partir dos trânsitos corporais, produzindo, assim, trilhas vívidas na memória coletiva. Como reforça Oliveira (2012), ao analisar as produções contemporâneas de artistas negros, o que eles estão apresentando são buscas estéticas derivadas das suas histórias individuais, das particularidades de

suas origens, da sua atuação político-social e dos lugares e entendimentos a respeito do cotidiano urbano.

Os trabalhos artísticos apresentam-se, cada vez mais, narrativos, autobiográficos e autorreferenciais. A memória, o corpo e, em alguns casos, a história e a localidade são impressos nos objetos estéticos como forma de especificidade. Os discursos pluriculturais fazem ressoar nesses objetos as vozes de homossexuais, de mulheres e de etnias menos privilegiadas. Todos procuram dar sentido à existência, seja a sua própria ou a da coletividade. Desvelar memórias pessoais torna-se movimento de resistência contra a apatia e a amnésia – sentimentos gerados por um contexto de excessos, estabelecido pela cultura da mídia e por setores sociais dominantes. A leitura pessoal das memórias se contrapõe à amnésia e a apatia que o oferecimento frequente de informações acarreta na cultura atual. (OLIVEIRA, 2012, p. 37).

Essa arte engajada e voltada para história do sujeito e de seus grupos de pertença está conectada com as demandas do tempo presente, em que a fome insaciável do capital nos joga numa miscelânea de perversas desigualdades sociais, de questionamento de valores e tradições, de novas tecnologias, de superabundância de informações e de comunicação instantânea, na qual o artista vai se valer da própria experiência nesse contexto social caótico para produzir seus trabalhos e se entender no mundo.

Apesar da tendência do senso comum de olhar o momento atual como mais problemático que os anteriores, essa relação do artista com as questões do seu tempo costuma ser o alimento das produções. Pois, todo artista tem diante de si possibilidades visuais que dependem daquilo a que se acha ligado e do momento histórico em que vive. Então, a descoberta do estilo do artista e da arte que produz passa pelo tempo presente e suas conexões. Ainda que não tenhamos aqui uma base consistente para falar de uma escola ou de uma arte negra brasileira, os artistas apresentados se conectam através das experiências estéticas e poéticas partilhadas. Nesse ponto, é importante trazer que a experiência estética é diferente da estética. Para Pareyson a “estética é filosofia, e relativamente a ela, a arte, com as conexas crítica e poética, são experiência, isto é, objeto de reflexão” (2001, p.10), ou seja, a experiência estética, atravessada pela poética e pela crítica, é o objeto da estética. Mas, então o que seria a poética? “A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte”. (ibid., p. 17-18)

Neste ponto é fundamental não se perder do fato de que a operação artística implica na relação conteúdo-forma, que, corroborando com a análise de Pareyson (2001), são elementos inseparáveis e simultâneos, pois na arte expressividade e produtividade coincidem. Ou seja, há arte quando o exprimir se mostra como um fazer e o fazer, é ao mesmo tempo, um exprimir. O que implica no fato de que a arte cruza num ponto em que não há como exprimir um conteúdo sem formar uma matéria, e uma forma só é arte quando é expressão de um conteúdo. Nesse contexto, é o gesto do artista, que não tem outro modo de exprimir senão fazendo, que produz a obra de arte, pois “a personalidade do artista torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor, modo de formar, isto é, *estilo*.” (ibid., p.62). Contudo, para perceber a poética e o estilo do artista um caminho é aquele de identificar nas obras o assunto, o tema e o conteúdo.

[...] O *assunto* é o argumento tratado: um objeto real ou possível de representar ou descrever, um fato histórico ou imaginário para narrar, uma ideia a ser tratada e sistematizada, e assim por diante. O *tema* é o motivo inspirador: o particular sentimento cantado pelo artista, ou o seu modo de ver ou de sentir em um determinado argumento ou um complexo de determinadas ideias, emoções, aspirações. O *conteúdo* é, como vimos, a espiritualidade inteira do artista toda feita modo de formar; (PAREYSON 2001, p. 69-70)

A partir dessas classificações o tema é o elemento que conecta os artistas escolhidos, bem como foi a bússola da errância virtual: a experiência negra no Brasil a partir do *lócus* de enunciação dos artistas e de suas negritudes. Ou seja, se trata do que esses artistas, como sujeitos negros da cena contemporânea das artes visuais, comunicam em suas obras a partir dos lugares sociais e de pertença que assumem. Já os assuntos, apesar da pluralidade, poderiam ser linkados em dois grandes conjuntos que se interseccionam: corpo e memória. O corpo aparece transpassado por múltiplas tramas, desde as marcas do período de escravização ao racismo cotidiano que permanece violentando homens, mulheres e LGBTQIAP+, bem como nas formas de cura, afeto e beleza que esse mesmo corpo produz e propaga entre os seus. Neste ponto, emerge uma memória conectada com história dos corpos negros que aqui chegaram de África, e que a alimentam através da cosmovisão ancestral e das práticas ritualísticas, sociais e culturais que foram reinventadas e atualizadas nas Américas.

Nesse contexto, surgem criações plásticas impregnadas de africanidade ou que valorizam uma poética afro-brasileira (pertencente a artistas negros e não-negros) que se valendo dos signos, cores, materiais e motivos da tradição africana criam novos léxicos. O percurso das raízes africanas na arte moderna e contemporânea é bastante intenso. Das manifestações coloniais às vanguardas

artísticas no início do século XX, a estética africana incorpora diversos discursos: o do “exótico”; o do “novo”; o da “identidade”, o da “alteridade” e, por fim, o da “memória”. (OLIVEIRA, 2012, p. 37)

Na citação acima faltou a inserção da corporalidade como elemento que atravessa a poética de muitos dos artistas aqui apresentados, mas, é perceptível a presença dos outros elementos identificados pelo autor. No tocante ao conteúdo, ou seja, o modo de materializar em formas essas inquietações e interesses, é manifesta a variedade de linguagens artísticas usadas, denotando a versatilidade técnica dos artistas. Para demonstrar a conexão dos assuntos a partir das diferentes linguagens visuais, a potência narrativa e a plasticidade das obras, tecerei comentários a respeito de algumas obras que estão expostas na seção de narrativas¹⁵. Todavia, é preciso ressaltar que a maioria dos artistas trabalham com múltiplas técnicas e linguagens, apesar de não ser possível no âmbito desta apresentação, mostrar essa variedade individualmente.

Performance

¹⁵ As obras comentadas nessa seção estão disponíveis no item “Encruzilhadas afetivas”, e para não repetir a obra elas receberam a referência da localização da imagem.

A artista Musa Michelle Mattiuzi (1983-), se identifica em seu website¹⁶ como “Performer, Ex-bancária, Ex-recepcionista, Ex-operadora de telemarketing, Ex-auxiliar de serviços gerais, Ex-dançarina, Ex-mulher, Ex-atendente de corretora de seguros, Ex-aluna PUCSP”. Essa apresentação indicando lugares de fala e de passagem, já apontam o peso crítico de seus trabalhos, explorado de forma mais contundente na performance “*merci beaucoup, blanco!*”, que no título em francês e espanhol, já remete a países colonizadores, e na qual reflete de modo visceral a exploração e objetificação do corpo da mulher negra, temática recorrente em suas performances. Na obra acima citada (ver figura 69), em específico, Musa simula a ‘boqueira’ (equipamento hediondo usado durante o período escravagista com o intuito de proibir os negros de beber e comer, ou engolir algum objeto precioso), e fixa-a em sua face através de agulhas encravadas do rosto, remetendo à sensação de dor e à memória de dor dos seus antepassados. Além disso, a artista pinta seu corpo nu com tinta branca, levando a refletir sobre a apropriação dos corpos negros pelos colonizadores brancos/europeus. Ao que parece esta performance entra no cerne

¹⁶ Website da artista: <https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi>

da crítica decolonial, que discute, entre outras questões, a colonização dos corpos e da violência contra mulher negra.

Pintura

O artista Maxuell Alexandre (1990-) veio de berço evangélico e vive na favela da Rocinha. Sua obra integra acervo de importantes coleções de museus brasileiros e internacionais. A exposição “Pardo é Papel” (ver figura 63), possivelmente a de maior reconhecimento do artista, traz uma série de problematizações sobre a juventude negra da favela. Desde a escolha do título da exposição, que também se trata do material usado para realizar as pinturas, às cenas que apresenta na exposição, o artista denuncia a violência policial na periferia e questiona o racismo velado no termo “pardo”, mostrando que aos olhos da polícia essa juventude é negra.

Além desse foco, Maxuell mostra o cotidiano da periferia, com seus bailes funks, com as brincadeiras e formas de se divertir dos jovens. Um artista sensível às questões do presente e da sua

quebrada, levando para museus e galerias a vida jovem que se reinventa na favela.

Fotoperformance

O artista Heberth Sobral(1984-) desenvolve uma linguagem e estética que toma como universo visual as figuras/bonecos Playmobill para refletir sobre o racismo e a herança da escravidão. Na obra “Gulliver Womanland”(ver figura 50) o artista faz uma analogia com a famosa obra de Jonathan Swift – As viagens de Gulliver -, mas, que ao transformar o gigante em uma mulher negra, entra em temas que tocam a questão do racismo científico. A partir do corpo de uma mulher negra fetichizado e sexualizado, objeto de estudos e exploração o artista fez lembrar o lamentável caso de Sarah Baartman, sul-africana escravizada na Europa e conhecida como a Vênus de Hotenote”¹⁷, que durante o século XIX - em vida e depois de sua morte - teve seu corpo ‘exótico’ exposto e espetacularizado em circos, feiras, eventos da alta sociedade e, após a morte, em universidades. História horrenda que segue sendo

¹⁷Para mais informações, conferir: <https://www.geledes.org.br/sarah-baartman-a-chocante-historia-da-africana-que-virou-atracao-de-circo/>

problematizada no presente pela carga de violência que ainda incide sobre o corpo da mulher negra.

Autorretrato

O artista Sidney Amaral (1973-2017) teve uma carreira curta, mas ainda em vida se tornou um dos artistas visuais negros mais respeitados do país, com obras expostas nacional e internacionalmente em museus e galerias importantes. Uma de suas marcas é o autorretrato, em que costumava problematizar questões identitárias, em especial a representação do homem negro contemporâneo. Na obra “Gargalheira ou quem falará por nós” (ver figura 98) em especial, faz um desenho a partir de um equipamento hediondo de punição dos escravizados, atualizando-o com as questões do contemporâneo, remetendo à continuidade do aprisionamento do corpo do homem negro, agora pelos meios de comunicação. A exemplo dos programas policiais que passam na TV aberta, reforçando violências e estereótipos negativos, principalmente, sobre os corpos masculinos negros que vivem na periferia.

Quadrinhos

O artista plástico, ilustrador e quadrinista Marcelo D’Salet (1979 -) tem entre suas obras de maior destaque, o quadrinho “Angola Janga” (ver figura 59) que trata do universo do Quilombo dos Palmares. A partir de uma perspectiva pensada através dos palmarinos, o artista buscou construir uma contranarrativa positivada da vida nos mocambos e quilombos, considerando modos de vida e estratégias de resistência que os negros usavam para confrontar a violência dos senhores de engenho e criar condições de resgatar aqueles que queriam sair da escravização e partir para a Serra da Barriga, viver com seus pares em comunidade. Então, o artista constrói uma narrativa para retratar os palmarinos como heróis, em especial Zumbi dos Palmares. Essa imagem positivada e de potência que os personagens históricos são colocados no quadrinho ressoa uma história de honra e força. Assim, se mostram também como valores associados ao mundo continental africano.

Objetos/escultura

A artista Rosana Paulino (1967 -), já mencionada e como se viu, é considerada uma precursora dentre os artistas negros de sua geração. Trabalha com diferentes técnicas, focando em assuntos como racismo, violência contra mulher negra,

ancestralidade, memória e escravidão. Na série Búfala (ver figura 94), a artista explora referências da Orixá Iansã, divindade que, em algumas versões da mitologia africana, se transforma em búfala. Vista assim, como o arquétipo da mulher forte, guerreira e que sozinha alimenta os seus. Esta analogia me parece evidente na série citada de esculturas femininas, cujos corpos possuem tetas que veem e alimentam. Trazendo para o tempo atual, essa interpretação pode ser deslocada para o papel da ‘mãe negra solo’, que sustenta e alimenta sua prole sozinha, e transforma seu corpo numa máquina de proteção para os seus, muitas vezes, abrindo mão de si mesma. Então, com sensibilidade, Paulino associa a mitologia africana dos orixás com a realidade da mulher negra no Brasil.

Além dessas linguagens visuais citadas, existem artistas que trabalham com grafitti, colagens digitais, fotografia, fotomontagens, fotoinstalações, desenhos e gravuras, instalações, mural-instalações, vídeo, videoinstalações, videoperformances, serigrafia, xilogravura, gifs, técnicas mistas, dentre outras. Contudo, numa passada rápida sobre os horizontes destas obras selecionadas nesse excerto, o que os artistas citados acima têm em comum? Eles falam ‘de dentro’, ‘do centro’, se tornaram minimamente visíveis. O que importa aqui é que adentraram em

espaços dito eruditos, manejam a linguagem do sistema de arte para levantar e denunciar violências e questões de suas existências, tensionando com a visualidade as estruturas de poder da colonialidade.

Mignolo (2010), em seus estudos sobre estética, afirma que a colonialidade - em seus níveis do ser, do sentir e do saber - opera através da opressão e da negação. No primeiro caso, a partir das relações desiguais de poder e, no segundo, pelo silenciamento e invisibilização daquilo que não está conforme à retórica da modernidade. Em especial no campo das artes, que com suas instituições (museus, teatros, etc.) está codificado e sujeito aos ditames do mercado e dos valores corporativos. Por isso, os museus e galerias seriam espaços para terem suas narrativas tensionadas e disputadas, e “a descolonização estética é uma das tantas formas de desarmar essas montagens e construir subjetividades decoloniais” (ibid., p.24). Então, se a arte é uma componente constitutiva do sistema cultural há uma relação entre os problemas artísticos e a problemática geral da época. Sendo assim, as imagens que estão sendo produzidas por esses artistas estão alinhadas com a crítica à colonialidade e com a propositura de outros modos de contar história.

II - Artesanias

Metodologicamente, vemos a pesquisa como uma artesanaria, ou seja, uma empreitada que pode ocorrer exigindo a minúcia e a inventividade do trabalho artesanal – como um escultor que diante da madeira bruta vai descobrindo sua obra no fazer. Uma batida mais forte na talhadeira pode mudar os rumos da obra, trazendo para o artista o desafio da exploração de novas possibilidades de criação. Essa analogia se articula com pensamento de Howard S. Becker (1997), que defende a ideia de um modelo artesanal de ciência, no qual cada trabalhador deveria produzir as teorias e métodos necessários para o seu trabalho. O sociólogo americano confronta com essa proposta, uma postura bastante recorrente nas ciências sociais de direcionar o emprego de uma metodologia convencional, de apontar os tipos de métodos para os pesquisadores bem como as áreas de interesse. Tal postura acaba por sugerir o que pode ser estudado ou a transformação dos interesses do pesquisador naquilo que pode ser definido por tais métodos. Situação esta, passível de engessar e negar o processo criativo no fazer ciência.

Afirmar o processo inventivo na pesquisa não significa ignorar a exigência de um certo foco e disciplina no ato de pesquisar, bem como a importância de metodologias já consolidadas no campo das ciências sociais e humanas. Contudo, é possível se dispor a explorar novas possibilidades de produção de conhecimento que se enveredem por testar outras formas de aliar arte e ciência, subjetividade e razão, formalismo e aventura.

A experimentação metodológica usando as imagens como recursos aconteceu desde as disciplinas iniciais do doutorado. Todavia, sua função de divisor de águas na pesquisa se materializou desde a imersão na grotta do Vale do Reginaldo, no final de 2018, a partir de um trabalho coletivo e interdisciplinar desenvolvido junto ao Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, quando buscávamos acessar as produções artísticas-culturais locais. Apesar dessa imersão ter acontecido em virtude de um trabalho paralelo à tese, acabou por delinear caminhos na pesquisa. Visto que, ao acessar a grotta, a paisagem que saltou aos olhos foi a corporal. Aqueles corpos estavam numa condição duplamente marginal, por sua cor de pele e por habitarem uma zona periférica apartada do acesso digno aos direitos sociais básicos. Essa constatação se somou à minha condição de pesquisadora negra em

uma pós-graduação oferecida por uma universidade pública prioritariamente formada por pessoas não identificadas como negras e/ou pobres. Ao partir desses lugares, a margem passa a ser compreendida como o eixo estrutural que atravessa o estudo desde as variações no campo de pesquisa às práticas de produção de conhecimento engendradas. A começar pela metodologia, que aqui se debruça em procedimentos passíveis de apreender os fenômenos que cruzam o urbano a partir de outros olhares. Logo, na esteira desta exploração, o trabalho investe no “método de pesquisa do Grupo Estudos da Paisagem” e na “montagem urbana”.

Apostar no processo inventivo e na experimentação em práticas de pesquisa é o território sob o qual se move o Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem. Segundo Silva et al. (2019) o Grupo tem buscado construir um trabalho investigativo matizando experimentos urbanos nas dimensões espacial e temporal, visto que suas linhas de pesquisa, apesar das singularidades, estão sempre atentas aos rastros do passado que se mostram na contemporaneidade, mesmo porque, as paisagens se movem e se modificam no tempo-espaço. Então, o ato de experimentar e derivar é uma linha guia nos trabalhos do Grupo.

Ainda neste artigo, Silva et al. (2019) descreve algumas características dessa metodologia. Um primeiro elemento usado durante as pesquisas é o ‘diário de bordo’, produzido a partir das viagens e imersões no campo e que poderia ter formas e configurações distintas. “Estes artefatos, que tomam diversas configurações materiais, são obras em que se busca expressar as vivências, concedendo-lhes formas, cores, texturas. Podem ser declamados, fraturados em partes, estendidos pelo chão. Mas realizados de tal maneira que o conhecimento já se fizesse vizinho da busca estética, do referenciar-se pela matéria.” (ibid., p. 3). E, “para além dos diários de bordo, da busca expressiva dos desenhos e fotos produzidos em campo, outros enormes conjuntos de informação continuaram aportando, num entrecruzar entre tempos, olhares, entre ciência e arte” (ibid., p. 4).

Este entendimento de que o conhecimento pode se construir priorizando a experimentação e a vivência, levou o Grupo, pouco tempo depois de formado, a constituir um laboratório de criação, que levou o nome “Taba-êê”, vocábulos usados pelos povos ancestrais da costa brasileira, para nomear aquela estranha aparição à qual os estrangeiros denominavam “cidade”. E as imagens conduziram o Grupo de Pesquisa a ampliar seus exercícios

criativos para as bases digitais, - inclusive no contexto da pandemia -, levando o aprendizado do campo físico para o universo ciberespaço. Desde as derivas, que passaram a treinar o olhar sobre as imagens a partir de imersões virtuais, até o design de produtos culturais e produção de audiovisual. Com o intuito de que tratassem diretamente pela via da estética e da arte o tema e os desafios da pesquisa. Assim, as cartografias virtuais e uso das tecnologias digitais, como forma de ampliar as análises, se consolidam no grupo.

A princípio, o emprego das técnicas de edição e desenho digitais se limitava a, de certa forma, ratificar o que estava sendo abordado pelo referencial teórico da pesquisa documental. Tinha como fio condutor a produção textual e o próprio material iconográfico primário, fazendo com que, de certo modo, as abordagens iniciais operassem ainda em uma lógica estética/formal que buscava preservar seu cunho didático. Com o decorrer do tempo e a consequente aproximação da equipe com o processo de “descobrimento” destes conjuntos urbanos, as abordagens no âmbito imagético foram ganhando autonomia. Assim, os procedimentos de manipulação e formatação se revelaram também fontes relevantes para o trabalho. O uso das ferramentas digitais de diagramação, produção e edição de imagens, associado a gestos diversos, tais como a sobreposição, recortes, destaques, ampliações, dentre muitos outros, foram construindo também informações sobre estas cidades. (SILVA et al, 2019, p.9)

Então, a ação de justapor as informações visuais, a partir, em especial, da sobreposição de imagens, permitiu uma atitude comparativa que, usando desses cruzamentos imagéticos, abriu caminho para uma produção de saber que cada vez mais se via em liberdade para convocar o sensível, os canais perceptivos, e a arte para serem propulsoras do conhecimento científico. Então, os próprios exercícios do pesquisador, seu corpo, suas vivências e experimentos estéticos, são incorporados no processo de investigar o mundo ao redor. Com autoria, com as mãos. Por isso, trata-se de uma artesanaria.

Quanto a ‘montagem urbana’ é uma prática experimental que permite produzir variações narrativas do campo e objeto de estudo, proposta por Paula Jacques (2015) a partir dos seus estudos sobre autores como Walter Benjamin, Georges Bataille, Aby Warburg e Didi-Huberman. Essa prática busca relacionar uma multiplicidade de narrativas heterogêneas, díspares, da experiência urbana, sejam elas cartográficas, etnográficas, artísticas, literárias, históricas, mnemônicas, corporais, dentre outras. Para isso, a montagem urbana propõe uma forma de articulá-las, a partir de seus fragmentos, para uma compreensão mais complexa da cidade. Funciona ao modo de um colecionador, não do tipo meticuloso,

mas que se move pelo aleatório, que busca minúcias, retalhos, sobras, fragmentos, para compor um quadro compreensivo sobre seu material de interesse ou, sobretudo, para viabilizar a sua existência em contextos de carência. A autora defende que a montagem urbana pode ser incorporada nos estudos da cidade e do urbanismo, como formas narrativas “menores” ou micronarrativas que teriam o peso de produzir contrapontos às grandes narrativas modernas e hegemônicas, ao enfatizarem experiências coletivas, do corpo, da memória e da alteridade na cidade. Ao partir da lógica de Walter Benjamin, - que em um de seus fragmentos diz não ter nada a dizer, somente a mostrar -, Jacques(2015) entende que uma prática histórica se configura a partir da montagem que se utiliza de farrapos, resíduos, ruínas e memórias urbanas. E “esta montagem urbana disporia estes rastros e restos de narrativas urbanas ao lado de outras narrativas também díspares sobre as cidades e o Urbanismo (de diferentes tempos, espaços ou campos), para tentar fazer emergir outras possibilidades de compreensão das cidades e do Urbanismo durante o próprio processo da montagem” (JAQUES, 2015, p.82). No entanto, antes de proceder à montagem é preciso apanhar os ‘farrapos, resíduos, ruínas e memórias urbanas’, que por sua vez dependem da definição do campo de

pesquisa, da estratégia de imersão e do modo de produção do material de pesquisa.

Movendo-se por estas pistas, se reitera o interesse desta tese em se fazer através de campos de pesquisa marginais. Ou melhor dizendo, essa intenção parte da premissa de que a margem está no centro, está ‘de dentro’. Seja em espaços ricos e codificados, seja em espaços periféricos e de penumbra, a margem se faz presente de modo rizomático, aparecendo em lugares não habituais. Como a planta que aproveita ou produz lacunas no concreto e emerge pelas brechas, se fazendo ver e indicando sua força de existir.

Nessa esteira, a narrativa quando ocorrida pela via da oralidade, é tomada como uma prática que permite passar adiante experiências. O que não significa pressupor explicações prontas, mas faz com que àquele que as ouve ou lê, possa absorvê-las também em seu próprio repertório de experiências, permitindo assimilá-las para, a partir delas, ou transmitir a outros. Experiências que desencaminham o presente, favorecendo o desprendimento e a transformação de si mesmo. Essa concepção parte das discussões de Walter Benjamin (1994), que ao problematizar a experiência na modernidade trata a narrativa como a capacidade de intercâmbio entre experiências. Seria a

experiência, transmitida de pessoa para pessoa, a fonte de onde buscava inspiração, o que significava também incluir a sua própria existência, ao assumir o papel de narrador. A narrativa, em contextos não modernos era encarada como uma forma específica e positiva de se transmitir saberes, de se dar conselhos ou até de impor certa autoridade em determinados assuntos. Em tal prática, o narrador retira das experiências aquilo que ele conta, sendo que o fato narrado é incorporado às experiências daqueles que as ouvem. E cabe aqui, destaque à afirmação de Benjamin de que parte da arte de narrar está em evitar explicações. Não há uma intenção para que aquilo que é narrado traduza, literalmente e da forma mais pura possível, a coisa narrada, tal como na informação letrada, por exemplo. Como também não há intenção de que as narrativas tragam uma marca explícita que as prendam à figura do narrador. Quanto mais natural for a narrativa, mais facilmente a história contada será apreendida por aquele que a ouve ou a lê. E este assimilará à sua própria experiência e à vontade de transmiti-la.

Gagnebin também nos lembra a própria etimologia da palavra *Erfahrung*: do radical *Fahr*, que quer dizer percorrer, atravessar um espaço. A narração, em qualquer forma narrativa (textual, fotográfica, audiovisual etc.), não somente exprime uma prática, não somente relata uma ação, nem se

contenta em dizer o movimento, ela já o faz ao narrar, como escreve Michel de Certeau (1990), a narração seria, em sua ação, uma outra experiência espacial. Uma narrativa seria então uma prática do espaço, um tipo de ação, que pode ser cartografada, mapeada. Essas cartografias partem de experiências corporais. O próprio corpo pode ser compreendido como um tipo de cartografia da experiência urbana. (JACQUES, 2015, p. 81)

Neste estudo, o interesse recai sob as narrativas visuais. E montar narrativas visuais demanda o exercício de colocar imagens em relação, pois “as aproximações de diferentes tipos de imagens, de algum modo, produzem modificações sobre elas. Uma espécie de abertura em nossa memória, uma abertura em nosso olhar”. (CAMPOS, 2017, p. 273). Portanto, continua a autora, ao colocar imagens ao lado umas das outras - combinando arbitrariedade/acaso, vitalidade e ritmo -, têm-se as condições para o que Didi-Huberman nomeia de um conhecimento por montagem, ou seja, uma forma visual de conhecimento. E, voltando a Walter Benjamin, este, ligando imagem e tempo, afirma que o passado não é imóvel, é uma imagem que se aproxima para se afastar, para mostrar sua distância, e mais que isso, ele emerge das experiências do presente, pois partindo delas é possível problematizar textos, imagens e testemunhos de outrora. Um exemplo é o *Atlas*

Mnemosyne de Aby Warburg, em que estes “novos conjuntos rítmicos propostos nos mostram um mundo de imagens. Montagens sensíveis que nos colocam diante de novas inteligibilidades, novas obras, novos ritmos, novas visibilidades, novas imagens, novas montagens. As imagens agrupadas naqueles painéis móveis – montadas e desmontadas – estão permeadas de anacronismos, encontros de temporalidades, sobrevivências. (ibid., p. 273)”. Didi-Huberman se torna um farol nessa seara imagética.

O método de Didi-Huberman não é baseado na classificação, mas nessa imaginação, entendendo-a não como mero devaneio, criação mental desregrada, mas como atitude que tem seus procedimentos. Um processo de criação de imagens, que trazem em um só golpe, juntos, passado e presente, atual e inatural, com uma força capaz de romper com um discurso de saber que impõe um domínio sobre seu objeto (sobre aquilo que nele é “não saber”), dando-lhe um fim, uma direção, fechando-o para suas virtualidades. Mas que também não teme a superinterpretação e não cai na armadilha “positivista” que consiste em acreditar que se pode deixar o passado falar por si mesmo. Imaginar, antes de tudo, inventar a partir deste passado que lhe afeta. (MORAES, 2014, p. 342)

Nesse contexto, como identificar o que afeta? Essa pergunta pode ser respondida pelo próprio Didi-Huberman (2016), quando, ao falar sobre emoção, a enquadra no lugar do espanto e intensidade diante de uma experiência. Visto que, o encontro com as imagens presentes nesta tese se deu a partir do ‘espanto’, da intensidade que me atravessou e se moveu em mim. Fui mexida pela emoção provocada.

[...] uma emoção não seria uma e-moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26)

A construção de narrativas visuais partiu desse cruzamento de afetos e marginalidades, voltado para a identificação de práticas e narrativas de sujeitos negros que manifestassem rizomaticamente suas potências e re-existências nos territórios ‘de dentro’. Porém, antes da busca desses sujeitos no campo das artes, foram realizados experimentos visuais estético-poéticos¹⁸. Montei, assim, quatro

¹⁸ Quero destacar que este exercício visual foi desafiador para mim, tanto por vir de outra formação, quanto por nunca ter manipulado programas de edição de imagens. Inclusive, nem considerava possível desenvolver alguma habilidade

nesse campo. Contudo, aceitei o desafio e a partir do envolvimento com os trabalhos visuais do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, consegui realizar algumas colagens digitais.

colagens digitais com sobreposições, a partir de imagens retiradas de sites jornalísticos que destacavam o protagonismo de sujeitos negros nos deslocamentos ‘margem-centro’ em Maceió. Esse exercício partiu do processo de aprendizagem imagética que experimentei no Grupo de Pesquisa. Convocada a comunicar com imagens os passos da pesquisa pude trabalhar com a modalidade de colagens digitais para exprimir as questões identificadas nos estudos e errâncias. Desta forma, como numa deriva, também experienciei estar no lugar denominado do artista ou do criador de imagens. E este experimento alimentou também meu olhar, ou melhor dizendo, meu corpo, para investigar a imagem e a arte do outro.

A primeira colagem digital – O grito que se faz ver -, sintetiza o rizoma marginal que está no próprio Vale do Reginaldo. Apesar de se encontrar na penumbra das construções e prédios da parte alta ou do planalto da cidade a sua presença não se nota facilmente. A grotta e os corpos negros que lá habitam estão indissociáveis do centro e de alguns bairros nobres da cidade. Tanto pela elevada densidade populacional em suas encostas, quanto por atravessar, como uma cicatriz, mais de 17 bairros de Maceió. Uma presença dessa magnitude, não se esconde

completamente sob nenhum concreto, tal qual a cicatriz que mesmo sob tatuagem, é percebida pelo olhar atento. A vida que aí se produz é múltipla e ruidosa, e mesmo, com suas ‘lágrimas de sangue’, sustenta a cidade com seus operários e trabalhadores das sombras. Portanto, a montagem agrupa algumas questões relacionadas à vida na grotta do Reginaldo. A imagem do viaduto, escancara a proximidade com o centro cujo acesso, pelo viaduto, distrai o olhar das faces da grotta, extremamente ocupada por pequenas casas coloridas e amontoadas. A visão de dentro da grotta, que olha a cidade de baixo e é atravessada pelo riacho Salgadinho que, poucos metros à frente, desagua na praia da Avenida, alcançando o centro de Maceió. A frase ‘lágrimas de sangue’ (pintada na ponte final do riacho Salgadinho, já na orla da praia da Avenida), o grafitti da mão negra em figa (pintada na rua da cidade pelo artista Joe) e a escultura de Zumbi dos Palmares (localizada na Serra da Barriga, no município próximo de União dos Palmares) são transportados para grotta na intenção de fazer referência à dor e à resistência das vidas negras que a habitam. Tons esmaecidos configuram a presença da penumbra que a grotta está imersa. Penumbra que nesta tese vem se contrapondo à luz intensa “intrínseca” à cidade “oficial”.

Figura 3 - O grito que se faz ver. Fonte: autoria própria. Montagem com grafitti do Joe, fotos do Jaraguá, Vale do Reginaldo e Serra da Barriga articulando espaços de resistência.



A segunda colagem – A globalização da periferia – aponta para a popularidade e sucesso do rapper Alex NSC (Neurônios SubConsciente), um dos artistas estudados no Vale do Reginaldo. Alex ganhou projeção nacional e internacional com composições

que versam sobre a vivência na grotta, através do seu canal no Youtube¹⁹, cujas visualizações ultrapassaram a marca de milhões, levando o artista reginaldense para o pico do rap e hip hop nacional. No caso de Alex, e de outros que serão vistos mais adiante, a internet e suas mídias digitais, acabaram abrindo brechas possíveis para a visibilidade do que usualmente se denomina marginal. Neste caso, a colagem é produzida a partir da centralidade da figura de Alex com seu filho, que sobe as encostas do Vale do Reginaldo e olha do alto a sua quebrada. Seguida da sobreposição da cena de um de seus clipes mais visualizados, e de outra em que está circulando com um cão de raça em um bairro de classe média, na orla de Maceió. Onde passou a morar quando sua condição econômica mudou de padrão. A quebrada não sai de Alex, ele a leva dentro de si, mesmo chegando ao “centro”.

Figura 4 - A globalização da periferia. Fonte: autoria própria. Montagem realizada com fotos de 2019, do artista Alex NSC, retiradas das suas redes sociais abertas e de divulgação.

¹⁹ Endereço do canal do NSC:
<https://www.youtube.com/c/NscNeur%C3%B4niosSubConsCienTe>



A colagem 3 – As negras cores da rua - indica a presença das re-existências negras, que se pulverizam pela cidade de Maceió, a partir dos grafittis do artista visual negro - Joe, que já foi mencionado na primeira colagem. Um dos aspectos que chamam atenção na sua estética é que costuma mostrar sujeitos negros a partir de imagens de beleza e força, contrapondo aos estereótipos que alimentam, sobretudo, significados negativos sobre essa população. Com sua arte afetuosa, Joe alimenta a resignificação da identidade e autoimagem daqueles que tiveram sua existência

aviltada. Nesta montagem foram sobrepostos nas portas de um espaço comercial em desuso, na região central de Maceió, grafittis de Joe que estavam espalhados em pontos diversos da cidade. Na intenção de trazer para espaços pouco habitados ou abandonados as cores alegres da perspectiva de um artista que aposta na beleza das re-existências.

Figura 5 - As negras cores da rua. Fonte: autoria própria. Montagem com fotos jornalísticas de José Feitosa, no site gazetaweb.



E a última colagem – A pontaverdização do afro – ressalta a movimentação rizomática dos atos do ‘Xangô rezado alto’ em Maceió. Um protesto que ocorre há alguns anos em virtude da memória do trágico acontecimento de intolerância religiosa ocorrido no estado em 1912, quando uma ação perpetrada pela polícia militar, por ordens governamentais, destruiu inúmeros terreiros de candomblé e umbanda, proibiu as manifestações religiosas e assassinou uma Yalorixá de relevada importância ²⁰. Na montagem é possível perceber como o ato mudou com o passar dos anos. Ele deixou de ocorrer na Praça Mãe Preta, suposto local do assassinato da Yalorixá, e de ser restrito aos povos de terreiro, para se fazer ver na orla da praia de Ponta Verde, área mais nobre da cidade, mostrando, para turistas e população maceioense, que a religião de matriz-africana é viva, dançante e alegre, e que não deve ser alvo de violência.

Figura 6 - A pontaverdização do afro. **Fonte:** autoria própria. Montagem com imagens do site da Secretaria Municipal de Comunicação (SECOM), de Maceió, Alagoas.



As colagens digitais foram inspiradas a partir da metodologia da montagem urbana (JACQUES, 2015), bem como

²⁰ Sobre este fato histórico, consultar: RAFAEL, Ulisses Neves. Xangô rezado baixo: religião e política na Primeira República. São Cristóvão: Editora UFS; Maceió: EDUFAL, 2012. 277 p.

das experimentações metodológicas do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, que apostam na arte e nas criações visuais como linhas de fuga ao academicismo conservador, que limita a produção de conhecimento, bem como, permitem questionar as práticas de epistemicídio reiteradas pela universidade brasileira, ainda eurocentrada. Ao afirmar outros modos de fazer pesquisa e criar trilhas para ouvir vozes silenciadas, essas experimentações buscam tensionar o *status quo* da colonialidade do saber. A escolha pela colagem digital neste trabalho se deu a partir da acessibilidade a programas de edição e pela capacidade de sobrepor informações, construindo uma narrativa imagética voltada a criar relações contíguas ou antagônicas entre as imagens. Ao mesmo tempo, a colagem permite conectar temporalidades distintas, tecendo nós e redes.

Errância Virtual

²¹ “Para fazer frente ao aparato burocrático, o nativo ausente escolhe meditar pelos pés. Como propôs Hélio Oiticica em seu *delirium ambulatorium*: um programa de emancipação do corpo na cidade pelo estado de delírio, operado a partir da livre errância, do vagar, abrindo-se ao que estiver nas ruas para a

Transmutar o movimento de errância como ‘*meditação conduzida pelos pés*’²¹ para aquele do “pro-curar encontros que nunca serão previstos por qualquer tipo de consciência” (FLORÊNCIO, 2018, p. 63) é, em certa medida, o exercício dessa busca virtual. A imprevisibilidade dos encontros no cyberspaço permitiu recolher achados e, a partir desse arquivo de fragmentos de obras, construir intuitivamente um tipo de inventário, mas ao modo de Aline Motta (p. 334, 2021). Que ao comentar seu processo de criação, inspirada em Tiganá Santana, diz que busca “inventar a partir de inventário”. Assim, ela continua: “Nesse sentido, percebo que o inventário não é só um conjunto de documentos, mas também o acervo emocional de nossas famílias. São acervos geracionais. [...] Buscando criar uma justaposição de tempos, frequentemente começo os meus trabalhos construindo as fotografias, e essas fotografias acabam virando frames. Os frames, alinhados em sequência, viram filmes. Cada filme contém todos os filmes, os que eu já fiz e os que ainda vou fazer”.

invenção de singularidades. Ele pensava este programa como uma “*meditação conduzida pelos pés*”.” (FLORÊNCIO, T. , 2018, p. 64)

A partir de movimento inventivo do inventário a artista se pergunta:

Seria possível fabular novos laços de parentescos, novas linhagens e até mesmo uma nova filiação? [...] Dessa maneira, quando faço uso de material de arquivo nas minhas obras, procuro discutir se existe uma linguagem diaspórica comum e para qual caminho de intersecções coincidentes essa linguagem apontaria. As lacunas, falhas e abismos desse arquivo são como cartografias sobrepostas de paisagens internas e externas ainda a serem desenhadas. Se há um conjunto de experiências diaspóricas compartilhadas, a reconstituição de um território é a reconstituição do próprio ser. A fragmentação se torna metodologia e impulso criativo. (MOTTA, 2021, p. 333-334)

Nesse contexto, é somente apostando na tecitura de achados fortuitos que o ambiente virtual se constitui como um espaço de circulação, porque apesar da imensidão de dados, a organização dos mesmos é fragmentada, exige uma errância. Pois, os caminhos não estão completamente expostos, e pressupõe a produção de um inventário dos achados online para se construir uma coerência entre eles. Esse desafio não é de agora. De acordo com Ferraz (2019) a Antropologia, via ‘etnografia digital’²², já tem atuado nesse universo de sociabilidade que hibridiza tecnologia online e corpo,

²² É importante ressaltar que apesar desta pesquisa circular pelo espaço digital, não se enquadra neste método da Antropologia, visto que possui especificidades

visto se tratar de um espaço que exige mudanças metodológicas e permite releituras histórico-epistemológicas, fazendo do campo digital um local de significados e representações, que produz e é produzido pela cultura no contemporâneo.

A Etnografia como método, quando associada ao campo on-line, tem sido reapropriada por muitas áreas que vão além da Antropologia. [...] Na Antropologia clássica, os livros, informantes e percursos terrestres eram tidos como a condição para os contatos preliminares no início da pesquisa, no entanto, na esfera atual das relações sociais em rede, são comumente substituídos por ícones em telas conectadas via on-line. Portanto, é a partir da entrada nos sites de busca e nas redes sociais onde se encontram as referências preliminares das diferentes temáticas do estudo, correspondendo ao lugar onde se inicia o emprego da etnografia. Não obstante a isso, ao considerar a Internet como portal de dados, podemos convergir sobre o caminho da proposta etnográfica tradicional de Mauss (1993, p. 5-7), que se denota na ação do etnógrafo em “observar e classificar os fenômenos sociais”, pois as “diversas formas de olhar”, agora em rede digital, de antemão proporcionam “o contato com um universo de possibilidades de estudos” em constante movimento. [...] Ou seja, pelo acesso à conexão on-line é possível a observação e o contato garantidos como base preliminar, na busca on-line como primeira fonte para a maioria dos objetos de estudos. Desse modo, pela viabilidade da tecnologia, facilita-se os registros e

que não foram seguidas aqui, em virtude do interesse em um método mais experimental e híbrido.

recortes que podem ser salvos em pastas digitais para posteriores análises sobre as articulações, proporções e relações dos fatos sociais diagnosticados. (FERRAZ, 2019, p. 48-49)

Além do parentesco metodológico com a Etnografia Digital, a Autoetnografia²³ também é familiar, visto que nesta pesquisa o “uso da memória do Autor, da sua própria experiência vivida, como fonte” (SANTOS, 2017, p. 215) é uma dimensão que estrutura a relação com as obras de arte inventariadas. É a narrativa pessoal do sujeito pesquisador que também se torna material de análise e produção de saber. Essa presença direta de um tipo de autonarrativa em pesquisas no âmbito das ciências sociais é algo cada vez mais frequente, principalmente para os trabalhos que se afinam com o pensamento produzido pelo feminismo negro. “Sendo assim [...], o movimento *Black Feminist* passa a ganhar mais solidez e torna-se um desdobramento que possibilita a

²³ “Assim posto, o que caracteriza a especificidade do método autoetnográfico é o reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito pesquisador tanto na definição do que será pesquisado quanto no desenvolvimento da pesquisa (recursos como memória, autobiografia e histórias de vida, por exemplo) e os fatores relacionais que surgem no decorrer da investigação (a experiência de outros sujeitos, barreiras por existir uma maior ou menor proximidade com o tema escolhido, etc.). Dito de outra maneira, o que se destaca nesse método é a importância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas, o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência desse autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus

reconfiguração das discussões sobre: discriminação, hierarquizações e desigualdades, violências e opressões – sejam elas de raça, gênero, classe e sexo – na perspectiva e experiência das mulheres negras.” (ibid, p. 227). Portanto, é desse lugar de *outsider within*²⁴ que, como mulher negra atravessada pela interseccionalidade de identidades sociais e sistemas de opressão, me permite olhar a realidade de uma forma particular e investir numa ‘epistemologia da umbigada’. Conceito este, apresentado pela artista Aline Motta (2021, p. 336): “Epistemologia da umbigada. Um dia, observando uma roda de jongo, eu percebi que era exatamente esse giro epistemológico que eu estava fazendo nos meus processos artísticos. Visto a centralidade que o umbigo tem para as culturas centro-africanas e afro-brasileiras, falar sobre o próprio umbigo não se configura um ato de espelhamento narcísico.”

possíveis avanços. Tudo isso tem uma conexão direta com o reconhecimento do caráter político e transformador que tal método assume ao “dar voz para quem fala” e em “favor de quem se fala” (Reed-Danahay, 1997, p.3) – basta pensarmos nos estudos queer, sobre o feminismo, o black feminism e a questão racial” (SANTOS, 2017, p. 219-220)

²⁴ Conceito de COLLINS, 2016, p. 99: “O termo *outsider within* não tem uma correspondência inquestionável em português, por isso optamos por manter o termo original. Possíveis traduções do termo poderiam ser “forasteiras de dentro”, “estrangeiras de dentro”. (n. da t.)”

Retomando a feitura ou artesanaria da tese, para encontrar trilhas marginais em Maceió e ressoar as afetações imagéticas, através das colagens iniciais que apresentamos anteriormente, foi preciso errar pela cidade. A errância foi o esteio dos encontros e desencontros com as margens, sendo preciso se movimentar na relação centro-periferia para enxergar seus rizomas.

Contudo, a pandemia de Covid-19 alterou muitos trajetos de vida como também de pesquisa, e, desta forma, a errância virtual se instalou como possibilidade. Um espaço onde se tornou possível transitar sem riscos foi o provido pelas mídias digitais e ele foi trafegado durante o segundo semestre de 2020. Aqui é importante um destaque, o termo ‘errância virtual’ é tomado de empréstimo da compreensão de “errância urbana” desenvolvida por Paola Jacques (2012), por entender que o errante “inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante” (ibid, p.32), no contexto desta tese, consideramos a rede mundial de computadores como a metáfora de uma metrópole, com suas grandes avenidas planejadas e com seus becos e subterrâneos que guardam vidas marginais. A itinerância não se deu a partir das pernas, mas, ocorreu a partir das mãos e dos olhos, cartografando os achados a medida da surpresa

dos encontros. Apesar de buscar artistas visuais negros, eu não tinha referências, nem sabia como encontrá-los. Então, como numa andança pela cidade, que você para e pergunta a um passante sua localização e ele aponta possibilidades. Foi assim com os artistas. A cada encontro, um artista apontava para outros, até chegar no resultado cartográfico apresentado neste estudo.

Tudo está na rede? O que pode ser acessado? A errância no território virtual colocou o desafio de circular por sendas pouco ou quase nada exploradas. Essa situação se contrapunha ao imaginário corrente de que encontramos tudo na internet, o que existe está ali. Trata-se de uma meia verdade: nem todos podem lá existir, nem tampouco existir sob o mesmo estatuto. A rede direciona o olhar. Vagar à esmo, não é sua proposta, os algoritmos não são aleatórios. Contudo, tal qual as ruas e avenidas, apesar de conectadas e mapeadas, o errante que não segue os mapas inventa os caminhos da sua experiência. Por isso, um tanto de astúcia foi preciso para chegar às margens, ao gueto, aos artistas pretos, no caso desta pesquisa em tela. Mesmo que essa perambulação soubesse claramente o que tinha como intuito encontrar, o oceano de informações na rede encobria as micro ilhas que produziam outros falares. O esforço foi intenso. Atravessar as grandes narrativas da

arte universal, com seus lugares e localizações demarcados e sitiados, encontrar a produção contemporânea que interessava à pesquisa revelou-se uma tarefa hercúlea. A maioria deles está fora dos circuitos de arte oficial, ou seja, à margem do sistema.

O pontapé inicial da errância virtual, que ocorreu no segundo semestre de 2020, se deu a partir do encontro fortuito com os vídeos do projeto Diálogos Ausentes²⁵, do Itaú Cultural, realizado em 2017, que debatia as artes visuais produzidas por artistas negros. Tais vídeos apareceram como indicações no burburinho de sites de notícias e arte encontrados na busca. Não saberia nem identificar o percurso que fiz nesses sites. Inclusive em 2022 tentei refazer o caminho usando os mesmos termos ‘artes visuais contemporâneas/artistas negros’ e o buscador sugeriu outros sites, não aparecendo os vídeos do projeto citado, localizado 2 anos atrás. Isso é importante para reforçar o processo de errância: apesar da internet facilitar as buscas, para assuntos menos visíveis é necessário todo um proceder investigativo. No projeto Diálogos

Ausentes assisti palestras dos artistas visuais Rosana Paulino, Renata Felinto e Sidney Amaral, e das curadoras Diane Lima e Fabiana Lopes. Das falas, guardei os nomes de alguns outros artistas e a indicação da Revista O MENELICK 2º ATO²⁶, de São Paulo, voltada para produções ligadas a cultura negra. Desta revista salvei mais alguns nomes, e outros mais fui pescando nas falas dos outros artistas que fui encontrando em sites de notícias e entretenimento.

A partir da errância virtual cheguei a 55 artistas visuais, cujas imagens de suas obras se faziam disponíveis na internet. Sendo, que deste número excluí 11 artistas (com obras datadas até a década de oitenta), chamados de ‘modernistas ou modernistas tardios’ em sites e artigos lidos; e 14, por escassez de informação ou por serem artistas não-negros. Dos 30 artistas selecionados²⁷, a maioria não tinha sítios na internet com informações mais organizadas, demandando buscar esses dados em algumas galerias que os representavam e no site do Prêmio Pipa²⁸, que conheci

²⁵ Link do Youtube com os vídeos do evento:

https://www.youtube.com/watch?v=bOS-5iJaMt4&list=PLaV4cVMp_odyLQQGpOkhVTmdTcFK2J76M

²⁶ Site da revista: <https://issuu.com/omenelick2ato>. Apesar de ser um material bonito e de qualidade, a revista não tem periodicidade regular. Os números vão sendo publicados à esmo.

²⁷ Na seção a seguir os artistas serão apresentados.

²⁸ ‘O Instituto PIPA foi criado em 2010 para apoiar, ajudar a documentar e promover o desenvolvimento da Arte Contemporânea Brasileira. O Prêmio PIPA, a primeira iniciativa do Instituto, se tornou ao longo dos anos mais do que apenas um prêmio brasileiro de arte contemporânea. Tanto os catálogos como os sites, ‘www.premiopipa.com’ e ‘www.pipaprize.com’ constituem uma

apenas nessa errância. Um fato curioso, porque grande parte das informações sobre os artistas foram retiradas de lá, enquanto que nas buscas iniciais do Google sobre artistas visuais negros contemporâneos não apareciam indicações do site desse relevante prêmio. Essas localizações vinculadas a espaços formais de arte produziu um nicho de artistas premiados ou com alguma inserção no sistema de arte brasileiro, deixando evidente que este grupo ultrapassa a dicotomia ‘erudito-popular’ fazendo uso e circulando pelas diversas linguagens e técnicas artísticas.

De posse do material visual dos artistas segui na familiarização com as imagens e, posteriormente, na construção de narrativas afetivas. Seguindo a linha de trabalho do Grupo de Pesquisa, esses dois processos aconteceram numa relação direta com as imagens, sem mediações teóricas ou mesmo sem aprofundamentos sobre a história dos artistas, no intento de construir um diálogo com o material a partir da afetação que me causavam. A aclimatização com as obras foi um processo mais lento, tanto pelo universo de aproximadamente 500 imagens arquivadas, quanto pela demanda de olhar o material dos artistas

com muito cuidado até chegar na curadoria de imagens que apresento na próxima seção, que aborda as aqui denominadas: narrativas afetivas. Estas narrativas foram produzidas a partir da afetação que o conjunto dos trabalhos dos artistas me causaram. Elas entram aqui como material da pesquisa.

Esse formato acabou por produzir uma configuração de tese nos moldes de uma Exposição, ampliando a dimensão visual-expositiva já trabalhada pelo Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem, mas aqui investida no estatuto de metodologia e ao mesmo tempo, de resultado da tese.

Da Exposição como método

“*Fazer a história das cidades pode significar apresentá-las em exposição.*” (SILVA et al, 2021, p. 69, grifo nosso). Essa frase sintetiza outra dimensão experimental posta em prática pelo Grupo Estudos da Paisagem, que inspira a estrutura desta tese como um tipo de curadoria de exposição. Pois, o grupo acredita que as imagens devem ser democratizadas, e para que esse acesso se torne possível exposições ou mostras são estratégias viáveis. Como pode

plataforma de pesquisa importante, usada por colecionadores, curadores e galeristas, brasileiros e estrangeiros’. Informações retiradas do site: <http://www.institutopipa.com/pt/homepage/>

ser visto nos dados que envolvem a última exposição²⁹ realizada pelo grupo - “Taba-ete desvelando brasis – 2019”, na Bienal do Livro realizada em Maceió/AL. Segundo os dados disponibilizados pela Universidade Federal de Alagoas cerca de 300 mil pessoas visitaram a Bienal. A atividade do Grupo foi montada na Casa do Patrimônio, sede da Superintendência do IPHAN de Alagoas. Foi possível então que “um material em geral desconhecido do público, migrou da pesquisa para a exposição. Com o provimento de imagens em alta resolução tornou-se possível brincar com seus detalhes e montar jogos de quebra cabeça” (ibid., 2021, p. 69). Ainda a respeito da exposição o trecho a seguir demonstra sua intenção de associar conhecimento, percepção, sentimento e experimentação, focando no elemento central da exposição: uma roda girável, com cerca de 3 metros de diâmetro, sobre a qual se fazia uma exposição contínua de imagens.

Mais que o quadro, a mesa, mais que o sentar, o caminhar. As atividades rumo à construção da exposição passaram pela vivência dos diversos lugares urbanos. (...) Numa superfície de três metros de diâmetro, sobre uma camada de 50 quilos de açúcar, projetou-se caravelas, rosa dos ventos, plantas de cidades,

²⁹ Além dessa exposição, nos registros do Grupo de Pesquisa também foram encontrados: Exposição "Invenção da cidade" – 1998 – 2001; Instalação urbana "Descobrir" – 2001; Exposição “O Olhar Holandês” 2004; Exposição

monumentos, arruados, mas também cenas do fabrico do açúcar e da farinha, alimentos essenciais para a história da construção territorial do Brasil. (...)

Em torno da roda dispôs-se sínteses visuais sobre as cidades, oferecendo um conjunto de pistas para o visitante criar suas próprias conexões, continuando a tarefa infindável de buscar desvendar mistérios, perseguidos desde o livro, passando pelas imagens dotadas de movimento do vídeo e da exposição, e aberta a cada um de nós, cidadãos, que se interessam pelos tempos das cidades. (SILVA et al, 2021, p. 69)

Figura 7 - Fotografia da exposição Taba-ete desvelando brasis. Fonte: Acervo do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem.



“Revelando o meio do mundo” – 2005; Exposição "Digitais Urbanas" – 2009; Exposição "Gesto" – 2010; Proposta expográfica "O cômodo desconhecido" – 2014; Exposição "Legatio" – 2015;

A partir deste terreno em que as metodologias do Grupo de Pesquisa circulam, esta pesquisa parte da experiência com imagens, produções visuais e exposições acumulada nesses mais de vinte anos do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem para fazer uso da ‘Curadoria de Exposição’ como estratégia de conhecimento e formatação da tese. Mesmo porque, se a cidade é constituída por paisagens, que novas imagens podem modificar a cidade, podem inventar outras memórias? Essa pergunta aparece indiretamente no trabalho “Investigando Ausências: (des) caminhos dos espaços da memória negra na cidade de Maceió-AL”³⁰, quando começa a inquietação a respeito dos monumentos históricos ligados a História da População Negra de Maceió não serem referências na cidade, não terem visibilidade, se constituírem uma memória morta. Ao contrário de outros espaços da história não negra que são facilmente evocados pela cidade de Maceió.

Tal preocupação exposta no artigo ocorre um pouco antes da onda de reivindicações do movimento antirracista #blacklivesmatter anteriormente citado. Esse movimento que sai

³⁰ Trabalho apresentado por mim, em parceria com Fabio Nogueira, na ocasião do I Congresso Internacional Estudos da Paisagem – NÓS/2020. Disponível em: Caderno do I Congresso Internacional Estudos da Paisagem (2021): anais patrimônio em silêncio / [organizado por]: Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem. Maceió : Edufal, 2022. E-book.

das redes sociais e toma espaços do patrimônio público é discutido por Carolina Ruoso em seu artigo “Curadoria de Barricadas” (2021, p. 57):

Estamos nos referindo a uma convivência cotidiana nas ruas das cidades com estátuas e monumentos coloniais, na medida em que é possível nomear por meio da transmissão de experiência a dor presente de corpos sangrados em tais testemunhos, a permanência das vozes que atormentam não são mais aceitas em exposição pública. As pessoas antirracistas, contra-coloniais, o povo insurgente, nas praças públicas desejam, portanto, ter voz para decidir o que fazer quando se sentem no fio da espada da memória. Se entendemos a rua, as praças como espaços musealizados, onde as referências de memória estão expostas à população ao longo do tempo, argumentamos que a cidade é um cenário que apresenta uma exposição histórica e artística sustentada por um projeto curatorial. A narrativa apresentada foi elaborada a partir de critérios e valores de patrimonialização que fundamentaram a seleção, a montagem e a organização das estátuas e monumentos públicos, de perspectiva branca, patriarcal, racista e colonial.

É numa lógica semelhante que esta tese pode ser vista como um tipo de ‘roteiro narrativo de exposição’, mesmo tendo como produto textual-visual, a configuração museal³¹ da sua estrutura

³¹ Conceito usado a partir do seguinte ponto de vista: “Mario Chagas (2003) nos fala da *imaginação museal*. Esta seria a capacidade de criação de narrativas museais e patrimoniais pelo ser humano. Esta capacidade estaria dada pela própria vontade de ordenação e significação, de conhecimento e expressão, daquilo que anteriormente denominamos olhar, lembrar e narrar através dos

mescla elementos metodológicos do Grupo de Pesquisa Estudos da Paisagem com a organização curatorial, transformando o autor em curador. De acordo com Ruoso (2019, p. 28-29) o ‘roteiro narrativo da exposição’ é a entrega do curador, e este roteiro costuma ser dividido em algumas partes: Apresentação do tema; Argumento do conceito da narrativa curatorial; Descrição dos núcleos narrativos com listas das obras de arte, objetos e/ou reproduções; Temáticas que desdobram pela aproximação ou confronto entre os núcleos narrativos; Textos e legendas; Lista dos artistas com minibiografia e um resumo de crítica de arte; Lista de objetos com resumo de suas biografias; Lista com sugestão de nomes para seminários, oficinas, entre outras ações educativas; Referências Bibliográficas e Fontes.

Esta tese se configurou de modo análogo a estrutura do roteiro curatorial. Visto que houve uma seleção de obras visuais, que são apresentadas numa estrutura expositiva sequenciada, com relatos que argumentam e apresentam as mesmas e, também, com informações sobre os artistas. Além de que, na etapa posterior, são produzidos núcleos narrativos conectando as obras e aproximando

objetos. Objetivamente a minha sugestão é que a *imaginação museal* configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas”. (VAZ, 2017, p. 53)

as temáticas levantadas pelos diversos artistas como elementos para composição de narrativas.

Uma exposição é composta por núcleos narrativos, assim são organizadas a maioria das exposições, pois permite trabalhar com a montagem agrupando alguns bens culturais selecionados para fundamentar o argumento curatorial. O trabalho de montagem e desmontagem para montar outra vez, está relacionado ao exercício de aproximar e separar os bens culturais selecionados para compor a narrativa. Um trabalho bastante complexo que visa através da contraposição das imagens, tensionando semelhanças e diferenças, ensaiando por meio da desmontagem, montar um enredo, uma trama. A descrição dos Núcleos da Narrativa Curatorial, sugere apresentação desse processo de montagem, desmontagem para montar outra vez, situando quais foram as composições temáticas que aproximaram estes bens culturais, quais são seus contrastes entre semelhanças e diferenças (DIDI-HUBERMAN, 2017). Detalhando, portanto, qual será o papel de cada bem cultural naquele conjunto específico, demonstrando com quais outros bens se aproximam e de quais se distancia, delineando um tema em específico que integra conceitualmente o argumento proposto para a narrativa curatorial. (RUOSO, 2019, p. 30-31)

Nessa estrutura, a tese em questão aposta que expor fragmentos das obras de artistas inventariados e colocá-los em

diálogo promove uma reflexão crítica a respeito da representação e lugares de memória que se quer contrapor às paisagens racistas e hegemônicas que se configuram na mídia, na academia ou nas praças públicas.

III. Encruzilhadas afetivas: fragmentos e narrativas

As imagens não falam de forma isolada, precisamos colocá-las em relação. (CAMPOS, 2017, p. 269)

Esta epígrafe sintetiza uma premissa desta tese: colocar imagens em relação e deixá-las falar. Esta seção foi movida inicialmente pela busca e colecionamento de imagens, que depois de reunidas, ficaram frente aos meus olhos, devaneando sobre suas paisagens. Como prosseguir? Como dialogar com elas e colocá-las também em diálogo? O intento então foi de desmontá-las, espalhá-las como quem semeia, aleatoriamente, sem um critério para além de uma singela ordem alfabética a partir do nome dos artistas. A ideia era conversar com elas, tentar ouvir o que os pedaços de obras e séries maiores podiam me dizer, ou o que eu conseguia escutar delas. Produzindo-se, assim, uma ordenação da seção a partir de três grupos de fragmentos: fragmentos imagéticos, fragmentos de narrativas afetivas ditados pelo que vinha da minha condição enquanto mulher negra, e também, fragmentos sobre os artistas e suas obras a partir deles mesmos. Essa lógica se inspira em três operações sobre imagem lançadas por Didi-Huberman (CAMPOS,

2017): “saber ver mais, olhar e olhar mais, ver e ver de novo; atravessar o esgotamento do olho cansado da mesma imagem”; “compreender a imagem não como uma solução ou uma reposta, mas com uma verdadeira problemática, um verídico problema”; e “colocar as imagens em relação”. Esse movimento triádico não ocorre exatamente de modo linear, nem são necessariamente separados, pois podem aparecer sobrepostos. Contudo, uma dimensão dessas operações é a desmontagem:

Começamos não por montagens, mas por uma operação de desmontagem. Pensar a montagem didi-hubermaniana pressupõe pensar a desmontagem, uma vez que, para o intelectual, se precisamos montar imagens é porque as imagens desmontam. “A imagem desmonta a história” (Didi-Huberman 2008, 173), a imagem seria a malícia visual do tempo na história; ela seria a malícia na história. Pois bem, o referido exemplo do relógio: a imagem desmonta a história como uma pessoa desmonta um relógio. Para desmontar um relógio precisa de se desencaixar meticulosamente as peças de sua máquina. Em tal dinamismo, o relógio, obviamente, para de “contar as horas.” Contudo, fazer com que o relógio pare de funcionar é imprescindível para a boa compreensão do funcionamento de sua aparelhagem. Desmonta-se um relógio para interromper sua máquina de “contar o tempo,” mas também para entender seu trabalho, o que é indispensável para repará-lo. (ibid., p. 271)

O primeiro grupo de fragmentos – imagéticos - são apresentados com a intenção de observar tensionamentos críticos capazes fazer ver imagens dialéticas, ou seja, imagens em crise. “Falar de imagens dialéticas é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos *sentidos* (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios).” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 169)

Desta feita, o segundo grupo de fragmentos são narrativas afetivas construídas a partir do contato com as imagens. Ao encarar essas imagens, sem procurar informações anteriores sobre elas ou sobre os artistas, tive que lidar com o desafio de buscar minhas próprias possibilidades de reflexão perante aqueles trabalhos. O material aqui reunido agrega as primeiras impressões acerca do conjunto das obras recolhidas dos 30 artistas visuais negros, mas que a seguir foram tensionados pela visita à palavra dos próprios artistas, recolhida na rede. Os escritos afetivos foram montados a partir do que o conjunto das imagens me evocavam ou suscitavam, sem a preocupação de padronizá-los. Isso se torna perceptível na variação de densidade entre as narrativas. Meu intuito foi criar uma relação de comunicação com as imagens a partir das afetações, e

escrever sobre isso para identificar os elementos que me conectam às obras. Esse movimento se aproxima do conceito de *outsider within*, da teórica feminista negra Patrícia Hill Collins (2016), no sentido de que ao me colocar em relação com as obras, sendo mulher negra, pesquisadora e também produtora de imagens estou, de certo modo, falando de dentro. O que torna o meu ponto de visão único e passível de validação epistêmica.

Esse *status* de *outsider within* tem proporcionado às mulheres afro-americanas um ponto de vista especial quanto ao self, à família e à sociedade. Uma revisão cuidadosa da emergente literatura feminista negra revela que muitas intelectuais negras, especialmente aquelas em contato com sua marginalidade em contextos acadêmicos, exploram esse ponto de vista produzindo análises distintas quanto às questões de raça, classe e gênero. (COLLINS, 2016, p. 100)

Já o último grupo de fragmentos traz falas transcritas dos artistas sobre sua história e seu universo artístico, encontradas em sítios da internet. Esse atravessamento foi fundamental por entender que os artistas são sujeitos de enunciação que produzem saberes e práticas a respeito da sua práxis, então eles deixam de ser puros objetos de conhecimento e passam a falar por si mesmos. Por isso, nesta parte evitei ao máximo interferir sobre trechos de falas dos artistas.

Por fim, esta é uma seção expositiva de achados e rastros das obras dos artistas selecionados, que coloca em relação imagens e narrativas. E que se encontra aberta a possíveis tensionamentos trazidos por quem a acessa.

1. Aline Motta

Figura 8 - Da série 'Filha Natural'. Fonte: <http://www.alinemotta.com/>

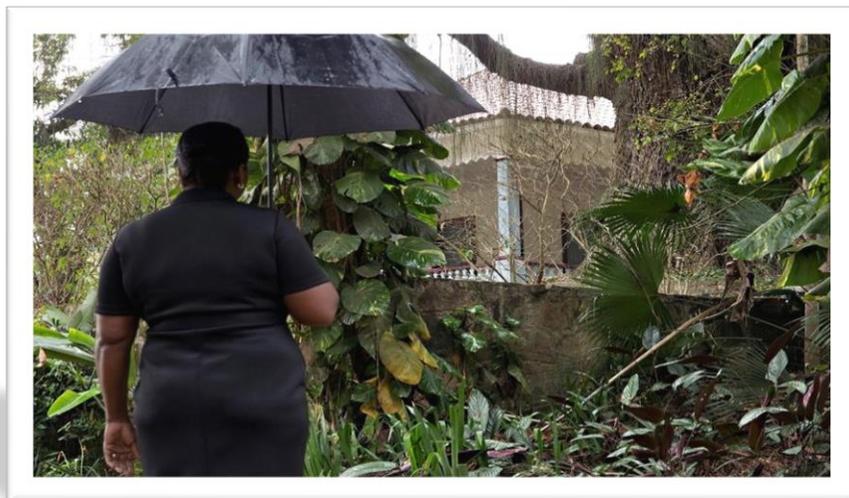


Figura 9 - 'Se o mar tivesse varandas' videoinstalação, fotografia, 2017. Fonte: <http://www.alinemotta.com/>



Figura 10 - Outros-Fundamentos, 2017-2019, foto e vídeo 4. Fonte: <http://www.alinemotta.com/>

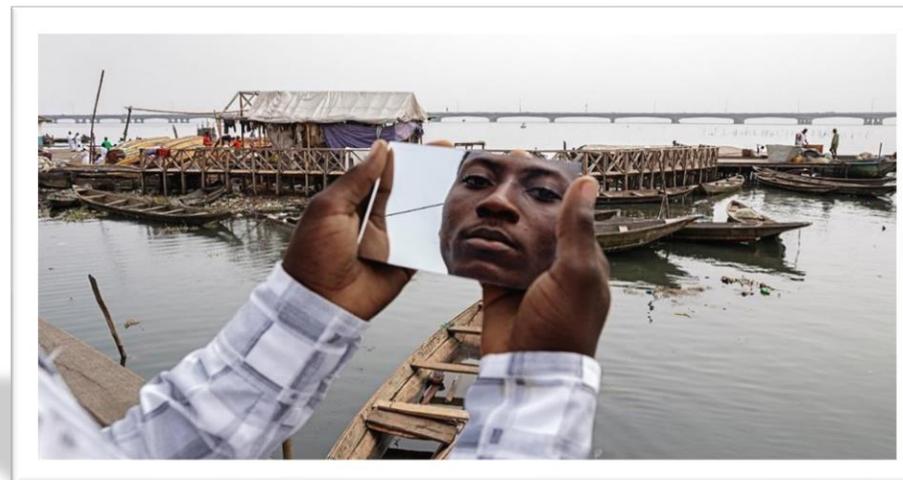


Figura 11 - Outros-Fundamentos, 2017-2019, foto e vídeo 7. Fonte: <http://www.alinemotta.com/>



Os olhos. Aqui a posição do observador se inverte, ao encarar algumas imagens sinto que o objeto da observação sou eu. É como se aquelas pessoas me soubessem, me conhecessem, tivessem informações sobre mim que desconheço. Seus olhares me interpelam, e quando abro o conjunto das fotos, as escuto. Começam sempre com a mesma questão - Você sabe que nós te conhecemos, não é? Essa pergunta me rebate e afeta de tantos modos, que me percebo tentando desviar o olhar, cortando a comunicação, me esquivando dessa conversa.

As foto-performances e foto-instalações encontradas trazem fragmentos de três séries da artista: Pontes sobre abismos, Filha Natural e Outros Fundamentos. Na pasta os fragmentos se misturam, mas os olhares, independente da série ou mesmo do foco da imagem, me constroem. Na maior parte são fotografias com mulheres, e no caso destas, o corpo sente ainda mais forte a ressonância da pergunta.

Aquelas fisionomias se encontram, na maior parte das imagens, sérias e reflexivas. Mesmo quando um sorriso se esboça em seus rostos a expressão não deixa de ser fechada, como uma caixa hermética que guarda memórias e segredos. Aquelas semblantes

parecem fazer parte da minha intimidade, me levam para memórias reais e imaginadas dos meus familiares e antepassados.

De algum modo essa expressividade do olhar nas fotos me levava para meu avô, tios-avôs, tios e tantos mais velhos que convivi. Mas, essa seriedade era atravessada por acolhimento, gestos amorosos e de cuidado. O olhar reflexivo, também era aquele que indicava preocupação, carinho e fé. Isso por que os meus mais velhos gostavam de contar histórias, mas, no campo do afeto, a demonstração se centrava no olhar.

As mulheres. Tanto em Aline Motta quanto na minha história, são protagonistas. As histórias que a artista reinventa contam sobre mulheres do passado e do presente. Nas fotos elas estão atentas, demonstrando em suas posturas um caráter de atalaia, conectadas ao menor movimento. Mesmo, quando parecem distraídas ou descansando, o sonar de seus corpos não desliga. Essa sensação de não desligar vivi como tormenta por muito tempo, desde a adolescência. Depois da primeira menstruação, se tornou mais frequente e seguiu até boa parte da vida adulta. A insônia era uma companheira constante. O sono superficial era acordado com o menor barulho. Receber visitas e compartilhar quartos era uma agonia, eu percebia as mudanças de respiração das pessoas.

Demorou muito até conseguir encontrar maneiras de me desligar, e demorou muito mais tempo até entender essa vigilância. Essa sensação de não poder relaxar é relatada por mulheres negras que conheci, em especial minha mãe, que até hoje não conseguiu controlar sem ajuda medicamentosa. E o interessante disso, pensando em termos de epigenética, é que essa postura de atalaia foi uma constante na história dos nossos antepassados. Descansar, distensionar ainda é um desafio para tantas mulheres negras, que ainda precisam ficar acordadas para vigiar/esperar seus filhos.

-

As águas. O mar, o rio, o riacho, a chuva, a neve e a água de bacia são modos que o líquido transparente aparece em Aline Motta, o que corresponde a uma aparição em cerca de 65% dos seus fragmentos reunidos. Uma presença significativa. Ao mesmo tempo que é diverso o modo como aparecem nas imagens, também parece sê-lo seus significados. Águas que dividem continentes. Águas que alimentam. Águas que possibilitam o trabalho. Águas que lavam. Águas que congelam. Águas que escondem. Águas que falam. Águas que guardam e revelam histórias. E olhos aquáticos.

Ao olhar para essa aguacenta multiplicidade noto um diálogo com pessoas do agora- presentificadas nas fotos - e do passado -

impressas em tecido. Como se água fosse o elemento que conecta memórias vivas e memórias perdidas, e, a partir dela, histórias emergissem do silêncio que haviam sido entregues, lavando e purificando existências. Isso me lembrou uma fala de Kabenguele Munanga (2016), quando afirmava que a arte tradicional africana é uma arte da presentificação. Os objetos produzidos personificavam forças da natureza e ancestrais que precisavam ser protegidos e cultuados para que a má sorte não caísse nas comunidades. É assim que vejo essas obras, como se com elas a artista nos lembrasse de não esquecer, de trazer para o presente as forças das águas (que no candomblé e umbanda são representados por orixás fêmeas) e dos ancestrais para que ‘má sorte’ que recaiu sobre o povo negro da diáspora forçada possam recuperar sua proteção.

Água do oceano é ao mesmo tempo desgraça e redenção. As muitas semanas de travessia do Atlântico nos tumbeiros ressoam histórias e memórias extraviadas da crueldade humana, que só de evocar a garganta embarga e a pele arrepia. É um assunto tão doído que costuma ser evitado, mesmo tanto tempo depois. Quando penso nisso um silêncio mórbido faz eco, como o som do mar guardado nas conchas vazias.

-

O espelho. As quatro imagens em que um retângulo de espelho aparece segurado por única mão, como um celular que faz selfie, parecem registrar frontispícios e retaguardas, frente e trás. O que chama atenção é que as imagens frontais mostram rostos de pessoas africanas, enquanto as do verso mostram paisagens. Como se registrassem o ‘que se é’ e o ‘o que se foi’ como contínuos de um mesmo movimento. Tal qual o ideograma adinkra ‘sankofa’³², que conecta passado e futuro, entendendo que para ir em frente, é preciso saber de onde se veio, e aprender com o que passou. Mas, quando encaro aquelas faces no espelho não sou eu que apareço, eles me chegam como parte do meu passado, um lugar no qual posso voltar para apreender sobre mim e sobre o que posso ser. O que, também, me transporta para a ‘sankofa’ da minha história.

Da infância à adolescência as aulas de ciências e biologia, sobre genealogia e genética, me incomodavam por eu não conseguir ultrapassar bisavós na árvore genealógica, nem encontrar minhas origens étnicas. As pessoas me olhavam e logo me associavam à herança indígena. Mas, nenhum mais velho tinha informações sobre essa vinculação. Minha tia-mãe chegou a encontrar um livro

de genealogia das famílias mais antigas da cidade, que era o nosso caso. Achou informações sobre herança portuguesa (bem distante) da minha avó materna. Lembro muito bem de ver a satisfação em sua expressão ao falar sobre isso. Mas, quando eu perguntava sobre nossa cor, de onde vinha (herança do meu avô materno), o silêncio e desvio de assunto era frequente. Não se falava sobre cor em casa, só em situações jocosas. Sentia como se fosse algo para ser superado, ‘ultra-passado’.

Com o tempo, depois que fui morar em Maceió, já na faculdade, mental e afetivamente fui pinçando vestígios dessa origem. Meu avô materno, saiu da zona da mata para ir morar no agreste, no auge da plantação fumageira. Aprendeu a cultivar tabaco, e com o dinheiro que guardou, adquiriu pedaços de terra e voltou para seu povoado para casar e buscar parentes para trabalharem com ele na nova plantação. Muitos passaram a residir nas terras, e acabou formando um pequeno ‘quilombo’ familiar. Minha tia-mãe dizia que na época de colheita meu avô passou a repetir uma prática da sua família: enquanto montavam as ‘bolas de fumo’, ele, minha vó e seus parentes, da zona da mata, cantavam e dançavam pagode

³² Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simbolo-africano/>

(uma variação do coco de roda alagoano de origem quilombola). Até não poder mais contar histórias minha tia repetia muito esse acontecimento, de como meu avô tinha criado esse hábito que virou uma festividade muito esperada. Além da festa da safra, meu avô levava os pagodes para construção de casas de taipa de seus moradores e amigos. Essa história do pagode foi de uma época que não conheci, mas algumas memórias da minha infância também conectavam vestígios. Há pouco tempo vi um tio, que não tive muito contato, cantando e fazendo rimas de pagode e embolada. Isso me emocionou porque de algum modo materializou memórias.

Era muito marcante o domínio do meu avô e da minha tia-mãe sobre o uso das ervas medicinais: unguentos, lambedores, ‘meisinhas’, chás, resguardos, benzimentos, dentre outros. Era uma prática frequente. Não tenho memória de médicos até adolescência, só pouco antes de meu avô falecer. A alimentação com base na farinha de mandioca era, igualmente, uma memória marcante. Passei a infância vendo os mais velhos colocando a mandioca para ‘pubar’, indo nas casas de farinha para fazer beijus e pés de moleque. Lembro que no mercado a escolha da farinha era o auge das compras, eram tantos tipos, mas a escolhida tinha que ser a mais fininha e branca. Então, apesar da história de nossa cor não

ter sido contada oficialmente, essa provável herança quilombola da zona da mata se mostrava através desses hábitos e modos de existir lá de casa. Mais uma vez o passado nos cantando, como o pássaro ‘sankofa’, quem somos. E é assim que vejo, também, esses fragmentos de obras da Aline Motta: uma arqueologia afetiva. A artista revisita lugares, cria cenas, articula com objetos, fotografa pessoas negras no Brasil e no continente africano, recolhe documentos antigos, e, assim, reconstrói passados, reconta histórias, produz memórias e a atualiza o futuro.

Aline Motta por Aline Motta

“My silences had not protected me. Your silence will not protect you.” Audre Lorde

Se quebro com o silêncio, que identidades se tornam possíveis? O que pode vir à tona quando estou à procura de mim mesma? Entre os sussurros dos que vieram antes de mim, os espaços que foram impedidos de ocupar, as narrativas que foram borradas, o que resta como possibilidade de expressão e linguagem? À medida que me apodero desse corpo político que resiste e atravessa os tempos, ele se torna território de experimentação artística. A matriz que se transfere em mim, impregnada de ambiguidades e sombras, passagens entre-mundos, busca revelar outras corporalidades, criar sentido, ressignificar memórias e elaborar outras formas de existência. Me faço visível, quem me vê?³³

Neste escrito, a artista, de certo modo, apresenta elementos que movem sua arte. Ao pensar na narrativa afetiva que fiz sobre suas obras, percebi uma conexão silenciosa, cuja comunicação sutil me fez identificar na minha história pontos compartilhados entre nós, mulheres negras (isso, tendo apenas as imagens como

informantes). Ou seja, mesmo com nossas singularidades e a distância que nos separa, há ‘um comum’ nos atravessando, o que nos torna íntimas, afinadas. Ainda mais, porque procura a si mesma a partir da memória, dos silêncios, da ancestralidade, bem como se desenhou na narrativa acima.

De acordo com a biografia exposta no site da artista, Aline Motta tem 49 anos, mora em São Paulo, mas nasceu em Niterói/RJ. É graduada em Comunicação Social (UFRJ) e pós-graduada em Cinema, pela The New School University (NY). E em seu trabalho realiza a combinação de diferenciadas técnicas e práticas artísticas, como fotografia, vídeo, instalação, performance e colagem. Com suas obras busca reconfigurar memórias, em especial afro-atlânticas, e construir narrativas fora da ideia não linear de tempo. Já recebeu premiações e realizou exposições nacionais e internacionais. Aline também tem alguns escritos publicados, incluindo o livro “A água é uma máquina do tempo”, lançado pela Fósforo Editora em 2022. Num artigo, cujo título é o mesmo usado no livro, comenta o seguinte sobre seu trabalho:

³³ Texto da artista, disponível em seu site: <https://www.alinemotta.com/statement-1>

Muito do meu trabalho é sobre minha própria família, especialmente sobre minha avó. As avós concentram as forças de cura em nossa comunidade. Ao mediar conflitos, as avós sabem que conflito é fundamento, e mediação de conflito também é fundamento. Portanto, no meu caso, linhagem é linguagem. A performance de uma avó é uma performance coletiva de todas as avós. É a performance de toda uma linhagem de mulheres, que se manifesta em multimeios e multidireções, atuando e enfrentando várias camadas afetivas, por vezes traumáticas. São plurivozes ancestrais. (MOTTA, 2021, p. 333)

Este trecho me chamou pela afinidade com a narrativa afetiva que as imagens me suscitaram. É como se ao conectar nossas histórias, de algum modo estamos alinhavando uma rede de memórias que nos transcende enquanto mulheres negras, conectando linhagens passadas e futuras na tentativa de produzir uma compreensão sobre quem somos hoje.

2. Antônio Obá

Figura 12 - Quando dois ou mais..., 2019, óleo sobre tela. Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/antonio-oba/about>



Figura 13 - “Iconografia para uma missa preta – estudo para um corpo sem órgãos”, 2016, técnica mista sobre tela. Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/antonio-oba/about>

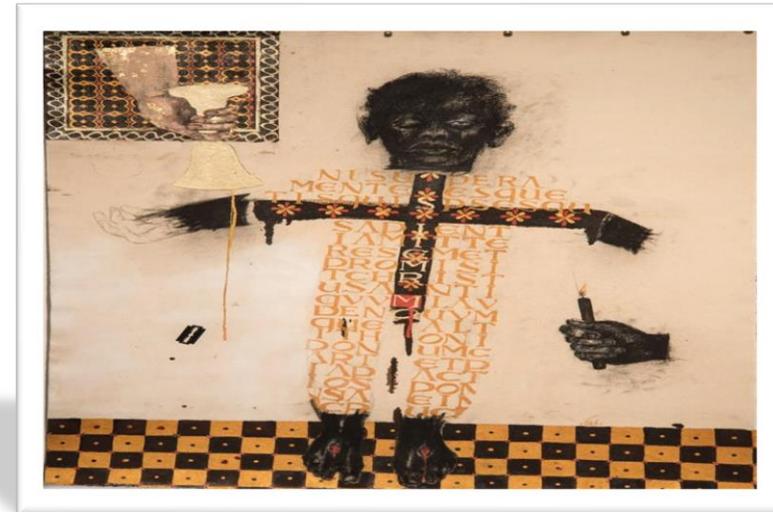


Figura 14 - Venus noire, da série Ambiente com Espelhos, 2017. Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/antonio-oba/about>



Epistemicídio católico. As obras reunidas do artista são poucas dentro do universo de pinturas, performances, instalações e objetos produzidos por Obá. Mas, ao me conectar com esses fragmentos a primeira sensação é de paralisia, como num susto que nos assalta. Todos os trabalhos são tão impactantes e carregados de simbolismos, que depois da paralisia o desassossego toma o corpo.

As obras atravessadas pelo epistemicídio católico, na imposição do cristianismo aos povos negros, são aquelas que chamam logo atenção. A retratação violenta dessa prática de apagamento me tocou, não apenas pela linguagem pictórica desconfortável e chocante que o artista usa ao chamar atenção para as “mortes” de modos de viver em nome de ‘Cristo’, mas, porque senti esse assassinato em minha história.

Cresci com minha família materna num lugar onde praticamente todos os familiares e parentes moravam próximos. Nós éramos os únicos negros das redondezas. A região era dividida por famílias diferentes. E uma coisa que cresci ouvindo, em tom de orgulho, era de que a igreja católica e a praça da região tinham sido construídas em sua maior parte por meu avô, inclusive o primeiro pároco foi um sobrinho dele. Esse ato grandioso, aponta para o peso do catolicismo entre os meus. Nossa vida era determinada pelas

práticas católicas. Apesar da bagagem do pagode e do domínio das ervas, qualquer ação ou comentário que criticasse ou não fosse condizente com o catolicismo era severamente reprimido pelos mais velhos. Quando crianças éramos obrigados a rezar terços ou novenas diariamente, bem como tínhamos que se confessar mensalmente e participar de todas as atividades da igreja. Eu gostava das procissões e festividades, das outras coisas não. Até hoje minha família segue essa tradição. Contudo, a questão que me incomoda nessa situação é que ela reforça uma ausência, o apagamento de uma parte da nossa história. Ou seja, como foi possível dominar tanto essas práticas católicas ao mesmo tempo que não acessei nada que contasse sobre o domínio das ervas, benzimentos, resguardos e meisinhas? Que buraco é esse que não fecha as contas? Fico pensando na intensidade da repressão de práticas e saberes que pudessem macular a imagem da família negra que saiu da zona da mata para acessar um lugar não esperado para ela, num território de famílias não negras. Muito racistas, por sinal. Lembro perfeitamente que nossa família era frequentemente denominada como a ‘família dos negões’. E não, à toa, da geração do meu avô até a atual, não houve casamentos entre negros. Talvez, para os meus parentes, isso seja ‘normal’. Fico pensando que meu avô, e os familiares que vieram com ele, precisaram ‘rezar a

cartilha' do lugar para serem aceitos, e que mesmo tendo assimilado a cultura deles, continuavam sendo a 'família dos negões'. Então, para mim é desse tipo de violência que Antônio Obá trata, do efeito atroz da assimilação do conservadorismo católico que forçava a negação de si. Não sem motivo, só me entendi negra quando adulta.

-

Os quatro trabalhos em que Obá usa monotipia são desconcertantes. Dois deles são fragmentos da série "Ambiente com espelhos" e os outros são telas. Nas telas, as monotipias lembram imagens de raio-x do tronco de corpos, sendo que numa imagem a cabeça está escondida por uma tarja preta redonda, deixando o tórax visível. E na outra, a cabeça não aparece e o tórax está manchado com vermelho, dando a lembrar marcas de sangue. Ao encará-las a comunicação é imediata, são corpos sem identidade, sem nomes, desconhecidos, não identificados, mortos e objetificados como tantos corpos negros do passado e do presente. Ao negro que chegava nos tumbeiros foi logo imposto o 'direito' à não identidade, à retirada de seus nomes e ao despertencimento. Aqui, não era gente, e para coisas, qualquer alcunha serve. A ressonância dessa violência existencial atravessou

os tempos, e até hoje implica na dificuldade de tantos negros e descendentes em consolidarem sua identidade e autoimagem. É como a tarja preta redonda, o que há é um buraco sem fundo.

Já nas monotipias da série "Ambiente com espelhos" sua aparente simplicidade é contrastada com as conexões simbólicas e históricas presentes nos objetos e nas denominações escolhidas para eles. Os objetos consistem em uma moldura antiga sem tela, paralela a uma imagem, no formato de encaixe da moldura. Os fragmentos aqui recolhidos apresentam denominações, um, chamado de "Vanitas", com uma imagem que lembra um raio-x de face, e o outro objeto, com nome de 'Venus noire', com inscrições 'ave venus' e uma imagem que lembra duas mãos juntas, como em oração. 'Vanitas' palavra em latim que significa vaidade, mas que também se filia a um gênero artístico, o barroco, que costuma contrastar símbolos de prazer e da certeza da morte, sendo comum a presença de crânios humanos nas obras significando a curta experiência que é a vida. O que corresponde com a imagem desse objeto, já que mostra um crânio e mandíbula deformados com dentes incompletos e como se tivesse trincado ao meio. 'Venus noire' significa literalmente vênus negra, mas que também remete a um terrível episódio da história do racismo na Europa, em que uma africana foi exibida em

feiras, circos e universidades como ‘fenômeno bizarro humano’³⁴, acontecimento que hoje se tornou símbolo da luta e denúncia do racismo colonial, e a imagem que representa esse objeto lembra mãos em oração. Sendo assim, o nome da série, a disposição dos objetos, suas denominações e a contradição que a imagem levanta mostra a profundidade da crítica racial nessa obra. A primeira questão que esses fragmentos levantam é um ambiente com espelho que não mostra o aparente, mas o que está por trás das vaidades: violência. As mãos em oração e a legenda ‘ave’ na obra ‘venus noire’ remete à religião, e sua contribuição com a violência colonial. Não sem razão, essas duas obras chamam os olhos e conversam profundidades com aqueles que escutam seu aparente silêncio.

As pinturas em óleo sobre tela me conectaram inicialmente pelo colorido. Suas cores fortes, usadas em tons suavizados, não encandeiam o olhar, ao contrário, convidam-no a participar da obra. A brandura das cores contrasta com a força simbólica das cenas, e em quase todas um elemento se repete: a figura masculina

³⁴ Já citada na nota de rodapé 8.

negra. Na maior parte, mesmo adotando-se como recurso artístico a ausência ou poucos detalhes expressivos na face, destacam-se meninos em situações cotidianas da juventude, mas, não naquele lugar comum (mesmo que real) da violência policial, sexualização e envolvimento com tráfico de drogas. Aqui são retratados em relações de amizade, proezas, religiosidade e dúvidas. Essas outras dimensões da vida dos garotos negros lhes adere uma humanidade, que costuma se esconder sob o discurso da violência. Pensar sobre isso me lembrou um fenômeno, estudado pela Psicologia Social, chamado de ‘profecia autorrealizadora’³⁵. Nele, uma crença, expectativa ou estigma sobre um sujeito ou um grupo, ao ser reiterada frequentemente em seu meio, faz com que estes a internalizem e passem a se perceber a partir delas. O racismo estrutural produz algo assim com os jovens negros periféricos, que costumam se ver apenas espelhados em dimensões ligadas à violência. Portanto, acessar essa humanidade afetiva e experiencial na sua autoimagem e identidade não deve ser fácil para eles, inclusive, alguns argumentos falam que viver a infância/adolescência não é acessível para todos. Então, quando Obá trinca essa desumanização do jovem negro, ele atravessa a

³⁵ Link de artigo sobre o tema para consulta:
<https://www.redalyc.org/journal/2745/274558118025/274558118025.pdf>

couraça de corpos rígidos e que adquiriram uma maturidade forçada para deixar transparecer uma adolescência com suas descobertas, crises e peraltices. Para o homem negro, que mal vive a infância e já sai dela para as responsabilidades adultas, dar visibilidade a esses meninos com suas meninices pode ativar processos de cura, respeito e cuidado.

Antônio Obá por Antônio Obá

(...)o que é sentir na pele a cor da pele? E isso são questões muito pontuais na obra de determinados artistas “negros” e são relações silenciadas no meio social até que você toca nelas e percebe o quanto isso ainda está arraigado no comportamento de certos grupos. Estereótipos são mantidos na surdina até o ponto que sua ação os subverte, leva à tona a reflexão. Fui taxado de macumbeiro, herege, até recomendaram minha alma ao “perdão de deus”, pelo fato de eu ralar um ícone cristão; pessoas e grupos católicos ameaçaram me espancar, caso me encontrassem na rua, editaram o que falei numa entrevista para que coubesse numa perspectiva superficial e presunçosa, quando o que estava sendo proposto era a reflexão de um processo de aculturação que nos faz dizer com orgulho que somos um país laico, que nossas tradições são sincréticas, mas quando essa fala vem do lado de uma tradição que foi marginalizada, nota-se o quão frágil e falsa é essa ideologia. O indivíduo simplesmente não se reconhece inserido nessa história, nessa identidade. São transfigurados, desaparecidos. (OBÁ, 2017, s/p, grifo nosso)

As questões grifadas no trecho acima já destacam dois pontos estruturantes nas obras do artista: o corpo (negro) e a crítica ao universo religioso cristão. Elementos que transparecem explicitamente em suas obras, ao ponto de terem puxado a narração

afetiva. Visto que Obá comunica tangivelmente a agudez da sua crítica. Aquele que encarar a obra deve lidar com o impacto da comunicação. Não à toa, o artista foi perseguido.

Antônio Obá (2017) diz que afirmar a presença do corpo é um ponto de ancoragem em seus trabalhos, que busca, independente do recurso artístico, torná-lo presente. Contudo, esse corpo com suas marcas advém, segundo ele, da sua situação como mestiço cujas relações afetivo-familiares foram construídas numa tradição catequizante. Fato que o incomodou, por ter lhe sido negado o acesso às tradições afro-brasileiras. Então, segundo ele seu trabalho trata de “um corpo lançado às sombras que agora reclama seu lugar de fala”. A respeito dessa influência, comenta:

O imaginário religioso cristão sempre foi muito presente e por um tempo pensei em realizar fotografias nas quais eu estaria adornado com elementos de cunho religioso e profano, uma vez que o erotismo sempre foi uma área de interesse e, com isso, me figurar como um “santo-banto” alegórico e essas alegorias tinham um caráter performativo.

Esse interesse pela raiz, foi o estopim para a performance. Estava nesse estado de encantamento e terror ante aspectos que moldaram meu corpo. *A busca pelo corpo culminou na busca por uma reflexão sobre a identidade que oscila entre uma memória íntima e um contexto social maior.* Mergulhar em questões históricas e situações atuais

relacionadas ao sincretismo, racismo, processos de aculturação, miscigenação, rituais religiosos, masoquismos, erotismo e como essas questões transfiguram o indivíduo, foi e é fonte para as performances, no caso. (OBA, 2017, s/p, grifo nosso)

Este artista, com premiações e exposições internacionais, já é representado por uma grande Galeria, a Mendes Wood DM, com filiais em outros países. Nasceu na cidade de Ceilândia/DF, em 1983. No ensino médio começou a desenvolver suas habilidades artísticas, culminando na graduação em artes, pela Faculdade Dulcina de Moraes. Atua também como professor de artes numa escola do Distrito Federal.

3. Arjan Martins

Figura 15 - O triângulo do Atlântico, foto de Pepe Schettino.

Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/arjan-martins/>



Figura 16 - Sem título, 2012. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/arjan-martins/>



Figura 17 - O Estrangeiro VIII. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/arjan-martins/>



Figura 18 - Sem título, 2016, acrílica sobre tela 5. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/arjan-martins/>



Travessias. A limitada reunião de obras de Arjan Martins não diminui a força política de seus trabalhos, cuja crítica é assimilada no primeiro lance de olhar. A violência do colonialismo com suas diásporas forçadas, seja pelo tráfico de escravizados africanos ou pelas situações atuais dos refugiados na Europa, é o alvo de certas telas. Para isso, usa da cartografia do planisfério e traçados marítimos, bem como, de caravelas, tumbeiros e barcos, algumas vezes, associados a retratos de crianças e adultos em situação de medo, fome e morte. O desenho do rosto de uma criança negra com a mão na boca é recorrente em telas diferentes. Ela está de olhos bem abertos encarando o observador. É como se Arjan nos convidasse a sentir, através dessa menininha sozinha e assustada com a mão na boca, a intensidade do terror das travessias forçadas. Tal intensidade se agrava à medida que o artista insere outros personagens nas telas, inclusive com referências a pessoas reais. Esse é o caso da cena da criancinha síria que em 2015, no deslocamento de refugiados fugindo da guerra civil, foi encontrada sem vida na praia³⁶. Uma imagem que impactou o mundo, e se tornou um símbolo da luta dos refugiados pela sobrevivência nos

³⁶ Para consulta: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/foto-chocante-de-menino-morto-vira-simbolo-da-crise-migratoria-europeia.html>

tempos atuais. Um outro aspecto que chama atenção é que o artista combina elementos trans históricos para dar visibilidade à mesma problemática - as diásporas forçadas pela violência colonial. Seja pelo Atlântico, seja pelo Mediterrâneo, seja pelos navios tumbeiros, seja pelas embarcações inseguras, o que as dinâmicas de poder do capital evidenciam, com o passar dos séculos, é a imposição do estatuto de desumanidade para nações e grupos populacionais explorados e expropriados pelos interesses de mercado. O capitalismo com sua roupagem neocolonial/neoliberal tem se mantido, mudando para versões cada vez piores, a partir da miserificação de vidas, inclusive reforçando a secular estratégia de promover a fome e a insegurança alimentar. Esse aspecto aparece nas obras através da figura recorrente de um homem segurando uma tigela vazia. Lamentavelmente, poderiam ser estendidas para o momento que estávamos passando aqui no Brasil até o ano de 2022 com o governo neoliberal, ultraconservador e fascista que inclusive foi aos meios de comunicação propor à população que coma restos, ossos e que não alimente moradores de rua³⁷. Uma tragédia anunciada, que continua aprimorando seus mecanismos de

³⁷ Aqui em específico o caso do Pe. Julio Lancelotti que foi atacado por políticos conservadores por fazer uma campanha para alimentar moradores de rua em São Paulo. Para consulta: <https://g1.globo.com/sp/sao->

massacres populacionais e ambientais. Olhar para essas questões, nos coloca diante de um futuro sem perspectivas?

Mulheres. Sejam crianças, jovens ou adultas, as mulheres negras frequentam as obras de Arjan em diferentes séries. O contexto temático pode até mudar, mas lá estão elas, presentes. O olhar do artista as atravessa a partir do desamparo da criança solitária com a mão na boca, da sororidade e dororidade³⁸ entre jovens de mãos dadas em roda, da anatomia do corpo da mulher negra tido como forte e com quadris ‘ideais’ para parir, e da senhora negra que vende alimentos nas calçadas. À exceção da imagem com as jovens de mãos dadas, nas outras as mulheres estão sozinhas. Esses lugares em que são apresentadas rebate em mim enquanto mulher negra, na história das que me antecederam e das irmãs de cor dos tempos atuais. Malgrado a singularidade em cada uma de nós, existem elementos que cruzam nossas existências, como no caso dos corpos resistentes e aptos a procriar, da solidão e da dororidade.

paulo/noticia/2021/08/09/pastoral-do-povo-da-rua-foi-impedida-por-policiais-de-distribuir-comida-na-cracolandia-no-ultimo-sabado-diz-padre-julio-lancellotti.ghtml

Apesar de na atualidade a mulher negra ter, cada vez mais, se apropriado do próprio corpo, a herança aterradora da ausência desse direito ainda é um fantasma presente inclusive também entre as mulheres não negras. Mesmo porque, em termos geracionais, esses avanços são bem recentes. Minha avó materna teve 16 gestações, uma tia teve 12 e outra 10. Seriam corpos-objetos? Me veio em flash o relato de uma dessas tias, que só depois da morte do marido, numa fala rápida, me contou que foi duro se acostumar ao casamento, que o sofrimento foi intenso, que tentou fugir do marido algumas vezes e que tinha nojo do fedor que ele exalava. Essa fala me doeu muito, olhei para ela e pensei nas outras mulheres da minha família em que o casamento funcionou como uma autorização para alimentar a ‘cultura do estupro’- ferida ainda latejante dessa sociedade. Lembrei da minha cor ‘café-com-leite’, da miscigenação à base da violação de corpos. Lembrei de relatos que ouvi de tantas mulheres diferentes. Enfim, sobre essa ferida social as recordações são tantas que escorrem sem parar, como água de cascata.

³⁸ Para consulta: <https://www.geledes.org.br/dororidade-e-dor-que-so-as-mulheres-negras-reconhecem/>

Paralela à violação dos corpos caminha a solidão da mulher negra. Uma dor crônica, silenciosa que de tão presente, às vezes esquecemos de sua existência. Arjan mostra de senhoras sentadas na calçada, em geral, vendendo algum alimento. Cenas simples, mas recheadas de simbolismos, quando pensamos na vida das pretas no Brasil. Só pelas lentes censitárias vemos o elevado contingente de chefes de família solteiras, que sustentam sozinhas seus filhos com trabalhos informais. Gerações e gerações que continuam no ‘Quarto de Despejo’ de Carolina. Mulheres, que são preteridas até pelos homens pretos, que estatisticamente escolhem as brancas para casar, reforçando à triste máxima ‘branca para casar, morena para fornicar e preta para limpar’³⁹. Essa frase dói ainda mais porque parece um desígnio, uma fixação. Vejo isso na minha família, seja na geração dos meus tios, seja na minha, não houve casamentos com pessoas fenotipicamente negras, apesar de sermos negros. Como não ver ‘A redenção de Cam’⁴⁰ se atualizando sob o pretexto da democracia racial? À mulher negra, até o direito de protestar e reclamar de sua dor era abafado pelas

³⁹ Para consulta: Pacheco, Ana Cláudia Lemos. “Branca para casar, mulata para f... e negra para trabalhar”; escolhas afetivas e significados de solidão entre mulheres negras em Salvador, Bahia. Campinas, SP : [s. n.], 2008. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ifch/branca-casar-mulata-f-negra-trabalhar-escolhas-afetivas-significados-solidao-entre-mulheres-negras>

questões das feministas brancas e dos homens negros. Carolina de Jesus, Conceição Evaristo e tantas pretas que escreviam suas dores começaram a se tornar populares a partir da internet, das redes sociais, dos canais de partilha entre mulheres negras jovens, que, devido a políticas de reparação dos governos de esquerda, conseguiram avançar na escolaridade. O quarto de despejo de Carolina, a escrevivência⁴¹ de Evaristo e a dororidade de Vilma Piedade vieram dar as mãos à outras vozes e puxar círculos de cuidado entre mulheres que acessam essas leituras e passam, através das redes sociais, a compartilhá-las e convocar outras pretas a olharem para si, para sua condição singular na interseccionalidade de vulnerabilidades. Tal qual pintura de Arjan sem título, mas que eu nomeio aqui de ‘roda das pretas’.

A foto de uma pintura avulsa no meio da reunião de achados, aparentemente desligada das outras, captura a atenção. Tanto pela composição, quanto pelo conteúdo, inclusive, mistura-os. O painel

⁴⁰ Para consulta: <https://www.edusp.com.br/mais/a-tela-a-redencao-de-cam-e-a-tese-do-branqueamento-no-brasil/>

⁴¹ Para consulta: <https://www.geledes.org.br/conceicao-evaristo-a-escrevivencia-das-mulheres-negras-reconstrui-a-historia-brasileira>

de grande proporção reproduz, em tamanhos próximos ao real, a figura de um policial negro fardado portando uma metralhadora ao lado de um garoto negro descalço sem camisa, parados na frente de casa comercial, tipo mercearia ou bar. Contudo, a tela foi fotografada na frente da ‘porta de enrolar’ de um estabelecimento fechado. Esse contraste da tela ocupando um lugar real, faz com que a cena se materialize na percepção como algo habitual. E aqui, no meu ponto de vista, está a chave da imagem: olhar para essa composição e percebê-la ‘comum’ é sentir o quanto já internalizamos a violência contra a juventude negra, seja ela a garotada ou a polícia. Que ‘normal’ é esse em que jovens homens negros tomam como inimigos crianças negras? Quantos João Pedros, Ágathas, Kauãs e Rebecas são precisos para que esse retrato pintado por Arjan não seja sentido como banal?

Arjan Martins por Arjan Martins

Nascido no Rio de Janeiro, em 1960, Arjan Martins iniciou seus estudos artísticos na década de 90 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage onde desenvolveu a técnica pictórica, através da qual hoje aborda questões da diáspora africana e migrações afro-atlânticas ocorridas no período colonial brasileiro. No seu processo de trabalho o artista elabora pinturas cartográficas nas quais as rotas migratórias tomam forma de grandes caravelas, sextantes e globos terrestres, como se transportassem todo o peso dos escravos deportados. As imagens de imigrantes e descendentes africanos são parte fundamental do repertório do artista, mostrando-os em ações cotidianas desde a chegada ao novo continente até os dias atuais.⁴²

Nessa breve apresentação biográfica do artista é possível perceber uma das questões centrais no fazer de Arjan Martins: a violência das diásporas forçadas. Numa astúcia pictórica, o artista mescla cartografias de rotas marítimas de migração com imagens de pessoas e acontecimentos que transpassam (com verbo no presente por se tratar de um problema que segue atual) os momentos históricos que essas viagens acontecem. Os painéis costumam ser produzidos em grande escala. Tive a oportunidade de me deparar com dois deles, uma na Bienal de São Paulo e outro

na Pinacoteca de São Paulo. A magnitude daquele mapa transmite a dimensão da violência que desenha e parece nos colocar dentro daquela rota. Lembro de me sentir como o bonequinho do googlemaps andando pelos trajetos desenhados. Comentando suas produções, Arjan (2010, s/p) diz:

Falando desta pungência pictórica, é fato que existe a priori uma intenção plástica, que antecede a questão histórica. Mas, por vezes, ambas já estão quase que amalgamadas, elas vão praticamente ao encontro uma da outra, acabam nascendo juntas. Através da minha pesquisa, através deste trabalho figurativo que eu comecei a desenvolver, foi com uma certa naturalidade que fui me apropriando de temas que dizem respeito, não só a mim, mas de certa forma, a nós. [...] Estamos falando de uma pintura que comenta sobre uma grande parcela da população, que não necessariamente está nos lugares de possíveis oportunidades, está à margem, está numa estrada, assim como naquelas fotografias. Eu me interessei por estas pessoas. Estamos falando hoje dos negros, de uma dívida social, de oportunidades, de educação, etnocídio, estamos falando de várias camadas e negros. E estão emergindo estas camadas da comunidade afrodescendente no meu trabalho.

⁴² Trecho da BIO do artista, disponível no site da ArtRio: <https://artrio.com/marketplace/artists/view/arjan-martins>

Além dos trabalhos com cartografias de rotas, Arjan também passa a retratar pessoas negras anônimas em situações diversas que via na rua ou em fotografias. Ao comentar a respeito delas, o artista diz que “estas imagens me traziam uma sensação de muita dignidade, esse era o ponto do trabalho” (ARJAN, 2010). Com essa visão Arjan alça à esfera da dignidade o cotidiano daqueles que estão à margem.

4. Ayrson Heráclito

Figura 19 - “O sacudimento da casa da torre”, 2015, fotografia. Fonte: <https://abre.ai/ayrson19>

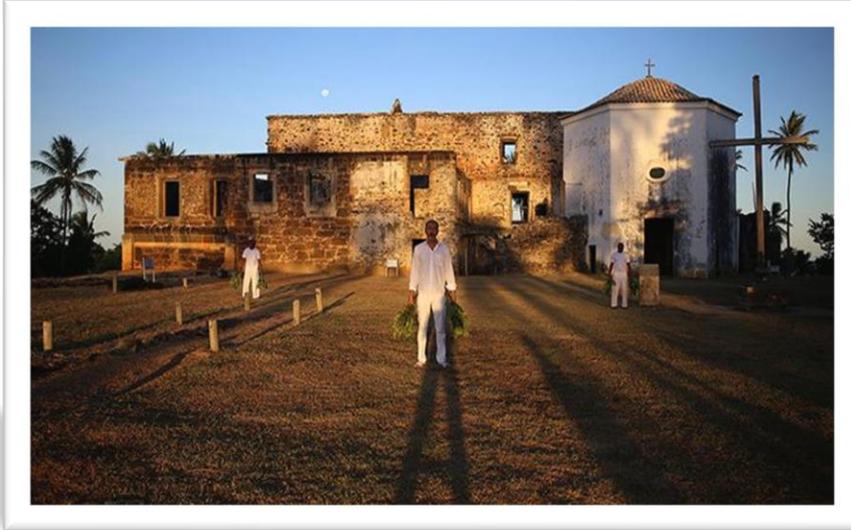


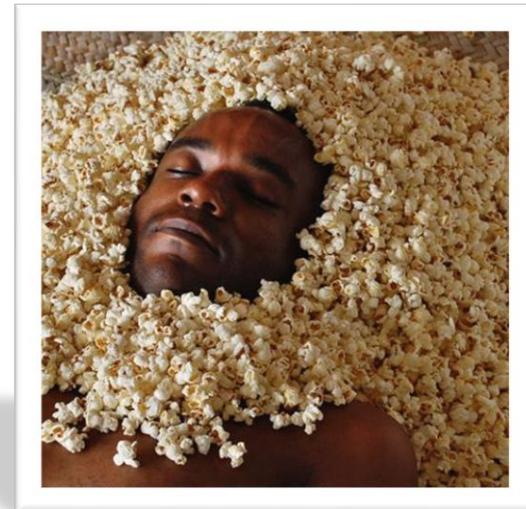
Figura 20 - Transmutação da Carne, Performance Marcação a ferro. Fonte: <https://abre.ai/ayrson20>



Figura 21 - “Divisor”, 2001, instalação na Bienal do Mercosul. Foto de Edson Varas. Dendê. Fonte: <https://abre.ai/ayrson21>



Figura 22 - Bori Omolú, 100x100, foto. Fonte: <https://abre.ai/ayrson22>



O sagrado. A espiritualidade afro-brasileira frequenta o conjunto dos fragmentos de Heráclito. O axé, a limpeza e a proteção são dimensões das práticas de cuidados com o ori e corpo que aparecem na performance ‘Bori’, na videoinstalação ‘Buruburu’ e na foto performance ‘O sacudimento’. Cada obra atravessa ritualísticas diferentes da religiosidade, na qual o artista parece ocupar um lugar de sacerdote que realiza ritos sagrados, num tipo de arte memorial. Em ‘Bori’ Ayrson nutre os oris dos outros performers com o alimento dos Orixás, e, nas fotos, as oferendas sagradas aparecem como que formando auréolas em torno das cabeças criando um campo de proteção. Os corpos que lá estão parecem completamente entregues e imersos ao processo, tanto que ao encarar as imagens eu sinto que elas me pedem silêncio e contemplação. Sensação demandada nas outras obras também. Em “Buruburu” (pipoca em iorubá) ele filma um banho de pipoca, prática de proteção ligada ao orixá Omulu, senhor que cuida das feridas e doenças. Ao focar no vídeo, me senti transportada para o lugar do performer, como se também me conectasse com aquele ritual. E, por último, ao olhar as imagens de “O sacudimento” a primeira sensação foi arrepio e nó na garganta, talvez porque nelas Heráclito volte a lugares do passado escravagista para realizar um tipo de benzimento, com folhas diversas, em dois locais simbólicos

do período, um no Brasil e outro no Senegal. No Brasil a performance acontece na ‘Casa da Torre’, na Bahia, cenário de extrema brutalidade do escravista Garcia d’Ávila. E em Senegal, ocorreu na ‘Maison des esclaves’, lugar de onde partiram muitos africanos escravizados. A emoção ao contactar essa obra, é a emoção de um corpo que, de algum modo, ainda sente o ressoar de tempos tão sombrios.

Talvez, a obra que considero ressoar ainda mais os tempos sombrios é a performance ‘Transmutação da Carne’. Nela, Ayrton remonta à prática violenta de marcar os corpos negros a ferro quente com a identificação dos seus proprietários. O mesmo procedimento era permitido até há pouco, no Brasil, para marcar a posse de animais, como bois, por exemplo. Por essa razão, os performers usavam roupas e calçados de charque e carne do sol. Escolha notadamente simbólica, uma vez que o processamento da carne de boi - sendo o animal, ainda marcado desta em algumas regiões do Brasil - é salgada e exposta ao sol evitando se tornar perecível, tal qual os corpos negros eram vistos – não perecíveis, já que mal tinham direito ao descanso. Então, na ação homens negros vestiam tais roupas, se movimentavam sobre um braseiro montado no local e marcavam as vestimentas uns dos outros com

ferro quente. O vídeo da performance⁴³ é muito perturbador. Não consegui ver mais de uma vez porque não fui capaz controlar o choro, que se intensificou para embrulho no estômago quando, além da cena, imaginei o cheiro da carne-pele queimada. Eu senti um tipo de dor. Fiquei em suspensão por uns minutos.

Dendê. Outro material usado por Heráclito para contar suas versões da experiência negra no Brasil é o óleo de dendê, que aparece em diversos trabalhos e é usado em situações diferentes. Mesmo assim, ele aparece tanto como um fio conector, que liga a origem africana à re-existência da negritude no Brasil, quanto como aquele elemento que não se mistura e não se perde de si. Esse aspecto é interessante porque o uso do dendê na culinária brasileira faz associação direta com sua pertença africana. Independentemente do tipo de alimento produzido, essa referência à africanidade não se perdeu. Então, o artista explora esse simbolismo do óleo pela via da identidade, da resistência, da cor e da proteção espiritual.

Retorno. Alguns trabalhos foram realizados em África. Nas imagens recolhidas de duas obras diferentes, a comunicação que transmitem está relacionada à conexão com a herança africana. Por

mais que esse “retorno à África” possa ser visto como idílico e quimérico, ou decepcionante, pode ter resultado em um encontro tocante. E em termos subjetivos, ter produzido um tipo de conforto reparador. Seja pela via do contato com lugares e práticas do continente africano, seja pela imaginação de um futurismo negro heroico e nobre, esse ‘retorno’ carrega consigo a possibilidade de conectar a população negra da diáspora com a africana, criando uma conexão e valorização dessa herança ancestral silenciada pelo colonialismo, o que impacta na positividade da autoimagem e autoafirmação das pessoas de cor. Não à toa, os jovens negros, cada vez mais, tem buscado enfatizar e inventar uma ‘estética’ que valorize seu fenótipo. E aqui, sem dúvida, é um efeito da facilitação do acesso e compartilhamento de informações que a internet proporcionou, possibilitando tais “viagens”.

⁴³ Link da videoinstalação: <https://vimeo.com/27360990>

Ayrson Heráclito por Ayrson Heráclito

Em sites diferentes do universo das artes visuais, Ayrson Heráclito é denominado como ‘artista exorcista’. Na entrevista a Naira Ciotti (2019) ele afirma ver sua arte como forma de cura e diz que “é preciso exorcizar os fantasmas da sociedade colonial” que assombram o Brasil. Em seus trabalhos predominam as performances, em que vida, arte e religião se misturam, ao passo que para temperar esse caldeirão faz comumente uso de alimentos da cultura baiana como o açúcar, a carne de charque e o dendê.

Sua relação com o universo da religião afro-brasileira aparece na sua história pessoal. Ayrson Heráclito nasceu em Macaúbas (BA), em 1968, e é um Ogã Sojatin de um Humpame de Jeje Mahi no subúrbio de Salvador. É professor doutor da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), na cidade de Cachoeira, artista visual e curador.⁴⁴ Nesse contexto, além do encontro com as obras visuais de Heráclito, tive a oportunidade, em 2020, de participar do curso “Poéticas da performance afro-brasileira” pelo MASP, onde pude desfrutar da profusão de saberes desse artista intelectual, e me questionar sobre o quanto o

academicismo, com toda sua demanda de produção ‘científica’, perde o clic da história ao não validar saberes que se fazem na confluência com a arte, por não estarem submetidos à pressão do indicador Qualis. Ayrson produz muito, é um docente de Universidade Federal, contudo não o encontramos a partir da sua produção ‘acadêmica’ Achei apenas sua tese, que subsidia alguns pontos nesta pesquisa. Mas, e se não achasse, não poderia usufruir das suas análises?

Ao falar sobre seu trabalho, comentando a influência do artista alemão Joseph Beuys, diz:

Beuys tem no trabalho dele a abertura dessa ferida, e isso foi um ensinamento político e estético que eu tive dele, de abrir nossas feridas e mergulhar sobre nossa vida. Eu sou da geração 80, quando comecei a trabalhar com a ideia desse corpo cultural afro-brasileiro percebi que pouquíssimos artistas contemporâneos se debruçavam sobre essa questão. Então, é essa ferida que para nós e para mim é algo que gera uma série de doenças de consequências contemporâneas na sociedade, como a desigualdade, a miséria, a discriminação e o racismo. Essa ferida da Escravidão sempre passou ao largo, principalmente dos repertórios artísticos do universo das Artes Visuais, da Performance e até mesmo do Teatro.

⁴⁴ Trecho da BIO do artista, disponível no site da Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: <https://mam.rio/colecionadores/ayrson-heraclito/>

É como se essa questão não estivesse dentro desse universo de apaziguamento que as estratégias de democracia racial, implementadas no Brasil, como se essas estratégias surtiram um efeito que dissimulassem, que dissolvessem todas as tensões que surgem sobre esse tema. Então, eu comecei a mergulhar profundamente nisso e, para mim, foi bastante importante porque, ao mesmo tempo era entender esse corpo, pensar esse corpo, esgarçar esse corpo e reivindicar para este corpo um protagonismo. No meu trabalho, a história, que dissimula, e que jogou tanto com as tensões e com as problemáticas que a sociedade tem com esse corpo afro-brasileiro é realmente, apresentado na sua plenitude. (CIOTTI, 2019, p. 10, grifo nosso).

Não tive a oportunidade de ver nenhum dos trabalhos de Heráclito presencialmente, apenas no universo digital. Todavia, como aparece na narração afetiva, o efeito de suas práticas de cura e exorcistas me mobilizaram afetos e emoções, independente do meio de acesso às obras.

5. Castiel Vitorino

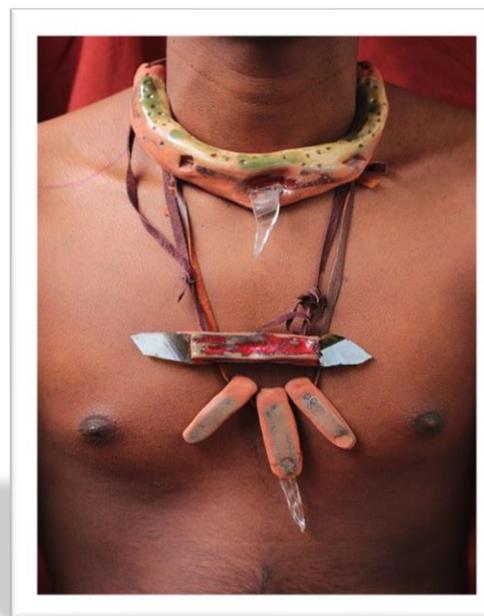
Figura 23 - Corpo-flor, 2017, fotoperformance. Fonte: <https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/>



Figura 24 - Espadas da série 'A História tem me exigido crueldade', 2018-2019. Fonte: <https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/>



Figura 25 - A história tem me exigido crueldade, 2018. Fonte: <https://www.premiopipa.com/castiel-vitorino-brasileiro/>



Processos de cura e proteção estão no âmago dos trabalhos de Castiel. Das performances, instalações, objetos às pinturas, os elementos da religiosidade afro-brasileira protagonizam-se. Parte das plantas de benzimento, para produzir para rituais de cura, e da planta ‘espada de São Jorge’, como modelo para objetos de proteção. Ao mesmo tempo em que essas práticas são visibilizadas e remetem à herança negra, também exalam uma dimensão de expurgo para o próprio artista. É como se ele estivesse permitindo que acessássemos a diluição de suas dores e o renascimento de um novo corpo. Ponto de vista que parece coerente quando se conecta aos tensionamentos no campo da corporeidade e identidades de gênero que Castiel problematiza a partir do seu lugar de transexual. Esta dimensão da corporeidade aparece pouco nos outros artistas, no geral é uma questão comum apenas entre aqueles que afirmam identidades disruptivas. Apesar de se tratar de artistas contemporâneos, parece que ainda não entraram no espírito do tempo no qual o diverso não é apenas uma exceção, e sim a condição de mobilidade na qual o momento que vivemos se produz.

Castiel Vitorino por Castiel Vitorino

A melhor forma de apresentar Castiel é a partir dela mesma:

Castiel Vitorino Brasileiro (1996). Artista, escritora e psicóloga clínica (CRP 06 / 162518) formada em Universidade Federal do Espírito Santo. Mestre em psicologia clínica pela PUC-SP. Vive a Transmutação como um designo inevitável. Dribla, incorpora e mergulha em sua ontologia Bantu. Assumi a cura como um momento perecível de liberdade. Estuda e constrói espiritualidade e ancestralidade interespecífica. Nasceu em Fonte Grande. Vitória/Espírito Santo - Brasil. Vive e trabalha no planeta Terra //45

Apesar da narração afetiva não indicar a grandiosidade de Castiel como uma artista-pensadora multimeios da raça e diversidade no Brasil contemporâneo (mais uma vez a lógica academicista reproduz os nomes já postos e sufoca a novidade), foi surpreendente acessar a suas produções, para além das obras. Ao contrário da maioria dos artistas, Castiel entra no espaço acadêmico, como afirma: “estou dentro da academia e também habitando a arte, a história da arte e a clínica. Eu me dedico muito a esforços coletivos, a compor coletividades”. (BRASILEIRO,

2022, p. 16). A artista circula por meios diferentes, além das artes visuais, produz cursos, podcasts, desdobrando o conceito ‘estéticas macumbeiras’ que transversaliza suas criações. A esse respeito Castiel (2022, p.23-24) diz:

A encantaria em meu trabalho pode ser traduzida e utilizada a partir da palavra macumbaria. Bem, eu nasci no Brasil, então qualquer relação interespecífica de intimidade que eu desenvolva com as plantas vai ser nomeada como macumbaria, porque sou uma pessoa retinta. No Brasil, a violência acontece também a partir dessa experiência de folclorização, de fetichização. (...). E quando me gritam “macumbeira”, “benzedeira”, “bruxa”, no meio da rua porque eu estou apenas abraçada a um maço de plantas, isso demonstra o funcionamento de uma nação a partir da violência de significado e tudo mais. (...) Então, eu fui me perguntar, de fato: o que é esta palavra “macumba”? Qual o significado dela para a encantaria? E fui percebendo como essa relação estereotipada e violenta é também desenvolvida com outros artistas; daí eu construo o curso Estéticas macumbeiras, que não é um curso em que eu classifico as pessoas como macumbeiras, como encantantes, como benzedeiras, não. *Eu, também como crítica de artes, desenvolvo um conceito, uma ferramenta filosófica para me aproximar da complexidade de algumas práticas artísticas.*(grifo nosso)

⁴⁵ Apresentação da artista, disponível em seu site: <https://castielvitorinobrasileiro.com/sobre>

Um de seus trabalhos, a instalação ‘Quarto de Cura’ foi montada em uma instituição formal de arte, uma galeria. Nessa obra, a artista condensa práticas de benzimento, meisinhas, rezas, ervas, chás, patuás, dentre outras formas de cuidado e cura que aprendeu em seu universo cultural e espiritual. Contudo, a partir de uma experiência de um destinatário da sua obra nessa galeria, a artista tensiona os espaços formais de arte de modo contundente:

Então, desencadeou que essa pessoa entrou no *Quarto de cura* e fez um feitiço para mim lá dentro. E todas as pessoas que entravam, desmaiavam. Então, como fica a história da arte nesse quesito? A instituição queria pagar uma passagem para eu ir no espaço desenvolver uma limpeza espiritual. Os mediadores, muitos deles iniciados em religiões de matriz africana, também perceberam isso. E aí? Isso não é um problema meu, essa é a questão. Isso é um problema da história da arte institucional e é um problema da pessoa comigo. Não um problema meu com ela. Vamos lá, sobre intimidade, continuando. Bem, a história da arte... Ela se constrói com roubo. Na verdade, a categoria arte é construída descolada de qualquer possibilidade de vida, não é? Retira do objeto a possibilidade da alma, ou seja, de memória, e transforma aquela vida em objeto e, assim, passível de ser controlado. Então, estes locais de arte – museus e galerias, instituições que se constroem justamente como uma experiência museológica de retirar, de limpeza, de apagamento e de uma vida estática –, quando se encontram com a minha obra e outras obras, vivem uma crise não só estética, mas uma crise histórica. **Minha obra é viva**. Eu achei incrível todo esse problema que deu para a instituição porque ela precisou rever. Ela

precisou ver como precificar e como pagar um sacerdote para entrar no *Quarto* e fazer outra limpeza espiritual e energética. Como a história da arte se relaciona? Como o neoliberalismo se relaciona com a precificação desse trabalho de uma mulher negra. Por fim, esse sacerdote foi no trabalho, fez uma limpeza porque eu quis. Porque eu também poderia falar: “não quero”. E isso não é problema meu, porque realmente não era problema meu. Mas, no final, deu certo, e as pessoas voltaram (risos) e conseguiram permanecer dormindo, sem desmaiar novamente (risos). (BRASILEIRO, 2022, p. 29, grifo em negrito nosso)

A partir desse encontro com a produção escrita de Castiel, ela se tornou uma intelectual a estruturante nessa tese, tanto que aparecerá com outras análises, em momentos distintos do trabalho. Inclusive, é importante destacar, que em 2022 publicou o livro “Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude” pela renomada editora N-1, consolidando esse lugar de pensadora contracolonial.

6. Dalton Paula

Figura 26 - Da série a notícia, fotografia, 2013. Fonte: <https://daltonpaula.com/>

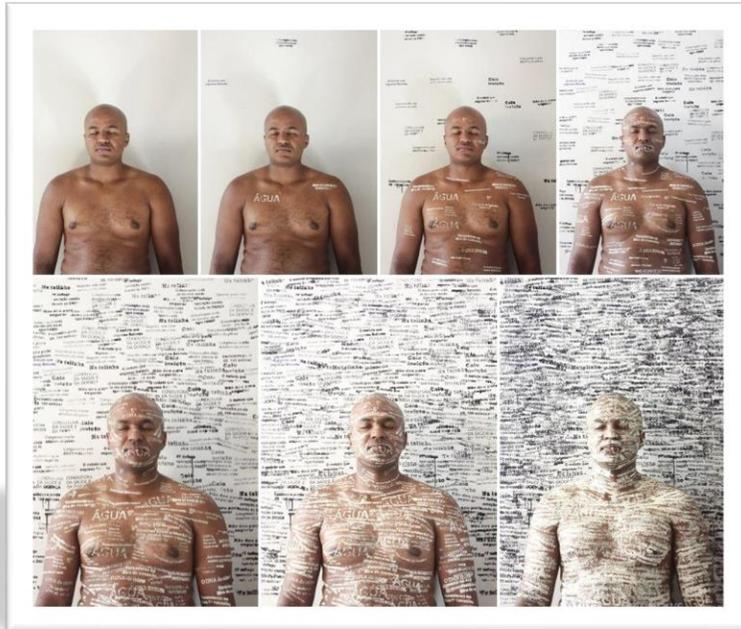


Figura 27 - As plantas curam - DETALHE 2 Óleo sobre livro - 31 x 160 cm - Foto Paulo Rezende – 2017. Fonte: <https://daltonpaula.com/>



Figura 28 - Da série corpo em quadrado, 2012. Fonte: <https://daltonpaula.com/>



Figura 29 - Rota do tabaco DETALHE 5 - Instalação de pinturas sobre alguidares de 15, 30 e 50 cm - Foto Leo Eloy Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Fonte: <https://daltonpaula.com/>



Os livros verdes logo me foram convidativos. De algum modo os conhecia, eram familiares. Pareciam os livros de ‘plantas curam’ que, quando criança, vi minha tia consultar diariamente num momento específico de nossa família. Dei zoom na imagem, e concorrendo com as pinturas, lá estava o título em tipografia dourada: “As plantas curam”. Nome que também designa uma das séries de pinturas em livros ‘tipo enciclopédia’ de Dalton Paula. As imagens afetivas se misturavam às pinturas do artista, cujos nomes dessas séries remetiam ao plano da medicina natural praticada entre negros e indígenas: As plantas curam; Santos Médicos; e A cura. Outra obra que se conecta com a dimensão dos cuidados domésticos com a saúde é a tela “Ex Votos”, que retrata cenas de pessoas adoecidas na cama, e o título remete aos presentes ofertados a santos católicos em virtude de promessas, em geral realizadas em consequência de se ter obtido uma graça contra perigos e doenças. Esse universo que Dalton revisita também me diz respeito. Fui levada para um momento da infância, quando meu avô desenvolveu um tipo de ‘ferida braba’ no pé esquerdo, que o deixou acamado e sem caminhar. As tentativas com ervas e chás não resolvia, e precisaram procurar um médico, que indicou amputação. Eu tinha uns oito anos nessa época, e o curioso é que ao mesmo tempo que não entendia muita coisa do que estava

acontecendo, também entendia. A notícia da amputação desorganizou minha tia. Mesmo com meu avô e tios aceitando o procedimento, ela assumiu o lugar da matriarca, que herdara da minha avó, e não permitiu a amputação. O argumento foi preciso: vamos curar isso com plantas e rezas! A partir daí as coisas mudaram lá em casa. Depois de solicitar ajuda de uma enfermeira para ensinar as medidas de higienização, minha tia convocou familiares e vizinhos para realizar orações diárias coletivamente (prática frequente no bairro quando alguém adoecia em situações mais graves). Das que lembro eram terços de Maria, ladainhas, ofícios, novena da Nossa Senhora do Perpetuo Socorro, de São Miguel Arcanjo, do Coração de Jesus, de Nosso Senhor das chagas abertas, rosários, além de promessas e jejuns. Enfim, meses se passaram com essa romaria lá em casa. Paralelo a isso, minha tia visitou os mais velhos e passou a ler ainda mais os livros de ‘plantas curam’ para testar chás e lavagens com ervas diferentes. Cerca de um ano depois, a ferida cicatrizou e meu avô voltou a andar. A cara de orgulho e autoconfiança de minha tia até hoje é vívida para mim. Então, encontrar cenas que remetem a essa história me aproximou de Dalton, senti um tipo de parentesco, como primos que moram longe, mas que quando se encontram, partilham de coisas parecidas.

O corpo. Se destacam os trabalhos de Dalton em que seu corpo se torna protagonista da obra. Suas foto-performances tocam temas sensíveis à negritude, em especial dos homens. Os títulos das séries já apontam caminhos: Corpo em segredo; Corpo receptivo, Corpo em quadrado; Corpo território; Corpo indivíduo; Cor da pele; A notícia; Coffee Black; A promessa; e Tabuleiro. Em quase todas ele está sem camisa e é fotografado da cintura para cima. E quando não está de costas ou com algum objeto na cabeça, seus olhos aparecem sempre fechados. Esse detalhe específico lembra o momento em que as entidades incorporam, na umbanda e candomblé, e os olhos dos recebedores logo se fecham, indicando que ali não se trata mais de um indivíduo, mas de uma falange. Vejo essas obras assim, o corpo que está ali é, na verdade, um agenciamento de semelhantes. Na série “A notícia” o corpo daquele homem robusto vai sendo processualmente carimbado de escritos, em branco, com títulos de matérias jornalísticas, até ser completamente tomado por elas. O que me levou a refletir sobre o papel do jornalismo policiaisco e sensacionalista no apagamento da juventude negra, incessantemente bombardeada com o estigma do ‘bandido’. Tema este, que reaparece nas séries “Corpo em

quadrado” e “Corpo em segredo”, nas quais o artista, ao usar caixas ou balaclava na cabeça, questiona esse estereotipo do crime que marca o corpo do homem negro. Já na série “Corpo-território” o artista, em frente a muros e grades de ruas diferentes, segura, sem camisa e de olhos fechados, um pedaço de uma popular telha ondulada com inscrições de endereços, dando a entender que os corpos que por ali passaram (assassinados ou violentados ou baculejados) viviam em uma residência, possuíam um lugar de pertencimento. Apesar de óbvio, no Brasil costumava-se esquecer que os negros pertenciam a algum lugar, a alguma família. Assim, quando Dalton usa da sensibilidade e poética como uma atitude política de não deixar o ‘racismo à brasileira’ seguir em seu sono tranquilo. Além desses pontos, outras dimensões da corporalidade negra que percebi tocam em assuntos como colorismo, a cordialidade do negro brasileiro e ao seu lugar de sujeito de si, antenado e crítico. Na série ‘Corpo-Indivíduo’ Dalton usa um tipo de capacete de ferro ligado à uma antena parabólica. Numa das imagens ele está posicionado abaixo de um letreiro de rua com a palavra ‘pensou’, o que me permitiu associar à ideia de que a cabeça simbolicamente, seja no candomblé com o “Ori” ou no senso comum, representa a região a partir da qual nos tornamos sujeitos de si ou esponjas de processos de subjetivação impostos

pelo capital. E no caso da subjetividade negra, em especial no Brasil, a introjeção de ideias e valores eurocêntricos propagados constantemente pelos meios de comunicação e informação, produziu um tipo de violência racial em que o reconhecimento do fenótipo negro é negado, como podemos ver na diversidade de autodenominações para pessoas de cor, incluindo a criação do termo pardo⁴⁶, substituindo o termo mulato produzido pela ideologia eugenista no país. Esse tipo de violência, comum em pessoas mestiças, produziu um não lugar existencial e identitário, no sentido de ausência de pertencimento e negação de vínculos. Então, subjetivamente produzimos uma população que sabe que não é branca, não se vê de cor, mas que recebe o ônus da herança negra. Então, essa imagem de Dalton chega em mim como um

⁴⁶ Na literatura brasileira a maneira predominante de declaração de cor/raça é feita pela aparência e não na ascendência. E no caso da gênese do termo ‘pardo’ são encontradas definições “de cor entre branco e preto, mulato”, sendo esta a mais comum, e também há referências à animais como pardal e leopardos. Corroborando com o pensamento de Ferreira (2012, p. 8) ao enfatizar que neste trabalho chamamos de negros o conjunto de pessoas pretas e pardas, “bem como utilizaremos o termo raça a partir de uma perspectiva ontológica nominalista, ou seja, que não reivindicamos qualquer substrato biológico para as chamadas raças. Na defesa do uso desse critério de agregação dessas duas categorias para constituir-se um grande grupo populacional, o de negros, Osório (2004) apresenta uma justificativa estatística, ou seja, os dois segmentos, preto e pardo, apresentam características socioeconômicas muito semelhantes, diferenciando-se pouco entre si, em potencialmente todos os indicadores; e uma justificativa teórica, isto é, ambos os grupos estão submetidos a discriminações de mesma

convite a pensar, mas no sentido deleuziano, em que o pensar⁴⁷ é um ato que resulta da violência, precisa ser forçado para que seja um ato de criação, ou, no contexto dessa reflexão, um ato de reinvenção de si.

Retratos. Lima Barreto, Zeferina, Ventura Mina e João de Deus foram figuras históricas pintadas por Dalton. Para mim, as obras mais admiráveis do artista, tanto pelo traçado e cores, mas, principalmente, pelo detalhe dos narizes pintados em cor clara. Tento refletir sobre a motivação desse detalhe marcante nos retratos (traço que vai aparecer depois em outras pinturas). Penso que tem relação com o fato do nariz de herança africana ser motivo

natureza. [...] O que interessa, onde vige o preconceito de marca, é a carga de traços nos indivíduos do que se imagina, em cada local, ser a aparência do negro. Pardos têm menos traços, mas estes existem, pois se não fosse assim não seriam pardos, e sim brancos; e é a presença desses traços que os elegerá vítimas potenciais de discriminação”. In: FERREIRA, A. H. *Classificação racial no Brasil, por aparência ou por origem?*. 36º Encontro Anual da Anpocs, 2012. Disponível em: <https://anpocs.com/index.php/papers-36-encontro/gt-2/gt30-2/8192-classificacao-racial-no-brasil-por-aparencia-ou-por-origem/file>

⁴⁷ Fonte: Cláudia Cisiane Benetti. Movimentos do ato de pensar: interlocuções possíveis entre Deleuze e Foucault. Disponível em: http://facos.edu.br/publicacoes/revistas/ensiqlopedia/outubro_2010/pdf/movimentos_do_ato_de_pensar_-_interlocucoes_possiveis_entre_deleuze_e_foucault.pdf

de preconceito e ser desqualificado quando comparado com o chamado nariz ‘caucasiano’, mas isso seria muito obvio. Principalmente, porque os narizes das pinturas mantêm o formato negroide, só a cor que muda. Uma outra possibilidade, seria uma crítica aos retratos de personalidades negras no Brasil República que foram embranquecidos, e impediram por muito tempo a associação de seus nomes à descendência negra, como aconteceu com o próprio Lima Barreto, o presidente Nilo Peçanha e o mais polêmico, Machado de Assis. Essa problemática foi levantada nos últimos anos pelo movimento negro, e alguns projetos tentaram recriar essas imagens com suas cores que se aproximariam das reais. Então, Dalton apresenta mais um desdobramento do racismo à brasileira, que segue alimentando um imaginário histórico descolado da realidade racial, e dificultando que a população negra se veja representada em figuras importantes do país. Não à toa o debate sobre representação negra se tornou uma força política atualmente, com os movimentos e ativistas exigindo a presença de outros negros nos espaços sociais mais diversos.

⁴⁸ Termo que deriva da palavra bambúrrio, que significa “Êxito feliz e inesperado (principalmente no jogo)./ Sorte, acaso. Fonte: <https://www.dicio.com.br/bamburrio/>

Bateias, gamelas e alguidares. Nas séries “Bamburrô⁴⁸” e “Rota do tabaco” a base para as pinturas são esses recipientes de madeira, metal ou barro de fundo cônico. Dependendo do material, eles serviam como bateia para lavar areia em busca de pedras preciosas, como vasilha para alimentação de negros e animais, e para rituais nas religiões de matriz africana. Em “Bamburrô” muitas pinturas são feitas com óleo e folha de ouro, remetendo ao universo do garimpo. E na “Rota do tabaco”, as pinturas à óleo em alguidar, recriam cenas de figuras negras trabalhando ou em atividades cotidianas na região da América Central, onde existe de fato essa rota. Contudo, nesses trabalhos Dalton parte de materiais da herança colonial, e lhes imprime, com as pinturas, uma re-existência ou ressignificação desses objetos e da história dos sujeitos negros, ao mesmo tempo em mantêm viva a memória de suas origens.

Dalton Paula por Dalton Paula

Dalton é um dos artistas de maior destaque no cenário artístico brasileiro, integrando coleções e exposições nacionais e internacionais. Nasceu em Brasília em 1982, mas vive e trabalha em Goiânia, tendo se graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Em seu site, Dalton se apresenta:

Do universo de cores e mitos de *Os Cavaleiros do Zodíaco* surgiu meu desejo, meu encanto pela pintura. Aos quatorze anos, eu copiava esses desenhos de herói usando papel-carbono e os coloria com lápis de cor. Hoje percebo que a qualidade estética desse desenho animado (uma mistura das mitologias grega e nórdica) foi minha porta de entrada para as artes.

Pouco tempo depois ingressei na Escola de Artes Visuais em Goiânia e dei início aos meus estudos de pintura. Nas aulas, aos poucos foram surgindo os traços do que atualmente fundamenta o meu trabalho artístico: o corpo.

O corpo negro, corpo silenciado pelo medo, pela insegurança, pela individualidade e pela efemeridade. As referências nas quais busco esse corpo – aliás, esses corpos negros – são os subúrbios, as congadas e os terreiros e ritos das religiões de matriz africana.

São Benedito é Preto, Papai,/Eu também sou Preto, mamãe,/Essa festa é de Preto, papai/Oh! Virgem do Rosário!

Esse trecho de uma música cantada no terno de congo 13 de Maio da Vila Mutirão, em Goiânia,

confirma minha escolha por tais espacialidades negras, nas quais os mitos são revividos, ressignificados; onde pessoas comuns se tornam reis e rainhas de Congo e renovam sua fé na religiosidade afro-brasileira que agrega santos católicos e divindades africanas, que contempla o sagrado em música e dança, em corpo e movimento. Nas reflexões que proponho com meu trabalho, **o corpo é o elemento central**, e é partir desse corpo individual que busco atingir o coletivo.

Uso o silêncio para comunicar, para despertar o que me incomoda, para repensar as imagens que aprisionam e abrir margens para reapresentar esses corpos negros em outras histórias, em outras estruturas, capazes de reconhecer o protagonismo de sujeitos que historicamente são silenciados.

Essas narrativas ainda precisam ser ditas, escritas, contadas, representadas. Esse desafio me instiga a trabalhar e assumir (ou seria continuar?) essa missão iniciada em tempos remotos que não alcanço na memória, empreendida por aqueles e aquelas que vieram antes e abriram caminho...⁴⁹ (grifo em negrito nosso)

Dalton Paula é um artista que se move por diferentes meios e suportes para expressar suas inquietações, transita pela pintura, objetos, instalações, performances, fotografias e vídeos. E independente do suporte, demonstra uma força poética expressiva. Um ponto interessante, já acentuado em meu texto e agora no seu

⁴⁹ Autoapresentação do artista, disponível em: <https://daltonpaula.com/sobre/>

depoimento, é que Dalton usa seu próprio corpo como meio, reforçando a corporeidade como central em seus trabalhos. Isso fica ainda mais perceptível numa fala de Dalton, em entrevista a professora Janaina Viana:

E, basicamente, assim, o que mobiliza o trabalho, o meu interesse, é de levantar essas questões desse corpo negro. De pensar principalmente novas possibilidades para esse corpo que foge do caricato, do estereotipado, do marginal, do hipersensualizado. E, então, o trabalho é muito político nesse sentido e começa a tentar abrir é...trabalhar no sentido de buscar uma autoria e um protagonismo para esses corpos negros. E, aí, daquela coisa que eu já falei da enfermidade, do silêncio e tal. De forma metafórica, *eu começo a buscar a possibilidade de cura para esse corpo* que são essas outras possibilidades narrativas, outras histórias. Enfim, buscando uma diversidade. [...] Eu começo a circular por determinados lugares, ter acesso a história do que seria oficial, e se incomodar com muito do que é contado. [...] Então, eu começo a contar no meu trabalho outras histórias desses povos, pensando nesse protagonismo negro, indígena e de personagens populares, como por exemplo, pajés, xamãs, benzedeiros, pais de santos, mãe de santos. Todos esses personagens que são marginalizados e são tidos como conhecimento menor. (VIANA, 2018, p.101, grifo nosso)

Esse corpo que, em Dalton, fala de muitas formas também está em busca de cura. Ponto que se conecta com a narrativa afetiva. Por que essa busca por uma cura, por ressignificar o corpo

negro ao passo que se mostra em suas obras, também se conectou com a minha busca enquanto mulher negra.

7. Dayse Serena

Figura 30(GIF) - Lunar – gif. Fonte:
<https://cargocollective.com/daiserena/retratos-siderais>



Figura 31 - La seora de los pájaros. Fonte:
<https://cargocollective.com/daiserena/retratos-siderais>

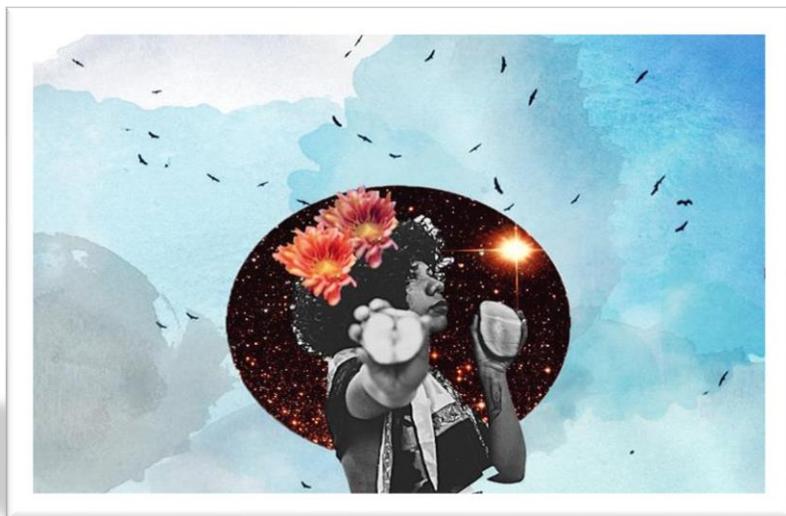


Figura 32(GIF) - Sementes siderais - gif. Fonte:
<https://cargocollective.com/daiserena/retratos-siderais>



Figura 33 - Retratos Sideais, Luana-Bay. Fonte:
<https://cargocollective.com/daiserena/retratos-siderais>



Nos fragmentos de Serena encontrei poucos trabalhos, são colagens digitais e gifs. Contudo, a ternura com que envolve o corpo feminino nas obras é muito comovente. A mulher negra aparece a partir de seu coração, do lugar do afeto. Que tem sentimentos, que tem seus ciclos, que se conecta com a natureza e cosmos, que é fecunda, e que tem seu sexo. E ver a mulher negra nesse lugar humanizado me enterneceu, pois quando a artista escolhe atravessar os estereótipos e violências que incidem sobre essas corporalidades para ressaltar a dimensão da afetividade, ela redireciona o olhar para a dimensão do cuidado. O peso da mulher forte e resistente que suportava estupros reiterados, trabalho pesado e partos sem anestésicos está incorporada em todas nós que somos de cor. Dos ainda absurdos índices de violência obstétrica com negras no Brasil à poesia de indignação de Sojourner Truth, no discurso “E eu não sou uma mulher?” (1851), a questão é a mesma: a invisibilização da mulher negra como um ser sensível à dor, como um ser completo.

Aquele homem lá diz que as mulheres precisam de ajuda para entrar em carruagens e atravessar valas, e sempre ter os melhores lugares não importa onde. Nunca ninguém me

ajudou a entrar em carruagens ou a passar pelas poças, nem nunca me deram o melhor lugar. E eu não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem o meu braço! Eu arei a terra, plantei e juntei toda a colheita nos celeiros; não havia homem páreo para mim! E eu não sou uma mulher? Eu trabalhava e comia tanto quanto qualquer homem – quando tinha o que comer -, e ainda aguentava o chicote! E eu não sou uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria delas sendo vendida como escrava, e quando gritei a minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E eu não sou uma mulher?

Daí eles falam dessa coisa na cabeça; como é mesmo que eles chamam isso? [“Intelecto”, alguém sopra] Isso, querido. O que isso tem a ver com os direitos da mulher ou com os direitos dos negros? Se meu corpo está pela metade e o seu cheio, não seria vil da sua parte me deixar sem a minha metade?⁵⁰

Posto isto, esse olhar de Dayse, bem como seu sobrenome anuncia, traz um certo acalanto, que nos permite parar para sentir e existir. Por mais que seja imprescindível seguir nas denúncias das

⁵⁰ Trecho do discurso ‘E não sou eu uma mulher’, disponível em: <https://almapreta.com/sessao/cotidiano/e-eu-nao-sou-uma-mulher>

violências sobre o corpo negro, também o é, nos permitir acessar as dimensões da afetividade.

Pensar na afetividade me faz imaginar: como seria um corpo negro que transmuta a dor e renasce abraçado pela ternura? Como seria sua fisionomia, seus sons e seus gestos? Como seria sentir-se olhada com amor e identificar-se com ele? Antonin Artaud falava de um corpo sem órgãos⁵¹, porque até as mucosas e tecidos estavam capturados. Talvez, essa seja uma condição para transmutar a memória ancestral de dor que o corpo negro carrega. É preciso esvaziar os órgãos ou criar outros para que essas duras epidermes ancestrais se tornem mais permeáveis ao amor. Bell Hooks, em muitos dos seus livros, teoriza sobre como para a mulher negra o amor é uma aprendizagem, por isso a frase que circula nas redes sociais - “uma mulher negra feliz é um ato revolucionário” - rebate tanto em nós, pretas. A liberdade, não é apenas a saída do regime de escravidão, mas é nossa entrada no lugar do autocuidado, da autoestima e do amor próprio, ou seja, é se ver como ser passível de amar e ser amado. Passado todo esse tempo desde o regime do terror, as mulheres consolidaram a prática

de apenas cuidar do outro: da casa dos patrões, da própria casa, do homem, dos filhos, dos netos... Num incessante movimento de olhar para fora e achar que seus sentimentos e necessidades eram menos importantes. Ou ainda, no tempo da escravidão, em cuidar da casa, do homem, dos filhos e dos netos de outrem, conseguindo até ‘doar’ amorosidade às famílias opressoras, atravessando a sua própria dor. Sobre o contexto atual, eu vi e vejo isso na minha casa. Vi minha tia dedicar sua vida para cuidar da família e dos seus alunos. Sempre atenta às nossas necessidades abria mão de qualquer coisa para nos ver bem. Sem dúvida eu não sabia das dificuldades que ela passava para sustentar nossa família sozinha, depois que meu avô morreu. Nunca vi minha tia chorar, parecia que ela nunca desabava. Também nunca a vi abraçar ou receber afagos. Sei que ela sentia muito essa ausência, quando bebia sua cervejinha as vezes soltava suas ‘mágoas’, e eram quase todas ligadas a ausência de carinho e atenção por parte da família. Vejo isso ainda com minha mãe, que tem a mesma rotina de cuidar da casa e da comida do marido e dos filhos desde que me entendo por gente. Mas, algo hoje faz com que ela fale em alguns momentos

⁵¹ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 28 de novembro de 1947 – Como criar para si um Corpo sem Órgãos?. In: Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2. Vol. 3. São Paulo: ed. 34, 2012.

que “não soube ser carinhosa com os filhos e que por isso todos são tão cara dura”. Eu queria poder conversar com ela sobre essa herança de força e dureza que ela carrega dos antepassados, e dizer que eu também herdei isso. Esses lugares afetivos são muito cruéis. No geral, como minha tia e mãe, eu sempre precisei demonstrar força e resistência, tinha que sustentar tudo sem fraquejar. Eu achava que aguentava tudo na firmeza. Até perceber que esse ‘aguentar tudo’ me desumanizava, me distanciava de relações carinhosas e amorosas, porque eu era aquela que as pessoas procuravam para um conselho ou para um colo, mas nunca aquela que precisava de um, e o pior, que não era vista como se precisasse.

Daisy Serena por Daisy Serena

A paulistana Daisy Serena (1988) é uma artista visual e escritora, com estudos em sociologia e política na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. No campo literário escreve poemas e nas artes visuais explora o universo das colagens digitais, e em alguns momentos integra poesia escrita e visualidades. Contudo, Daisy é ainda uma das artistas cujos trabalhos aparecem de modo fragmentado na internet, o que impossibilitou um encontro com falas suas que não fossem aquelas dentro do campo dos trabalhos artísticos. Mas, uma fala da curadora Fabiana Carneiro da Silva, no site Itaú Cultural, desenha uma apresentação sua:

Na fresta, que institui uma distância do contemporâneo e no mesmo gesto se perfaz contemporânea, parece estar a poesia da artista paulistana Daisy Serena. Partilhamos aqui poemas que reinventam imagens condizentes com o contemporâneo, sobretudo no que nele há de opressão, violência e genocídio de corpos subalternizados. Em diálogo implícito com algumas proposições teórico-críticas de autoras da diáspora negra (entre as possíveis, ouço ecos de Saidiya

Hartman, em sua preocupação aporética de atribuir dignidade aos “sujeitos sem nome próprio” vítimas da colonialidade, ou, para ficar em dois exemplos, índices da discussão sobre o sadismo da branquitude tal como posta por Tatiana Nascimento), os poemas de Serena estabelecem instigantes articulações imagéticas, causais, sensoriais num procedimento que – assim como seu maravilhoso trabalho visual de colagens digitais – subverte a gramática da violência patriarcal e racista que fundamenta nossas relações.⁵²

Neste mesmo site, uma poesia da artista chama atenção por, de algum modo, sintetizar suas produções literárias e visuais, permitindo acessar questões que atravessam seu trabalho:

*escolher falar do amor não cessará nenhuma bomba
não reconstituirá os corpos, as irreparáveis faltas,
não dará conta de todos os superlativos para nomear
a dor, não fará os números irem em sentido contrário
não arrancará no paradoxo de um véu
o olhar traumatizado das crianças
não devolverá a mãe e o pai
não trará para o colo nenhum dos quatro
filhos
falar de amor não gerará mais amor
onde toda meia noite explode um
sistema solar
não acalmará a mão fascista,
não chegará nem perto de tocar seus corações,*

⁵² Apresentação de Daisy Serena, por Fabiana Carneiro da Silva, disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/columnistas/encontros-com-a-nova-literatura-brasileira-contemporanea-daisy-serena>

*falar de amor nunca resolveu nenhuma guerra,
nunca assinou qualquer tratado
foram os levantes, as revoltas nascidas nos mocambos,
cada greve dos trabalhadores, as resistências dos mais diversos
povos,
as desobediências, aquilo que atíça o fogo em tudo e um pouco
mais,
foram os movimentos de resposta dos que passam fome,
dos que têm a dignidade lançada na vala,
dos que não tem perdão por terem nascido pretos,
por terem nascido pobres,
por terem nascido do lado oprimido da faixa
foi trazer na companhia do olhar trêmulo da raiva,
também a lança, a pedra e o pau nas mãos
foi dessa fúria que sempre se deslocou alguma possível decisão
quando escolho falar de amor não espero promover nenhuma
mudança.
apenas sobreviver.*

8. Eneida Sanches

Figura 34 - Transe Iluminado detalhe, 2007. Fonte: <https://abre.ai/eneida34>

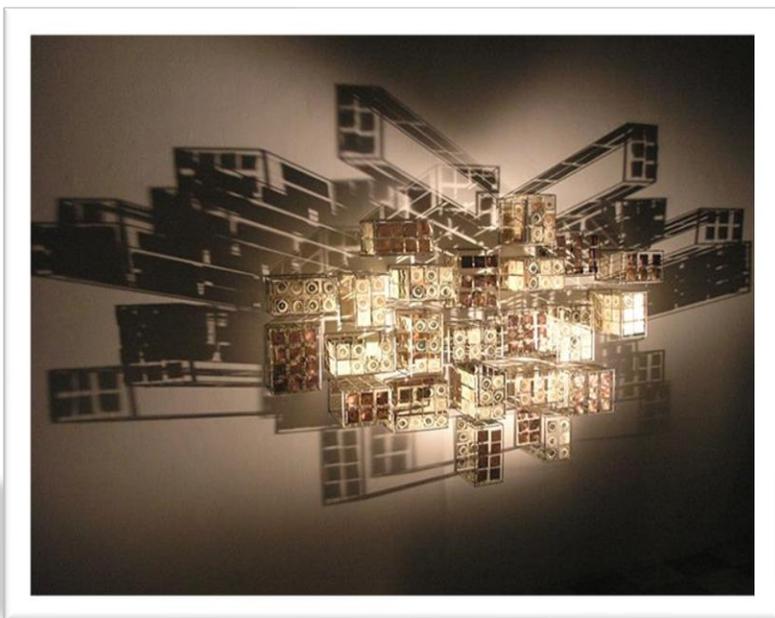


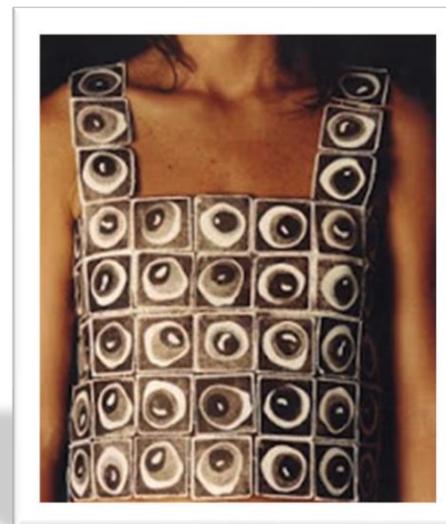
Figura 35 - Olhos de Boi, 2000, fotografia, Feira de São Joaquim, BA, foto de Eneida Sanches. Fonte: <https://abre.ai/eneida35>



Figura 36 - Sapatos (detalhe), 2002, mural- instalação. Fonte: <https://abre.ai/eneida36>



Figura 37 - Sem título, da série Transe, 2002, gravura sobre suporte do corpo, registro em fotografia, foto de Roberto de Souza. Fonte: [tps://abre.ai/eneida37](https://abre.ai/eneida37)



Os poucos fragmentos encontrados de Eneida tratavam da mesma série - 'Transe'-, na qual imprimiu no metal imagens de 'olho de boi'. E aqui a complexidade da obra já se mostra, o olho de boi que está impresso é a semente ou do animal? Já nessa dúvida as questões do campo perceptivo recebem o protagonismo na série, mas se tornam mais evidentes na relação objeto-título-obras. O objeto – olho de boi – mais conhecido é uma semente da planta macuna bastante usada no candomblé e umbanda como amuleto que afasta mau olhado e energias ruins, função esta que de certo modo, seria um tipo de capacidade de sentir o invisível. Mas, apesar de Eneida nos guiar para memória dessa semente, a foto impressa pode realmente ter sido dos globos oculares de um boi. O título – Transe – também está ligado ao universo da religiosidade afro-brasileira, mas, que ao contrário do olho de boi que vê, nele os olhos do incorporado se fecham para dar passagem aos orixás e entidades. E nas obras, a artista produz um jogo perceptivo que faz com que sejam percebidas no movimento figura-fundo, entre a dimensão 2D e 3D. Então, essa ilusão perceptiva nos leva a uma sensação de transe, na qual a relação entre real e ilusório desfazem seus limites, ao mesmo tempo que desafia a onipotência humana que persegue 'a verdade' em todas as coisas, descartando aquilo que fica no campo do incompreensível.

Eneida Sanches por Eneida Sanches

“Eu ensino a arte na medida em que faço arte, e eu faço a arte da maneira como eu vivo arte, e eu vivo arte da maneira como eu vivo, eu vivo uma relação lúdica com a vida.” (CASA BRASILEIRA, 2021, s/p). Nesse trecho da entrevista, a artista soteropolitana, nascida em 1962, comenta sobre o processo de ensino da arte articulando sua prática com sua vida e com sua relação com a vida, mas já deixando antever um componente lúdico no trabalho, o que aparece na sua série Transe, quando brinca com o público ao produzir alterações perceptivas com suas repetições imagéticas. Graduada em Arquitetura pela Universidade Federal da Bahia, se interessou por gravuras de metal, já que por um tempo confeccionou objetos litúrgicos do candomblé.

[...] eu comecei como ferramenteira de orixá, eu aprendi a fazer as ferramentas dos ornamentos para as casas de Candomblé e me apaixonei primeiro pela estética disso, e a medida que eu fui começando a ler as histórias que estavam por trás dessas ferramentas, e comecei a ler sobre a vida dos orixás, eu descobri um universo filosófico extremamente profundo. [...] Então depois que eu comecei a fazer essas ferramentas e passei a me interessar pela filosofia, eu automaticamente comecei a abandonar a representação dos símbolos dos Orixás e comecei a falar sobre esse lugar filosófico, sobre essa possibilidade de olhar o

mundo a partir de outras questões que não são só as imagéticas. (CASA BRASILEIRA, 2021, s/p).

E nesse exercício artístico, Eneida vai se interessar pela noção de ‘transe’, transformando essa palavra num eixo de trabalho. Ao comentar a exposição “TRANSE, deslocamento de dimensões”, diz o seguinte:

Eu começo essa fala citando Saramago no filme de João Jardim chamado “Janela da Alma”, onde ele sugere que para conhecer as coisas há que se dar a volta ao redor delas, e Transe também faz uma provocação convite às pessoas que olham a Mostra, que elas deixem um pouco esse lugar de leitura rápida, às vezes um olhar meio consumidor sobre a imagem – que é uma coisa que a propaganda exercita demais -, mas que a gente possa permanecer um pouco mais diante das coisas e ver quais são as outras camadas que estão por detrás daquilo que a gente inicialmente lê. E é por isso que eu falo da palavra “transe” não como um aspecto religioso, mas como um aspecto de estado emocional, estado perceptivo diante do mundo, para que a gente possa expandir a nossa consciência e capturar as outras questões que estão por detrás daquela primeira camada inicial da vida, em vez de fazer uma leitura rápida do mundo, a gente poder permanecer e começar a perceber, sentir e a capturar as outras fontes que estão pulsando ali para a gente. (CASA BRASILEIRA, 2021, s/p).

9. Eustáquio Neves

Figura 38 - Sem título, 1994, da Série Arturos, técnica de foto construída.
 Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>



Figura 39 - Sem título, 1995, da Série Arturos, técnica de foto montagem.
 Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>

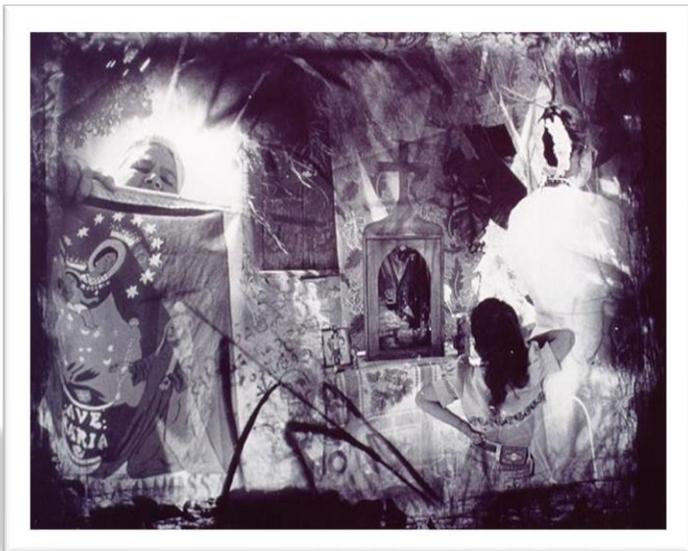


Figura 40 - Sem título, 1997, da Série Caos Urbano, técnica de foto construída.
 Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>



Camadas. As fotografias construídas, a partir de montagens, manipulação de negativos, sobreposições ou outras ‘inventices’, como diria o saudoso Manoel de Barros, atreladas a temáticas sociais robustas, permitiram que Eustáquio se tornasse um dos artistas que me inspiram na produção de narrativas imagéticas. O modo criativo como transformou os vestígios coletados em foto-poesia possibilita acessar um tipo de arte fotográfica que cria um fenômeno perceptivo, ao conectar dimensões variadas de situações e acontecimentos. Não aos moldes de um mosaico em que cada peça pode ser identificada no todo do objeto, mas como uma sobreposição que dilui as fronteiras de cada imagem individualizada e produz uma totalidade. E de modo artesanal, sem os recursos digitais que hoje facilitam a manipulação e edição de imagens. Eu só percebi isso ao salvar os fragmentos encontrados, eram da década de 90. A questão temporal também chama atenção. Quando olho para essas imagens, vejo o momento atual. Tanto por tratar de temas ligados ao caos urbano, ao corpo feminino objetificado e a manifestações de cultura popular em comunidade quilombola, quanto pela técnica de sobreposição, que hoje tem sido frequentemente usada por artistas visuais com a popularização dos programas de edição de imagens. Mesmo considerando a relevância desta acessibilidade, isso não esmaece, mas ao

contrário, ressalta a genialidade de um artista que, com os recursos do seu tempo, se lança no futuro.

A fronteira entre fotografia e pintura parece se diluir nas criações de Eustáquio. Talvez, gracejar com nossa percepção seja o intuito. A obra ‘Pós-Carnaval’ (1996) exemplifica bem. Nela, o artista produz a imagem a partir de polaroides, nanquim, aquarela e emulsão fotossensível, o que resulta num fenômeno perceptivo ímpar, dando a impressão que estamos olhando pelas janelas de um prédio em chamas, e o que vemos são restos e resíduos da folia de momo, como latinhas e confetes. Mas, numa das janelas o que aparece no meio da confusão visual são marcações de parede com nome ‘pixote’ e uma bandeira do Brasil. Esse detalhe me levou tanto para o aclamado filme “Pixote” de Hector Babenco, quanto para outra camada do carnaval que está relacionada com criminalidade infanto-juvenil e com o medo social dos ‘pivetes e maloqueiros’. Isso me lembrou imaginário corrente, entre amigos e parentes, a respeito do carnaval de Salvador, que, segundo eles, precisou criar cordas e camarotes para proteger as ‘pessoas’ dos maloqueiros. Mesmo antes de conhecer essa festa, essa fala me incomodava, mesmo sem entender muito. Até que conheci o carnaval, em mais de uma ocasião, e o que percebi é que as cordas

e camarotes não separavam bandidos de homens de bem, elas ilhavam a elite branca que não queria se misturar com a multidão de negros que toma as ruas. Os riscos de roubos e furtos, para mim, não eram diferentes de outros carnavais grandes que conheci. Mas o imaginário racista difundiu a ideia de que em Salvador o ‘perigo é maior’. E o que é maior em Salvador, comparado a outros carnavais, é a afirmação negra e ocupação desse espaço festivo criado e alimentado por eles. E por mais, que a elite branca tente se apartar⁵³, os pretos também estão na rua, festejando, trabalhando, traquinando ou apanhando.

Nas poucas imagens recolhidas, quatro delas fazem parte da série “Caos Urbano” (1992/1997), partindo da técnica de foto construída, o artista nos presenteia com uma espécie de síntese do caos nas grandes cidades. Quando encaro as imagens, além de ver a sobreposição de automóveis, indústria, poluição e velocidade, eu ouço o som da urbe. Buzinas, apitos, avião, sinais, metrô, conversas, passos, moradores de rua pedindo ajuda, vendedores ambulantes, bem como o cheiro do azedume de mistura de lixo, esgoto e fumaça. Essa série é uma criação de Eustáquio que

desafiou a senso-percepção e me deslocou no tempo-espaço para as memórias de cidade grande que guardei. Eis uma genialidade que amplia meu encanto por esse artista. Uma outra série que também me produz deslocamentos perceptivos é “Arturos” (1994). Aqui as imagens são construídas com fotos de uma celebração da comunidade quilombola dos Arturos, em Minas Gerais. Mas, dessa vez o que as obras me provocam é um estado de silêncio e contemplação. O que eu vejo não é a festa, é estado de espírito, é a fé. Olhar essa série me gera introspecção e reverência, como se algo importante estivesse se movendo à minha frente, para o qual eu devia saudar respeitosa e silenciosamente. Eu já vi muitas fotos de festas religiosas, mas essa sensação é rara. Talvez, isso fale do profundo talento de Eustáquio, que sabe tocar almas com suas imagens.

⁵³ Conferir sobre o assunto em: <https://www.geledes.org.br/6-imagens-do-carnaval-do-apartheid/>

Eustáquio Neves por Eustáquio Neves

A biografia⁵⁴ do renomado fotógrafo autoral Eustáquio Neves já mostra uma vida de experimentações, tal qual a originalidade de suas obras. Nascido em Juatuba, Minas Gerais, no ano de 1955, o artista chega na fotografia por um caminho imprevisível, trabalhava como técnico de química industrial numa cidade de interior, e para passar o tempo começou a estudar fotografia por conta própria. E é no laboratório de revelação e de ampliação que sua habilidade química começa a interferir nos negativos, produzindo efeitos diversos nas imagens. Suas camadas e sobreposições garantiram uma identidade artística ímpar no universo das artes visuais, com inúmeras premiações, mostras e exposições no Brasil e fora do país. Na entrevista concedida a Robson Di Brito (2020), pela revista Canjerê, faz uma fala que de algum modo sintetiza muito de suas obras, que costumam sobrepor fragmentos de tempo: “O tempo é a construção de momentos; não é algo que se programe, mas são várias situações e fragmentos que se constituem no tempo e a imagem desse tempo é fragmentada”.

⁵⁴ Informações sobre o artista retiradas do site:
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>

E vejo isso em suas obras. Uma única imagem condensa histórias diferentes numa narrativa. Ao falar de seu processo criativo, Eustáquio diz:

São insights, e a partir daí eu vou para pesquisa. Todos os materiais e temáticas que uso é do meu entorno, por isso entendi que produzo uma fotografia de autor, *é um contar uma história com a fotografia*, o que pede uma pesquisa. Um exemplo claro disso: a série “Cartas ao mar” (2015), feita na zona portuária do Rio de Janeiro conhecida como Valongo, um dos locais onde se receberam inúmeros negros escravizados. Essa série tem uma estética de documentos, pois penso na prática de colocar cartas em garrafas e lançar ao mar para que as pessoas que as encontrem tenham acesso a essas mensagens numa tentativa de a memória não cair no esquecimento. (BRITO, 2020, s/p)

As questões do povo negro aparecem em seu trabalho desde o início, lá na década de noventa, quando a profusão discursiva sobre o tema ainda não estava visível. E a respeito das questões étnico-raciais, comenta:

Esses temas são essenciais para entender o negro no Brasil. As pessoas estão se impondo mais, sem a necessidade forçosa de ser aceito. Cada vez mais temos de discutir essas questões para que as pessoas possam compreender os lugares que ocupam nessa sociedade, e possam buscar novas colocações nela, e perceber que elas também podem acessar aquilo

que lhes fora negado. A série “Boa aparência” (2000) vai ao encontro disto, pois partiu de uma pesquisa na Biblioteca Antônio Torres, em Diamantina. Lá achei alguns anúncios de jornais históricos que tratavam de escravos fugidos. Lia neles que tratavam o negro como que dotado de boa aparência. No mesmo período, ganhei uma bolsa de investigação em Londres e lá fui para os arquivos de bibliotecas e retomei esse assunto de forma investigativa. De volta ao Brasil, confronto o termo usado com anúncios de escravos fugidos no período da escravidão no Brasil e na Inglaterra e como o termo era utilizado antes nos classificados de oferta de emprego. Por isso, é preciso questionar e se questionar até que ponto aquilo que dizem sobre o negro é do negro ou imposto a ele. (BRITO, 2020, s/p)

10. Gabriel Ribeiro

Figura 41 - Da Série Negro Drama, 2. Fonte:
<https://almadapreta.blogspot.com/2018/02/colagens.html>

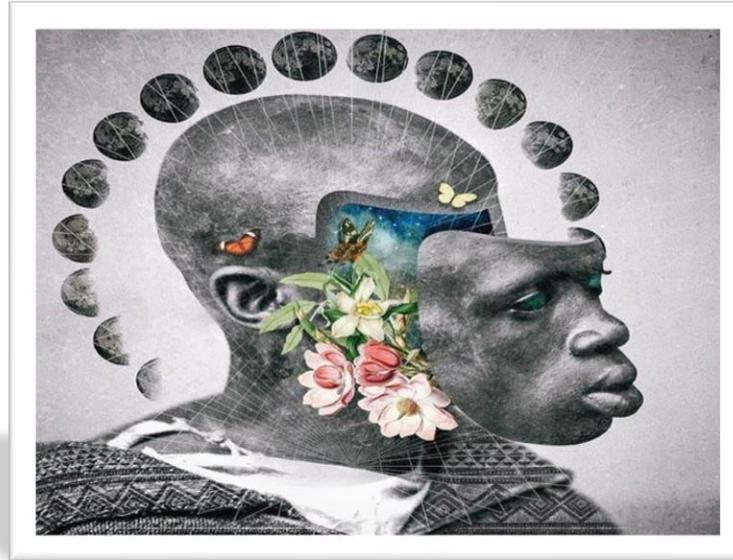


Figura 42 - Foto arte colagens, Instinto coletivo, 9. Fonte:
<https://almadapreta.blogspot.com/2018/02/colagens.html>

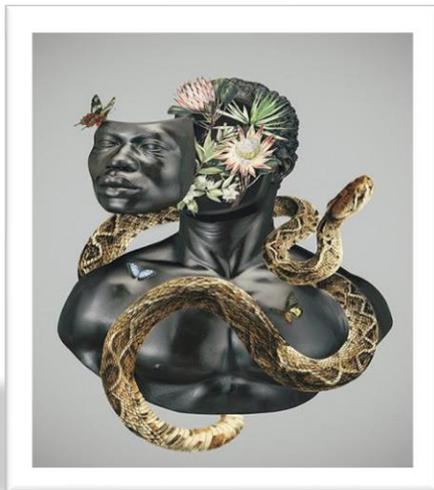
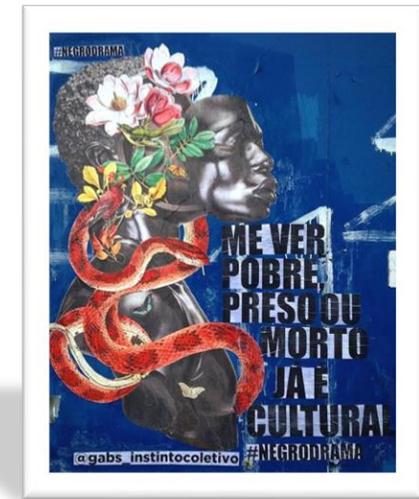


Figura 43 - Da Série Negro Drama, 3. Fonte:
<https://almadapreta.blogspot.com/2018/02/colagens.html>



Figura 44 - Da Série Negro Drama, 1. Fonte:
<https://almadapreta.blogspot.com/2018/02/colagens.html>



As colagens digitais de Gabriel levam para o espaço urbano uma releitura do estudo dos corpos negros e não europeus, comum no racismo científico praticado pelo darwinismo social e eugenia, em que classificavam e categorizavam pessoas, inferiorizando-as racialmente. Para essa releitura o artista mistura corpos nas posições fotográficas de categorização (frontal e de perfil – que também são as poses de enquadramento policial) com belos animais e plantas, ou seja, desconstruindo o caráter selvagem com qual os sujeitos negros e os povos ditos primitivos costumam ser identificados. O artista parte dessa lógica para apresentar corpos que em seu interior possuem lindas flores e animais simbólicos, como cobra, leão e borboleta, denotando integração à natureza no sentido de conexão a elementos de sensibilidade e potência. Com as obras recolhidas aqui, se mostra perceptível a beleza e encanto que Gabriel revela sobre esses sujeitos, que outrora (e ainda hoje) foram enfeados aos olhos eurocêntricos. Então, aderir nesses corpos a perspectiva da beleza é também prospectar um futuro fora da dor e violência. E poder se projetar positivamente no futuro, ainda é um direito de poucos negros no Brasil.

Gabriel Ribeiro por Gabriel Ribeiro

Gabriel Ribeiro, paulista e graduado em Design, é um artista que circula entre a rua e as galerias. Com seus lambes surrealistas une arte analógica e digital, circulando pela fotografia, colagens, ilustrações e pintura digital. Em entrevista para o site da jornalista Heloisa Tolipan, o artista explica suas misturas técnicas para dar um sentido tridimensional as colagens. “Trabalho o volume usando sobre a colagem, colini, nanquim, tinta acrílica e levo para o digital”⁵⁵. Duas séries do artista se destacaram, “Gueixa” e “NegroDrama”, esta última em homenagem a música, de mesmo nome, do grupo Racionais. Num trecho mais a frente desta entrevista, Gabriel diz que sua “arte é muito afetiva, não é um protesto, é um pedaço de mim.” A afetividade aparece na delicadeza das imagens e escolhas estéticas que produz, o que não significa que trate de temas suaves. A delicadeza está no trato, não no tema. Isso fica evidente em sua fala, no vídeo⁵⁶ produzido, por sua produtora, a respeito da série #negrodrama, quando diz “que,

quando você nasce preto e pobre no Brasil é meio que um carimbo que eles colocam em você. Tipo, uma marca. E você luta a vida inteira para provar o contrário.” Inclusive, o racismo aparece nas instituições de arte, ao revelar que “acontece mais em restaurantes, algumas galerias de arte, museu...No começo eu ficava chateado, ficava um pouco triste, meio revoltado e só via esse lado. Mas, aí eu conversei com uma amiga minha e ela me falou da importância de eu estar nesses lugares, sabe?” Então, nessa fala o artista destaca o racismo que encontra, seja na urbe ou na galeria/museus, mas que entende a importância de ocupar esses espaços. A respeito da série, Gabriel comenta, no vídeo já citado, o seguinte:

Quando eu comecei essa série do #negrodrama eu quis partir para mostrar um pouco do Gabriel, assim...Como homem, e como a sociedade vê o homem negro. Do mesmo modo que a mulher é vista de uma forma deturpada, o homem negro é visto de uma forma deturpada. Trabalho com elementos que mostram ciclos. **Esse lado botânico tem muita influência da minha vó no meu trabalho, e vem de encontro a isso, de mostrar que tudo na natureza tem um começo, um fim e se renova.** E é uma tentativa de renovar essa imagem. Também, eu trabalho muito com a serpente, com a cobra, que também é um animal que

⁵⁵ Entrevista disponível no site:

<https://heloisatolipan.com.br/gente/saiadacaixa-de-helen-pomposelli-com-o-artista-plastico-gabriel-ribeiro-das-colagens-street-art-gueixas-e-consciencia-social-para-o-mundo/>

⁵⁶ Vídeo #negrodrama, produzido junto com a série de lambes no ano de 2017/2018, disponível em: <https://vimeo.com/243490214>

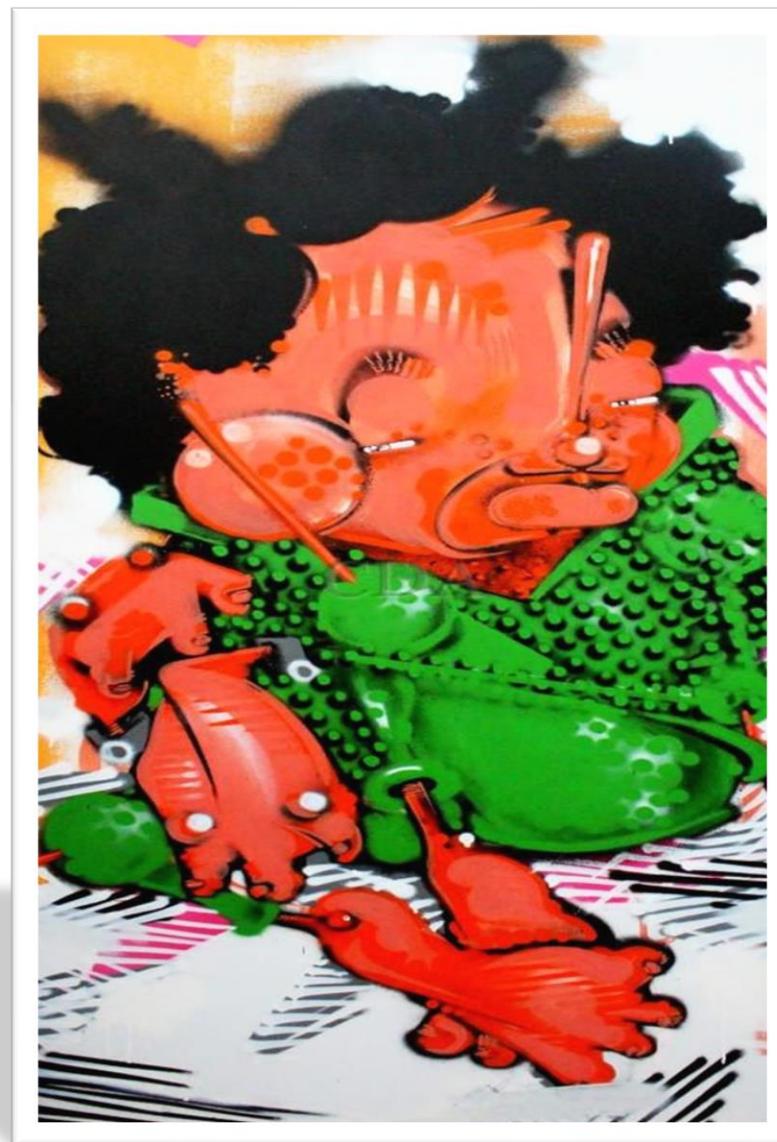
as pessoas têm um preconceito de cara. As pessoas não gostam, acham perigoso. Mas, é como qualquer pessoa, se você trata ela com desrespeito ela vai te atacar. Eu acho que a minha arte tem uma questão estética que é muito impactante para as pessoas. **E sempre o que eu busco é um respiro no meio da cidade.** Só que essa arte, ela também vai um pouco além, porque quando eu agrego uma frase no meu trabalho, eu acho que gera um questionamento muito mais direto. E nas outras séries do meu trabalho, os questionamentos estão todos lá, só que de uma forma sutil. Então, quem realmente para e analisava antes, conseguia ver. Agora quando você coloca o peso de uma frase, o peso dessa música e as frases que eu escolhi, você ... é uma comunicação mais direta, como se você desse um soco no estômago, sabe? (transcrição da fala, grifos nossos)

11. Alex Hornest

Figura 45 - Em pequenas doses, 2008, tinta acrílica e duco. Fonte: <https://abre.ai/hornest45>



Figura 46 - A arte de celebrar o desconhecido o inevitável e o impuro, 2018, tinta acrílica e duco sobre tela. Fonte: <https://abre.ai/hornest46>



O universo da arte fantástica foi eleito por Hornest para falar sobre tensões da sobrevivência na grande cidade. Incorpora características humanas a objetos e dinâmicas de um urbano que parece afetar essas existências de modo pesado e triste. Figuras coletadas aparecem com feições pungentes, amargas, como se tivessem perdido a graciosidade da vida ou nunca a tenham acessado. Pelos cabelos crespos e narizes demarcados, os traços se assemelham aos negroides. E se conecta à realidade, já que essas obras permitem a problematização das questões sociais que atingem os sujeitos negros na cidade, associados a trabalhos extenuantes, braçais e mal remunerados. Situação que retira a vivacidade e graciosidade desses corpos ilustrados nas obras, e além disso, permite pensar no contraponto a partir do qual a população negra brasileira foi vista como alegre e festiva, apesar das dores. Sendo, que essa perspectiva da festa e alegria, ao mesmo tempo que fala de resistência, fala da manutenção do silenciamento de dores crônicas. Lugar que cada vez mais vem sendo contestado por artistas e jovens nas redes sociais, que entendem a importância de ver esses sujeitos para além das reiteradas violências, expondo as feridas e dores coloniais que estão em carne viva nas subjetividades negras. Talvez por isso, vejamos mais artistas revelando feridas, que o contrário.

Alex Hornest por Alex Hornest

Em seu site⁵⁷ Alex Hornest (Ou Onesto) se apresenta como artista multidisciplinar paulistano, é formado em Administração de Empresas e Desenho de Comunicação. São Paulo é a cidade que o inspira e permite refletir sobre questões urbanas e a relação com seus habitantes. Usa em suas composições diferentes técnicas como pintura, escultura, colagem, fotografia e meios audiovisuais, resultando em personagens imaginários que transitam por situações que podem ser interpretadas como realidade ou ficção.

Ao comentar sobre seu trabalho, diz “que até hoje não encontrei uma forma e sim meios que me levam a ter uma postura e talvez uma identidade que reflita o meu modo de ver as coisas que me cercam e me inspiram. Procuro retratar (mesmo que de forma distorcida) tudo aquilo pelo qual sou envolvido, que me desperta curiosidade, que me faz rir e chorar. O resultado do meu trabalho nada mais é do que a forma que encontrei para dividir um pouco desses sentimentos.”⁵⁸

⁵⁷ Página do artista: <http://www.alexhonest.com/>

⁵⁸ Entrevista disponível no site: <https://panoramamercantil.com.br/a-arte-multimedia-do-talentoso-alex-honest/>

12. Heberth Sobral

Figura 47 - Da serie Debret Pelourinho-1. Fonte: <http://pretosnovos.com.br/galeria/estandartes/>



Figura 48 - Apocalipse. Fonte: <http://pretosnovos.com.br/galeria/estandartes/>



Figura 49 - Da serie Debret Máscara. Fonte: <http://pretosnovos.com.br/galeria/estandartes/>



Figura 50 - Gulliver Womanland. Fonte: <http://pretosnovos.com.br/galeria/estandartes/>



Os achados de Herberth me provocaram a sensação de que para entrar em sua arte precisaria atravessar diferentes estratos da reflexão proposta nas cenas reproduzidas, como em um labirinto onde cada movimentação leva para lugares variados. Então, a primeira impressão me levou para uma memória afetiva infantil ao ver os ‘bonecos Playmobil’ como protagonistas das imagens. Esses bonecos eram muito desejados entre as crianças, mas, nós, lá em casa, não tínhamos esse brinquedo. O que fazia o desejo por eles aumentar quando víamos meninos, em melhores condições financeiras, brincando. Meu irmão mais velho fazia negociações com outros garotos, e uma hora ou outra, aparecia com um boneco desses. Depois de chorar muito, ele me deixava brincar um pouco. Todavia, diferente da minha lembrança, há entre os bonecos das imagens, negros. E aqui começa a segunda dimensão de reflexão a respeito dessas obras. Se procurarmos esses bonecos na internet, além do elevado preço, o que já impossibilita o acesso por parte de famílias pobres, só aparecem na cor branca, salvo raras exceções, aparecem em outra cor. Ou seja, o artista já aponta para problemas raciais e de classe, subvertendo a padronização da ‘cor de pele’ dos playmobils e trazendo um elemento lúdico para puxar a discussão

⁵⁹ A respeito da crítica ao pensamento de Gilberto Freyre, consultar artigo disponível no site:

a partir da dissonância de informação. Pois, nossa percepção não espera ver um ‘brinquedo famoso’, que denota a ‘inocência infantil’, sendo usado como elemento de uma crítica social tão viva e profunda. É aí que essa dissonância de afetos gera um tipo de constrangimento que vai se aprofundando nas outras dimensões da obra, em especial na série em que o artista reproduz, com playmobil, telas famosas de Jean-Baptiste Debret, retratando a condição dos negros durante a escravização no Brasil. Além da minúcia de detalhes, compondo a cena de modo que a referência a Debret não se perca, os bonecos negros em situação de violência estão com um sorriso largo em suas faces. Fixar o olhar nos sorrisos me provocou desconforto, principalmente por lembrar do mito da democracia racial, disseminada por Gilberto Freyre⁵⁹, ao disseminar que a miscigenação (que se tornou política de estado) seria produto da relação harmoniosa entre negros e brancos, sem produzir reflexões consistentes sobre os estupros geradores da mistura. Não à toa, o Brasil desenvolveu uma modalidade de

<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/21122/11906>

racismo— o velado ou recreativo⁶⁰. Aquele que aparece nas relações sociais através de microagressões disfarçados de brincadeiras, olhares e gestos.

Além de visitar as obras de Debret, o artista se voltará também para o clássico livro de Jonathan Swift – As viagens de Gulliver-, em especial a cena em que Gulliver é inspecionado pela população minúscula na ilha de Lilliput. Então, partindo dessa inspiração Heberth cria a obra “Gulliver womanland”, na qual, uma mulher negra tipo “mulata globeleza” é aprisionada e explorada por uma população minúscula de playmobils. E sobre o corpo nu deitado estão personagens de cavaleiros e reis, indicando a ‘conquista do território’. Considero essa uma das obras mais impactantes e com uma potência crítica e política ímpar. As referências e simbolismos se ligam a muitas dimensões da violência racial. Desde o processo de colonização que invade territórios e corpos, até a objetificação científica e social do corpo negro, em especial da mulher preta, totem do desejo carnal exposto aos quatro cantos. Tal qual nas obras sobre Debret, esta intensifica a acidez irônica com o recurso da ludicidade. O olhar desprevenido vai ser capturado pelo lúdico

e pelo belo, mas o olhar de uma mulher negra que tem consciência de sua condição racial, vai ser capturado pela crítica mordaz da obra. Esse teor cáustico se apresenta também na obra “Apocalipse”, na qual um boneco Playmobil negro, sorridente e vestido de branco, se encontra solitário no entorno de uma multidão de bonecos esturricados. O que ele representa? Um sobrevivente? Um herói? Ainda não consegui responder.

⁶⁰ Conferir: MOREIRA, A. Racismo Recreativo. Coleção Feminismos plurais. Ed. Jandaíra, 2019.

Heberth Sobral por Heberth Sobral

O mineiro Heberth Sobral(1984-) chega nas artes visuais a partir da fotografia, o que o levou a ser convidado para trabalhar como assistente de Vik Muniz. Em uma entrevista⁶¹ para o PlayFestival (RJ), diz que os elementos que usa para construir sua linguagem artística são os bonecos Playmobil, a fotografia, a maquete e o azulejo, sendo que este entra tanto na fotografia, como no físico. Ao comentar sobre sua relação com os bonecos Playmobil, diz:

Meu trabalho está linkado diretamente à minha infância pela minha vó que me apresenta esses bonecos. Sempre que eu ia passar as férias na casa dela, ela guardava os bonecos numa caixa de biscoito pra mim. Ela que me apresentou, meio que sem saber que isso ia virar a minha profissão. E quando eu recebo esse convite pro PlayFestival, pra mim foi o casamento perfeito. Eu sempre falo que eu vivo na ‘terra do nunca’, eu não cresci. A coincidência pra mim de estar linkado ao público infantil e ao parque de diversões, eu acho que essas imagens se conversam muito com o que vou apresentar. (transcrição da legenda da entrevista já citada)

Apesar do artista se referir a dimensão lúdica e infantil do seu trabalho, este elemento aparece em suas obras para falar

também de temas pesados: “Eu fiz uma exposição chamada ‘violência não é brincadeira’ com bonecos playmobil representando esse trocadilho que a gente faz tanto aqui no Brasil. Cenas de violência feitas com brinquedo.” Então, uma astúcia do artista foi usar o lúdico-afetivo para tocar em feridas abertas da sociedade brasileira.

⁶¹ Entrevista com Heberth Sobral para o PlayFestival/RJ de 2022, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dgMIAQfWSwU>

13. Jaime Laureano

Figura 51 - Pesadão, 2012, 45 garrafas de vidro, gasolina, tecido de algodão, abraçadeira, elásticos, fita adesiva, caixa de isopor e carrinho de transporte. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/jaime-lauriano/>



Figura 52 - Pontos, 2015, desenho das rotas de tráfico negreiro feito com pomba branca (giz usado em rituais de Umbanda), dimensões variáveis. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/jaime-lauriano/>



Figura 53 - Trabalho, 2017, objetos que retratam a naturalização da escravidão no Brasil: calendários, camisetas, cartões postais, cédulas de dinheiro, cesto de lixo. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/jaime-lauriano/>

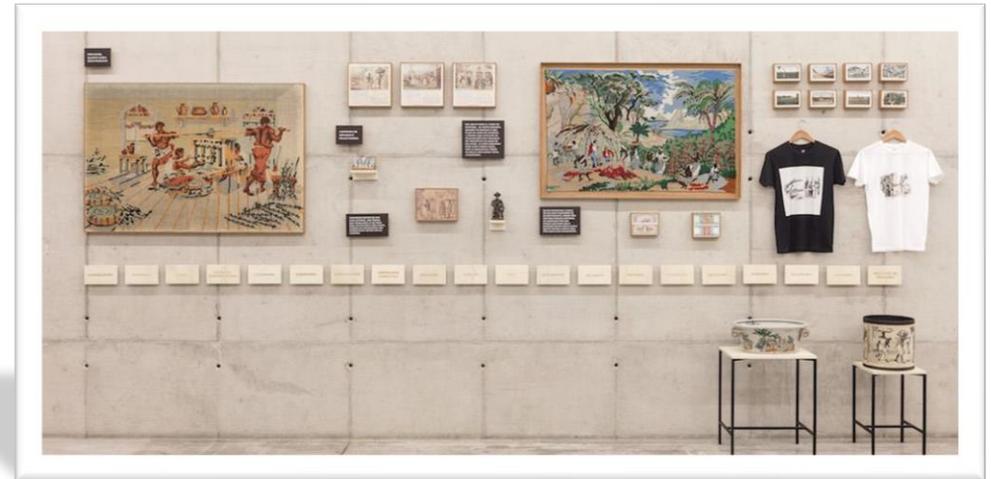


Figura 54 - Invasão, 2017, lápis dermatográfico sobre algodão vermelho, 160x310cm, Filipe Berndt 1 Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/jaime-lauriano/>



Jaime Laureano, apesar da versatilidade de criações plásticas e visuais, é categórico quanto à temática que desenvolve. Produz, no meu ponto de visão, um tipo de genealogia da violência étnica e racial no Brasil, bem aos moldes foucaultianos⁶². A multiplicidade de objetos e telas condiz com a variação lugares em que a problemática pode ser vista, dos tempos de outrora aos de agora. Ele parte da colonização, com o genocídio afro-indígena, tráfico negreiro, práticas de tortura e apropriação cultural para mostrar como esses dispositivos de violência étnica e racial foram se refinando com o tempo, culminando, na atualidade com a continuidade do genocídio, praticado, seja pela polícia militar contra os jovens periféricos, seja pelo Estado, com as invasões e desocupações de terras, e suas estratégias de produção de penúria para populações marginalizadas. Tudo isso, sendo confrontado com o discurso de ‘liberdade’ e harmonia difundido no Brasil. Esse enquadre pode ser observado na obra de 2018, chamada “Liberdade! Liberdade!”, em que Jaime usa serigrafia e pirografia em compensado naval contrapondo imagens de objetos de tortura com um trecho no Hino da República: *Liberdade! Liberdade! Abre as asas sobre nós Das lutas na tempestade Dá que ouçamos tua*

⁶² “Foucault entende a genealogia como uma atividade de investigação trabalhosa, que procura os indícios nos fatos desconsiderados, desvalorizados e

voz/ Nós nem cremos que escravos outrora Tenha havido em tão nobre País Hoje o rubro lampejo da aurora Acha irmãos, não tiranos hostis. O uso de texto aparece em outras criações. Dos fragmentos coletados nesta pesquisa eles aparecem de modo marcante numa série de entalhes em madeira, nos quais imprime frases de racismo institucional encontradas em comunicados oficiais: “*Vocês nunca terão direitos sobre seus corpos*”, “*Indivíduos em atitude suspeita, em especial, os de cor parda e negra*”; “*Autos de resistência*” e “*Apresentavam iminente ameaça à ordem pública*”. Sentenças estas que lamentavelmente se tornaram comuns na violência racial atualizada no Brasil. Inclusive numa das produções com escritos, de 2013, Laureano fixa, no muro de uma rua de cidade grande, uma placa de bronze com o dizer “*A história se encerra em mim*”, numa menção direta ao genocídio negro.

Outros três trabalhos que dialogam com a temática exposta acima me chamaram atenção. O primeiro, de 2012, denominado ‘Pesadão’, em que são colocadas 45 garrafas de coquetel molotov numa caixa de isopor embutida num carrinho de cargas, numa menção direta aos vendedores ambulantes de bebidas, em festas

mesmo apagados pelos procedimentos da história tradicional, na busca da confirmação de suas hipóteses.” (FAE, 2004, s/p).

públicas como o carnaval. Apesar, da simplicidade visual do objeto, a ideia de que a ‘revolução’ pode sair da periferia é marcante. No segundo objeto, de 2015, chamado de “Em se plantando, tudo dá”, Laureano coloca uma muda de árvore pau brasil numa estufa iluminada de vidro e madeira, trazendo a reflexão sobre o mito do descobrimento do Brasil e todas as falácias propagadas para encobrir a violência colonial, além do desmatamento da mata que também se conecta. Já no terceiro trabalho, de 2017, o artista recria uma espécie de vitrine, em que são expostos objetos que retratam a naturalização da escravidão no Brasil, como telas, calendários, camisetas, cartões postais, vasos, cestos, cédulas de dinheiro e esculturas. Esse trabalho em especial me fez perceber o quanto as imagens do trabalho escravo se tornaram comercializáveis e frequentes em nossas casas, como objeto de afeto ou decoração. Isso me impactou, porque são imagens tão presentes que me fez ver que eu também não pensava sobre elas. E além disso, se conectam com o já mencionado acontecimento em que a escultura do violento bandeirante Borba Gato foi incendiada numa manifestação por grupos que tem questionado a naturalização da violência étnica e racial no Brasil.

Outro trabalho, dessa vez uma instalação/intervenção de 2018, chamado de ‘brinquedo de furar moletom’, em que o artista constrói uma fila de carros de polícia seguindo atrás de um carro blindado (ou caveirão, como é chamado no Rio) numa rodovia de tijolos de barro empilhados. Essa cena me levou até a primeira visita que fiz ao Rio de Janeiro, lá pelos idos de 2012, quando atravessava de ônibus a Linha Amarela e a Linha Vermelha, avistando complexos de favelas. Esse momento me causou muita tensão, primeiro por temer tiroteios, e segundo, por que vi o “caveirão” seguido de outros carros da polícia, no auge das UPP’s (Unidade de Polícia Pacificadora). A cena ainda é tão viva na memória, que lembro exatamente da sensação de percepção de guerra que me causou. Aquele carro era um tanque de guerra, igual ao dos filmes sobre Afeganistão. Fiquei imaginando a população submetida diariamente aquele circo dos horrores, tendo que olhar para o desfile bélico e ver aquilo como segurança. Talvez esse tenha sido o momento em que entendi de modo mais profundo a dimensão do abismo social que estrutura o Brasil. Me emocionei quando vi, e agora quando escrevi. Ainda é uma cena de terror para mim.

Jaime Laureano por Jaime Laureano

O paulista Jaime Laureano (1985 -) é graduado pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, em 2010. A biografia disponibilizada em seu site⁶³ aponta para um artista cujos trabalhos são marcados pela síntese entre o conteúdo de suas pesquisas e estratégias de formalização de uma obra que convoca o exame das estruturas de poder contidas na produção da História. Ao usar peças audiovisuais, objetos e textos críticos ele “evidencia como as violentas relações mantidas entre instituições de poder e controle do Estado – como polícias, presídios, embaixadas, fronteiras – e sujeitos moldam os processos de subjetivação da sociedade. Assim, sua produção busca trazer à superfície traumas históricos relegados ao passado, aos arquivos confinados, em uma proposta de revisão e reelaboração coletiva da História” (texto da biografia).

A postura de Laureano explicita uma arte política, e sua visão a respeito do lugar que ocupa demonstra isso:

Eu quero disputar...Entrar nas cabeças...Eu quero estar no lugar de disputa onde a gente possa estar de igual para igual com qualquer pessoa. Se isso é

pautado no poder, pautado por dinheiro, pautado por todas essas coisas, então, vamos disputar isso junto. Então vamos estar lá porque é uma maneira de não se invisibilizar. (trecho de entrevista, em VIANA, p. 108, 2018)

⁶³ Site do artista: <https://pt.jaimelaauriano.com/biografia>

14. João Feliciano

Figura 55 - Apollo and Daphne, 2014.
<http://joaomanoelfeliciano.com/bio/>



Fonte:

Figura 57 - Barca Capillus, 2008. Fonte: <http://joaomanoelfeliciano.com/bio/>



Figura 56 - Crystallus Capillus, 2007, 2008, performance.
 Fonte: <http://joaomanoelfeliciano.com/bio/>

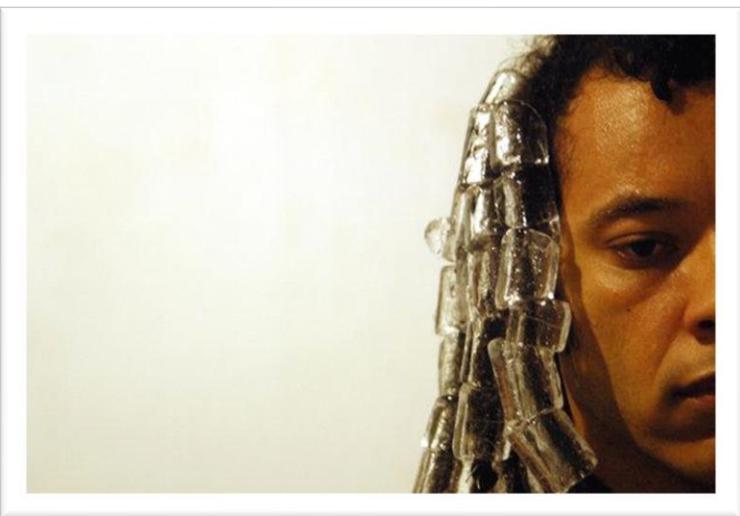


Figura 58 - Navis Capillus, 2017. Fonte: <http://joaomanoelfeliciano.com/bio/>



As foto-performances e foto-instalações fazem uso do cabelo crespo, especificamente de dreadlocks, para realizar tensionamentos a respeito dos estereótipos negativos que recaem sobre homens negros. A discriminação e estigma que marcam homens negros com dreads envolvem a noção de marginalidade e criminalidade, principalmente porque se tornaram, nos parâmetros da ciência racista eugênica e higienista, indícios de ameaça social. O que me lembrou a fala, de tempos atrás, de um mestre percussionista reconhecido musicalmente que revelou, numa conversa casual comigo, ter deixado de entrar em lojas, shoppings e supermercados há mais de uma década. Essas imagens de Feliciano, que fotografou mechas de dreads em interação com objetos e situações variadas, me lembraram desse mestre e me fizeram pensar sobre o próprio artista como homem negro de cabelos crespos. O que sente um corpo marcado pelo estigma da ameaça social? Como deve ser para esse homem construir sua autoimagem e autoconceito tendo que reprimir sua aparência, seus gestos e movimentos no espaço público e urbano? Viver sob vigilância constante por receio de que se torne um alvo é uma condição de existência tão violenta, e, que de tão sutil, se naturalizou. É comum nas falas de homens negros as contraindicações de gestos e movimentos proibidos, quando

precisam circular. E o artista faz exatamente o contrário dessa interdição, coloca os dreads para circular, por todos espaços e condições diversas, como que reivindicando essa liberdade.

João Manoel Feliciano por João Manoel Feliciano

João Manoel Feliciano (Recife, 1978-) é de origem hispano-brasileira, graduado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco, cujas obras podem em coleções públicas e privadas na Europa e no Brasil. As informações encontradas sobre o artista são rarefeitas, contudo a biografia apresentada em seu site⁶⁴ apontam questões importantes do seu trabalho.

Feliciano circula por diversas mídias para construir seu trabalho, desde desenhos, pintura, vídeos, fotografias e performances. Estas, em geral são gravadas e de longa duração, pois funcionam como um tipo de ritual em que seu cabelo de dreadslock é o tema. Esse foco no cabelo exerce efeitos no artista e público, por produzir tensões sociais, políticas e étnicas.

⁶⁴ Site do artista: <http://joamanoelfeliciano.com/bio/>

15. Marcelo D'Saete

Figura 59 - Capa web angolajanga.

Fonte: https://www.dsaete.art.br/hq_cumbe.html

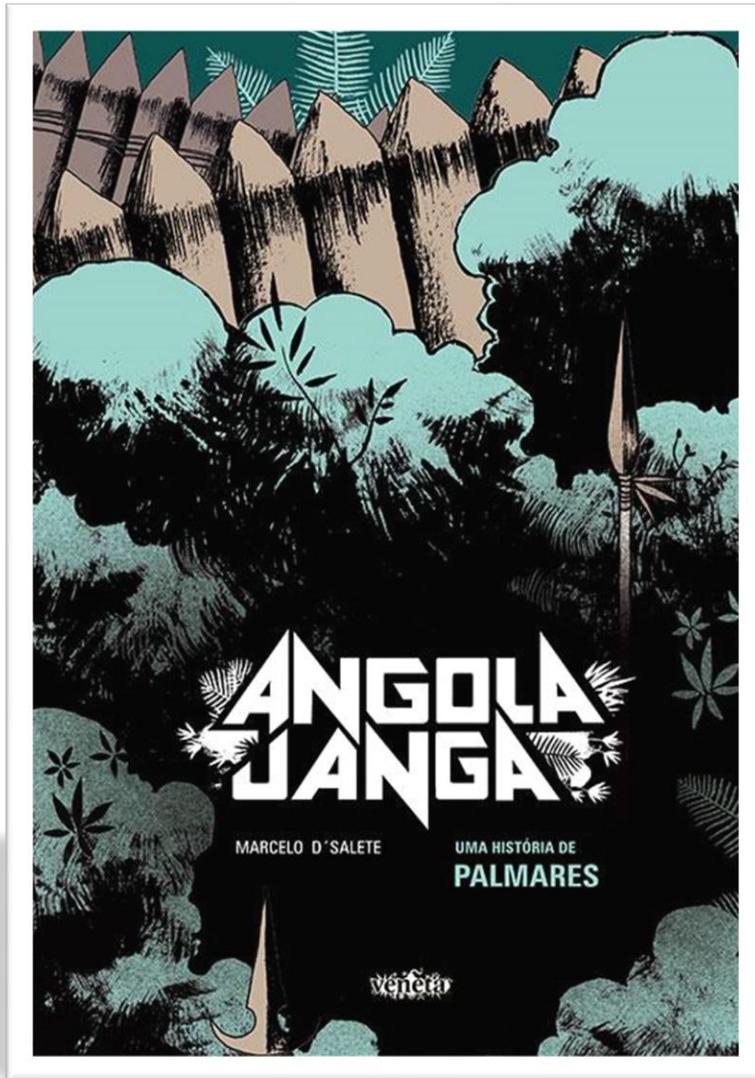


Figura 60 - Capa Cumbe. Fonte: https://www.dsaete.art.br/hq_cumbe.html

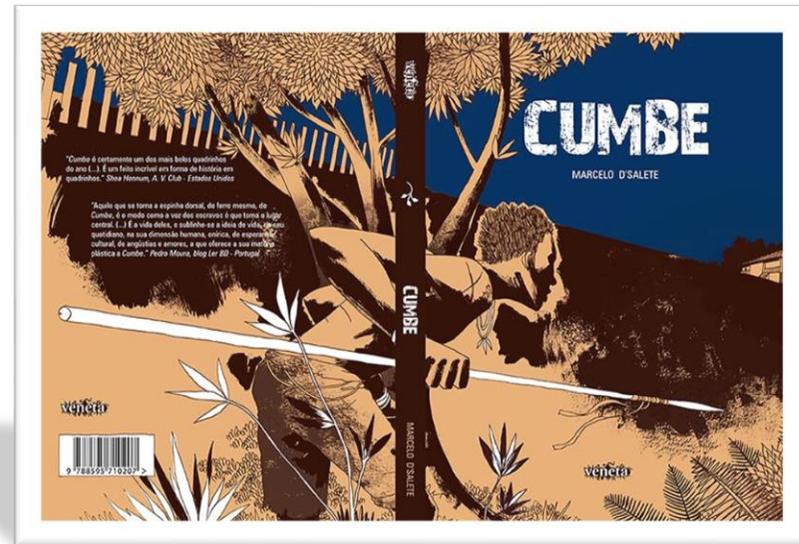
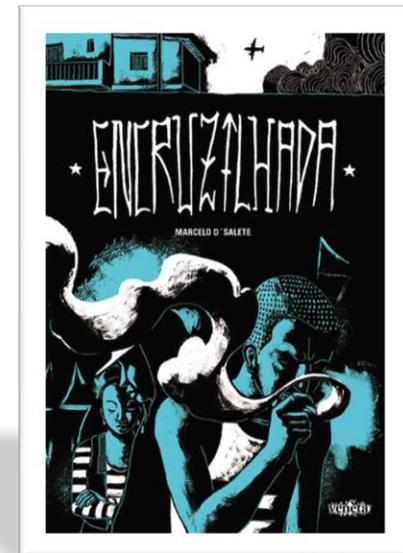
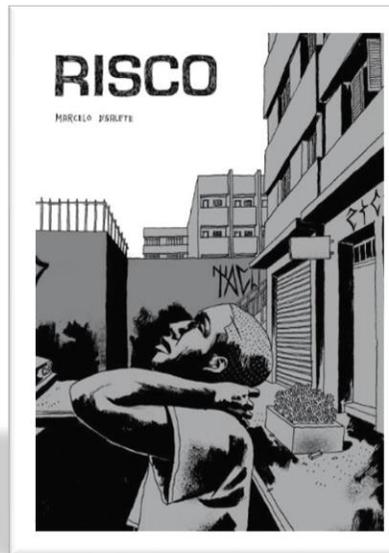


Figura 61 - Capa Risco, 2014. Fonte: https://www.dsaete.art.br/hq_cumbe.html

Figura 62 - Capa Encruzilhada Fonte: https://www.dsaete.art.br/hq_cumbe.html



Marcelo D'Saete, além de quadrinista é um griô contemporâneo. Em seus livros ele conta histórias sobre a juventude negra periférica e reconta histórias sobre personagens basilares da resistência à escravidão no Brasil, realizando um trabalho que banhado na potência artística se torna um marco na reparação da imagem do povo negro tão aviltada, séculos à fio. Seus trabalhos “Angola Janga” e “Cumbe” recontam o período de escravização a partir do lugar do povo negro. D'Saete dá vida à Ganga Zumba, Zumbi, Acotirene e tantos outros sujeitos negros, reais ou fictícios, que são apresentados como heróis, e não como ‘negros fujões’. Esses trabalhos me permitiram sonhar com uma sociedade mais justa ao imaginar as crianças e adolescentes negras, que tendo acesso referências positivas do seu povo, poderiam desenvolver subjetivamente um orgulho de pertença que favoreceria a construção de uma identidade que exale amor-próprio e dignidade. Para mim isso é marcante, tanto por estudar sobre os efeitos de uma subjetividade forjada pela imagem do outro ideal, mas principalmente por que espelha na minha história. Cresci sem conhecer a cultura negra, e introjetando o ideal de beleza e sucesso da mulher branca, a exemplo da “Xuxa e as paquitas” bem como das mulheres “bonitas” nas novelas. Eu, e tantas outras pretas da minha geração, tínhamos apenas como referência a branquitude

replicada pelos meios de comunicação. Então, esse apagamento identitário e estético teria condições de ser revertido se a educação pudesse assimilar essas outras histórias, e ao invés, de negar a existência do racismo, pudesse aceitar essa ferida e iniciar os processos de reparação. E, sem dúvida, só estou aqui escrevendo sobre essas experiências, porque alguma coisa está mudando na sociedade brasileira.

Marcelo D'Saete por Marcelo D'Saete

Marcelo D'Saete⁶⁵ (São Paulo, 1979-), ilustrador, professor, graduado e mestre em Artes plásticas, chega nesta pesquisa de modo diferenciado, por ser um quadrinista e o único com esse tipo de trabalho dentre os artistas. Seus quadrinhos tomaram grande projeção, com inúmeras premiações e publicações em diversas línguas. Os mais famosos são **Cumbe**(2014) e **Angola Janga – Uma história de Palmares** (2017). No primeiro, o artista aborda o período colonial e a resistência negra contra a escravidão no Brasil, e no segundo, trata especificamente dos antigos mocambos da Serra da Barriga/Quilombo dos Palmares.

Em entrevista ao Ivan Gomes (2019) D'Saete conta que sua formação deriva, em grande parte, do *rap* e do *hip-hop*, favorecendo o encontro com a literatura produzida pelo coletivo e editora Quilombhoje. Daí em diante, suas pesquisas na graduação e Pós-graduação versaram sobre a presença negra na arte, cultura e história, propiciando um universo de referências que permitiu falar

sobre a experiência negra no Brasil, e de como esta sociabilidade de hoje é moldada pelos fatos históricos. Ao se referir sobre a criação de seus quadrinhos de maior destaque, conta que

A elaboração do *Cumbe* e do *Angola Janga* começou por volta de 2004. Não tinha uma ideia muito clara do que eu estava fazendo logo no início. Sabia que era algo falando sobre Palmares, sobre um grande conflito armado. Vamos dizer assim: o tamanho, a dimensão dessa empreitada foi se formando com o tempo. Aos poucos, notei que havia algo para explorar, usando o formato quadrinhos, em termos de resistência contra a violência do período colonial. **Uma forma de contra narrativa, opondo-se ao conceito de harmonia racial e social em nossa formação, que persiste ainda hoje.** [...]No mais, a ideia do livro é **apresentar esses personagens de uma forma humana e com toda sua complexidade.** Claro, isso é sempre uma tentativa, mas imagino que consegui chegar bem próximo do que eu pretendia. A ideia é humanizar esses personagens e fazer com que as pessoas vivenciem, de certo modo, aquele período a partir deles, observando, também, as suas contradições. Dentro do ensino, trazer essa perspectiva é relevante. Pois ainda temos um ensino formal que trata, muitas vezes, a nossa história de um modo linear e harmonioso. Isto rompe com ideias de conflito e com outras possibilidades de compreender essas narrativas. Não que os professores não estejam tentando construir esse debate em muitos locais. De fato, temos muitos projetos bons por aí. Mas a dimensão conservadora, negando a violência e impondo uma ideia de

⁶⁵ Informações de bio retiradas do site do artista:
<https://www.dsaete.art.br/bio.html>

harmonia social, ainda é muito forte no contexto escolar. A escola precisa ser um local de debate e discussão das diversas concepções de sociedade de hoje e do passado. (grifos nossos em negrito)

16. Maxwell Alexandre

Figura 63 - DETALHE sem título, 2020, políptico, látex, graxa e acrílica sobre papel pardo. Fonte: <https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>

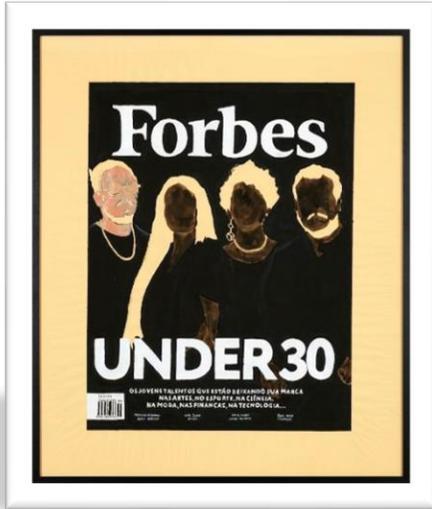


Figura 64 - Descoloração Global para a virada do Ano, 2019, Rocinha. Fonte: <https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>



Figura 65 - Cerimônia de Batismo Coletivo, 2019, instalação. Fonte: <https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>



Figura 66 - Excerto da exposição "Pardo é Papel" (2019-2020), Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Fonte: <https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>



A exposição “Pardo é Papel” (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2019-2020) agrega a maior parte das obras e recortes de trabalhos encontrados. Não sem razão, me tiraram o fôlego. Primeiro, porque até poucos anos atrás “parda” foi a cor (que não existe) com a qual me identificava em documentos oficiais, mesmo sem entender bem seu significado. Segundo, porque Maxuell transporta sua vivência de morador da Rocinha/RJ para os painéis, ilustrando cenas do cotidiano dos jovens na favela. Ou seja, é uma arte plástica que nasce da periferia, cujo olhar estético é construído a partir de dentro. O que, no meu ponto de vista, parece tensionar a lógica da ‘objetificação do marginal’, tantas vezes reforçada na arte e na academia. E o que Maxuell faz tem uma dimensão disruptiva, ele ocupa lugares que não se esperam para ele. Ele vai às galerias, espaço codificado pelo eurocentrismo e ‘restrito’ a elite cultural do país, onde a arte é capitalizada. A questão “quem frequenta a galeria?” é tensionada pelo artista na intervenção “Descoloração global pré-carnaval” (2020), quando leva ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro os pivetes da favela e a água oxigenada para pintar os cabelos nas dependências do Museu, convidando o público para participar. Ao encarar as fotos dessa instalação fiquei imaginando como aqueles moleques de cabelo

galego se sentiram naquele espaço costumeiramente restrito a elite cultural?

A primeira parada nas obras da exposição “Pardo é Papel” me convidou a focar nos fundos dos painéis, antes das pinturas. Essa inversão figura-fundo me chamou atenção. Ainda mais, porque a escolha desses fundos incita a reflexão sobre os trabalhos ou até são a base deles. Com frequência o suporte que aparece nas pinturas são dois tipos, o papel pardo e a lona de piscinas de plástico - uma estampa específica.

O papel pardo foi um material perceptivelmente escolhido por seu caráter político, no sentido de problematizar questões raciais que atravessam a periferia, a começar pela demarcação ‘pardo é negro’. A estética e gestualidades dos jovens negros aparecem em cenas que mostram bailes funks, abordagens policiais e descoloração do cabelo com água oxigenada (o chamado ‘loiro pivete’). Contudo, o modo como essas cenas são pintadas, ao modo de colagens ou montagens, me causaram a impressão de que o artista faz das telas um diário de momentos e situações do seu cotidiano.

No caso da lona de piscina estampada remete a experiências evangélicas. Fiz essa associação por que o artista produziu em 2019 a instalação “Cerimônia de Batismo Coletivo”. O batismo evangélico acontece, no geral em piscinas, e na favela, possivelmente em piscinas de plástico. Então, tanto o uso da lona quando de desenhos que remetem a ela, traz para esses trabalhos a presença assídua dessa religião na dinâmica periférica contemporânea. O modo como as cenas ligadas a essa questão são mostradas, em especial numa tela em que uma pessoa não-negra é aparentemente afogada na piscina, parecem problematizar efeitos negativos dessa presença na vida dos jovens. Mas, não só isso, porque em outra obra o piso e as paredes de um local, onde os jovens estão dançando ‘funk proibidão’, está pintado com as estampas da piscina, dando a entender que a moralidade evangélica é atravessada pela corporalidade da juventude que busca o gozo na ‘seduzência’ dos bailes.

Maxuell Alexandre por Maxuell Alexandre

Maxuell Alexandre (Rio de Janeiro, 1990)⁶⁶ é um artista que tem cada vez mais consolidado seu espaço nas artes visuais, retratando elementos da sua vida na favela carioca. Vive na Rocinha, vem de berço evangélico, serviu ao exército e foi patinador de street profissional, o que permitiu uma produção artística conectada com esse universo. Em entrevista⁶⁷ ao ArtRio conta sobre sua aproximação com a arte:

Eu desenho desde pequeno, minha mãe sempre me disse que esse era o dom que Deus havia me dado. Quando você desenha “bem”, ainda na infância, os adultos te classificam como artista e te chamam assim. Mas [sic] medida que fui crescendo o entendimento do que era arte foi ficando amplo demais, pois um ator de novela, um cartunista, cantor ou ilustrador são entendidos como artistas também. A noção e distinção de um artista plástico em relação aos demais, e mesmo o conhecimento da arte contemporânea como um campo exclusivo só chegou a mim aos 22 anos no terceiro período de minha graduação em comunicação visual. Precisamente quando passei a ter aulas de plástica em um curso com o pintor Eduardo Berliner. Ele era muito rigoroso ao avaliar os trabalhos e perguntava sobre a escolha do formato, do material de tudo. Toda essa indagação me fez ir muito além em meu processo criativo. Eu que havia ingressado na academia com a finalidade de me formar em design

gráfico, encontrei neste curso uma janela muito mais ampla e que comportava toda a fragmentação de minha prática, uma vez que eu já lidava com fotografia, desenho, serigrafia, vídeo entre outras mídias.

Nesse trecho fica perceptível que o acesso ao espaço acadêmico contribuiu com o enriquecimento de suas criações, inclusive pela variedade de técnicas utilizadas, o que atrelado a experiência na favela torna mais potente seu trabalho. Em especial, na dimensão política, já que toca em temas sensíveis à população negra brasileira, como a discussão sobre a miscigenação a partir da problematização do termo pardo em sua série mais conhecida – ‘Pardo é papel’. A esse respeito o artista comenta:

A série já começa sobre o pardo do papel. Não tem borracha. O que fiz foi preparar uma tinta da cor do papel pardo para apagar o que eu não estava curtindo. Nesse período, peguei umas pinturas abstratas que não gostava muito. Aí eu comecei a cobrir com a cor parda essas pinturas. Um amigo chegou e disse, você está criando máscaras. Nesse momento, o desígnio pardo se afirmou para mim como um desígnio de mascarar alguma coisa. O pardo para mascarar, o pardo para esconder. (CAMPOS; PEREIRA; 2021, p. 88)

⁶⁶ Informações biográficas retiradas de: <https://www.premiopipa.com/maxwell-alexandre/>

⁶⁷ Trecho disponível em: <https://artrio.com/noticias/entrevista-com-maxwell-alexandre>

17. Michele Mattiuzi

Figura 67 - Experimentando o vermelho em dilúvio. processo 1, 2014, performance, Salvador – BA. Foto Hirosuke Kitamura. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>

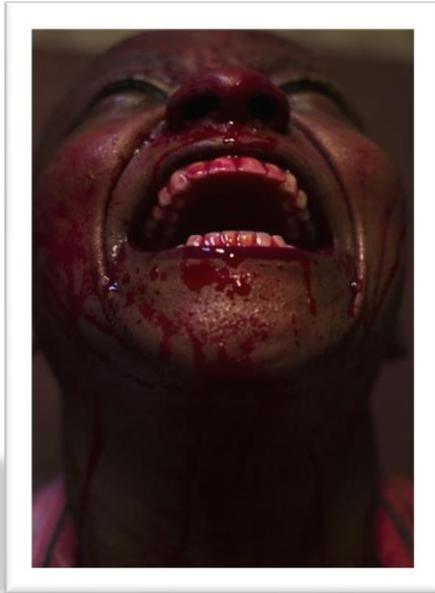


Figura 68 - O nascimento pintado Fotoperformance, SP, 2010. Fonte: <https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi/documentary>

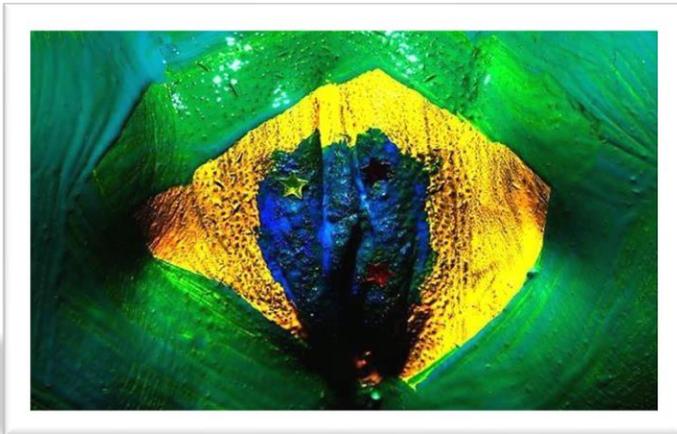
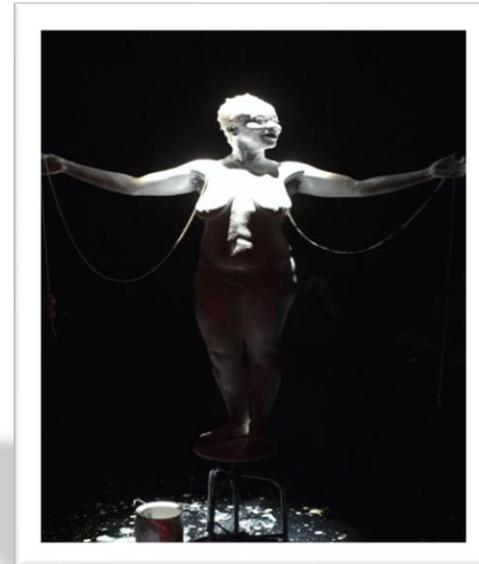


Figura 69 - Merci beaucoup, blanco, Musa Michelle Mattiuzzi, 2017, video. Fonte: <https://musamattiuzzi.wixsite.com/musamattiuzzi/documentary>



Figura 70 - Merci beaucoup, blanco, 2012, performance, Salvador – BA. Foto Hirosuke Kitamura 4. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/michelle-mattiuzzi/>



Mattiuzi usa o próprio corpo como instrumento para criar uma arte perturbadora aos olhos desprevenidos. Não apenas por escolher trabalhar com a nudez, mas pela maneira como o faz. Usa agulhas perfurando a pele, objetos introjetados em suas cavidades, e pinturas em seu corpo e vagina. O choque que busca provocar no público parece ter uma dupla intenção. A primeira produz, na própria artista, um tipo de transe onde aparenta expurgar as dores de seu corpo de mulher retinta e das outras pretas que vieram antes dela, acumulando violações desumanas em seus corpos. Já a segunda intenção, é provocar na plateia a sensação do impacto da violência sexual e racial que incide nos corpos negros.

Ao usar da arte provocativa para comunicar a artista traz para o público a experiência da dor de ser mulher negra no Brasil. Produzir o choque é uma maneira de nos retirar da zona de naturalização da violência de raça e gênero ou mesmo das estatísticas sem corpos. E olhar para essa questão me diz sobre a importância de usar a arte e imagens nas pesquisas científicas, porque o texto acadêmico não conseguiria descrever o que Mattiuzi busca provocar com suas narrativas de dor. Quando encaro as fotografias das performances meu corpo enrijece, se arrepia, sente

ânsia, escuta gritos, chora. Me leva para uma experiência sensorial e mnemônica-ancestral que me conecta com Michele, com outras mulheres do meu tempo e d'aquelas de antes de mim. Talvez por isso, Conceição Evaristo fale frequentemente sobre 'escrevivência' como tecnologia ancestral de cuidado que a mulher negra pode usar para ir tratando da sua dor, e ao compartilhar esses escritos com outras, reparte remédios.

E, para mim, parece ser a 'cura' que a artista busca, no sentido de poder cicatrizar as feridas e dores que se arrastam. Ao enfatizar a violência que recai sobre o corpo negro, ouço Mattiuzi dizer: "Chega!"; "Não quero mais esse flagelo!"; "Vejam isso, não é mais possível continuar assim!"; "Me deixem descansar!"; "Nos deixem em paz!". Suas obras me chegam como um apelo social à saúde física e mental da mulher negra hoje. Apesar de retratar situações que lembram o período da escravidão, o que está sendo exposto é a atualidade da violência, melhor maquiada, mas, sem dúvida, ainda, muito perversa. Eu pude perceber nitidamente essa violência atualizada sobre a mulher negra ano passado, quando no começo no isolamento social idealizei e realizei com amigas negras o projeto "Papo das Pretas/AL"⁶⁸. Conversei em lives de uma hora,

⁶⁸ Instagram do projeto: <https://www.instagram.com/papodaspretasal/>

durante alguns meses, com mais de dez mulheres, de cidades e lugares sociais diferentes do estado. E, mesmo com suas singularidades, o denominador ‘violências raciais e de gênero’ atravessou todas elas de modo muito semelhante, bem como semelhante foi a narrativa introjetada de que ‘eram mulheres fortes’. Não havia, e ainda há pouco, espaço social para expor suas dores e se mostrar frágil. E aqui, há um marcador pesado entre as mulheres negras e brancas, como bem ilustram escritoras negras americanas e brasileiras. As brancas foram colocadas nos lugares de sensibilidade e delicadeza, apesar da violência, esse lugar garantiu que elas pudessem ser vistas como dignas de cuidado pelos homens, e por elas mesmas, ao assumir o autocuidado e saúde como algo inerente a suas experiências. O autocuidado para mulheres negras vem sendo colocado em pauta há pouco tempo, em especial a partir de influencers digitais negras que tem levantado a necessidade de autocuidado e discutido o racismo por traz da ideia de ‘mulher preta forte’.

Michelle Mattiuzzi por Michelle Mattiuzzi

A relevância dessa artista no contexto das artes visuais, no que se refere à problematização da condição da mulher negra do Brasil, já é expressiva, mas ainda precisa ser melhor explorada. Mesmo porque se mostra como uma pensadora contracolonial ímpar, com contribuições críticas e conceituais a respeito dos temas que aborda. O modo como se apresenta ilustra bem: ‘Fui jubilada da Universidade Federal da Bahia, por racismo institucional. Sou negra, escritora, performer, movo-me com arte de modo indisciplinar’ (MATIUZZI, 2016, s/p). Além disso, é paulista, nascida em 1983 e graduada em Comunicação das Artes do Corpo, pela PUC-SP. Com relação ao seu processo artístico, Mattiuzzi comenta:

Enfim, eu acho que o meu processo artístico tá muito ligado a essas questões da racialização dos nossos corpos negros. E como essa violência epistêmica e ontológica é... se reconstrói através das tecnologias de colonização. Então, é por isso, que eu penso que o pós-colonial não existe, [...] pelo menos, ver as discussões, pensar as elaborações que são trazidas agora pela branquitude me assusta, parece novas técnicas de colonização. [...] eu acredito que a mulheridade não se designa a partir do corpo. E, sim, a partir do como você cria a sua narrativa e ficção. E cada um tem o direito de criar sua narrativa e ficção a partir do corpo que tem. Então, por isso, que eu penso mais nessa potência

do transfeminismo e outras mulheridades. (VIANNA, 2018, p. 100).

Uma das obras mais conhecidas é ‘*merci beaucoup, blanc!*’ (2010), na qual a artista problematiza, a partir de seu corpo, as sequelas e presenças da escravização e do racismo na subjetividade da mulher negra. Em um material produzido para 32ª Bienal de SP, Michelle escreve (escrita também performática) sobre esse trabalho:

A expressão ‘*merci beaucoup, blanc!*’, de origem latina, usada para designar agradecimento na França, nesse caso é metáfora para nomear minha experiência em performance arte iniciada em 2010. Esta experiência estética pesquisa artística política poética pretende transitar no âmbito da fotografia ficcional e também na arte contemporânea e prosseguir nos processos de escrita performativa para tratar o ativismo político cotidiano negro. Se faz portanto de composições transformações deformações de ações cotidianas com desejo intenção palavra micropolítica migração. A negra presença como ato performático burocrático deformado na intuição instituição pública privilegiada burocratizada privada elitizada *gourmetizada*. Ao tratar do próprio corpo o porco, aproximo-me do sentimento desentendimento de não pertencimento abatimento esquecimento, e ainda como metralhadora revólver máquina tanque de guerra me coloco a provocação racial social escrita discursiva no intuito de desmascarar mascarar arrastar a falta alva colonial interlocução

entre quem são os sujeitos subjetivados defeitos senhores e sábios doutores que legitimam o pensamento fazer artístico na vida cotidiana de uma mulher negra numa metrópole fundamentalista católica escravocrata colonizada aterrorizada horrorizada. Penso que (in)funcionalidade radicalidade ambiguidade necessária dessa escrita não está na definição individualização e essencialização da opressão, ou numa sistematização de casos provocados pela experiência de ser oprimida, mas na percepção sutil do corpo porco acionada pelo experimento em performance arte e que, qualquer indivíduo, seja ele homem mulher branco alvo privilegiado, ou homem mulher escuro negro assimétrico, foi socializado a partir de regimes militares religiosos coloniais que subalternizam o corpo, principalmente de uma mulher negra, eu sinto. A questão principal inicial infinita é que temos uma árdua missão de dismantelar essa ordem da 'verdade', e não trucidar os indivíduos eurocentrados, mas desestruturar as ideias eurocêntricas egocêntricas. Acredite, gosto de encarar o inimigo, por isso prefiro brigar junto com todas as pessoas brancas privilegiadas por projetos de lei e ações que incluam as diferenças de gênero, racial, manicomial e todas as minorias numa vida social sem violência extermínio morte, e também brigar com elas pelo 'local de fala', por que eu sei articular pensamentos. Afinal, sou uma mulher negra de classe média, cuja diferença é a de não estar no lugar pré-estabelecido que são os espaços de pobreza, marginalização e trabalhos servis, mas também não gozar do privilégio de se adequar aos espaços brancos - *Eu mulher negra, fora dos padrões e das simetrias aceitas pela normatividade de uma sociedade colonial que afirma representações da supremacia eurocêntrica, digo ao povo que fico.* (MATTIUZZI, 2016, p. 3)

18. Moises Patrício

Figura 71 - Obra 2 da série Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos.
Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>



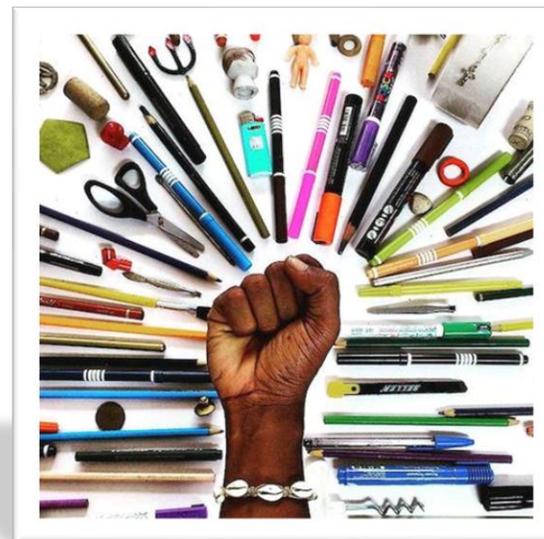
Figura 72 - Obra 7 da série Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos.
Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>



Figura 73 - Obra 13 da série Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos.
Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>



Figura 74 - Obra 12 da série Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos.
Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>



A mão direita estendida e aberta em diferentes contextos e portando objetos distintos. Com essa gestualidade, o artista produz a instalação em que apresenta a série “Aceita”. A mão nas foto-performances parece ser do próprio artista, talvez não. Vejo essas imagens da mão estendida, e escuto histórias sobre o Brasil a partir do gesto, da cor de pele, dos lugares em que ela se encontra e dos objetos que estão sobre ela. Já é muito forte a simbologia do gesto da mão aberta em si, mas acrescida da dimensão objetual ou escrita, a potência simbólica e política se expande. Porque, só de pensar no gesto em si, associo-o ao ato de pedir, receber e aceitar, que interseccionando com a história do povo negro vejo uma mão que pede, mas que não recebe o que precisa e tem que aceitar o que lhes for imposto, ao mesmo tempo em que é uma mão que serve e labuta pesado. E saindo dessa temporalidade, Patrício traz mãos abertas enquadradas, assassinadas, proibidas, bem como, mãos de fé, de lutas e enfrentamentos, e que escreve novas histórias.

Os trabalhos que encontrei na errância virtual foram todos dessa série, cujo conteúdo simbólico é tão intenso que fica difícil querer sair dela. Cenas aparentemente tão simples, mas a intersecção de símbolos e simbologias tornam as imagens densas, carregadas. Primeiro, porque não é qualquer mão, é uma mão negra. Segundo,

porque os fundos e objetos que envolvem a mão dizem respeito à história negra, de suas violências a conquistas. Inclusive, agora enquanto olhava novamente as imagens, percebi uma diferença. Contrária à mão aberta, há uma única imagem, cujo punho está cerrado, lembrando do gesto da mão direita fechada e erguida que se tornou símbolo da luta contra o racismo nos Estados Unidos, através do grupo americano Panteras Negras. Nessa imagem, a base sobre a qual a mão se apoia está repleta de lápis, canetas, borrachas e outros materiais de papelaria, numa explícita conexão da luta contra o racismo e suas possibilidades no campo das artes e educação. E pensando no peso dessa mensagem, me veio a ‘revolução’ (acho que é um nome merecido) provocada pelas cotas universitárias para negros no Brasil e do acesso à internet e redes sociais. Mesmo, sem dados estatísticos, é possível perceber o quanto as críticas e a discussão racial se tornaram mais consistentes nos anos posteriores às cotas e da maior acessibilidade à internet. Inclusive trazendo à tona teóricos negros, artistas, influencers, profissionais de diversas áreas e ativistas que começaram a produzir conteúdo. Estes têm instrumentalizado criticamente as gerações mais novas, favorecendo uma inserção social crítica, disputando diversos lugares sociais e tensionando práticas racistas. Além disso, talvez esse movimento de levar conteúdo de qualidade

para as redes sociais, também esteja revolucionando os modos de educar para a liberdade, como dizia Paulo Freire.

Moisés Patrício por Moisés Patrício

O paulista Moisés Patrício (1984)⁶⁹ trabalha com uma variedade de técnicas visuais, que vão de fotografia, vídeo, performance, instalações até rituais, para construção de obras que lidam com elementos da cultura latina, afro-brasileira e africana. Em uma entrevista sobre seu lugar de artista, disponível no YouTube da editora Cia. Das Letras, comenta sobre a tensão que vive ao se deparar com um sistema de arte excludente: “Primeiro, esse lugar da minha existência enquanto artista é um lugar da contradição. Porque a própria arte, as instituições, os equipamentos culturais não foram pensados para minha existência, na verdade foram pensados para legitimar a minha ausência.”⁷⁰ Essa fala se conecta com a crítica que reforça em seus trabalhos, em especial, na série “Aceita?”, em que vai problematizar a sua presença em territórios não amigáveis para sujeitos negros.

Esse trabalho, é o último trabalho que eu venho desenvolvendo em 2013, agora. É um trabalho que

⁶⁹ Informações biográficas retiradas do site do artista: <https://moisespatricio.weebly.com/about-the-artist.html>

⁷⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Eh_aaaNOJvo

eu não pensei para essa exposição especificamente. Mas, que tem uma relação profunda com essa exposição, com as temáticas que os artistas trouxeram para essa exposição. São temáticas que convergem, são temáticas que tem a ver com a presença do corpo negro na cidade, na produção artística. Essa é uma série de 365 imagens. Eu estou expondo vinte dessas 365 imagens, que são diários fotográficos. Meu diário fotográfico a partir da minha presença em alguns territórios aqui da cidade de São Paulo, principalmente os territórios de conflito. São as grandes instituições, os mercados de luxo. E nesses locais eu vou recolhendo, eu vou acumulando objetos e depois eu vou oferecendo para sociedade, de novo, no formato da fotografia.⁷¹

Um elemento interessante dessa série, que Patrício comenta em momento posterior dessa entrevista, é o fato de ter sido divulgada apenas pelo Instagram, o que confirma o quanto as redes sociais sido um campo de possibilidades para artistas negros.

Eu tenho utilizado o Instagram como dispositivo desse diário fotográfico. Justamente por essa capacidade que ele tem de socializar uma ideia. Então, eu resgato pela fotografia, para o Instagram, essa função política da imagem, essa função política do fotografar. Hoje esses equipamentos, essas novas mídias são fundamentais para exigir

⁷¹ Entrevista com o artista plástico Moisés Patrício, realizada pelo jornalista Nabor Jr., em novembro de 2013, no SESC Pinheiros, em São Paulo, disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/audiovisual/video/moises-patricio-entrevista>

e...pedir mais e mais...do que você tá pensando sobre o mundo.

19. Nô Martins

Figura 75 - Campo minado, 2019, acrílica sobre lona placa e instalação de áudio, 220x430 cm, foto de Monica Piloni. Fonte: <https://arteref.com/dossie/no-martins-aos-que-se-foram-aos-que-aqui-estao-e-aos-que-virao/>



Figura 76 - Sem informações. Fonte: <https://arteref.com/dossie/no-martins-aos-que-se-foram-aos-que-aqui-estao-e-aos-que-virao/>



Figura 77 - Entre o martelo e a bigorna, 2019, martelo, vidro e bigorna, dimensões variáveis, foto de Monica Piloni. Fonte: <https://arteref.com/dossie/no-martins-aos-que-se-foram-aos-que-aqui-estao-e-aos-que-virao/>



Figura 78 - S/título, da exposição Campo Minado. Fonte: <https://arteref.com/dossie/no-martins-aos-que-se-foram-aos-que-aqui-estao-e-aos-que-virao/>



“Corpo alvo” é o título de uma vídeo-performance, mas também é uma temática presente em obras da exposição ‘Campo Minado’. Nos trabalhos que acessei dessa exposição, Nô Martins é direto quanto a mensagem que suas obras comunicam. Em um painel, de acrílica sobre lona, o artista se autorretrata (é um homem negro de dreads) em situações em que sua circulação é proibida ou policiada. Exprimindo desde o baculejo ao carregar uma sacola de loja de marca, aos espaços de acesso proibido a ‘pessoas estranhas ou fora dos padrões’, como universidade, justiça, ascensão social e galerias de arte. Nesse último ponto, denuncia o sistema de arte com sua seletividade racial e classista. Noutro trabalho, ele colocou uma placa acrílica com escrito ‘corpo negro’ entre um martelo de juiz e uma bigorna, denotando o massacre desses corpos, seja pela violência policial seja pelo sistema penal. Esses trabalhos me fizeram pensar na existência assombrada dos homens negros, que muitas vezes precisam se preocupar com ameaças contra sua vida. Essa questão deve ser um pesadelo para eles, tanto que aparece nas obras de outros artistas. E se pensarmos em termos da ausência de acesso a cuidados no campo da saúde mental voltados para eles, parece que arte se torna um possível canal de expurgo e denúncia. Na minha profissão de psicóloga, lido frequentemente com o tormento subjetivo de muitas vidas, mas em muitos casos esse

tormento é efeito das mazelas sociais. Ou seja, não tem corpo que consiga se aliviar numa condição constante de violência, tal qual muitos desses homens estão submetidos. Diferente de muitas mulheres negras, que já têm buscado canais de saúde, muitos homens não têm nem condições de falar sobre tais situações, mesmo porque assumir a dor, é se assumir vulnerável.

Nô Martins por Nô Martins

Nô Martins (1987-)⁷² é de São Paulo, graduado em Artes Visuais e suas obras vêm da sua relação com a rua, com a cidade, a partir da Pixação e do Graffiti. Expandiu suas técnicas e linguagens e também trabalha com pintura, performance e experimentações com objetos. Suas pesquisas transitam no universo do racismo no cotidiano urbano, em especial a violência policial, encarceramento e genocídio da população negra. Em artigo nesse site, Nô Martins fala sobre obras que aparecem nesta tese, deixando explícito sua preocupação com o racismo na cidade:

No sistema penal brasileiro existe uma grande predileção por uma parte específica da população, nesse caso a população negra e pobre. O Brasil é o terceiro país com a maior população carcerária no mundo e, essa majoritariamente é a mesma coisa que “Entre o martelo e a bigorna” que é a mesma coisa que “Entre a cruz e a espada” para dialogar sobre o acesso à justiça que essa população não possui.

‘Campo Minado’, discute acesso e territorialismo. A obra é composta por dois autorretratos onde me coloco em situações comuns do cotidiano urbano, o primeiro é feito em uma placa de trânsito e remete a um bloqueio do deslocamento e no ir e vir das pessoas. No segundo vemos uma cena de

abordagem policial, ao lado existe um número, 13, que é a idade que tinha quando fui enquadrado a primeira vez por policiais.

⁷² Informações biográficas e trecho de entrevista, retirado do site:

<https://arteref.com/dossie/no-martins-aos-que-se-foram-aos-que-aqui-estao-e-aos-que-virao/>

20. Paulo Nazareth

Figura 79 - Sem título, da série Notícias de América, 2011, impressão fotográfica sobre papel algodão. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/paulo-nazareth/>



Figura 80 - Sem título, da série Notícias de América, 2011, impressão fotográfica sobre papel algodão. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/paulo-nazareth/>



Figura 81 - Antropologia do negro I, 2014, vídeo. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/paulo-nazareth/>



Figura 82 - Art Market- Banana Market, 2011, Art Basel Miami Beach. Fonte: <https://www.premiopipa.com/pag/paulo-nazareth/>



Ao mesmo tempo em que levanta problemáticas importantes, Nazareth questiona o estatuto da arte. Em suas criações, que no geral envolvem seu próprio corpo, usa recursos simples, como papelão, jornais, pano de chão, pães, carcaças de animais, até refugos. E aqui, numa arte política em múltiplos aspectos, principalmente porque parece ocupar o lugar de uma espécie de ‘anti-arte’. Uma arte que escapa aos enquadramentos e assimilação imediata, levando nosso olhar a explorar uma ideia de ‘exótico’⁷³. Uma palavra que deve ser tensionada, mas costumeiramente é usada para designar aquilo que não se encaixa nos padrões eurocêntricos. E parece ser esse um dos tensionamentos que o artista explora. Além da exotividade no tipo de criação, ela aparece na corporalidade e personagens que incorpora aos trabalhos. Como exemplo, na obra “Notícias da América” (mistura de performance e fotoperformance) o artista sai do Brasil até Nova York caminhando a pé, como um andarilho. E nesse percurso explora sua imagem de homem exótico e mestiço contrapondo com pessoas latinas e com a aversão americana aos imigrantes.

A crítica à herança colonial e ao racismo estrutural aparece de modo marcante nas obras. Em algumas, a acidez é intensa. Como no caso da instalação “Arte Market - Banana Market” (2011, na feira Art Basel de Miami Beach) e da vídeo-performance “Antropologia do Negro I” (2014, no Instituto de Medicina Legal Nina Rodrigues/Salvador/BA). Na primeira, uma kombi velha é carregada de bananas. Não é preciso ir longe para acessar o simbolismo da banana nas discussões raciais, inclusive a fruta voltou a exercer essa função simbólica em jogos de futebol, cujos jogadores negros têm sido alvo de ‘bananas’ atiradas por torcedores, atreladas ao clássico insulto racista, em que são chamados de ‘macacos’. O debate tem sido levantado nas redes sociais, mas o fato continua ocorrendo. Na segunda obra, ainda mais pesada, Nazareth é coberto de crânios do chamado “museu do crime”, o Instituto Médico Legal. Onde Nina Rodrigues, legista discípulo do criminologista Cesare Lombroso, realizou estudos de antropologia criminal com negros e cangaceiros, reforçando no Brasil a produção uma ciência racista, pautada em princípios eugenistas e higienistas que atrelava traços físicos à criminalidade. Herança que continua amparando práticas policiais, inclusive

⁷³ Conferir: SANTOS, G. A. Selvagens, exóticos, demônios: idéias e imagens sobre uma gente de cor preta. Revista Estudos Afro-asiáticos 24(2), 2002.

em Salvador. O atual governador Rui Costa, segundo The Intercept Brasil⁷⁴, tem transformado a Bahia em um laboratório de reconhecimento facial. Polêmico sistema de tecnologia que tem levantado a discussão de racismo algorítmico, implicando no aumento do encarceramento de negros em virtude da seletividade penal vinculada a essa cruel automatização, o que tem elevado as estatísticas de abordagens policiais “errôneas” contra negros.

⁷⁴ Ver: <https://theintercept.com/2021/09/20/rui-costa-esta-transformando-a-bahia-em-um-laboratorio-de-vigilancia-com-reconhecimento-facial/>

Paulo Nazareth por Paulo Nazareth

Paulo Nazareth (Governador Valadares, MG, 1977) ⁷⁵ é graduado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Desenho e Gravura, e também em Linguística. Sua projeção enquanto artista foi disparada pela performance ‘Notícias da América’ (2011-2012) quando, ao ser convidado para participar da Feira Miami Basel resolve realizar esse percurso a pé, fotografando-se com cartazes e anúncios (de cunho crítico e político a respeito da sua condição de homem negro latino) ao longo do trajeto. Essa é uma performance icônica, que consolida Nazareth num lugar de visibilidade no sistema e mercado de arte. Em uma entrevista, ele comenta sobre performance:

Mas a ideia da performance foi se expandindo para a relação arte/vida e tudo vai se tornando arte/vida. Quando faço um desenho, ele existe nesse mundo e é arte/vida. Fui percebendo que ele tem relação com a minha mãe, com as rezas. Tudo isso foi construindo meu comportamento, e a performance vai se abrindo. Quando, por exemplo, paro de usar sapatos e passo a só usar chinelo. Então é uma performance que já se estourou, expandiu, que mesclou, que me transformou. Houve um tempo em que os negros não podiam usar sapatos, mas não podiam entrar em um tribunal de chinelos. Meu pai falava do pé mal-educado; é mal-educado porque é

da má conduta, porque, com o uso constante do chinelo, o pé vai se abrindo assim. Foi essa motivação para deixar de usar sapato. Essa performance torna-se uma conduta, um comportamento, a maneira como vou me colocando no mundo. **O que passo a fazer como objeto de arte é usar a cultura da minha família.** A gente usava as bolsas de saco, eu passo a usar a bolsa de saco como afirmação em um lugar de estilo. Passo a enxergar a bolsa de saco de estopa como objeto rico, com um *design* bem estudado, bem feito. Todos aqueles objetos do cotidiano, eu passo a olhar para eles de uma outra maneira, vê-los de um outro jeito... pensei: “não, sabe, tem um pensamento aqui”. Por exemplo, quando se cria a alça para lata de goiabada, o esquentador de marmitta... isso vai construindo esse lugar do comportamento, do pensamento do lugar e percebe-se o valor dessa cultura. **Minha mãe comia com a mão, diferente do rico que tem uma etiqueta, um ato de nobreza [ato de nobreza referente a minha mãe]. Mas não se come com a mão de qualquer jeito, existe uma maneira de se comer com a mão que, se você não sabe, comete gafe.** Porque o ato de comer com a mão também exige uma cultura. Não é porque você está comendo com a mão que você não tem cultura, você tem uma outra cultura. Posso traduzir o jeito de comer com a mão para os mais requintados jeitos de se comer com o talher. (NAZARETH, 2019, p. 13-14, grifo nosso)

⁷⁵ Informações biográficas retiradas do site:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa425936/paulo-nazareth>

21. Peter Brito

Figura 83 - Autorretratos de uma pseudocelebridade. Fonte: www.piaui.folha.uol.com.br



Figura 84 - Autorretratos de uma pseudocelebridade. Fonte: www.piaui.folha.uol.com.br



Humor, ironia e erotismo marcam a série ‘Autorretrato’ de 2005, cujos fragmentos encontrei na errância. O artista encarna pseudocelebridades que se tornam o assunto do momento nas principais revistas de variedades do país, e assim, recria as capas dessas revistas posando de acordo com os referenciais estéticos do editorial de cada uma delas. Como se fosse uma ‘versão pirata’ dos magazines que ditavam os padrões de moda, beleza e sucesso até a primeira década dos anos dois mil, já que hoje com as redes sociais, elas perderam esse domínio. Apesar do espírito irônico do trabalho, Brito entra num campo problemático importante ao provocar uma reflexão a respeito do simulacro na arte, na mídia e nas relações sociais, permitindo uma divagação sobre a noção de ‘falso’ e/ou pirataria que se tornou uma perspectiva estratégica do mercado econômico. Ou seja, uma dimensão de consumo alimentada pela produção de desejo, a partir do fomento midiático do ideal de ‘beleza e sucesso’.

Peter de Brito por Peter de Brito

Peter de Brito (1967-) ⁷⁶ é paulista, da cidade de Gastão Vidigal, formado em Educação Física, Biologia e Artes Plásticas. Em seu pensamento artístico busca explorar técnicas que expressem sensualidade e lirismo, ao mesmo tempo que põe em pauta questões de gênero, raça e sexualidade. Em uma fala, trecho de entrevista concedida à professora Janaina Viana, Brito comenta sobre seu trabalho:

O corpo continua ainda presente. Eu ainda estou fazendo autorretratos. [...] Essa questão do nu na história da arte que eu estou abordando agora. A etnia determina o tipo de trabalho que a pessoa faz? Eu falo assim: que parte sim, porque você sendo negro é impossível isso não está[sic] presente no seu trabalho. Porque no trabalho você vai falar de questões que são pertinentes. Uma questão que é muito pertinente para nós negros é esta questão do racismo. Mesmo assim, não tem como a vida inteira, mesmo numa cidade como Gastão (Vidigal) que é tão pequenininha [...] a qualquer hora alguém poderia fazer uma gracinha ou chamar você de negro não sei o quê [...]. Então, isso é, sempre assim presente. Eu comecei a pensar mais. Por exemplo, eu fiz uma série de pinturas. E aí, alguém questionou: Mas, cadê o negro na sua pintura? Não tem negros? (VIANA, 2018, p.106)

⁷⁶ Informações sobre o artista retiradas da bio do seu site:
<https://www.peterdebrito.com/biografia>

22. Priscila Rezende

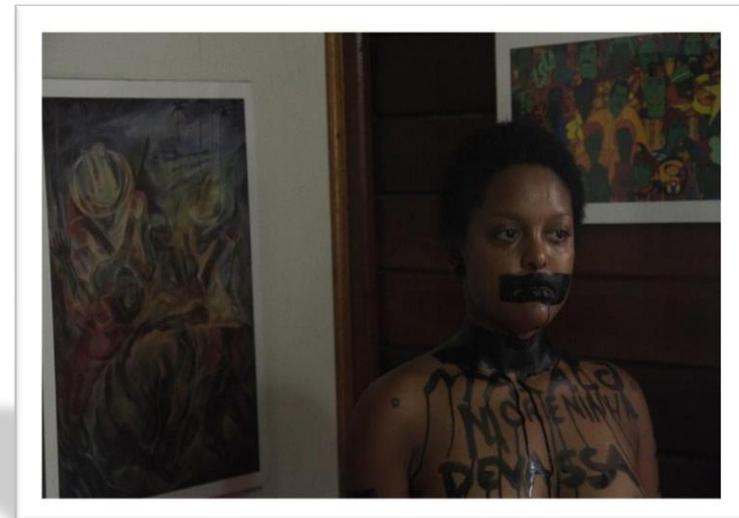
Figura 85 - Performance Bombril, 2013. Fonte: <http://www.focoincena.com.br/bombril>



Figura 86 - Barganha, 2014, foto de Marcelo Baioto. Fonte: <http://priscilarezendeart.com/#trabalhos>



Figura 87 - Purificação II, 2014, Felipe M. Fonte: <http://priscilarezendeart.com/#trabalhos>



Ariar panela. Ainda escuto minha mãe usar esse termo para indicar a limpeza correta das panelas de alumínio. O material para ariar ainda é a esponja de aço, cuja função aderiu a marca ‘bombril’. Mas, cresci ouvindo o nome bombril sendo usado para designar cabelos crespos e cacheados. Inclusive porque essa foi uma referência que me diferenciava de outras meninas da minha cor de pele ou mais escuras. Não lembro de onde vem, mas a frase ‘ainda bem que você nasceu de cabelo liso’ se repetiu durante a infância e adolescência, até pouco tempo esse marcador do cabelo liso aparecia na fala de algumas pessoas que tentavam me distinguir de outros negros, com a clássica ‘mas tu nem é negra, com esse cabelo?’. De algum modo esse cabelo me “livrara” de alguma coisa ruim, essa era sensação. Ou seja, foi justamente o cabelo que tardou minha autopercepção como mulher negra, mesmo que outros traços fenotípicos sempre me enquadrassem como a ‘morena dos pernões’. O cabelo não me salvou da objetificação e sexualização do meu corpo marrom, e me enganou, deixando-me acreditar que eu não passaria por constrangimentos e racismo recreativo. Hoje, entendendo sobre colorismo, sei bem que esse cabelo abriu mais portas para mim que para outras mulheres de cabelos crespos ou mais escuras. Pelo simples fato de não conviver próximo delas, nem na escola particular que estudei nem no meu bairro, dá para

perceber que vivi no mundo branco. E dentro dessa discussão da desumanização da mulher negra pelo cabelo, Priscila Rezende realizou a performance “Bombril”, em que usa seu cabelo crespo para ariar panelas. As imagens são comoventes e cortantes principalmente porque são atuais. Apesar da crescente valorização da estética afro, a discriminação pelo cabelo ainda é uma realidade. Ainda mais agora com a perda dos limites de expressão advinda das redes sociais, muitos relatos de comentários racistas, inclusive com crianças, tem sido publicizados. Na minha família a ‘questão do cabelo’ é um problema de fato. Parentes de primeiro grau, da geração mais nova, incluindo crianças e adolescentes, sofrem com racismo capilar, e são levados a alisar as madeixas. Possivelmente por falta de referências cacheadas na família, até porque os mais velhos de cabelos cacheados seguem alisando-os. Eu só descobri os cachinhos da minha tia-mãe depois que adoeceu na velhice e não pôde mais alterá-los. Até uma criança que teve o cabelo alisado foi intensamente elogiada em foto exposta nas redes sociais, com falas indicativas de que agora ela realmente estava mais bonita. Uma criança de 6 ou 7 anos? Em 2021? Isso me mostra que os avanços na luta contra o racismo no Brasil dependem das diferentes temporalidades dos grupos sociais e das informações consumidas. Pois mesmo acessando a internet, as problematizações antirracistas

não são absorvidas, inclusive por pessoas negras, se não aparecem nos principais meios de comunicação. Como acontece com meus familiares que têm suas referências ainda vinculadas à TV aberta e à moda convencional, branca e magra. Então, é nítido o gap que existe entre os avanços atuais do antirracismo e sua disseminação entre a população desvinculada da academia e dos movimentos sociais. Ou seja, o ‘avanço’ parece se dá apenas na bolha progressista que puxa o debate, o que significa que está longe de alcançar a maioria da população. Por isso, a importância de pressionar os meios de comunicação tradicionais, bem como outras formas de entretenimento de massa, a mudar suas posturas.

Priscila Rezende por Priscila Rezende

Priscila Rezende (1985-) ⁷⁷ é de Belo Horizonte, MG. Em suas obras levanta questionamentos sobre raça, identidade, inserção e presença negra, em especial das mulheres, na sociedade contemporânea. Em viscerais ações corporais expõe suas próprias experiências - limitações impostas, discriminações e estereótipos – para estabelecer diálogo com seu público, buscando confrontá-lo com diferentes realidades e deslocá-lo de posições de conforto e prerrogativas cristalizadas.

Em um recorte de fala, Priscila Rezende fala sobre seus incômodos com a chamada “Arte Negra”:

Infelizmente o nosso trabalho acaba sendo encaixotado num determinado lugar! A começar, que você é visto como um artista negro. Às vezes, o artista não necessariamente fala sobre questões raciais no seu trabalho, mas pelo simples fato de ser uma pessoa negra, ele é encaixotado nesse lugar de artista negro. É como se existisse a Arte e nós estivéssemos ali naquele lugar que está reservado para gente. É a Arte e Arte Negra. A arte e os artistas negros, sabe. [...] É bastante incômodo assim porque além da nossa arte ficar limitada nesse espaço, eu vou percebendo que as oportunidades [...] de ocupação de espaço são muito limitadas e você está sempre enquadrada naquele lugar. Eu

tenho visto que tem acontecido em várias instituições assim. [...]. Uma coisa que me incomoda assim que eu fico observando é que a gente está sempre sendo colocado nesse lugar do artista negro e a arte negra só em momentos específicos! Eu estava pensando nisso outro dia, muitas instituições, as vezes querem fazer um projeto sobre arte negra ou sobre cultura negra, aí a instituição vai lá e escolhe um momento, um mês. (VIANA, 2018, p.106)

⁷⁷ Informações sobre a artista retiradas da bio do seu site:

<http://priscilarezendeart.com/#bio>

23. Renata Felinto

Figura 88 - Afro Nouveau 2, 2013, aquarela e acrílica sobre papel. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/renatafelinto/albums>

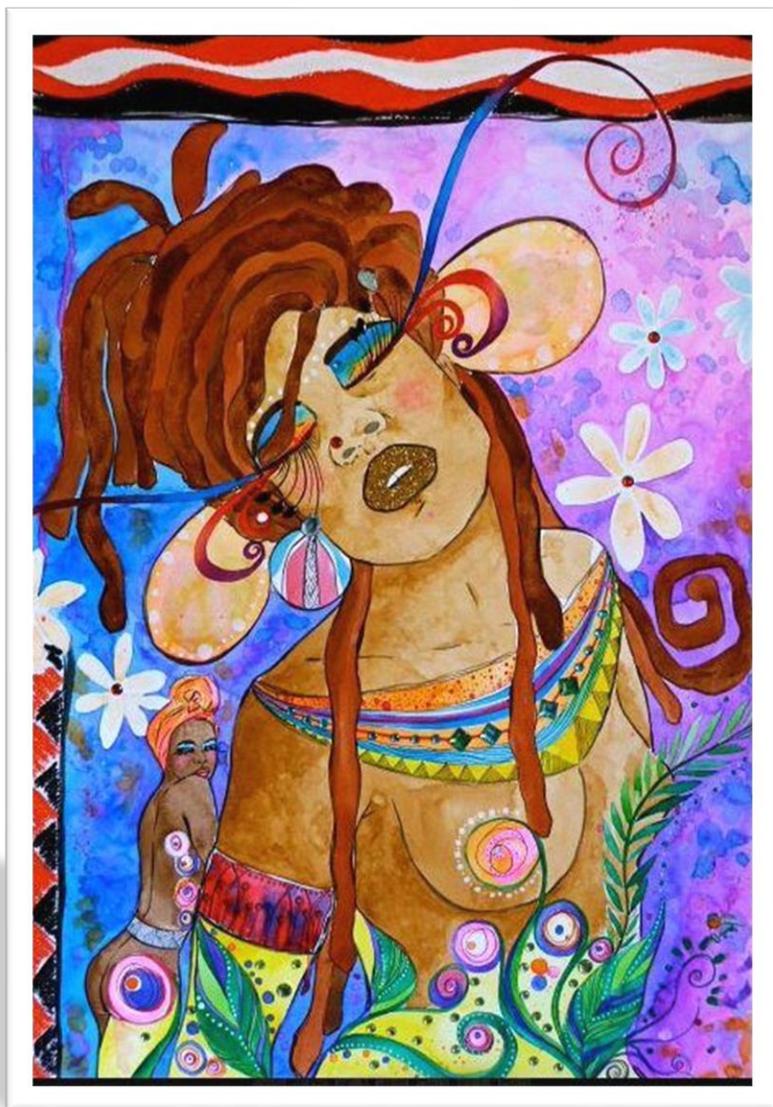
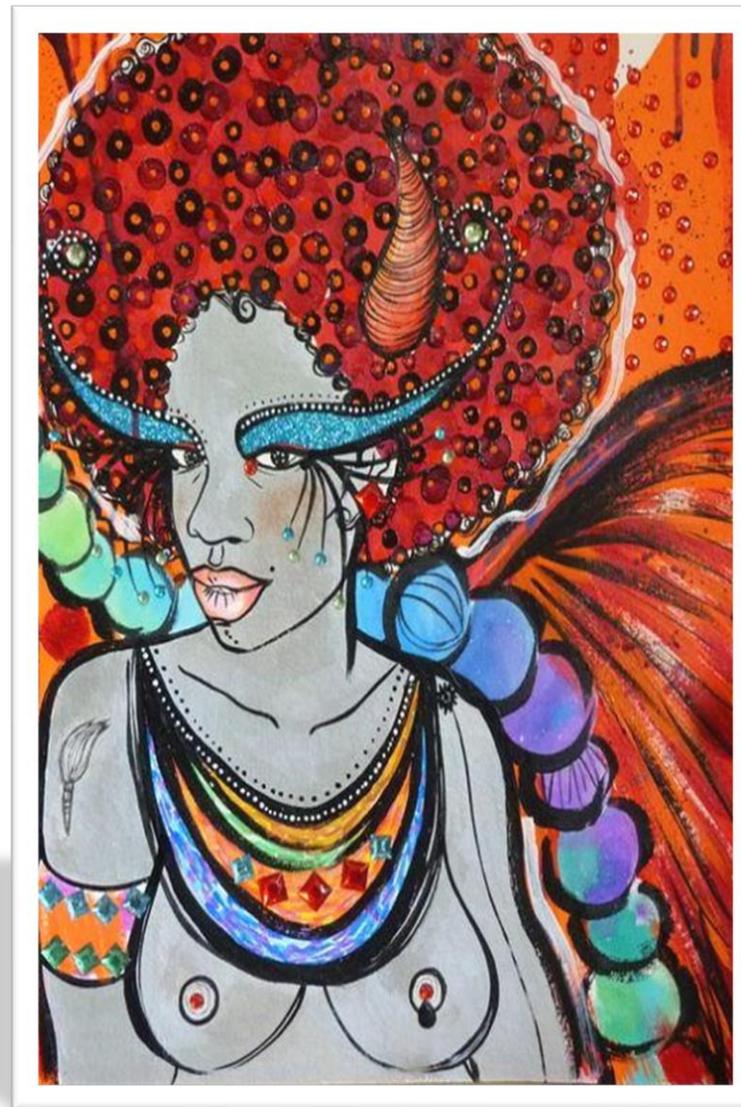


Figura 89 - Mãe Iansã, técnica mista sobre cartão, 2013. Fonte: <https://www.flickr.com/photos/renatafelinto/albums>



Os trabalhos de Renata encantam pelo colorido vibrante. A aquarela costuma estar presente ora com acrílica, ora com nanquim. Nos achados mais antigos, é comum a colagem e montagem aparecerem. Felinto recria mulheres negras tomando a si mesma como modelo. Toca em questões ligadas à objetificação dos corpos, da re-existência daquelas que vieram antes de nós, mas me chama atenção que ela passou por essas questões, e chegou nas séries de pinturas “Afro retratos”, “Mães Ancestrais” e “Afro Nouveau”, em que retrata o encanto e a beleza das mulheres, partindo de diferentes estéticas e traços culturais. As mulheres de Renata são poderosas, sensuais, e o sabem, demonstrando isso na gestualidade das formas e cores. Em especial na série “Afro nouveau”, elas parecem estar num estado de transe de tanto amor próprio. Chega a dar vontade de mergulhar nas telas e partilhar daquele prazer evidente. Perceber mulheres nesse lugar de gozo, e não de dor, me entusiasma e provoca o desejo de ver os corpos negros curados e livres para sentir a beleza dos afetos alegres.

Um aspecto interessante das séries citadas acima é que as feições das mulheres desenhadas mudam, como se estivessem fazendo “caras e bocas”, igual algumas mulheres relatam fazer ao se olhar no espelho. Talvez esse seja um ponto forte da artista, nos fazer

olhar para as telas como se fossem um espelho. E toda essa variação de feições, equivale à diversidade da nossa estética e beleza, bem como dos nossos estados de ânimo e modos de ser. Esse argumento faz sentido, principalmente quando ainda vemos poucas pessoas negras na imagética comercial, e o que a artista faz é nos presentear com as mulheres múltiplas e encantadoras que podemos ser.

Renata Felinto por Renata Felinto

Renata Felinto (São Paulo, SP, 1978-) ⁷⁸ é uma premiada artista com um leque vasto de exposições. É também acadêmica, professora adjunta de Teoria da Arte no Curso de Licenciatura em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri/ CE. Fez doutorado e mestrado em Artes Visuais pelo Instituto de arte da Universidade Estadual Paulista- UNESP.

Seu encorpado currículo mostra a potência de uma artista que produz, simultaneamente, material artístico e acadêmico a respeito de temas ligados ao universo étnico-racial, em especial a produção artística de homens e mulheres negros. Dentro das suas publicações, um tema frequente é a problematização do que seria arte negra e artista negro. Questionamento que pode ser observado no trecho de entrevista abaixo:

Quando o artista branco fotografa só gente branca, por exemplo, ninguém fala que ele é fotógrafo de gente branca. Mas quando um artista negro ou uma artista negra pinta ou fotografa só gente negra, ou fala sobre esse tema a gente vira o artista afro-brasileiro. É nesse sentido que eu quero dizer. **Qual o problema de eu falar sobre quem eu sou? E sobre minha vida? Os artistas e as artistas**

brancos fizeram isso o tempo todo e nunca foram cobrados! Então, eu acho que nesse debate sobre a nossa produção falta [...] essa compreensão. É uma compreensão que passa pelo lugar da igualdade, da gente falar ombreando esses outros artistas. E, falta que os brancos artistas, brancos curadores, brancos historiadores da arte e brancos diretores de museus reconheçam o seu privilégio. E, reconheçam o que a gente tem nos museus, nas exposições com obras de arte que contam a história das artes visuais no Brasil, exclui a população negra. Assim como excluiu a população indígena. Então, falta pensar coisas que tem gente falando há muito tempo: numa revisão! Eu acho que o momento dessa revisão é agora. O momento para esse ajuste é agora. Não tem mais desculpas de que esses artistas não existem, de serem poucos ou da produção não ser boa. (VIANA, 2018, p.106, grifo nosso)

⁷⁸ Informações sobre a artista retiradas da bio do seu site:
<https://renatafelinto.wordpress.com>

24. Robinho Santana

Figura 90 - S/infos. Fonte: <https://robinhosantana.tumblr.com/>



Figura 92 - S/infos. Fonte: <https://robinhosantana.tumblr.com/>

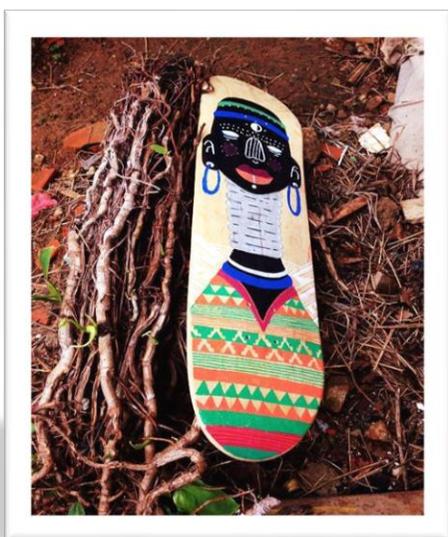


Figura 91 - S/infos. Fonte: <https://robinhosantana.tumblr.com/>



Figura 93 - S/infos. Fonte: <https://robinhosantana.tumblr.com/>



Robinho Santana trafega entre grafitti e telas, inclusive as referências se misturam. Numa primeira vista sobre as obras nós vemos a cidade grande, tanto pela vida urbana, quanto pela arquitetura da periferia. Além dos grafittis marcando as paredes e muros da cidade, a própria cidade é levada a ocupar outros lugares, fazendo de orelhões e skates objetos de desenhos sobre a periferia dos grandes centros. Os orelhões telefônicos (suporte usado em algumas obras) que já representaram a cultura urbana, são sem dúvida desbancados pelo skate, que longe de ser superado tem cada vez mais se destacado nesse cenário. Como pudemos ver nas Olimpíadas de 2021, quando em sua primeira aparição como esporte oficial, fez todo o país direcionar o olhar para skatistas brasileiros que se tornaram medalhistas olímpicos, abrindo caminho para valorização e o respeito para aqueles comumente marginalizados.

Nos achados recolhidos a presença de retratos com desenhos de pessoas negras, mais realísticos ou fantasiosos, é recorrente. Contudo, um elemento, comum em todos, me causou estranhamento. Os olhos não têm córnea, nem pupila, e ainda sim, parecem nos observar. Os desenhos sem olhos remetem a pessoas reais e a figuras tribais. Suas cores vibrantes contrastam com a

ausência de vida (nos olhos) ou nas taciturnas expressões do rosto. Esse fato me remete a uma ausência na presença, no sentido de que apesar da corporalidade das imagens ser colorida e marcante, há ausência de brilho nos olhos, como se algo não permitisse que a alegria se manifestasse completamente.

Robinho Santana por Robinho Santana

Robinho Santana⁷⁹, paulista de Diadema, é formado em Design, e em seus trabalhos resgata elementos da ancestralidade afro-brasileira e retrata figuras negras em situações de protagonismo, para isso, faz uso de cores efusivas realçando visibilidades. Em uma fala do artista, publicada num artigo da Revista Apotheke, Robinho fala sobre sua arte:

Em minhas obras a busca sempre foi sobre a importância de me encontrar e de fazer com que as pessoas que entrassem em contato com elas também se sentissem ali reconhecidas e representadas. Entendendo comigo mesmo e com outras pessoas ao meu redor a importância de falar sobre a nossa vida de forma plural e multidisciplinar. A frase “somos todos iguais” nunca me caiu bem e isso eu trago para o meu trabalho de diversas formas, seja em técnicas de pintura diferentes ou outros tipos de suportes como a acrílica sobre tela, xilogravura, muralismo, serigrafia, música ou através da diversidade de temas abordados como por exemplo a saúde mental ou a importância da educação. Desde minha adolescência vivida em Diadema/SP onde tive minhas primeiras experiências artísticas através da música, eu já via uma necessidade de falarmos de nós a partir de nós mesmos numa busca de mudanças, sejam elas pessoais ou sociais, muito pela influência de ter sido criado no barulho da revolução sindicalista no grande ABC onde meus pais tiveram uma grande atuação e eu vi ainda

muito jovem, homens e mulheres indo as ruas lutando pelos seus direitos. E isso, certamente, é mais uma influência em meu trabalho de artes que eu considero sendo um jovem vindo de uma área periférica onde nossas oportunidades nada tinha a ver como a carreira artística, um ato de resistência e político. (SANTANA, 2021, p. 135)

⁷⁹ Informações sobre o artista retiradas do site:
<https://projetoafro.com/artista/robinho-santana/>

25. Rosana Paulino

Figura 94 - Búfala. Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino/works>

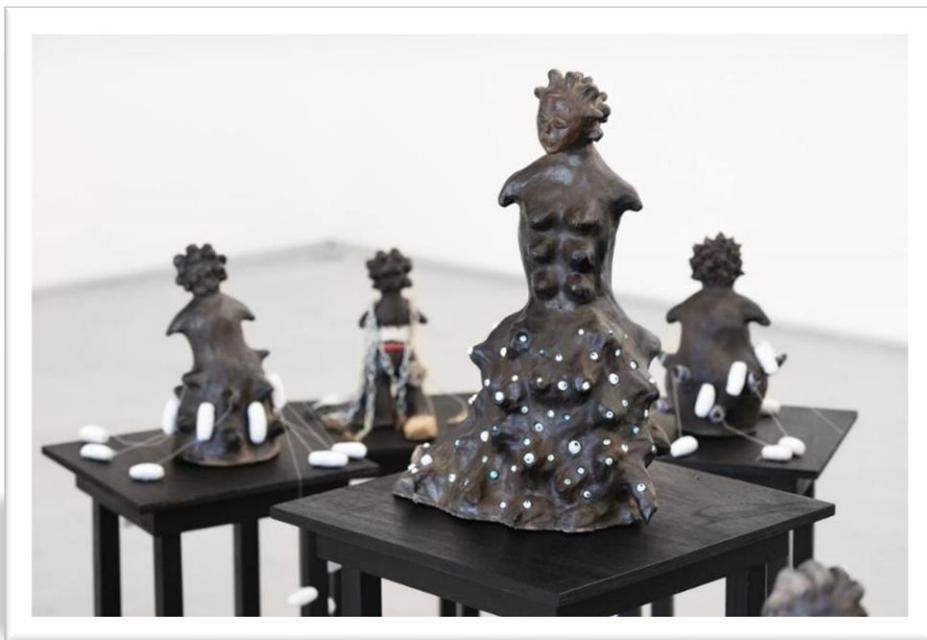


Figura 95 - S/infos. Da série “a costura da memória”. Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino/works>



Figura 96 - Parede da memória, 1994/2015, patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha de algodão, fotocópia sobre papel e aquarela 2. Fonte: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/rosana-paulino/works>



Rosana Paulino foi a primeira artista visual negra que conheci nessa errância e, a partir dela, os outros artistas foram chegando. Me lancei nessa empreitada porque com ela acessei um tipo de trabalho comovedor: uma mulher negra retratando mulheres negras e suas experiências comuns de dor e força. Então, me vi pela primeira vez diante de uma artista negra de arte contemporânea reconhecida no Brasil e fora dele, e que tratava sobre temas da negritude. Isso me causou um choque de realidade, lembrei dos museus e galerias que visitei no Brasil e fora dele, e não acessei nenhuma memória que se encaixasse nesse perfil. No vídeo que assisti Paulino, ela começou dizendo que tinha vindo da periferia de São Paulo, que sua mãe foi bordadeira e foi tecendo a articulação da sua história como mulher negra com as obras que faz. Nessa ocasião estava falando da série “A costura da memória” (2018) em que usa elementos do bordado, como bastidores e pontos de costura, para conectar memórias das ancestrais e suas próprias, construindo uma narrativa sobre violências e silenciamentos das mulheres negras desde a travessia do atlântico. Talvez, alguém não negro olhe essas obras e não sinta muita diferença de outros artistas do gênero. Mas, possivelmente, muitas mulheres negras do Brasil se vejam refletidas nessas obras (inclusive, talvez, seja esse o impacto que sinto ao olhar todos os artistas, de algum modo me

vejo espelhada, representada, como se falassem algo que não pude falar e me mostrassem algo que ainda não tinha percebido sobre mim). Não à toa, Rosana é considerada por muitos artistas como a precursora de uma nova perspectiva de arte política e racializada. E, aparentemente, depois de Rosana, começam a despontar nas galerias outros artistas engajados com o mesmo espectro de questões raciais, seguindo a lógica de costurar a memória escravagista com a condição contemporânea do povo negro no Brasil.

Com relação aos trabalhos, a série já referida e a obra “Parede da Memória” (1994/2015), sem dúvida consolidam o lugar de Rosana na Arte Contemporânea no país. Nelas, a artista entra no universo da ancestralidade e das violências que recaem sobre o corpo da mulher negra. Em “Parede da Memória” a artista imprime fotos de antepassados em aproximadamente 1000 almofadinhas de patuás. O simbolismo do patuá, na herança negra, está relacionado a proteção, é aquele objeto que deve ficar junto ao corpo de quem o recebe para garantir o amparo. E essa proteção, para religiosidade afro-brasileira, está ligada aos ancestrais, que assumem a posição de cuidado espiritual ao passarem para o Orum. Além dessa dimensão, a impressão de imagens também remete a ausência de

registros familiares e de antepassados negros, o que dificulta até hoje a identificação da herança étnica. Que atualmente tem sido buscada, e divulgada por personalidades negras, através de exames de DNA de ancestralidade. O movimento de reencontro com a própria história, que brota com Rosana, tem se expandido socialmente e fortalecido a construção de uma identidade negra afirmativa no Brasil. Cada vez mais temos visto as pessoas se encantarem com sua cor e origem étnica.

Já na série “A costura da memória” o protagonismo está na mulher negra, em histórias que retratam a objetificação e silenciamento de seus corpos. Quando vejo as obras, sou capturada pelo trabalho ‘Bastidores’, no qual rostos de mulheres negras foram impressos em tecido, encaixados em bastidores de bordado e tiveram olhos e bocas alinhavados de preto. Não consigo deixar de ouvir gritos abafados ao encarar essas imagens, principalmente pelo olhar daquelas cujas bocas estão costuradas. A sensação de que esses gritos vêm do passado e do presente, e que ainda assim a impotência em acolher os apelos segue atual é revoltante. As estatísticas atuais⁸⁰, em especial na pandemia Covid-19, não

deixam dúvidas quando à vulnerabilidade das mulheres negras no nosso país.

⁸⁰ Ver: <https://jornal.usp.br/ciencias/mulheres-negras-tem-maior-mortalidade-por-covid-19-do-que-restante-da-populacao/>

Rosana Paulino por Rosana Paulino

Rosana Paulino (São Paulo, 1967-) ⁸¹ é doutora em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo - USP, tem participado de diversas exposições e possui obras em museus importantes no Brasil e exterior. Seus trabalhos abordam, principalmente, questões ligadas à mulher negra na sociedade brasileira e à diversidade de violência sofrida pela população negra em virtude do racismo e das marcas da escravização.

Com uma bagagem derivada, também, da academia, a artista Rosana Paulino tem proposto reflexões acerca da presença do negro nas artes e a importância desses sujeitos falarem sobre suas questões. Diz Paulino:

Em relação a esse debate sobre a produção de artistas negros e negras no Brasil, isto é na realidade...É um debate muito atrasado. Nós estamos realmente muito atrás do reconhecimento da necessidade dessa produção. [...] O fato é como disse a Fabiana Lopes numa fala que ela fez, a entrevista da Fabi, para *Os Diálogos Ausentes* do Itaú. Ela fala que o fato de nós ainda estranharmos uma produção de artistas negros e negras. O fato de nós ainda não termos isso de maneira corriqueira já mostra o tamanho do problema no país. Isso, gera numa população onde mais de 51% das pessoas já

se colocam como não brancas e você não ter uma produção; ou então, ter ainda uma produção tão nascente em pleno século 21 de negras e negros que vão abordar as especificidades dessa população, os problemas dessa população, e as pessoas ainda se espantarem com isso, já mostra o tamanho do nosso atraso. É absolutamente necessário que as diferentes parcelas da população se coloquem, coloquem seus problemas e coloquem as suas especificidades. Se eu não colocar isto ninguém vai colocar por mim. Do mesmo modo, como as outras autorias: questões de gênero, as questões ligadas ao universo LGBT. Se eles não se colocarem, ninguém vai colocar para gente. Não há interesse em que esse diferente entre nesse campo, nessa arena principal da produção da cultura no Brasil. O Brasil ainda é um país atrasado. O Brasil é um país classista. É um país que não reconhece as diferenças. Então não há o interesse. Então, nós temos que nos colocar dentro dessa arena. Se nós não nos colocarmos, ninguém vai falar pela gente. Eu nem quero que fale pela gente. Eu acho que nem é essa a questão. Nós é que temos que colocar nossas demandas. Essas demandas são nossas e tem que ser colocadas por nós. Agora como tudo que acontece, nós estamos num momento extremamente novo, um momento em que nós não sabemos ainda como caminha, para que lado caminha. É ...Nós estamos exatamente no olho do furacão. E, isso, só eu creio que talvez pesquisas daqui a 20 ou 30 anos é que vão conseguir situar nesse momento que nós estamos vivendo, que para mim é um momento histórico. É um momento muito especial. (VIANA, 2018, p. 103)

⁸¹ Informações sobre a artista retiradas da bio do seu site:

<https://rosanapaulino.com.br/sobre/>

26. Sidney Amaral

Figura 97 - Saci. Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/32399-sidney-amaral>

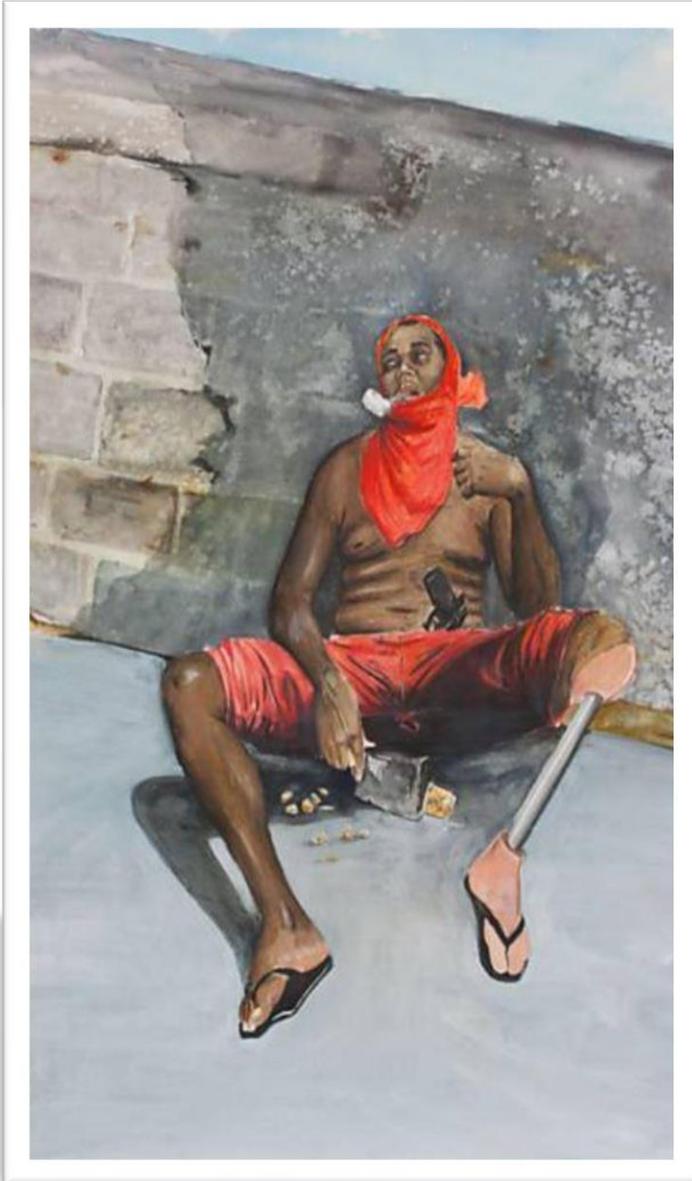


Figura 98 - Gargalheira ou quem falará por nós, 2014. Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/32399-sidney-amaral>

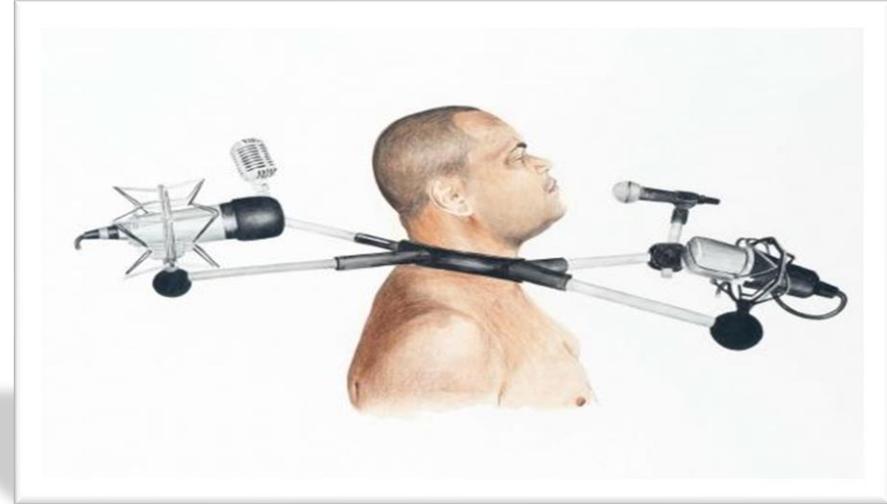


Figura 99 - Mãe preta ou a fúria de Iansã, 2014. Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/32399-sidney-amaral>



Sidney foi o segundo artista visual negro que conheci pela internet, e o primeiro homem. Naquele momento ele apresentava as obras “Gargalheira ou quem falará por nós”, como já mostrado, e “Saci”. Tais obras me levaram a divagações, fui buscá-las na internet e parei um bom tempo observando-as. Não me atraí pelas questões técnicas, mas pelas temáticas. O modo como se auto apresentava nas telas e alinhavava passado e presente, fábulas e realidade, me comoveu. Em “Gargalheira ou quem falará por nós” o artista recria o instrumento de tortura do período escravista, a gargalheira, substituindo as lanças de ferro por microfones, e se autorretrata usando esse dispositivo. As reflexões me levaram para as questões do homem negro no Brasil de hoje. Enquadrado como marginal, vive em contínua vigilância, ao mesmo tempo que é silenciado e desconsiderado, como se viu no caso de Nô Martins. Quantas e quantas histórias ouvimos sobre as ações policiais de ‘baculejo’ ou criminalização/assassinato de ‘sujeitos aparentemente perigosos’ simplesmente por sua cor, suas vestes, e por estar na ‘hora e lugar errado’, sem ao menos lhes dar o direito de defesa. Crianças vítimas de ‘bala perdida vindo de helicóptero da polícia’, homens sendo espancados até morrer em supermercados, é a história se repetindo por outros meios. E no caso da obra “Saci”, Amaral se autorretrata moribundo num canto de rua, com uma perna

mecânica, fumando um cachimbo de crack, portando uma arma e com camisa vermelha na cabeça simulando balaclava. Essa obra é dolorosa, reflete sobre o fim de tantos jovens e homens negros, na chamada ‘guerra às drogas’ ou ‘genocídio do povo negro’.

Outra dimensão dos trabalhos de Amaral é a expressão dos sentimentos e angústias de ser homem adulto, como os dilemas do casamento, da paternidade e do trabalho. E aqui, talvez esteja uma das características mais importantes do artista. O universo das emoções masculinas costuma ser um tabu, tanto pela negação por parte dos próprios homens, que reiteram o papel social da “não fragilidade” (os ultraconservadores que idolatram o ex-presidente fascista que o digam); quanto pelas discussões sobre machismo e patriarcado, que ao enfatizar as violências, acabam invisibilizando o afeto masculino. Desta feita, quando o artista apresenta em suas obras um ser triste, temeroso, que sente dores e que vive conflitos existenciais ele desfoca do papel de gênero, e puxa nossa atenção para humanização desse sujeito. De modo rarefeito já vemos entrar em pauta o tema das novas masculinidades, puxado principalmente por jovens acadêmicos e progressistas. Uma semente está sendo plantada, mas a zona de conforto e privilégios do homem em nossa sociedade ainda nos distancia do descolamento da existência de um

masculino sensível e da revisão de um possível papel social brutalizador.

Sidney Amaral por Sidney Amaral

Sidney Amaral (São Paulo, 1973-2017) ⁸² é o único artista *in memoriam* deste trabalho. Deixou obras ímpares, com exibição em importantes museus. Graduado em educação artística, Amaral também atuava como professor na rede pública de ensino. Explorava em sua extensa produção diferentes linguagens. Através do emprego inusual de objetos costumava abordar temas cotidianos, e nas pinturas problematizava questões identitárias, em especial a representação do homem negro contemporâneo. Em um trecho de fala, Sidney comenta sobre suas criações:

Eu sou muito eu nos desenhos. Não só porque a minha aparência mesmo, mas é tudo aquilo que me afeta, eu tento transmitir nesses desenhos. Tudo aquilo...Questões políticas, psicológicas, morais. Então eu tento me colocar nesses desenhos mesmo, meio que exposto mesmo. Eu acho que isso acaba aparecendo. Acho que esse método de trabalho acaba aparecendo nos próprios desenhos. O que me move nesse sentido de escolhas é a casa mesmo. Por ser um ambiente que a gente geralmente associa muito ao lado feminino, eu quis explorar esse lado. Não, o homem também pode estar. Então, às vezes, eu estou lavando louça e a coisa acontece quando eu estou lavando louça, quando eu estou varrendo a casa. Olha, tem um... Essa vassoura pode virar alguma coisa, esse prato. É o olhar mesmo para as

coisas mais banais que a gente tem com as coisas mais íntimas, como são nossos pratos, escova de dente, as coisas mais..., a gente vai conseguir passar isso para um outro nível? Acho que é por aí que me move. As coisas que me afetam diretamente. A questão de ser negro, de alguma forma acho que sempre teve um pouco essa questão da exclusão. E esses objetos que eu construo, essas imagens que eu construo, sempre trazem um pouco essa ideia de exclusão. (VIANA, 2018, p.105)

⁸² Informações sobre o artista retiradas do site:

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251377/sidney-amaral>

27. Thiago Consp

Figura 100 - Afroperifa 1 TopDown - . Da esperança de sair dos lugares que nos foram dados na sociedade e partir para o topo[...]. Fonte: <https://br.pinterest.com/tconsp/boards/>

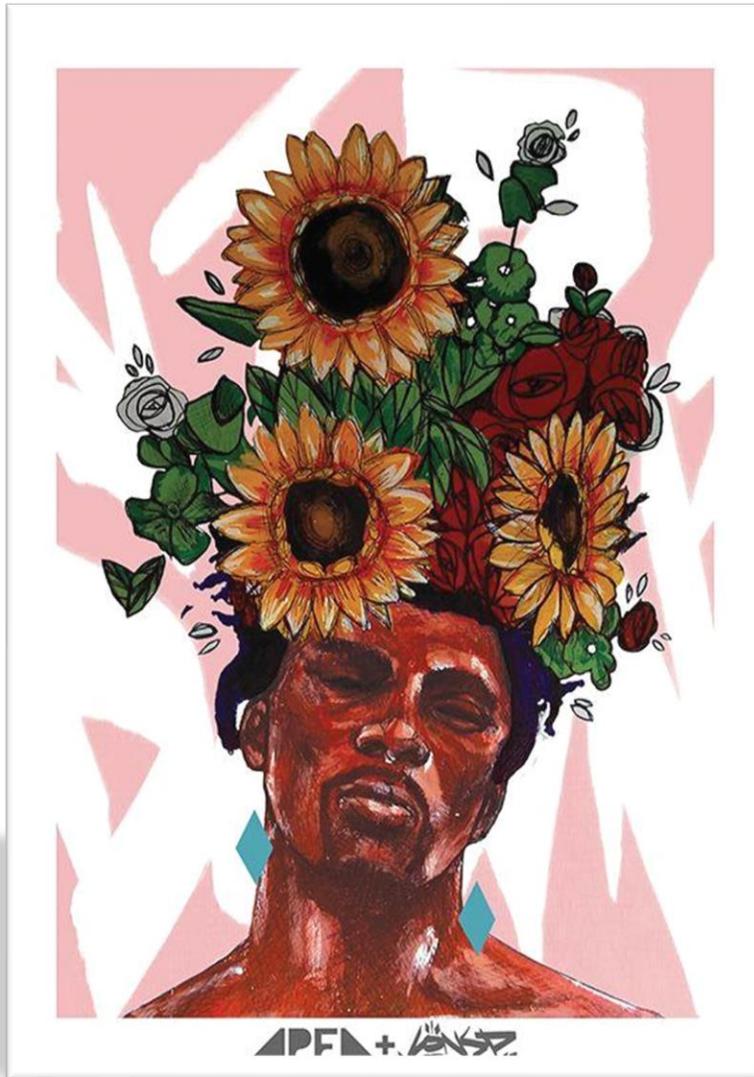
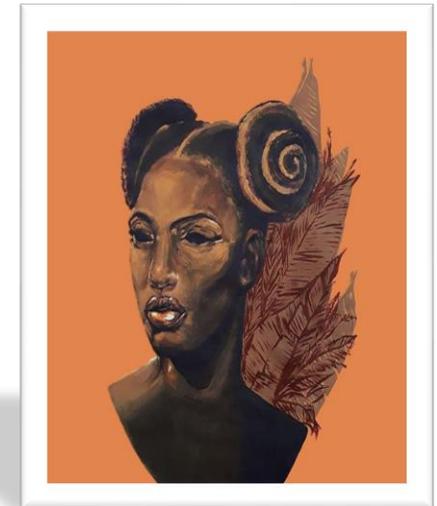
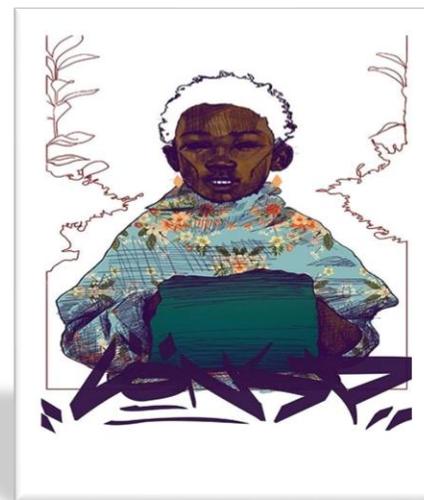


Figura 101 - Tríptico da série africans. Fonte: <https://br.pinterest.com/tconsp/boards/>



Figura 102 - Nós. Fonte: <https://br.pinterest.com/tconsp/boards/> **Figura 103** - Wonted da série afrovalley. Fonte: <https://br.pinterest.com/tconsp/boards/>



Esse artista é o mais encantador aos meus olhos. Ele cria retratos de pessoas negras com penteados, indumentárias, adereços, maquiagens, cores e expressões que ressaltam altivez e elegância. Uma herança positiva aparece nas obras de Consp. Fiquei com a sensação de que ele cria perfis encantadores para que possamos escolher um deles para vestir e ou se identificar. Essa lógica é a mesma do afrofuturismo, que nas artes cria utopias de civilizações e personagens heroicos e nobres em que o povo negro é ressaltado positivamente. Tanto Consp, quanto o afrofuturismo querem reconstruir imagens de exaltação e dignidade para um povo que tem sua identidade e valor sendo continuamente depreciado e rebaixado. E em termos de subjetividade, essa imágética tem a potência de favorecer autoestima e autoconceito daqueles que introjetaram a si mesmos como seres de menor valor.

Depois de realizar essa análise, vi que ela é expressa pelo próprio artista na descrição das telas da série “Afroperifa”, nas quais ele coloca descrições junto do nome das obras, como podemos ver:

***TopDown** - da esperança de sair dos lugares q nos foram "dados" na sociedade e partir para o topo, sair das mais distantes periferias para ocuparmos lugares de destaque nos*

mais variados setores da sociedade, mais uma vez sobre a capacidade preta de se levantar e seguir fazendo história;

***Life is good** - Da felicidade de celebrar e exaltar a vida preta, usar da nossa capacidade criadora para nos mantermos vivos e orgulhosos dos nossos;*

***Black Gold** - A autoestima elevada através da beleza, influenciando e incentivando positivamente jovens e crianças pretas a se amar, reconhecer sua etnia e começarem a entender seu corpo em diáspora;*

*e **MoveOn** - Sobre "enfrentar, superar problemas e seguir em frente" - A capacidade do povo preto de sair das adversidades, lutando contra todas as estatísticas e situações de desvantagem, para seguir se reinventando.*

Essas quatro obras são as únicas que possuem descrição, mas todos os trabalhos de Consp nos presenteiam com o encanto e com o orgulho de se afirmar negro, ultrapassando a narrativa da dor e alcançando o lugar de uma autoestima que deixa, contudo, de ser atravessada por um laivo de dor.

Thiago Consp por Thiago Consp

Thiago Consp (São Paulo, 1985-) ⁸³, graduado em Design Gráfico, tem uma trajetória vinda do Graffiti e da Street Art, técnicas que passou a aplicar em pinturas de tela, aprofundando temáticas ligadas a cultura afro, desde o estudo das tribos até o conceito estético do Afropunk. Numa entrevista ⁸⁴ para o canal de YouTube da Adobe Brasil o artista conta um pouco sobre sua trajetória nas artes visuais:

O quanto é assustador uma pessoa preta parada? [...]

Olá, sou Thiago Consp, sou grafiteiro, artista visual. Tenho um trabalho voltado para as identidades da cultura afro-brasileira [...] O primeiro contato com arte foi o grafite. Eu sempre tive uma ligação muito forte com o hip-hop, eu gosto do hip-hop desde criança mesmo. Era uma cultura que eu tinha muito contato no bairro que eu morava, eu sou de Perus, sudoeste aqui de São Paulo. Ali o hip-hop é muito forte, eu tive contato com isso muito cedo e veio daí, essa coisa do grafite. Depois disso eu escolhi uma profissão como Designer Gráfico e trabalhei como designer bastante tempo, e o hip-hop como atividade secundária. Eu não via, talvez, uma possibilidade de viver disso na época. Era meio que um hobby e que foi se tornando uma possibilidade com o tempo, eu fui trabalhando para que isso

virasse uma possibilidade. O grafite é a minha influência, ele é o meu traço. ... Quando eu vou desenvolver uma arte eu penso como ela pode ser no digital e também que eu possa reproduzir isso facilmente no muro depois com o spray, e que eu possa usar a técnica nos dois. A maneira com que eu pinto no digital é a maneira como eu pinto na parede eu aprendi a pintar na parede, então é essa maneira que eu trago no digital. Eu descobri uma maneira similar de trazer isso para o digital.... O meu processo criativo vem da rua, primeiro eu saio ali na rua, eu tô pensando na rua o que eu vou fazer, e isso vem pra o digital depois. Quando o processo é inverso, eu vejo que ele é mais lento, sabe? A coisa demora mais para acontecer. [...]

Eu como homem negro sinto dificuldades, eu vejo coisas acontecerem, né! Na questão de racismo estrutural mesmo, coisas acontecerem com artistas brancos que não chegam para nós artistas negros, assim! Questão de contato mesmo. As vezes o cara estudou com o outro na escola ali, tal. E o cara hoje é chefe da agencia tal, e ele faz o cash, e ele fala: tem um cara que estudou comigo ali, tal! A gente acaba ficando de fora desse processo, e de diversas outras questões. Então, nessa questão artística mesmo eu sempre pauto isso, por que é um ponto na minha vida, e é um ponto na nossa carreira como artista preto também. E essa parada tem que ser pautada, tem que ser questionada e é sim um ponto onde a gente parte de trás. Por diversas coisas, questão de material, questão de equipamento. A

⁸³ Informações sobre o artista retiradas do site: <https://www.behance.net/thiagoconsp/info>

⁸⁴ Transcrição de trechos da entrevista para o canal de YouTube da Adobe Brasil em novembro de 2022, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J6iDaVn37P0&t=128s>

minha influência mesmo é o hip-hop, daí que eu conheci o mundo.

28. Tiago Gualberto

Figura 104 - Detalhe. *Árvore do Esquecimento*, 2012, Técnica mista. Fonte: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/tiago-gualberto---obras>



Figura 105 - Detalhe. *Navio negreiro*, 2007, Técnica mista. Fonte: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/tiago-gualberto---obras>

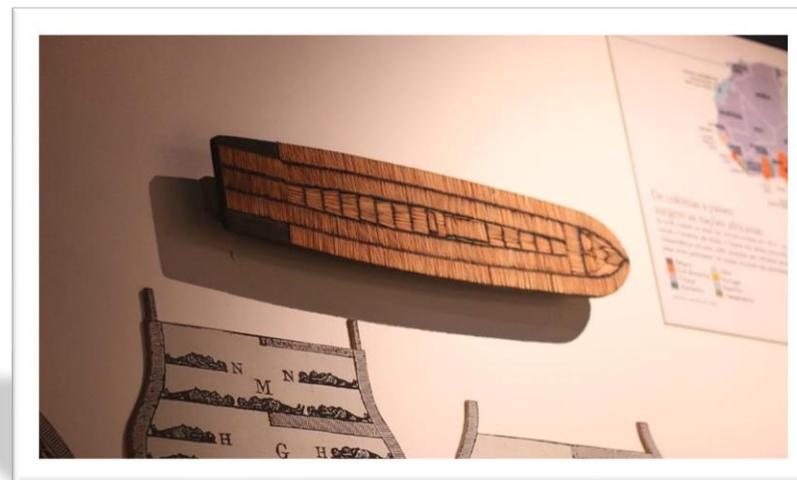


Figura 106 - Detalhe. Sem título, *Xilogravuras sobre filtro de coador de café*. Fonte: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/04/07/tiago-gualberto---obras>



Os achados de Gualberto foram poucos, detalhes de apenas três obras, provavelmente de uma exposição maior. Todavia, não deixa de mostrar sua incisiva crítica à herança escravista, nos fazendo olhar para os assuntos que se querem esquecidos. Na obra ‘Navio Negreiro’, o artista cria uma parede de caixas de fósforos com cópias de fotos 3x4 de achados e perdidos e reproduz maquetes e plantas baixas do navio, que evidenciem o modo como os corpos negros eram dispostos. Já na obra “Árvore do esquecimento” fotos 3x4 são colocadas dentro de lâmpadas presas a um tipo de galho, e outras no chão, caídas desses galhos. E a terceira, sem título, o artista imprime em coadores de café de papel xilogravuras de rostos negros e expressões racistas usadas no cotidiano (negro de alma branca, criado mudo, mercado negro, ovelha negra, dia de branco, etc). O trabalho a “Árvore do esquecimento” é sem dúvida o mais tocante. As lâmpadas caídas dos galhos maiores falam dos que ficaram para trás - em África, no mar ou na colônia -, e também, dos que continuam ficando para trás. É uma obra memorial, que exige silêncio e pesar ao contemplá-la, por se tratar da referência a uma tragédia ainda em curso e de distante solução.

⁸⁵ Conferir: FREUD, S. (1915). O Recalcamento. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Quando os artistas seguem criando sobre a trágica história do negro no Brasil me dá a impressão de que eles veem algo que a sociedade ainda não percebe sobre o assunto. Essa repetição lembra os conceitos de “retorno do recaiado” ⁸⁵ em psicanálise e de “ritornelo” ⁸⁶ em Deleuze e Guattari. No primeiro há o movimento de retorno difuso à consciência de conteúdos dolorosos ou traumáticos que haviam sido expulsos dela, porque no momento do acontecimento eram insuportáveis. Inclusive, alguns psicanalistas que discutem a questão racial no Brasil usam esse conceito para analisar a negação do racismo e as ondas discriminatórias do ultraconservadorismo. Já no caso do ritornelo, a interpretação segue outra via. Aqui o movimento não é de retorno, é de passagem, de experimentação e de fuga. Um ritmo que produz improvisação e trilhas para sair do território, do estabelecido. Então, creio que Thiago e outros artistas dançam com os dois conceitos, tensionam o recaiado ao mesmo tempo que criam trilhas e se lançam em novos encontros.

⁸⁶ Conferir: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2012

Tiago Gualberto por Tiago Gualberto

Thiago Gualberto (Igarapé/MG, 1983-) ⁸⁷ é artista visual e pesquisador no Museu Afro Brasil, tem mestrado em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP) e graduação em Tecnologia Têxtil e Moda pela mesma instituição. É um artista renomado, com participação em exposições e com obras em museus nacionais e fora do país, abordando em muitos trabalhos questões ligadas a população afro-brasileira. Abaixo segue o trecho de uma fala do artista que de fato, traz um questionamento anterior a várias questões abordadas na tese: por que valorizar a arte?

Quantas instituições de arte acreditam que o simples fato de fazer Arte como se tivesse fazendo o bem? Que a arte é coisa boa? Que acham que a arte é o bem feito? A arte da culinária. Olha que beleza, né! Parece que só a palavra arte já eleva esse fazer. Como se esse fazer não tivesse inserido no mundo. Nesse mesmo mundo que é perverso, racista, é violento. Quer dizer, para mim, sempre foi um dilema principalmente porque, talvez o meu fenótipo não seja encarado por muitos como absolutamente negro. Existe essa expectativa do que seria um negro ideal e que muitas vezes é reproduzida inclusive por aqueles que tentam defender a importância de uma identidade negra.

⁸⁷ Informações sobre o artista retiradas do site:
<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2014/12/30/tiago-gualberto>

Quer dizer, ideias de purismo, ideias de uma essência negra. (VIANA, 2018, p.104)

29. Tiago Sant'ana

Figura 107 - Refino #2. Fonte: <https://tiagosantanaarte.com/>



Figura 108 - Ao rés do chão. Fonte: <https://tiagosantanaarte.com/>

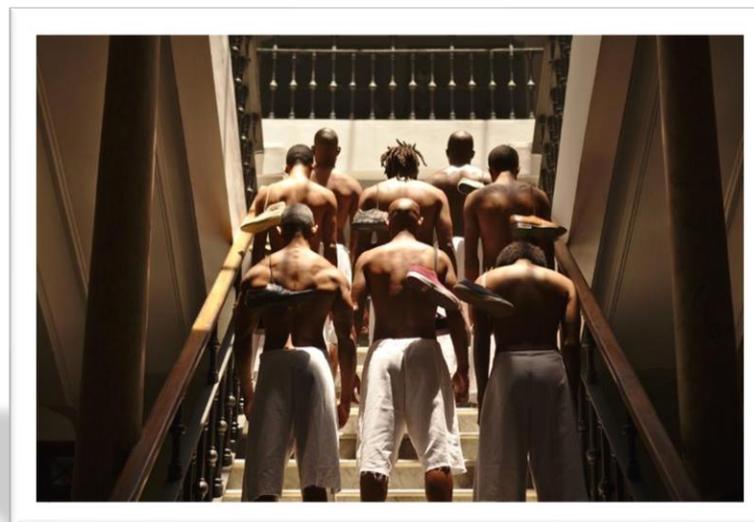


Figura 109 - Sapatos de açúcar. Fonte: <https://tiagosantanaarte.com/>



Tiago Sant'ana segue na esteira das feridas da herança escravagista no contemporâneo, mas escolhe, na maioria das criações que encontrei, o universo dos Engenhos de Açúcar. Inclusive, usa o açúcar refinado como material para alguns trabalhos marcantes. Na série “Sapatos de Açúcar” cria calçados masculinos e tamancos de açúcar para as fotoperformances, geralmente realizadas em antigos engenhos. Um aspecto interessante é que essa série se liga à outras, como “Rês do chão” e “Refino”, nas quais podemos ver a insistência de Tiago em falar sobre a proibição do uso de calçados pelos negros escravizados, agora, a partir de vocábulos imersos no mundo do açúcar. E complementando esse ponto, eu, que sou alagoana e estou numa terra de cultivo de cana, vejo o quanto as histórias dos engenhos me foram transmitidas pelo viés do progresso, da civilização, da origem das cidades, quase o tempo todo sendo ressaltada positivamente. O trabalho escravo costuma ser visto, em especial no campo da arquitetura e urbanismo, apenas pela menção às senzalas, sem sequer tocar na dor e na violência acoplados nesta atividade econômica, mas também ética, social e cultural. Então, quando Tiago, e também Kleber Mendonça no premiado filme “O som ao redor” (2012), problematizam a dimensão das violências derivadas da dinâmica dos Engenhos de Açúcar na vida social no contemporâneo, tornam possível um

diálogo que se vale de uma penetração sociológica e antropológica mais profunda com a história, permitindo que versões silenciadas comecem a tensionar narrativas positivadas por uma lógica social que, para além do ar civilizatório, deixou marcas cruéis que precisam ser pautadas, e não esquecidas. A questão do não esquecimento dessas marcas é levantada na performance “Passar em branco” (2018), em que Sant'ana vai até ruínas coloniais em Cachoeira (BA), vestido de branco e começa a passar pano branco numa mesinha, com ferro elétrico. A relação das expressões ‘passar em branco’ e ‘passar pano’ se equivalem no contexto da crítica proposta, que denuncia a continuidade da dinâmica colonial que segue se aproveitando de relações de trabalho desiguais, privilegiando a elite e nunca os negros.

Tiago Sant'Ana por Tiago Sant'Ana

Tiago Sant'Ana (Santo Antônio de Jesus, BA, 1990 -) ⁸⁸ é artista visual, curador e doutorando em Cultura e Sociedade, pela UFBA. Em seus trabalhos aborda a violência colonial, que aparece nas representações das identidades afro-brasileiras e discute a produção de História e Memória a partir das dinâmicas coloniais.

Numa entrevista⁸⁹ para o 'Canal Curta!' no YouTube, Tiago fala sobre seus principais trabalhos, sobre suas influências decoloniais e sobre a recorrência do açúcar em seus trabalhos como elemento tensionador de dinâmicas coloniais:

Eu sou Tiago Sant'Ana, artista visual. Sou de Santo Antônio de Jesus, no Recôncavo da Bahia. Meus trabalhos geralmente versam sobre as identidades afro-brasileiras, tendo uma influência das perspectivas decoloniais, anticoloniais.

O açúcar ele aparece com recorrência em meu trabalho, talvez meu principal material de investigação. O açúcar tem uma relação muito próxima com a história de colonização no Brasil, principalmente se a gente começar a pensar sobre o mercado que girava em torno do açúcar. Um mercado que era financeiro, mas também tinham implicações raciais muito fortes por causa da questão da escravidão. Então, muitos dos meus trabalhos tem como metodologia a visita a ruínas de

antigos engenhos de açúcar, nessa região do Recôncavo da Bahia. E nessas ruínas eu desenvolvo performances que tentam recontar essa história da escravidão, essa história da colonização sobre um outro ponto de vista, mais contemporâneo. Pensando a partir, também, da população negra porque esse processo de história que envolve a colonização ele tem um olhar eurocêntrico muito forte. Então, é uma tentativa de disputar essa memória.

Quando acontecem essas performances dentro desses lugares, desses antigos engenhos de açúcar, as pessoas começam a repensar esse lugar, a pensar o porquê de fazer aquilo naquele contexto. Um exemplo disso é o trabalho da série 'Sapatos de açúcar', em que eu construo esculturas, um par de sapatos que são formados por açúcar. O sapato no período pós-abolição é como se fosse um símbolo da cidadania negra, mas um símbolo muito precário. Nessas fotos, esses sapatos geralmente aparecem sempre na iminência de serem dissolvidos na água. Então, eu falo um pouco sobre como esse processo da cidadania, esse processo da abolição é um processo muito frágil. E, ao mesmo tempo, nessas fotos é como se eu tivesse protegendo esses sapatos. Algo frágil, mas que deve ser protegido. Algo frágil, mas que a gente deve pensar sobre ele. Mas, também pensar o quanto esse açúcar, o quanto esses sistemas que circundam o açúcar no passado eles também têm uma relação com o contemporâneo. Então, para mim o açúcar é um material dinâmico que ainda hoje tem essa potência para discutir essas questões relacionadas à colonização.

⁸⁸ Informações sobre a artista retiradas da bio do seu site: <https://tiagosantanaarte.com/>

⁸⁹ Transcrição de trechos da entrevista para o 'Canal Curta!', no YouTube em outubro de 2019, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vrSjiezFWXo&t=37s>

30. Tutano Nômade

Figura 110 - S/infos. Fonte: <https://www.behance.net/tutanonomaa09c>



Figura 111 - Coração de quebrada, 2019, da série Juventudes nas cidades, técnica aquarela em papel algodão. Fonte: <https://www.behance.net/tutanonomaa09c>

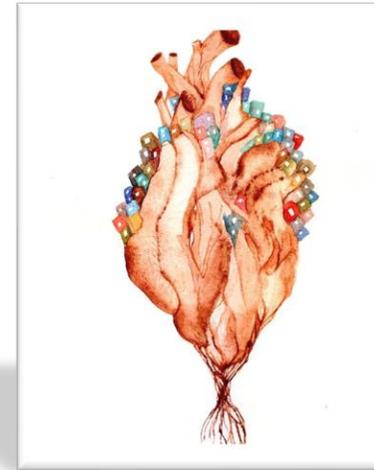
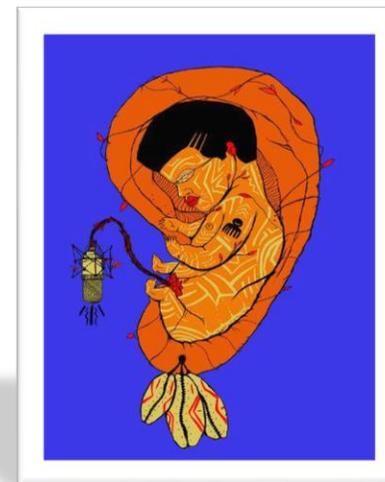


Figura 112 - S/infos. Fonte: <https://www.behance.net/tutanonomaa09c>



Sem tirar os pés da realidade Tutano Nômade traz para seus trabalhos o afeto e o amor como dimensões da vivência periférica. Em grande parte de suas aquarelas e acrílicas podemos ver esses aspectos na favela (retratada em especial em uma obra no formato de coração), no autoamor e sororidade entre mulheres, nas relações afetivo-sexuais, nas relações entre pais e filhos, e até mesmo no processo gestacional. Contudo, aparecem atrelados a uma espécie de experiência efêmera do amor, como se as condições da realidade não permitissem a constância dessa afetividade. O que não é descabido, - inclusive numa das obras o casal aparece se abraçando e os pés do homem é uma bomba-relógio -, nos levando a olhar para a dificuldade de famílias negras periféricas manterem um padrão saudável e amoroso de relação, quando precisam lidar com a morte e prisão de seus homens e com a luta pela sobrevivência. Bell Hooks, em alguns de seus escritos, reflete sobre a dificuldade do povo negro experimentar o amor, quando a herança traumática de um período em que famílias eram separadas, os filhos retirados das mães para serem vendidos e as mulheres sendo covardemente estupradas atrelada à violência policial, dificulta construção de vínculos de afetivos mais profundos nas relações de intimidade e

autoamor. Como podemos ver no trecho⁹⁰ do escrito “Vivendo de amor”, de Bell Hooks:

Nossas dificuldades coletivas com a arte e o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata. Isso não deveria nos surpreender, já que nossos ancestrais testemunharam seus filhos sendo vendidos; seus amantes, companheiros, amigos apanhando sem razão. Pessoas que viveram em extrema pobreza e foram obrigadas a se separar de suas famílias e comunidades, não poderiam ter saído desse contexto entendendo essa coisa que a gente chama de amor. Elas sabiam, por experiência própria, que na condição de escravas seria difícil experimentar ou manter uma relação de amor.

Imagino que, após o término da escravidão, muitos negros estivessem ansiosos para experimentar relações de intimidade, compromisso e paixão, fora dos limites antes estabelecidos. Mas é também possível que muitos estivessem despreparados para praticar a arte de amar. Essa talvez seja a razão pela qual muitos negros estabeleceram relações

⁹⁰ DISPONÍVEL EM: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>

familiares espelhadas na brutalidade que conheceram na época da escravidão. Seguindo o mesmo modelo hierárquico, criaram espaços domésticos onde conflitos de poder levavam os homens a espancarem as mulheres e os adultos a baterem nas crianças como que para provar seu controle e dominação. Estavam assim se utilizando dos mesmos métodos brutais que os senhores de engenho usaram contra eles. Sabemos que sua vida não era fácil; que com a abolição da escravatura os negros não ficaram imediatamente livres para amar.

Tutano Nômade por Tutano Nômade

Fábio Gonçalves - Tutano Nômade (1983-) ⁹¹ é um multiartista da capital paulista. Sobre seu percurso criativo, encontramos poucos dados. Atua como artista plástico, ilustrador e designer gráfico. Em suas obras visuais utiliza técnicas de gravura, pintura, serigrafia, arte digital, graffiti, escultura e reciclagem. As informações obtidas narram que seu processo criativo experimental é inspirado pelo caos da metrópole, pela música negra e também no surrealismo. Com relação as temáticas, afirma-se que dialoga com a questão racial, a desigualdade de gênero e a solidão urbana.

⁹¹ Não encontrei maiores detalhamentos sobre esse artista, as poucas informações apresentadas aqui foram retiradas do site: <https://www.behance.net/tutanonoma09c>

Cruzamentos reflexivos

Memória, ancestralidade, epistemicídio católico e cultural, diáspora, sagrado, cura, trauma colonial (escravidão), amor, beleza, violência urbana e de gênero, cidade, apropriação cultural, resistência, futuro, dor e estereótipos são alguns pontos de interseção que costuram os trabalhos dos artistas, chamando atenção para reprodução de um discurso comum, entre eles, sobre a negritude brasileira contemporânea. Como se, a partir de linguagens e técnicas visuais diferentes, tivessem o mesmo alvo temático: expor a violência racial no presente, como efeito da perversidade colonial e propor a reconfiguração dessa herança traumática, sugerindo processos de cura através da ressignificação da história, dos corpos e da autoimagem. Contexto este que constrói um tipo de levante negro contracolonial, denunciando epistemicídios e produzindo saberes a partir de um lugar que não depende diretamente da academia. E além disso, evidenciando a defasagem entre produção acadêmica e práticas de resistência negra ramificadas no tecido social. Um exemplo disso é que, parte da discussão sobre o pensamento decolonial aparece no discurso acadêmico pela via de teóricos de gabinete, enquanto no campo da

arte produzida por autores negros, o contracolonial se faz como modo de vida, invenção de existências, a partir da experimentação na própria pele (corpo negro). Esse aspecto se mostra interessante porque, para os sujeitos negros que receberam no corpo (a partir da cor de pele) a violência colonial direta, esses artistas, também partem do corpo-pele para se reconstruírem. Então, a próxima seção desta tese se propõe a confeccionar núcleos imagéticos-narrativos a partir de temas comuns presentes nas obras, encruzilhando com saberes contracoloniais e decoloniais. Mas, priorizando a visão dos próprios artistas sobre alguns desses temas, por considerá-los vanguarda na produção de práticas e saberes contracoloniais.

Contudo, além das intersecções temáticas que serão apresentadas nos núcleos narrativos é relevante fazer aqui um balanço desta seção, aproximando o escrito afetivo que realizei e as narrativas produzidas pelos próprios artistas e seus comentadores. Isto significa já de início, mencionar apagamentos e ausências entre os artistas que compõem essa curadoria e, conseqüentemente, no sistema de arte brasileiro.

Para isso, alguns dados sociodemográficos identificados permitem visualizar alguns questionamentos. Do universo de trinta artistas encontrados na errância virtual têm-se:

Na dimensão de gênero vinte e dois homens, numa faixa etária de 33 a 68 anos, representando 73,3% dos artistas, sendo oito mulheres, entre 27 e 56 anos, dentre elas uma mulher trans, representando 26,6% do total de mulheres;

Na dimensão regional vinte e quatro artistas são do Sudeste (80%), quatro são do Nordeste (13,3%), e dois artistas são de Brasília, Centro-Oeste;

E, por fim, *na dimensão escolaridade*, vinte e oito possuem graduação, dentre estes, nove com pós-graduação stricto sensu. Um possui curso técnico, e outro não foi encontrada a informação. Contudo, é importante destacar que dentre os artistas graduados, apenas um deles não tem uma graduação vinculada ao universo das artes.

O que esses poucos dados permitem ver? Sem pretensão de maiores aprofundamentos, pois a própria geração deste conjunto analisado foi construída de forma aleatória dentro do universo virtual, o que apresentamos aqui é um breve ensaio de análise sobre o perfil deste conjunto. De pronto, esse perfil indica uma desigualdade regional e de gênero elevada, dados estes que não se destacam aleatoriamente. Pelo contrário, são sintomáticos de uma estrutura social, cultural e econômica que de fato, avaliza as dicotomias maiores da sociedade brasileira em termos da polaridade Nordeste versus Sudeste, bem como de oportunidades que passam pela agenda de raça e gênero.

A desigualdade de gênero é uma ferida viva na sociedade como um todo, mas o atravessamento racial agrava ainda mais esse quadro. Escutamos frequentemente que a mulher negra está na base da pirâmide social, ou seja, em maior condição de vulnerabilidade (e dados estatísticos sobre violência de gênero seguem atestando isso). A afirmação de Angela Davis - “quando a vida das mulheres negras importar, teremos a certeza de que todas as vidas importam”⁹²-, é usada como reflexão para pensar o lugar social dessa mulher

⁹² Discurso de Ângela Davis durante a conferência de abertura da Escola de Pensamento Feminista Negro, em 17 de julho de 2017, na cidade de Cachoeira-BA

que está sob o efeito mais cruel da violência racial, de gênero e de classe. Quando voltamos para pensar a presença rarefeita das mulheres negras nesse recorte de artistas (obtidas em busca no google!) fica evidente a violência, que culmina na dificuldade de acesso das mesmas aos espaços formais de arte e, talvez mais grave ainda, a invisibilização de suas demandas enquanto grupo social. Denúncia que aparece em algumas falas das artistas, principalmente, da artista trans Castiel Vitorino, que destaca o agravamento dessa invisibilidade, ao passo, que o avanço na escolarização e as produções artístico-intelectuais das mulheres são mais frequentes, inclusive com publicações acadêmicas que subsidiam partes desta tese.

Os dados a respeito da escolarização elevada dos artistas, além de falarem do acesso dos mesmos à educação formal, contrapondo índices de baixa escolarização para população negra, também falam de um debate em discussões do movimento negro que presenciei, a respeito da demanda de excesso de qualificação para pessoas negras em comparação com pessoas brancas em mesma função. Além das remunerações, que já costumam estar abaixo da média, a cor da pele produz uma disputa injusta no acesso a postos de trabalho melhores. Essa reflexão me fez lembrar

do elevado nível de qualidade das obras, ao passo que sua entrada no mercado de arte tem acontecido de modo gotejante.

A problemática regional é o dado mais expressivo e chocante, principalmente por ser uma pesquisadora nordestina, e, apesar de ter cruzado minhas histórias com as obras de alguns artistas, isso não diminui a ausência de artistas nordestinos nessa seleção. É um sintoma crítico, principalmente porque essa lista de artistas, como já comentado, foi se formando a partir da deriva virtual no Google e das referências dos próprios artistas, citando uns aos outros. Isso indica que, de algum modo, estão conectados e participam, de alguma forma, de um circuito artístico com determinados atributos que os fazem conectar. Circuito este que evidencia ausências, alertando para outra face da discriminação racial e regional. Porém, mesmo que esses artistas tenham alcançado alguma visibilidade nos espaços formais ainda se sentem excluídos, como aparece nas falas de muitos deles. Mesmo alcançando a legitimidade de sua produção, este fato não é suficiente para inseri-los com dignidade em outras esferas da vida social. Então, o que dizer daqueles que nem aparecem nas buscas do Google? Outra dimensão da discriminação regional que percebo, fora dos dados citados, é o fato da maioria dos artistas

abordarem questões urbanas e da cidade em suas obras, contudo, uma pergunta emerge ‘de que cidade falam?’ Essa ideia do urbano atrelado à grande metrópole (aqui representada por São Paulo), encobre a singularidade das experiências urbanas em cidades com outras dimensões e características. Essa ‘sudestinalização’ da arte nos deixa à mercê de um Brasil incompleto. Isso me lembrou a algo que ouvi de uma amiga curadora de arte aqui de Maceió, quando ela me disse que via os artistas do Sudeste de apresentando como artistas nacionais, enquanto os artistas do Norte/Nordeste eram lidos como artistas regionais. Não encontrei referências para subsidiar esse argumento, mas não deixa de ser uma questão para refletir.

Deixando os dados estatísticos e nos movendo sobre as temáticas e ambiências dos trabalhos analisados, de modo geral e sem aprofundamentos maiores, senti que essas artes falam da dor. Usam de estética sensíveis, viscerais e sofisticadas para ‘fazer ver’ e ‘denunciar’ silenciamentos, apagamentos, violências sexuais e urbanas, como também modos de enfrentamento ligados às práticas religiosas/espirituais e afetivas. O que nomeio aqui de ‘poética da dor’, porque - seja usando linguagens duras ou diretas, seja linguagens delicadas - a narrativa dos artistas negros expressa

a dor e o desejo de atravessá-la. É como se fosse uma ferida crônica, que buscam bálsamos no amor e na arte.

Na seção que se segue, “Quilombagem estético-afetiva”, inicio as conexões entre obras e temas, usando para isso não só o recurso textual, mas, apresento uma produção de colagens digitais (mais uma vez colocando-me em situação de proximidade e de ensaio no campo estético) e um indicativo analítico a respeito das reflexões que elas incitam.

IV. Por uma quilombagem-estético-afetiva

Para identificar, na estética negra brasileira contemporânea, os modos de comunicação e experimentação de poéticas visuais que se apresentam como insistências político-afetivas, construímos, inicialmente, a baliza analítica-conceitual – quilombagem estético-afetiva – para direcionar o olhar no processo cartográfico das obras dos artistas negros, montando núcleos narrativos poético-imagéticos a respeito dos temas que emergem do encontro entre essas produções. A fabricação desse norte analítico se deu a partir do cruzamento de três elementos conceituais: quilombagem; paradigma estético; afeto/amor;

O uso de “quilombagem” advém da reflexão desenvolvida por Clovis Moura em seu clássico texto “A quilombagem como expressão de protesto radical” (2001), em que analisa o *quilombo* como sociedade alternativa ou paralela de trabalho livre incrustada no Brasil colônia e a *quilombagem* como um processo de desgaste permanente do sistema escravista. Apesar, dos conceitos, trabalhados por Moura, estarem vinculados ao crime da escravidão e ao período histórico em questão, não deixa de apresentar uma potência simbólica, enquanto elemento produtor de

sentidos e significados capaz de orientar o olhar para as formas de resistência do povo negro no Brasil de hoje. O que pode ser exemplificado de duas maneiras.

Na primeira, quando o autor define “quilombo” ele apresenta os estágios de formação dessa sociedade alternativa:

O seu agente social era o negro-escravo inconformado que traduzia esse sentimento no ato da fuga. Este era o primeiro estágio de consciência rebelde, obstinada e que já expressava e refletia um protesto contra a situação em que estava submerso. O negro fugido era o rebelde solitário que escapava do cativeiro. O segundo estágio era a socialização desse sentimento, e, em consequência, a sua organização com outros negros fugidos em uma comunidade estável ou precária. Era, portanto, a passagem, no nível de consciência, do negro fugido para o do quilombola. O seu protesto solitário adquiria um sentido social mais abrangente e já se expressava em atos de interação coletivos. (MOURA, 2001, p. 103)

Ao tomar essa conceituação para encarar as obras artísticas, a partir da descrição acima é possível conectar o modo como esses artistas visuais vão sendo encontrados e depois interligados nesse estudo. Ou seja, a princípio os artistas foram encontrados a partir da identificação em suas obras de alguma expressão de resistência e inconformidade diante do racismo estrutural. Em seguida, no processo de montagem das colagens digitais, esses artistas foram

agrupados, entrando num estágio de socialização dos sentimentos que partilham a partir das suas existências negras, coletivizando suas lutas e falas. Mesmo que este processo ocorra em geral, nas redes imateriais da internet, sem a base geográfica, social e política que um quilombo concretizava, com todos os riscos impostos pela perseguição e guerra, os artistas acabam se alinhando numa linguagem de resistência e abrindo caminhos (ou seguindo trilhas) que podem vir a se linkar e constituir um território estético-afetivo.

Na segunda, quando o autor define ‘quilombagem’, é possível tomar esse conceito como inspiração para dar visibilidade à germinação intermitente e continuada que está em ebulição nessas criações artísticas que notadamente contestam a sociedade racista atual.

A quilombagem — o continuum dos quilombos através da história social da escravidão — foi um processo de desgaste permanente do sistema. Não queremos dizer, com isto, que houve uma articulação consciente da parte dos seus agentes sociais, mas a sua existência e a sua permanência no tempo, a sua imanência contínua constituiu um processo social. [...] É uma articulação subterrânea, ambígua, sem códigos ou normas, mas que se manifesta em atos objetivos de solidariedade sutis ou dissimulados no escravo passivo. É uma passividade que a qualquer momento pode transformar-se em fuga, ato de violência ou em descaso pelo trabalho, sabotagem, doença simulada

ou outras formas de resistência. (MOURA, 2001, p. 109-110)

Nesse contexto, o uso de “quilombagem” como substrato da análise das produções de artistas visuais negros contemporâneos no Brasil permite conectá-los à história de resistência dos nossos antepassados e às articulações subterrâneas, nas quais mostram outros modos de enfrentamento e cuidado de si, enquanto indivíduos e grupo social que partilha o presente e busca criar futuros outros.

Quanto a ‘estética’, neste contexto de análise, não se encontra conectada as definições da Teoria Estética enquanto campo de saber filosófico, mas ao pensamento de Felix Guattari em seu último livro – “Caosmose: um novo paradigma estético” (1992), quando propõe as ‘maquinas estéticas’ como blocos de sensações suscetíveis de extrair sentido das sinaléticas vazias e do rolo compressor da subjetividade capitalística. Para ele a arte não se refere apenas “a existência de artistas patenteados, mas também de toda uma criatividade subjetiva que atravessa os povos e as gerações oprimidas, os guetos, as minorias... Gostaria apenas de enfatizar que o paradigma estético, o da criação e da composição de perceptos e de afetos mutantes, se tornou o de todas as formas possíveis de liberação” (p. 116). Portanto, o paradigma estético

também é um propulsor de afetos, que no caso das obras encontradas aqui, se conecta à dimensão do amor⁹³. Visto que historicamente, como mostra bell hooks⁹⁴, os sistemas de dominação foram ainda mais eficazes por terem alterado a habilidade de querer e amar dos sujeitos negros submetidos à escravidão nas Américas. Isso produziu uma ferida emocional que afeta ainda hoje a capacidade de descendentes negros de sentir e viver o amor. Então, hooks fala que a vontade de amar é um ato de resistência. E que começa com a nossa capacidade de nos conhecer e afirmar, de mirar-se no espelho e conversar com as imagens ali refletidas, não mais para julgar e punir, mas para se afirmar. É aqui que as imagens refletidas nas obras desses artistas podem reposicionar afetivamente os negros como sujeitos de amor e luta. Mesmo porque, como diz Rosana Paulino (2017, p.9), retomando aqui o tema da imagem, preponderante nesta tese:

Imagens não são elementos mortos. Elas participam ativamente da construção dos locais sociais ocupados pelos indivíduos. Neste caso – analogamente ao preceito homeopático segundo o qual “semelhante cura semelhante” –, podemos pensar que, metaforicamente, **“imagens curam**

imagens”, considerando-se que o olhar que lançamos às pessoas e aos objetos os imbuí de características as mais diversas, boas ou más. Estereótipos são criados ou reforçados quando somos diariamente bombardeados por imagens que corporificam preconceitos e lugares instituídos. Repensar esses lugares implica repensar as imagens que fundaram simbolicamente o país, e isso não é tarefa pequena. (grifo nosso)

Portanto, se as ‘imagens curam imagens’ é por sua plasticidade simbólica, visual e subjetiva de reposicionar os sujeitos negros a partir da posse de um discurso sobre si mesmo, buscando ultrapassar esse histórico de dor e violência. E para isso, apostar na descolonização estética pode produzir uma fissura nessas camadas ideológicas que alimentam tais representações depreciativas e castradoras, frequentemente questionadas pelos artistas em suas obras.

Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas de la arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su

⁹³ “Começar por sempre pensar no amor como uma ação, em vez de um sentimento, é uma forma de fazer com que qualquer um que use a palavra dessa maneira automaticamente assumam responsabilidade e comprometimento. [...]. Se nos lembrássemos constantemente de que o amor é o que o amor faz, não

usaríamos a palavra de um jeito que desvaloriza e degrada o seu significado. Quando amamos, expressamos cuidado, afeição, responsabilidade, respeito, compromisso e confiança.” (hooks, 2021, s.p, e-book)

⁹⁴ hooks, s/ano, disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>

entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial. (GOMES MORENO; MIGNOLO, 2012, p. 9, grifo nosso)

A produção dos artistas aqui estudados se conecta com as problemáticas dos afetos, da identidade e das violências coloniais, portanto, se aproxima dessa proposta da estética decolonial, de fazer ver a ferida colonial ocultada pela estética eurocentrada. Esse inclusive é um apelo de Rosana Paulino (2017, p. 1) ao falar da “necessidade de considerarmos a possibilidade da produção de conhecimentos que não sejam apenas reflexos de uma cultura hegemônica, branca e europeia.” E é na esteira de pensar a partir da ‘quilombagem estético-afetiva’ e da estética decolonial que as experimentações visuais aqui propostas conectam as obras que interseccionam temas que afrontam a ferida colonial e tensionam a produção de epistemologias periféricas.

Com as colagens digitais, meu intuito foi construir narrativas visuais que cruzassem temporalidades e revelassem a presença negra nas diversas espacialidades do campo social, confrontando as noções de invisibilidade e ausência. Noções, estas,

reiteradas por discursos/práticas discriminatórias e classistas que alimentam o racismo estrutural, e contestam, explicitamente, os dados da população negra, representantes de 56% dos brasileiros⁹⁵. Portanto, essa contradição foi um leitmotiv que atravessou toda a tese. Numa busca para furar tais barreiras e construir holofotes para as imagens e histórias de ‘quilombagens estético-afetivas’ que pudessem causar fissuras no telhado de vidro dos silenciamentos, apagamentos e epistemicídios negros, e fizesse jus a abundância demográfica.

Assim, o exercício de montagem inicial, que aparece na ‘Seção II – Artesanias’, tentou construir sobreposições que mesclassem, suavemente, acontecimentos de diferentes períodos temporais, espaços periféricos/de resistência com expressões de arte urbana, tomando a cidade de Maceió como referência. Nas colagens “Globalização da Periferia” e “Pontaverdização do Afro” os âmbitos temporal e espacial dos acontecimentos foram atravessados por efeitos de classe. Na primeira a narrativa visual destaca a mudança de condição econômica do rapper Alex NSC, que sai da grota e passa a viver num bairro de classe média.

⁹⁵ Fonte: <https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2022/11/19/negros-sao-56percent-da-populacao-mas-presenca-na-camara-federal-ainda-nao-chega-a-30percent-representacao-e-necessaria-para-toda-a-sociedade.ghtml>

Enquanto a segunda, que retrata os atos do “Quebra de Xangô” realizados anualmente em Maceió, destaca a mudança da ação reivindicatória, que sai do caráter protestual no centro da cidade e vai ocupar o principal bairro de elite sob vigilância da polícia. Nas duas experimentações a transição das imagens foi intensamente esmaecida, dificultando a leitura da sequência de acontecimentos, justamente para provocar uma sensação de ambiguidade dos fatos. Se trata de visibilidade e afirmação ou de apagamento? Já as colagens “O grito que se faz ver” e “As negras cores da rua” misturam lugares e marcas de resistência que aparecem na cidade distraída, ressaltando as vozes renitentes que fazem eco constante de presença, tal qual o canto sedutor da sereia, que se faz ouvir apenas por aqueles se conectam com seus encantos.

Contudo, a construção das montagens dos núcleos narrativos desta seção produziu colagens diferentes do perfil inicial. Isso já aparece no programa de edição, que saiu do Power Point para o Photoshop, permitindo maior experimentação e efeitos. Malgrado a dificuldade em manejar um programa de edição profissional a partir da tentativa e erro, as possibilidades para construir as narrativas visuais de ‘quilombagem estético-afetivas’ aumentaram. Poder manipular as imagens com a

infinidade de ferramentas desse programa foi um definidor desta proposta expositiva. Todo o processo foi orgânico e sensível, visto que até a feitura desta tese nunca havia construído nenhum produto visual, nem manipulado programas para isso. Então, fui me guiando pelas afetações que as obras me provocavam. Olhar, rever, permanecer, sentir, esquecer, aproximar, afastar, deambular e conversar foram ações que fiz intensa e intensivamente com o arquivo das obras coletadas. Ao passar do tempo esse encontro foi ficando mais íntimo, e a partir das imagens que mais falavam comigo fui levando-as para dialogarem entre si. E mesmo que muitos desses artistas nunca tenham se encontrado, aqui acabaram por formar um coletivo de interesses e afinidades. Se aquilombaram via afetações estéticas. Assim, acabei por criar conexões entre obras que me afetavam e me comunicavam algo semelhante a fim de criar os núcleos imagéticos-narrativos. Tais núcleos se configuram em torno de uma imagem-mestre, aquela que me interpelou mais, ao modo de um protagonista. E a partir dela, as outras imagens que se encaixam na temática foram sendo reunidas em proporções, cores, encaixes e sobreposições que permitissem o diálogo, sem perder a conexão com a principal. A montagem foi intuitiva. Sabia o que queria dizer e quais imagens iria usar, mas não o como fazer. Então, passei noites

experimentando configurações e deslocamentos até perceber que comunicavam o que eu sentia e ouvia delas. Incorporaram.

As experimentações visuais, apresentadas a seguir, estão montadas, inicialmente, a partir de cinco núcleos narrativos acompanhadas de reflexões analíticas: **Dor- Trauma-Violência** – essa encruzilhada se dá a partir da herança escravocrata que impingiu desde a diáspora uma cultura de violência; **Corpos-Paisagem-Visibilidade** – aqui surge um cruzamento entre obras apontando para a problematização do corpo negro como paisagem submetida a um excesso de visibilidade(ou vigilância) com o

intuíto de manter o silêncio; **Epistemologia-Memória-Colonialidade** – essa ligação acontece a partir do questionamento das práticas do racismo científico, que continua alimentando o imaginário social com visões de inferiorização e desqualificação dos corpos negros; **Cura- Sagrado- Amor** - nesse ponto de encontro algumas obras abordam táticas de cuidado e afeto; **Afrofuturismo- Identidade- Outra História** – aqui os artistas se projetam no futuro, na produção de representações positivas para a população negra.

1. Dor-trauma-violência

Figura 113 - Autoria própria, a partir da técnica de colagem digital usando: Figura 16: Antônio Obá. “Iconografia para uma missa preta – estudo para um corpo sem órgãos”, 2016; Figura 20: Arjan Martins. O Estrangeiro VIII; Figura 23: Ayrson Heráclito. Transmutação da Carne, Performance Marcação a ferro; Figura 23: Ayrson Heráclito. Transmutação da Carne, Performance Marcação a ferro.



Caminhar o olhar pelas imagens incorre constantemente no risco de ser interpelada por elas, cada movimento nesse trânsito abre caminhos para encontros sempre novos, diferentes dos anteriores. As andanças foram inúmeras, bem como as afetações. No caso das imagens desta montagem, senti o convite à miragem através de sussurros, como numa casa abandonada, onde o vazio está cheio, ora de sons e vultos que ressoam do passado, ora da natureza retomando seu habitat. Os restos e os vestígios da vida de outrora, tocados pelo tempo, se atualizam no encontro com o visitante do presente. É assim que vejo Michelle Mattiuzi, Ayrson Heráclito, António Obá e Arjan Martins – sujeitos do presente revelando, através de imagens, vestígios do encontro com um passado que ainda ecoa assombros.

Em Michelle, o rosto ensanguentado é rebatido pela risada sarcástica de um corpo que se impõe à existência, apesar da violência forçando sua destruição. Olhar essa imagem, uma foto da performance “Experimentando o vermelho em dilúvio” (2014), me coloca em um looping temporal, que vai da mulher negra

violentada e castigada durante o período escravista até a mulher negra estuprada pelo anestesista no parto cesárea na semana passada⁹⁶. O que motivou a escolha deste fragmento da obra de Michelle foi o atualizar da perversidade de uma sociedade cujo racismo ainda alimenta a desumanização das pretas. E tal qual as bruxas queimadas nas fogueiras, o que lhes resta é lançar maldições e pragas para ressoar no futuro como sussurros sombrios de um tempo que não se pode esquecer. Assim, este fragmento protagoniza a montagem por confrontar a dor com o riso de forma afrontosa e desconcertante, lembrando a frase da Ialorixá Tia Marcelina, assassinada no Quebra de Xangô: “Bate, moleque, quebra braço, quebra perna, lasca cabeça, tira sangue, mas não tira saber”⁹⁷.

O extrato de Ayrson Heráclito disputa o centro da montagem e promove um contraste com a grande superfície escura trazida da obra de Michelle. Também deriva de uma performance – “Transmutação da carne”, na qual homens vestidos com roupas feitas de carne seca são marcados à ‘ferro em fogo’. Optei por

⁹⁶ “Nas imagens, a paciente, **uma mulher negra**, aparece deitada na maca, inconsciente. Um lençol estendido sobre duas barras de ferro separa os demais médicos, que fazem a cesariana, de Bezerra, que está em pé próximo à cabeça da mulher.” Trecho da reportagem da Folha de São Paulo, em 11/07/2022.

Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/07/anestesista-e-preso-em-flagrante-por-estupro-de-paciente-durante-cesarea-no-rj.shtml>

⁹⁷ Conferir: RAFAEL, Ulisses Neves. Xangô rezado baixo: religião e política na Primeira República. São Cristóvão: Editora UFS; Maceió: EDUFAL, 2012. 277 p.

selecionar, a marca que é feita na altura do coração. Para além do terror que essa performance provoca, o simbolismo dessa marcação no coração me levou para dimensão, quiçá, mais cruel e ainda nebulosa da escravização à brasileira, que foi a política de “apagamento” da subjetividade (as aspas indicam que tal memória não se consolidou perfeitamente, apesar das tecnologias sofisticadas): trocar nomes de origem, separar famílias e etnias, proibir o uso da língua e o exercício da religiosidade africana, e impor a catequização católica. Aqui, a pintura de Antônio Obá se conecta com Heráclito. De forma mais precisa, nessa obra icônica e chocante, Obá mostra como a crueldade católica amputou as existências negras. A simbologia da igreja é trabalhada em um tipo de surrealismo sombrio de modo acurado pelo artista, a cruz, as legendas em latim, as chagas, a vela, o xadrez. A acidez com que Obá denuncia os efeitos cruéis da catequização católica permeia muitas obras do artista. Por causa de uma delas, chegou a ser “convidado” a se retirar⁹⁸ do país por um tempo, em virtude de ameaças que sofreu dos religiosos vigilantes da moral.

A última imagem selecionada, do artista-cartógrafo Arjan Martins, reverbera um elemento central do conjunto de suas obras - os trajetos marítimos da diáspora negra -, no contexto das diásporas contemporâneas. De forma, quase jornalística, Arjan mostra a desumanidade dos processos de migração forçada, da escravidão das américas aos povos fugindo das guerras do hoje. A cena que o artista retrata é de uma criança síria encontrada morta na praia ao mesmo tempo que ressalta a fome dos refugiados, o lugar de extrema vulnerabilidade causado pelos jogos de poder entre nações. O triste dessa obra é a realidade da permanência desses jogos ao longo dos séculos, como uma estrutura que sustenta essa humanidade que se faz através da violência. A maneira como Arjan pinta esta porção da tela, como que inacabada, com esfumaçados, rabiscos e fragmentos de cenas convida o olhar para o conjunto dos problemas que envolve as diásporas forçadas.

Então, a partir desse conjunto de obras, produzi uma montagem em que as sobreposições apresentam elementos translúcidos indicando a permeabilidade entre os trabalhos, de algum modo integrando as quatro leituras de violência

⁹⁸ Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/exilado-apos-ameacas-de-religiosos-brasileiro-expoe-em-nova-york.shtml>

explicitadas. De fundo, a disposição vertical lado a lado das imagens de Arjan, Michelle e Obá foram montadas pensando no padrão de bandeiras de muitos países, com três cores verticais indicando elementos das nações. Outro aspecto da colagem, como ressalta as violências causadas pelos jogos de poder entre nações, escolhi centralizar a imagem ‘ferro em fogo’ de Heráclito, de forma ampliada, sombreada e destacando o fogo para enfatizar o interesse do poder - a posse do outro, seja ele um indivíduo, um povo ou um país. E para isso, múltiplas tecnologias de poder são criadas para submeter, via crueldade, esse outro.

*Essa ferida da Escravidão
sempre passou ao largo,
principalmente dos repertórios
artísticos do universo das Artes
Visuais, da Performance e até
mesmo do Teatro.*

(Ayrson Heráclito, 2019, p. 10)

Essa colagem do bloco temático ‘dor-trauma-violência’ procedente de quatro⁹⁹ obras já mencionadas, cruzam temporalidades e efeitos da crueldade do colonialismo nas existências em condição de diáspora forçada. O trauma colonial ainda é uma ferida que sangra, suas consequências se mostram nesses trabalhos a partir da desumanização de sujeitos e grupos sociais submetidos a migrações forçadas, seja pela escravização de povos africanos, seja pelas guerras. Independente do motivo, um saldo comum desse tipo de violência é o trauma.

O psiquiatra Franz Fanon lançou seu livro “Pele Negra, Máscaras Brancas” em 1954, quando se debruçou sobre os efeitos da colonização sobre a subjetividade de sujeitos negros. Fanon (2008) percebeu que a opressão colonial e o racismo perpetrado por esta estrutura produziram consequências traumáticas no que se refere a subjetivação do racismo pelos próprios negros ao longo do tempo, que introjetaram em sua autoimagem, identidade e autoavaliação as características negativas propagadas pelas narrativas do colonizador. A não aceitação de sua cor e de sua autoimagem, negativada pelos discursos racistas, fez com que os

⁹⁹ As obras usadas nessa colagem foram: Figura 16: Antônio Obá. “Iconografia para uma missa preta – estudo para um corpo sem órgãos”, 2016; Figura 20:

Arjan Martins. O Estrangeiro VIII; Figura 23: Ayrson Heráclito. Transmutação da Carne, Performance Marcação a ferro; Figura 23: Ayrson Heráclito. Transmutação da Carne, Performance Marcação a ferro.

negros rejeitassem a si mesmos, e buscassem algum tipo de aceitação social na incorporação de atitudes e comportamentos dos sujeitos brancos, situação nomeada por Fanon de ‘máscaras brancas’. “Por mais dolorosa que possa ser esta constatação, somos obrigados a fazê-la: para o negro há apenas um destino. E ele é branco”. (ibid, p. 28).

Essa discussão é endossada no Brasil a partir dos estudos da psicanalista Neuza Santos Souza, que em seu livro “Tornar-se Negro” (1983), que aborda o efeito da introjeção dos estereótipos na autoimagem, ao analisar a construção da identidade do negro no país. Pois, “saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas.” (p.18). Esta situação trágica abriu um fosso entre a identidade negra enquanto indivíduo e enquanto grupo, comprometendo sua imagem e conduzindo a avaliações autodepreciativas. Isso se tornou possível em virtude da introjeção de uma imagem de si constituída pelo ideal branco, reafirmando estereótipos que alimentam a inferioridade das pessoas de cor. Mesmo para os negros que ascendiam socialmente, os danos subjetivos eram intensos.

Olhar para os efeitos desse trauma é uma tarefa que alguns artistas assumiram em seus trabalhos, como diz Ayrson Heráclito (2019, p. 11) ao comentar: “essa violência que foi a travessia desses corpos, que foi esse útero que gerou essa ideia de Atlântico Negro criou justamente essas anormalidades, doenças e anomalias sociais. A minha ideia é tentar ir trabalhando essas anomalias justamente para retornar um sentido desse corpo invisível, que foi passado ao largo, sempre ocupando o segundo plano ou o plano subalterno da sociedade.”

A dificuldade em ultrapassar as barreiras sociais é ainda um dos efeitos do mito negro que alimenta o racismo estrutural. De acordo com a psicanalista, o “mito é uma fala, um discurso - verbal ou visual – uma forma de comunicação sobre qualquer objeto: coisa, comunicação ou pessoa. [...] É uma fala que objetiva escamotear o real, produzir o ilusório, negar a história, transformá-la em ‘natureza’. Instrumento formal da ideologia, o mito é um efeito social.” (SOUZA, 1983, p. 25). No caso em questão, temos o irracional, o feio, o ruim, o sensitivo, o superpotente e o exótico como as figuras representativas do mito negro, que são alimentadas pela mensagem ideológica ancorada na ‘autoridade da estética branca’ que define o belo e sua contraparte, o feio, e afirma: ‘o

negro é o outro do belo’, legitimando assim os padrões ideológicos que discriminam uns em detrimento de outros. E mesmo quando alguns traços ‘poderiam’ suscitar uma certa ‘superioridade’ do negro, na verdade simbolizam a sua inferioridade.

Diante desse contexto de trauma colonial, Ayrson Heráclito (2019, p. 10) reforça sua atitude de enfrentamento quando afirma:

É como se essa questão não estivesse dentro desse universo de apaziguamento que as estratégias de democracia racial, implementadas no Brasil, como se essas estratégias surtissessem um efeito que dissimulasse, que dissolvesse todas as tensões que surgem sobre esse tema. Então, eu comecei a mergulhar profundamente nisso e, para mim, foi bastante importante porque, ao mesmo tempo era entender esse corpo, pensar esse corpo, esgarçar esse corpo e reivindicar para este corpo um protagonismo. No meu trabalho, a história, que dissimula, e que jogou tanto com as tensões e com as problemáticas que a sociedade tem com esse corpo afro-brasileiro é realmente, apresentado na sua plenitude.

Fica evidente, que o corpo é o receptáculo direto dos efeitos da violência colonial. Desta feita, entende-se que se todo corpo¹⁰⁰

¹⁰⁰ “O corpo, manifestação visível do homem, possui um complexo externo e outro interno, ambos se encontrando em relação constante. O primeiro é percebido pela figura, flexibilidade, movimento e capacidade de criar espaços naturais e sociais. O complexo interno está ligado à noção de entranhas, que define a manifestação interior de fatores naturais e sociais, abrangendo – além

é político e produtor de saber, visto ser construído e atravessado pela história social, econômica e cultural do povo que o constitui. Assim, também o é o/a corpo/corporeidade negra. Contudo, a complexidade e interseccionalidade que produz esses corpos, em especial no contexto brasileiro, exige uma atenção diferenciada. À exemplo da questão que surge em torno da exotização e folclorização do corpo negro e sua corporeidade. Problemática esta que aparece em algumas obras visuais, e é trabalhada, de modo específico, pelos artistas Paulo Nazareth, Herberth Sobral, Michele Mattiuzi, Priscila Rezende e Rosana Paulino.

A percepção do exótico implica em estranheza, cativação ou mesmo encantamento, quando quem observa não consegue entender os processos que configuram a existência do que está exterior à sua realidade fazendo do Outro algo enigmático. Em alguns contextos teóricos, poderíamos dizer que realidades são ordinárias em alguns contextos e exóticas em outros, sendo o exotismo uma espécie de entidade imbuída de polivalência. Mas quando os elementos considerados exóticos são inerentes à própria cultura do Mesmo, temos uma anomalia que, em nosso caso, se explica a partir do não

da explicação relativa aos órgãos e sistemas ligados à noção de vida física – a capacidade do homem experimentar sentimentos. Deve ser acrescentado que o significado social do corpo é proposta precisa: ele constitui em referencial histórico, aparecendo como fator de individualização, de trabalho e de reprodução da sociedade”. (LEITE, 1995, p. 5)

reconhecimento do Outro na vida social do Mesmo. (SILVA, 2018, p. 27).

Martins (2003, p. 64) complementa essa discussão apresentando uma compreensão de exótico a partir daquilo que está fora da visibilidade - “ tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é *ex-ótico*, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes”. Essa ausência de visibilidade ou ausência de reconhecimento foram produzidos pela colonialidade que também incide suas marcas nos modos de expressão das corporalidades negras. Como afirma Silva (2018), ao enfatizar que a colonialidade é a reverberação atualizada das engrenagens coloniais que continuam a des-historicizar e inferiorizar os corpos subalternizados por seus próprios mecanismos, ou seja, “é uma instância que naturaliza e hierarquiza as diferenças, permanecendo e acontecendo no corpo, na percepção que a pessoa tem do mundo, em sua maneira de organização e compreensão do seu entorno e na imagem que constrói sobre si e sobre os outros.” (ibid., p. 33).

Ao comentar sobre exotismo o artista Paulo Nazareth (2019, p. 28-29) traz uma visão mais linkada com o universo

americano, contudo por ser uma análise a partir da experiência de encontros ocorridos na sua obra em que caminhou a pé até Miami (EUA) é interessante ver um brasileiro se percebendo exótico.

Essa questão da identidade, do exotismo, desse lugar da América Latina, essas coisas estão juntas. Construo meu trabalho pensando que essa identidade é forjada o tempo todo. A identidade do que é ser latino-americano, do que é ser brasileiro, mexicano, americano, num sentido amplo do ser americano. Busco esse lugar dessa cumplicidade afro, abordando essa irmandade afro, falando da e na América Latina e Estados Unidos [a América como um todo, a construção desse lugar que chamamos América]. Lá [nos EUA], não há dúvida nenhuma em ser negro. Há uma política oficial [um senso comum] que marca essa diferença entre brancos e negros. A não ser que eu seja latino, que não é negro, ou um afro-latino, que também não é negro. Nos Estados Unidos tudo é um grande mercado, é um país que dita as regras de um mercado, e não somente o mercado de arte, mas o mercado como um todo: o mercado de produtos, o mercado de informação, o mercado de *commodities*, de hambúrguer. **É o mercado que cria e regula as categorizações das pessoas.** Então há os americanos e os subamericanos, isto é, os americanos e os latino-americanos; os americanos e os afro-americanos; os americanos e os euro-americanos [isso percebo, que para eles esse eh (sic) o Americano legítimo, o euro-dependente, o anglo-saxo-americano], todos colocados numa escala de valores, em gavetas. E estamos falando de americanos! Mas há um choque entre o afro-americano e o afro-latino-americano, que é uma produção a partir do mercado que dita as regras. **Nesse lugar, o latino tem esse lugar do exótico.**

Ser exótico é ser objetificado, é uma subvalorização. Meu trabalho aponta essa ironia, porque apresento o objeto exótico [o sujeito exotificado] que olha, que questiona. Mas, às vezes, aquele que está sendo olhado, que se vê sujeito e que está pensando o outro como objeto, ele não percebe que está sendo olhado. Ele não percebe que ele também é objeto dessa ação. O desejo é que ele olhe tanto o objeto até que ele perceba que ele está sendo olhado. Eu tenho lidado dessa maneira... (grifo em negrito nosso)

Apesar do Brasil ser uma sociedade marcada por práticas produzidas pelas corporalidades negras, a demanda pela superação da visão exótica e erótica que recai sobre esses corpos, é, ainda, alimentada pela herança violenta do escravagismo, pelo sexismo, pelo machismo e disseminada pelo racismo estrutural. Gomes (2011), problematiza que o corpo negro ao ser tematizado via folclorização, exotismo e negação, ou, quanto este corpo, é apresentado e representado como violento, indisciplinado, lento, fora do ritmo ou que não aprende, se produz invisibilização e redução da corporeidade negra a dimensões desqualificantes nos discursos e práticas sociais.

Esse é um tipo particular de produção de não existência que acontece, por exemplo, no campo da educação, pois se realiza por meio de uma presença redutora que relega o corpo negro, sua corporeidade e seus saberes ao lugar da negatividade e da negação. Trata-se da negação do corpo negro como

corpo livre, que age, move, contesta, vibra, goza, sonha, reage, resiste e luta. Podemos dizer que estamos diante de uma forma de regulação do corpo e da corporeidade negra que se dá por meio da violência do racismo que afeta todos nós, inclusive as próprias vítimas. (GOMES, 2011, p. 50)

A problematização dos efeitos violentos da visão exótica e erótica sobre o corpo da mulher negra, por exemplo, é um ponto estruturante do trabalho da artista Michele Matiuzzi, que inclusive usa seu próprio corpo de mulher retinta para levar essas questões para o universo da performance arte. Matiuzzi (2016, p. 6) diz: “meu corpo reinscreve a cartografia da violência pelo viés da estética, proponho refletir memórias de falas preconceituosas. [...] essas ações são micropolíticas de resistência, nesse caso escrever para livrar-me da rejeição do próprio corpo, o que significa ir em sua direção à toda velocidade na vontade de viver reexistir, encontrá-lo(me) e fazer desse encontro algo improdutivo que permita continuar a trajetória de vida.”. Ainda nesse escrito, a artista comenta sobre sua performance mais conhecida ‘*merci beaucoup, blanco!*’:

Encontrar-me ‘*merci beaucoup, blanco!*’ experimento em performance arte – a minha presença nua – fazer com que meu corpo perpassa por todos, e assim, acabe por reconstituir-me: quero devir-devir corpo, independentemente daquilo em que isso possa resultar. Rejeição, exclusão,

expurgação, trauma, inferioridade, opressão, horror, choque... O meu corpo de mulher negra, o meu corpo marginalizado cercado por essas ideias e elas, cada uma à sua forma, acabam por contribuir para a definição da minha precariedade existencial social, embora a indefinição, por vezes, seja uma das minhas principais características; exatamente aquela que me possibilita o uso subversivo dos sentidos de existir no capitalismo. (ibid, p. 6-7)

Então, se o gesto é produtor de significações, também o é, de memória. Pensando a corporalidade negra a partir de uma relação entre gesto e performance¹⁰¹, o que Michele propõe é um processo de expurgo do trauma através da atualização de memórias do/no corpo feminino negro nu. “Nesse caso estabelecimento diálogo na arte da performance com o agenciamento de presença programo experiências na tentativa de reinscrever desorganizar o estigma de mulher negra e a monstruosidade da representação do corpo feminino numa metrópole colonial. Tenho o desejo de deixar claros os estigmas escravocratas [...] com a representação medonha que foi imposta durante todos esses anos a todas as mulheres negras.” (MATIUZZI, 2016, p. 5).

¹⁰¹ “Cada uma dessas práticas (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, as encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos

A relação entre performance e memória uma reflexão que envolve a corporalidade negra, visto que muito dessa cultura está ligado coreografias, danças, vocalizações e gestos rituais.

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; os solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performaticamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como uma técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas. Nessa perspectiva e sentido, como afirma ainda Roach, “as performances revelam o que os textos escondem”. (MARTINS, 2003, p. 66)

O gesto performático aparece no trabalho de artistas que experimentam práticas produzidas em seus ambientes de

cujas convenções, procedimentos e processos não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria *performance*.” (MARTINS, 2004, p.66)

memória¹⁰², a saber: aqueles ligados à sua própria experiência da corporalidade negra e aqueles ligados a cosmovisão ancestral. Sendo que em muitos momentos isso se mistura, principalmente quando o artista expressa em sua obra alguma relação com a ritualística afro-brasileira, como é o caso de Ayrson Heráclito, Castiel Vitorino e Antônio Obá, cujas obras, além de serem performances, remetem ao universo da religiosidade. Nesse universo, em especial, a conexão com a ancestralidade é evidente. A busca pelo contato com memórias ancestrais aparece como um elemento estruturante em muitas obras.

Considerando minhas afetações, percebo nas obras de Matiuzzi e Ayrson Heráclito o trauma sendo exposto a partir da alusão direta à crueldade imposta aos corpos negros durante o

regime escravagista no Brasil. No caso de Antônio Obá, ele aparece a partir de uma referência a catequização dos africanos desembarcados, cujos nomes, pertença, religião e cultura se tornaram alvo direto de uma política de apagamento. E por fim, a obra de Arjan Martins, conectada às questões da contemporaneidade, já que se refere a migração Síria em 2015 por conta de guerra civil, aponta para a sofisticação dos mecanismos coloniais de controle geopolítico que usam do poderio bélico para subjugar povos e nações. Num contexto atroz como esse exposto pelos artistas uma questão insiste: quais as consequências dessa perversidade na existência dos sujeitos e grupos que sobreviveram a ela?

¹⁰² “Afiml, como também nos alerta Pierre Nora (1994), a memória do conhecimento não se resguarda apenas em lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de

memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes”. (MARTINS, 2001, p. 67)

2. Corpos-Paisagem-visibilidade

Figura 114 - Autoria própria, a partir da técnica de colagem digital usando: Figura 73: Michelle Mattiuzi (1983 -). *Merci beaucoup, blanco*, 2012; Figura 67: Maxwell Alexandre (RJ, 1990 -). *Descoloração Global para a virada do Ano*, 2019, Rocinha; Figura 101: Sidney Amaral (1973 – 2017). *Gargalheira ou quem falará por nós*, 2014; Figura 53: Heberth Sobral (MG, 1984 -). *Gulliver Womanland*; Figura 31: Dalton Paula. *Da série corpo em quadrado*, 2012



As obras evidenciadas nessa montagem se impuseram ao olhar pelo efeito de vertigem que provocam, ao despertar uma visada paradoxal sobre o corpo negro. Como se chamassem os olhos em dois tempos, num primeiro momento as imagens convidam às suas características artísticas, a linguagem visual, o suporte, as técnicas e os materiais; e no segundo, o lugar ocupado pelo corpo protagonista dos trabalhos. Aqui, as obras puxam conversas difíceis de deglutir.

Escolhi como ponto central a imagem produzida por Heberth Sobral – Gulliver Womanland, que me chega como um convite para pensar a objetificação e escrutínio dos corpos negros. Contudo, esse corpo desacordado, nu e sexualmente atraente em sua beleza traz a ambiguidade da carne exposta a uma plateia de pequenos seres masculinos de plástico, que tentam cruzar esse corpo com fios que supostamente o imobilizariam, mas com o esforço de muitos. O artista acentua ambiguidades. Força, violência ou fascínio? O jogo de escalas está montado: masculino versus feminino, passividade versus ação, o artificial e o orgânico, a quantidade e a unidade, o ataque e a entrega, a entrega e a guerra. Mesmo sem acessar a razão do artista escolher estes elementos (de uma história ocidental oitocentista acolhida pelo universo infantil)

para montar e dar nome ao seu trabalho, o choque que a obra provoca não deixa de remeter a condição da mulher negra, que teve seus atributos físicos submetidos à exploração sexual – a mulata globeleza. Por isso, a cor da imagem foi esmaecida denotando a palidez de um corpo cansado.

Convidei fragmentos de Sidney Amaral para povoar o fundo da obra de Heberth Sobral, com “Gargalheira ou quem falará por nós” (2014), que, como já comentado, usa da técnica de desenho para montar um autorretrato do homem negro ‘contemporâneo’, na qual as pontas de ferro do instrumento de tortura ‘gargalheira’ são substituídas por microfones jornalísticos. Um trabalho pungente, de tão objetivo e preciso. Um corpo constantemente inquirido, perscrutado, investigado, vigiado, incriminado por sua cor. Os programas sensacionalistas de TV e as abordagens policiais deixam explícito que a cor da pele garante a passagem ao ato. Um fato contundente e repetitivo experienciado pela maioria dos homens negros, inclusive levando muitas famílias a ensinarem um tipo de etiqueta das ruas para seus pretos, no intento de que possam voltar aos seus lares em segurança. Então, quando Amaral usa da simplicidade técnica e de cores para transmitir sua mensagem, ele mostra exatamente aquilo que está aí,

no cotidiano, visível para qualquer um. Ao ponto de já nem nos chocarmos, de tão habitual. Adotei, como moldura, extratos da foto-performance ‘Corpo em quadrado’ (2012) de Dalton Paula. Que, manejando a linguagem do óbvio, faz fotos usando caixas pretas e brancas na cabeça, contra o fundo de paredes pretas e brancas. As poses de frente, perfil e costas simulando aquelas realizadas nas detenções de suspeitos de crimes. O que salta aos olhos nesse trabalho é que o corpo enquadrado tem uma marca, a marca da melanina que se destaca na paisagem da criminalização e encarceramento em massa no Brasil. Também usando dos estereótipos racistas para sua arte, Maxwell Alexandre produz a performance “Descoloração global para virada de ano” (2019, Rocinha), na qual convida os meninos da favela para descolorirem seus cabelos com água oxigenada. Mas, junto do ‘loiro pivete’ do carnaval vem o estigma do maloqueiro, do marginal, daquele que a sociedade precisa vigiar, pois enlaçado ao seu cabelo descolorido vêm à ameaça do crime. Herança trágica do racismo científico, que segue ecoando visões discriminatórias e incidindo violências sobre esses corpos. Um fragmento da obra é colocado bem ao lado do homem da gargalheira, conectando passado e presente.

Michelle Mattiuzi também traz o corpo vigiado e exposto da mulher negra. Junto com Heberth Sobral provocam críticas mordazes à violência que recai sobre as pretas. Mattiuzi, numa foto da performance ‘Merci beacoup, blanco’ (2012) pinta de branco seu corpo nu e em pé, numa banquetta, faz um gesto de saudação ao público, comum em circos e picadeiros. Remetendo, imediatamente, à cultura de exposição do ‘estranho’ que perdurou por certo tempo em circos do Ocidente, e as investigações científicas dos corpos negros, que sem direito a propriedade de si mesmo eram perscrutados pela criminologia lombrosiana, tal qual o caso da ‘Vênus de Hotenote’, comentado em ponto anterior desse estudo. A tinta branca sobre o corpo preto e o agradecimento sarcástico expresso no título da performance incidem como ponto alto da crítica: a branquitude eugenista fez questão de marcar o corpo negro com o sinal do exótico, do bizarro, do crime, mas acima de tudo, fez questão de usurpar o direito à propriedade sobre seus corpos.

No contexto de obras tão marcantes e significativas, a montagem tenta produzir uma paisagem corporal a partir do lugar do excesso de visibilidade. O esmaecimento pastel das cores, na obra de Sobral, busca mortificar esse corpo sem direito a si mesmo.

Enquanto, que nas bordas superiores, as imagens se conectam produzindo um tipo de cabeçalho ou apresentação dos corpos marcados, expostos e enquadrados pelo regime policialesco da visibilidade.

A primeira colagem digital desse segundo bloco temático integra cinco¹⁰³ imagens que apontam para problematização do corpo negro como paisagem submetida a um excesso de visibilidade-vigilância. Aqui, a cidade é o cenário onde a vigilância é praticada. O corpo como paisagem está submetido ao olhar panóptico¹⁰⁴ do Estado e da sociedade, que incessantemente classifica, controla e questiona o menor gesto. Seja o corpo fêmea - exposto no picadeiro de Mattiuzi e escrutinado pela multidão de Herberth Sobral-, seja o corpo macho - enquadrado nas ruas de Dalton Paula, Sidney Amaral e Maxwell Alexandre -, ambos estão

¹⁰³ As obras usadas nessa colagem foram: Figura 73: Michelle Mattiuzi (1983 -). *Merci beaucoup, blanco*, 2012; Figura 67: Maxwell Alexandre (RJ, 1990 -). *Descoloração Global para a virada do Ano*, 2019, Rocinha; Figura 101: Sidney Amaral (1973 – 2017). *Gargalheira ou quem falará por nós*, 2014; Figura 53: Herberth Sobral (MG, 1984 -). *Gulliver Womanland*; Figura 31: Dalton Paula. *Da série corpo em quadrado*, 2012

aprisionados pelos dispositivos disciplinares e de controle¹⁰⁵ executados na cidade. Esses corpos marcados não têm liberdade de ir e vir, seus passos e espaços são monitorados. O espaço produz o corpo e o corpo produz o espaço. Inclusive numa explanação sobre território e corpos colonizados, Lepeki (2003) conta uma passagem da experiência de Frans Fanon, que em sua estadia em França, mesmo na condição de médico e participe de uma classe social mais elevada, percebia, ao caminhar nas ruas de Paris, as pessoas apontarem para ele e verbalizarem ‘olha o negro!’. Segundo Lepeki (2003, p. 11) “Fanon mostrou como o chão plano esconde infinitos abismos, tantas armadilhas para corpos que não se enquadram no modelo de movimento que o terreno impõe, na ideologia coreográfica embutida no chão”. E partindo desse acontecimento o autor propõe como projeto para uma crítica do corpo colonizado: “auscultar o chão, ouvir seus abismos, encontrar suas falhas, determinar os entulhos onde estão os corpos que a história enterrou sem cuidados.” (ibid., pg. 11)

¹⁰⁴ CONFERIR: FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003

¹⁰⁵ CONFERIR: FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003

Guattari (1992) é enfático na afirmação e argumentação a respeito da inseparabilidade entre corpo e espaço. Estes, quando considerados por disciplinas como a arquitetura e a medicina, costumam ser assimilados a partir de categorias distintas e autônomas, em um ponto de vista que o autor não compartilha. O pensador francês se interessa pela relação corpo-espaço, tomado como ‘agenciamento coletivo de enunciação’. Então, para ele, não faz mais sentido falar do sujeito em geral nem de uma enunciação individual, mas de componentes heterogêneos de subjetividade e de agenciamentos coletivos de enunciação que implicam multiplicidades humanas e devires, sejam eles animais, vegetais, maquínicos, incorporais, infrapessoais. Exemplifica seu argumento com a percepção de que os espaços construídos não se reduzem às suas estruturas visíveis e funcionais, eles são máquinas que fabricam sentido e sensações, e que podem favorecer a produção de subjetividades (individuais ou coletivas) singularizadas ou uniformizantes.

A disseminação dos mecanismos disciplinares por todo o corpo social se difunde tanto através dos espaços de confinamento quanto, sobretudo, através da decomposição desses procedimentos em “processos flexíveis de controle”, cuja difusão na sociedade é

capaz de produzir os efeitos do esquema panóptico. Silva (2005) diz ainda que o panoptismo marca a atualização das formas de poder através de outros dispositivos disciplinares. E o controle deve se exercer através de formas cada vez mais sutis de assujeitamento, moldando corpos não apenas do exterior, mas, sobretudo, do interior, através de uma homogeneização dos modos de pensar, agir e sentir. A necessidade de capturar as forças produtivas sob novas formas de dominação torna inevitável a criação de estratégias, capazes de perseguir seu propósito fundamental, desenvolvendo certas tecnologias orientadas para os indivíduos e interessadas em dirigi-los contínua e permanentemente.

O conjunto da sociedade torna-se uma grande prisão, pois o controle se exerce de forma imaterial: ele não se acha mais limitado a um espaço fechado, prescindindo das instituições concretas que lhes serviam de suporte para se apoderar apenas da lógica inerente a elas. Isso quer dizer que a lógica disciplinar enquanto exercício de poder continua presente, mas, desta vez, de uma forma *volátil* (ibid, p. 47-48).

“No interior da sociedade de controles contínuos os lugares são redefinidos por fluxos” (PASSETI, 2000, s/p). Ainda segundo o mesmo autor, o interesse de agora não é mais o corpo propriamente dito, mas extrair o máximo de suas energias

inteligentes. Fazer participar. Criar condições para cada um se sentir atuando e decidindo no interior das políticas de governo, nas organizações não-governamentais e na construção de uma economia eletrônica. Estabelece-se uma “sociedade de plenos direitos” que atravessam o sexo, as crianças, os asilos, as prisões, os hospitais, os manicômios, as escolas, enfim. Regime de controle que se fortalece por meio da noção de inacabado, convocando todos a participarem ativamente da busca por maior produtividade e confiança na integração. A pretensão não é mais docilizar, é criar dispositivos diplomáticos de construção de bens materiais e imateriais que contemplem a adesão de “todos”. Um mundo de direitos que não mais disciplina forças, mas que consagra suas vidas como agentes participantes do próprio controle. A participação contínua dá sentido ao controle contínuo.

É certo que entramos em sociedades de “controle”, que já não são exatamente disciplinares. [...] Estamos entrando nas sociedades de controle contínuo e comunicação instantânea. [...] O que está sendo implantado, às cegas, são novos tipos de sanções, de educação, de tratamento. Os hospitais abertos, o atendimento a domicílio etc., já surgiram

há muito tempo. [...] Num regime de controle nunca se termina nada (DELEUZE, 1992, p. 219-220).

O espaço urbano contemporâneo, nesse contexto, precisa ser redefinido através da relação direta entre espaços construídos e os territórios existenciais individuais e coletivos. Ou melhor, é através da “restauração da cidade subjetiva” (GUATTARI, 1992, p. 170), que, ao engajar os níveis singulares e grupais dos sujeitos, possibilitaria a refinalização coletiva das atividades humanas e de seus espaços construídos, atualizando devires urbanos inseparáveis do porvir da humanidade. Nesse ponto, o autor convida os sujeitos, transversalizados pelo urbano, e aqui cabe os sujeitos negros, a desenvolver práticas específicas que favoreçam a modificação e a reinvenção de maneiras de ser, não só no contexto urbano, mas também no seio do casal, da família, do trabalho, dentre outras, porque tudo está em relação. A primeira coisa a ser feita é buscar reconstruir o conjunto das modalidades de ser-em-grupo, através de intervenções ‘comunicacionais’, de novos projetos arquitetônico-urbanísticos¹⁰⁶, colocando em funcionamento

¹⁰⁶ Essa passagem me remeteu à premiação do Prêmio Pritzker (2022) para o arquiteto negro, de Burkina Faso, Diébédo Francis Kéré. Por seus projetos

promoverem uma arquitetura social, local e acessível que conecta e potencializa a comunidade a partir de seus próprios saberes e cultura. Ver: <https://www.archdaily.com.br/br/tag/premio-pritzker-2022>

práticas efetivas de experimentação tanto nos níveis microssociais quanto em escalas institucionais maiores. (GUATTARI, 2012).

São nos territórios existenciais, inventados pelos praticantes ordinários, que reside “a importância da micropolítica [...], a via de resistência maior ao que a gente está vivendo.” (GUATTARI, 1985, p. 116), ou seja, uma via de enfrentamento às condições de exclusão social, de desterritorialização, de padronização e de serialização impostas pelo capital. E para que essa antidisciplina ganhe mais força política, é preciso dar voz às narrativas menores (DELEUZE; GUATTARI, 2014), narrativas indispensáveis, que, ao serem ampliadas como num microscópio, dão voz a outras histórias. Ou seja, o que esses artistas propõem, no meu ponto de vista, é criar condições de fala ao expor a lógica da visibilidade-vigilância que incide sobre os corpos negros, favorecendo a reflexão a respeito da lógica disciplinar que produz perseguições e violências atualizadas e singularizadas em virtude da cor de pele.

Corpos-Paisagem-Visibilidade são termos que se agenciam e formam uma certa unidade de sentido. Pensar a corporalidade

negra produz uma, quase imediata, percepção da sua visibilidade na paisagem. Em especial no espaço urbano onde a visibilidade está ligada ao controle dos corpos dissidentes. Os trechos de falas de três artistas (um homem cis, uma mulher cis e uma mulher trans) confirmam essa premissa:

[...] a consciência de ter um corpo negro, mesmo tendo pele clara, começa a vir. Porque a polícia, quando para o ônibus, só manda descer você? Sua cabeça, seu cabelo afro é de onde escorre uma tinta que impregna todo o seu corpo. Mesmo seu corpo sendo de pele clara, desse cabelo afro escorre uma tinta que faz o seu corpo enegrecer. (NAZARETH, 2019, p.23)

No meu caso, tocaram-me sempre as questões referentes à minha condição de mulher e negra. Olhar no espelho e me localizar em um mundo que muitas vezes se mostra preconceituoso e hostil é um desafio diário. Aceitar as regras impostas por um padrão de beleza ou de comportamento que traz muito de preconceito, velado ou não, ou discutir esses padrões, eis a questão. [...] Apropriar-me do que é recusado e malvisto. Cabelos. Cabelo “ruim”, “pixaim”, “duro”. Cabelo que dá nó. Cabelos longe da maciez da seda, longe do brilho dos comerciais de shampoo. Cabelos de negra. Cabelos vistos aqui como elementos classificatórios, que distinguem entre o bom e o ruim, o bonito e o feio. (PAULINO, 2011, p. 88-89)

Sou um corpo negro, testiculado e feminina, que há vinte e dois anos tem desejado e produzido zonas de liberdades percíveis, e zonas percíveis de liberdade. Tais zonas surgem com reterritorializações de arquiteturas, onde tornam-se – com prazo de validade – lugares seguros para mim e para quem me acolhe. A vontade de criar esses espaços é constantemente criminalizada, assim como nossas singularidades, que por produzirem tais zonas e tudo aquilo que nela contém, tornam-se aberrações para uns e admiradas por outros. Somos então corporeidades pecaminosas, esquizofrênicas, sujas [...]. (BRASILEIRO, 2018, p. 11)

A violência que incide sobre negros culmina na paisagem, nos territórios onde circulam, pois é a partir da sua visibilidade que as demarcações e discriminações se mostram. Portanto, entender os processos interseccionais¹⁰⁷ que cruzam nesses corpos se faz necessário para reconfigurar imagens e reposicionar paisagens e

¹⁰⁷ Maria Lugones (2020, p. 12-13) explica a ideia de interseccionalidade a partir da experiência enquanto mulher negra: “[...]ainda que na modernidade eurocêntrica capitalista sejamos todos/as racializados/as e um gênero nos seja atribuído, nem todos/as somos dominados/as ou vitimizados/as por esse processo. O processo é binário, dicotômico e hierárquico. Kimberle Crenshaw, eu e outras mulheres de cor feministas argumentamos que as categorias são entendidas como homogêneas e que elas selecionam um dominante, em seu grupo, como norma; dessa maneira, “mulher” seleciona como norma as fêmeas burguesas brancas heterossexuais, “homem” seleciona os machos burgueses brancos heterossexuais, “negro” seleciona os machos heterossexuais negros, e assim sucessivamente. Então, é evidente que a lógica de separação categorial distorce os seres e fenômenos sociais que existem na intersecção, como faz a violência contra as mulheres de cor. Devido a maneira como as categorias são

territórios, de modo que essas corporeidades possam circular em espaços seguros, que possam viver bem e para além dos guetos. É aqui que a arte tem condições de contribuir, apesar de ser ainda um universo ‘pouco atento’ às diferenças, como aponta a artista e pesquisadora Renata Felinto Santos (2017), ao afirmar que as coleções de artes visuais privadas e dos museus no Brasil retratam com nitidez homens brancos cisgêneros e, em sua sombra, mulheres brancas cisgêneros. Refletindo esse fato, ela diz:

Narrativas oficiais precisam ser colocadas em dúvida na medida em que existimos e, entretanto, não nos dão materialidade, visualidade, corporalidade. Incorrendo no lugar-comum, porém verdadeiro, **se imagens valem tantas palavras, silenciados e silenciadas estamos em nossas condições de existência.** E, definitivamente, não somos nós que carecemos de transformações, mas sim esses lugares de construção de saberes que, da maneira como ainda se apresentam em sua maioria,

construídas, a intersecção interpreta erroneamente as mulheres de cor. Na intersecção entre “mulher” e “negro” há uma ausência onde deveria estar a mulher negra, precisamente porque nem “mulher” nem “negro” a incluem. A intersecção nos mostra um vazio. Por isso, uma vez que a interseccionalidade nos mostra o que se perde, ficamos com a tarefa de reconceitualizar a lógica da intersecção, para, desse modo, evitar a separação das categorias existentes e o pensamento categorial. Somente ao perceber gênero e raça como tramados ou fundidos indissolúvelmente, podemos realmente ver as mulheres de cor. Isso significa que o termo “mulher”, em si, sem especificação dessa fusão, não tem sentido ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente seleciona somente o grupo dominante – as mulheres burguesas brancas heterossexuais – e, portanto, esconde a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonialidade de gênero implica.

são também os de reafirmação de imobilidades que sustentam lugares de poderes e de privilégios. [...] O que é produzido em arte nos dias atuais, e que dialoga com os conceitos de racismo, homofobia, transfobia, machismo, feminismo e a cena *queer*, precisa ser incorporado aos acervos de arte com o intuito de ressignificar existências. Essas obras de arte constituirão as memórias de uma **época na qual a sociedade hegemônica foi convidada a ceder lugar nesse espelho para que outras imagens e possibilidades de construção de novas percepções e de novos conhecimentos (e também de beleza!) sobre seres humanos fossem refletidas.** (SANTOS, 2017, p. 4, grifo em negrito nosso)

O artista e pesquisador Tiago Sant’Ana (2017) também demonstra preocupação com essa restrição do universo das artes visuais à diversidade, e nesse contexto defende que as poéticas artísticas que escapam às normatizações devem ser lidas como uma forma de ativismo. Ou melhor, que é possível identificar a arte como uma forma política de dissidência sexual e de gênero - eis o ‘ativismo’. “O ativismo toma as dissidências sexuais e de gênero como principal guerrilha contra as formas de vigilância e de docilização dos corpos, erigindo barricadas onde ocorre uma politização da abjeção e adoção de uma postura perversa de gozo irrestrito na e com a norma”. (ibid., p. 9). É nesse confronto que aparecem as obras e o pensamento da artista trans Castiel Vitorino,

que amplifica a problemática da interseccionalidade, ao discutir a respeito do seu corpo feminino testiculado:

No Brasil, a vida de um corpo *negro* testiculado que abandona as regras de sexo e gênero que lhe foram atribuídas, assumindo para si uma cotidiana transmutação *feminina*, tem seu processo de transição existencial nomeado, culturalmente, de travestilidade. A vida que passa a ser assimilada como uma *travesti negra*, é uma vida racializada como *negra* e sexualizada como *travesti*. Ambas as categorias identitárias integram o programa colonial como impuras, erradas, merecedoras de serem eliminadas. Quando essas categorias se imbricam em um corpo, como é o meu caso, nossa existência começa a viver numa outra posição de subalternidade, na qual a animalidade não-humana atribuída a pessoas de peles *negras* passa a coexistir com a concepção de animalidade – também não-humana – criada para o gênero *travesti*. Logo, a análise colonial de nossas existências em transmutação, vai entender e ensinar que nossos modos de sentir e pensar são sempre nojentos, errados, perigosos e criminosos, porque são fundamentos eugênicos os pilares da moral brasileira que, conseqüentemente, relaciona-se conosco através do genocídio e usurpação de nossas vidas. (BRASILEIRO, 2021, p. 16)

Racialização e sexualização sempre acompanharam a vida das mulheres negras (também acontece com homens negros!). O que Castiel denuncia é o agravamento desse processo na identidade trans e travesti. Lélia Gonzalez refletia sobre essa violência

sexualizada sobre a mulher negra a partir da construção simbólica da ‘mulata brasileira’ como objeto sexual e de desejo.

Quando se analisa a presença da mulata na literatura brasileira e na música popular, sua aparência física, suas qualidades eróticas e exóticas é que são exaltadas. Essa é a razão pela qual ela nunca é uma musa, que é uma categoria da cultura. No máximo — como alguém já disse — ela pode ser uma fruta a ser degustada, mas de todo modo é uma prisioneira permanente da natureza. O estabelecimento definitivo do capitalismo na sociedade brasileira produziu seus efeitos na mulata: ela se tornou uma profissional. Mesmo agora não é reconhecida como um ser humano e nenhum movimento foi efetivado para restaurar sua dignidade como mulher. Ela foi claramente transformada em uma mercadoria para consumo doméstico e internacional. Hoje, mulatas são treinadas para se apresentarem em shows em casas noturnas. Essa é a demanda do mercado. (GONZALEZ, 2020, p. 151)

Mesmo tratando de mulheres cis, o problema de Gonzalez se cruza com as questões das mulheres trans e travestis de Castiel, que culminam na crítica realizada nas obras de Michelle Matiuzzi e de Heberth Sobral ao exaltarem, a partir do excesso de visibilidade e objetificação, os corpos de mulheres negras. Por isso é urgente identificar como as violências incidem de modo diferenciado sobre os corpos negros, para não produzir

generalizações diante das problemáticas de gênero. Lugones (2014, p. 935) já dizia que “a modernidade organiza o mundo ontologicamente em termos de categorias homogêneas, atômicas, separáveis. A crítica contemporânea ao universalismo feminista feita por mulheres de cor e do terceiro mundo centra-se na reivindicação de que a intersecção entre raça, classe, sexualidade e gênero vai além das categorias da modernidade.”. Tal pensamento se conecta com a discussão de Preciado (2011, p. 11) ao pensar a questão *queer*, quando afirma que “a sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida.”. Castiel Vitorino traz um depoimento que cruza essas análises:

Desde minha adolescência, tenho gostado de ficar nua em frente ao espelho. Faz alguns anos que toda semana dispo-me, e por alguns minutos permito-me um reencontro com meu corpo negro, testiculado e feminina; que nem sempre é agradável. [...] Olho para minha pele e sorrio ao perceber que, mesmo sendo atravessada por racismos, ainda sou apaixonada por ela; minha pele negra, que como um

manto sagrado, de proteção e combate, cobre todo o meu corpo. Durante esses diálogos internos sobre minha matéria e existência, tenho percebido que meu corpo é marcado pelo endurecimento produzido por inúmeras violências. Os momentos pelada de frente pro espelho, não garantiram que eu me percebesse sendo inibida, compactada e enrijecida. Contudo, foram nesses – e em tantos outros – momentos que pude produzir uma

condensação de memórias e temporalidades, que possibilitaram-me sentir com/nos ossos, músculos e órgãos, a complexidade de minha história. (BRASILEIRO, 2018, p. 17)

3. Epistemologia- Memória-Colonialidade

Figura 115 - Autoria própria, a partir da técnica de colagem digital usando: Figura 11: Aline Motta. Da série 'Filha Natural'; Figura 52: Heberth Sobral (MG, 1984 -). Da serie Debret Máscara; Figura 55: Jaime Laureano (SP, 1985 -). Pontos, 2015, desenho das rotas de tráfico negreiro feito com pomba branca (giz usado em rituais de Umbanda), dimensões variáveis.



Um aspecto interessante da memória é que, contrapondo o dito popular, ela não fica guardada num baú esperando um dia para ser acessada. Ela é ativa, seja a biológica, seja a histórica, a memória produz e inventa. É também estratégica, por direcionar caminhos e decisões a partir do conteúdo acessado. Este conteúdo é uma chave mestra, dependendo de onde, de quem e de como ele é acessado a história será construída. É nesse ponto que os trabalhos de Aline Motta, Heberth Sobral, Jaime Laureano e Rosana Paulino se cruzam, eles reivindicam um outro lugar de memória - aquele que conta a própria história.

Nesta colagem os recursos estéticos mantêm as técnicas de sobreposição e recorte, acrescidos da duplicação de uma figura feminina que ocupa a cena principal. Ela advém da foto-performance “Filha Natural”, em que Aline Motta explora a memória como retorno. A mulher negra, de vestido preto e segurando um guarda-chuva também preto, chega duplicada e está parada no jardim fitando uma casa tipo colonial, aos moldes de uma ‘casa grande’. Essa mulher de preto, ali imóvel, observando, me chega como uma assombração que volta para o lugar que lhe maltratou. Por isso a imagem também está vazada, incompleta. Mas, esse lugar igualmente indica uma posição de ataque, onde o

presente retorna ao passado para cobrar suas dívidas e para confeccionar a memória daqueles que não podiam falar por si. Por isso, a mulher duplicada também está diante do fragmento da obra de Rosana Paulino. Em sua tocante instalação “Parede da memória” (2015), a artista confecciona 1500 patuás (um tipo de amuleto da sorte usado na umbanda e candomblé), repetindo a imagem de onze retratos de familiares, ecoando a história de sua ancestralidade a partir dos volteios que parecem costurar o sentido da sua existência.

Comparecem lateralmente às mulheres o fragmento de Heberth Sobral (da série de foto-instalação com playmobil sobre Debret) e de Jaime Laureano (com a obra Pontos, 2015, reproduzindo com pemba branca as rotas do tráfico negroiro feito), fazendo contato com a memória via releitura de fatos históricos. Recriar uma ilustração de Jean-Baptiste Debret sobre a vida dos escravizados no Brasil Colônia usando boneco playmobil é de uma engenhosidade sagaz. Transformar um objeto lúdico, um brinquedo de criança numa cena atroz de tortura produz um ato icônico, que ressoa como um chamado para fixar o olhar nesses lugares concretos e duros da memória. Igualmente retornando às fontes históricas, Laureano, ao refazer rotas marítimas dos navios

negreiros com a pemba branca no chão (giz usado em rituais de Umbanda com finalidade de produzir marcações que possam conectar o mundo material e espiritual, criando um campo de proteção) ressignifica a diáspora forçada dando a ela um campo de força e conexão ancestral, com a potência de proteger aqueles que estão conectados a estas marcas.

Então o leitmotiv dessa montagem foi a ideia da memória, de retorno e de repetição. A negra de preto se duplica na imagem como um ato de atualização e ricocheteio da memória, que ao fitar a casa grande, a parede de ancestrais, a cena de Debret e o trajeto dos navios que trouxeram seu povo, reconstrói sua história e legitima conhecimentos outros a partir de seu próprio lugar de enunciação.

No bloco temático ‘epistemologia-memória-colonialidade’ a primeira colagem digital se volta para a memória. Nessas

¹⁰⁸ As obras usadas nessa colagem foram: Figura 11: Aline Motta. Da série ‘Filha Natural’; Figura 52: Heberth Sobral (MG, 1984 -). Da serie Debret Máscara; Figura 55: Jaime Laureano (SP, 1985 -). Pontos, 2015, desenho das rotas de tráfico negreiro feito com pemba branca (giz usado em rituais de Umbanda),

quatro¹⁰⁸ obras, o tráfico negreiro (Laureano), os instrumentos de castigo (Sobral), o retorno à casa grande (Motta) e as ‘fotos’ dos ancestrais (Paulino) se sobrepõem para montar um processo cognitivo e histórico que, apesar da violência, funda esse “acampamento diverso” chamado Brasil, como diz Krenak lá atrás.

Narrar experiências é um processo costurado pela memória - elemento disparador desse exercício de pensamento visual. É exatamente porque o corpo é afetado por certos acontecimentos, que a necessidade de os transformar em imagem e escritura passa pela memória. Mesmo que seja (re)inventada, foi um processo de afetação anterior que tornou a narrativa possível. É sabido que, como propriedade de conservar certas informações, a memória remete-nos inicialmente a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais se pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas. No entanto, a memória também está ligada à vida social, nos diz Le Goff (2003, p. 419):

dimensões variáveis; Figura 99: Rosana Paulino (1967 -). Parede da memória, 1994/2015, patuás em manta acrílica e tecido costurados com linha de algodão, fotocópia sobre papel e aquarela 2;

Fenômeno individual e psicológico, a memória liga-se também à vida social. Esta varia em função da presença ou ausência da escrita e é objeto de atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado, produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história, acumula objetos. A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social e político: trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo.

A narração não se faz a partir de memórias individuais nem de memórias inocentes, a escolha dos acontecimentos que se tornam discursividade não é produção de um sujeito apriorístico – individual ou coletivo, é uma memória atravessada por processos históricos de saber-poder, por práticas discursivas. De acordo com Rodrigues (2004, p.28) a memória “pode ser explicada, contanto que se identifiquem as práticas que a instauram, levando a que determinados eventos, processos e atores, e não outros sejam edificadas como memoráveis”. Esta problematização permite perceber que os acontecimentos narrados nas obras e na colagem digital recorrem à memória para dar visibilidade a existências esmaecidas pelos discursos dominantes, para que “elas, em detrimento de outras, sejam memoráveis”. Portanto, é preciso aprender a contar outras histórias. Pois, se a memória foi posta em jogo na luta das forças sociais pelo poder, “tornar-se senhores da

memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 2003, p. 422).

Dessa forma, a memória emerge numa outra conceituação, “ao invés do mapa com nações-identidades previamente demarcadas – memória coletiva, memória de tal ou qual grupo, memória individual -, ela ganha a feição de um deserto de areias moventes que, a cada ventania provocada pelos dispositivos em ação, revela paisagens distintas”. (RODRIGUES, 2004, p. 30). A memória cria e inventa uma narrativa, mas, não para representar a experiência individual, e sim, produzir discursos passíveis de incomodar os modos de subjetivação hegemônicos e capazes de se tornar linhas de fuga dentro das discursividades dominantes.

Refazendo-se no decurso das experiências, a memória esquece, recorda, tece; deixa o tempo passar generosamente. Nesse fazer inesgotável [...] torna-se porosa e vulnerável às contingências. A porosidade a remete às tramas do mundo dos corpos e das palavras de carne e osso, às interpelações dos acontecimentos imprevisíveis, politizando-a. Os fatos maiores ou menores do dia-a-dia se transmitem por heterogêneas formas de narrar, traduções ausentes de qualquer repouso ou

segurança. Porosa e vulnerável, a memória transgride ao criar infinitas possibilidades de contar o agora ou ontem, desprezando a estabilidade dos coletivos ou das individualidades tecidas na solidão. [...] a forma da memória é indissociável de sua força, nutrida por experiências que se atravessam infinitamente. (BAPTISTA, 2009, p. 27-28).

-

Por que o negro é isso que a lógica da dominação tenta (e consegue muitas vezes, nós sabemos) domesticar? O risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (*infans* é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. (GONZALEZ, 2020, p. 69)

Trazer a memória para dimensão material da vida da população negra no Brasil nos leva de imediato a um diálogo em duas dimensões, aquela da violência escravocrata e aquela da ancestralidade. Diálogo importante, já que é urgente a produção de narrativas outras que se inscrevam na memória a partir do lugar de fala dos próprios sujeitos, que tem buscado confrontar a narrativa discriminatória que ainda se propaga no país. Continuando o raciocínio, Lelia Gonzalez (2020, p.70) fala da relevância da

memória e da consciência enquanto noções estruturantes para pensar o racismo:

A gente tá falando das noções de *consciência* e de *memória*. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, a consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando a memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como *a* verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura; por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioulada, a gente saca que a consciência faz tudo pra nossa história ser esquecida, tirada de cena. E apela pra tudo nesse sentido.

É nesse movimento dialético que protagonistas negros têm buscado recontar suas narrativas, buscando entender a si próprios e ao seu povo criando maneiras de se inscrever na História. Nesse sentido, alguns refletem a partir da própria condição de negro e outros a partir da sua linhagem/ancestralidade.

Ao refletir sobre a palavra negro, a artista Castiel Vitorino (2022, p.19) comenta que “ainda que mudemos a relação com esse significado, esse significado não muda. O que é o negro na colonialidade em que vivemos? Podre, necro. Não importa, ou melhor, importa sim eu reconfigurar, construir modos de me orgulhar, de redizer essa palavra.”. Contudo, para executar essa empreitada ressignificante, a artista realiza, em sua dissertação de mestrado, o exercício de análise da condição de negro/negritude:

A vivência como uma pessoa *negra*, a negritude, só existe na colonialidade. E, e nesse mesmo contexto colonial em que uma vida *negra* está sendo destituída a todo e qualquer momento da categoria pessoa, e aqui não digo do fenômeno social que é habitar a condição de sub-humano, mas sim do completo deslocamento de qualquer condição de humanidade; deslocamento vivido cotidianamente por corpos escuros (*negros, indígenas, asiáticos, ciganos*). Essa é a complexidade colonial criada pela sagacidade capitalista: criar o *status* sub-humano de “sujeito *negro*”, e decidir de modo cotidiano, quando deve ser ou não ser deslocado do corpo de pele *negra*. Portanto, o que a colonialidade nos oferece como condição vital, é sempre a precarização de nossas vidas. Seja enquanto sujeitos *negras/os* – sub-humanos –, ou como animais desumanizados ou como objetos, a colonialidade sempre integra em si o corpo de pele *negra*, através de sua mortificação, através da necropolítica (MBEMBE, 2018). Essa condução capitalista de nossa vitalidade é direcionada por sua agenda antropológica que continua afirmando a existência desse Novo Mundo racista que é o Brasil.

Porque a raça *negra*, logo, também a negritude, só acontecem neste tempo-espaco moderno em que estamos. (VITORINO, 2021, pg. 35).

Paralelo à compreensão do ‘ser negro’ também existe a demanda de compreender o que significa não ‘ser branco’, pois é nessa ambivalência que o racismo se movimenta, e não se consegue avançar na luta antirracista e na construção de outras narrativas sem entender o que está em disputa. Nesse ponto Lélia Gonzalez (2020, p. 153-154) é didática:

Enquanto o mito da democracia racial funciona nos níveis público e oficial, o branqueamento define os afro-brasileiros no nível privado e em duas outras esferas. Numa dimensão consciente, ele reproduz aquilo que os brancos dizem entre si a respeito dos negros e constitui um amplo repertório de expressões populares pontuadas por imagens negativas dos negros: “Branco correndo é atleta, negro correndo é ladrão”; “O preto, quando não suja na entrada, suja na saída”; “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar” etc. Essa última expressão aponta para o segundo nível em que atuam os mecanismos do branqueamento: um nível mais inconsciente que corresponde aos papéis e lugares estereotipados atribuídos a um homem ou mulher negros. Assim, ele (ou ela) é representado como um trabalhador braçal, não qualificado, ou como alguém que conseguiu ascender socialmente, mas sempre pelos canais de mobilidade social considerados adequados para ele ou ela. Imagens positivas são aquelas em que os negros desempenham papéis sociais a eles atribuídos pelo sistema: cantor e/ou compositor de música popular, jogador de futebol, mulata. Em todas essas

imagens, há um elemento comum: a pessoa negra é vista como um objeto de entretenimento. Essa tipificação cultural dos negros também assinala outro elemento comum condensado em atributos corporais: força/resistência física, ritmo/sexualidade. Não é preciso dizer aqui que o homem ou mulher negros que não se adequam a esses parâmetros são rejeitados pelo estereótipo.

Confrontar as narrativas estereotipadas sobre os negros e quebrar com os ideais brancocêntricos, não implica em desobrigar àqueles nomeados de ‘branquitude’ de ocuparem seu protagonismo na reconfiguração dessas representações e práticas racistas. Nesse aspecto, a visão do pensador indígena Ailton Krenak contribui com a problematização da díade negritude-branquitude no contexto brasileiro. Em uma aula aberta, Krenak discorreu sobre o assunto ao ser questionado como a branquitude poderia contribuir com as lutas indígenas e negras:

[...] nós somos no Brasil uma formação tão complexa do ponto de vista racial, até quando nós nos referimos a esse termo importado dos Estados Unidos – branquitude - ele tem relação com o apartheid continuado que a América do Norte mantém na sua prática colonial. [...]no Brasil, por essa circunstância da gente ter sido jogados aqui, em diferentes condições para nos virar como se fosse num acampamento. Isso tem me feito refletir em diferentes ocasiões que nós não viramos uma nação, não tem uma nação aqui. [...]. A gente tá dentro de um acampamento, de um grande acampamento. E tem gente de vários lugares do

mundo aqui. Então, quando nós usamos o termo branquitude, ele tá muito mais identificando uma prática. [...]. Quando o professor Kabenguele diz que ela está oculta, debaixo da pele, ele quer dizer que uma pessoa de pele preta pode ser um ativo agente da branquitude. O sujeito é da minha cor, mas ele age, pensa e avalia o mundo de uma perspectiva branca. [...]Eu penso que os povos indígenas, os povos de matriz africana eles são tão capazes de integrar outras lutas, que seria uma ofensa que os não-indígenas e não-negros se achassem brancos ao ponto de deixar a gente sozinho na luta contra o racismo, contra a violência de Estado, contra essa coisa fascista que é o pensamento político brasileiro. Então, nós temos que ir além da marca racializante, nós temos que ser capaz de identificar lutas que nós temos que enfrentar juntos. (KRENAK, 2021, s/p, transcrição de fala)

Sem desconsiderar os perigos de uma interpretação que iguale socialmente negros, indígenas e brancos, o pensamento de Krenak aponta para um cuidado que devemos ter ao analisar a questão étnico-racial no Brasil, principalmente se partirmos das lentes da experiência negra da América do Norte. Complementando essa discussão, Mbembe (2001, p.193) analisa o problema no continente africano:

O simbolismo do sangue e das cores evolui por graus. Como em outras partes do mundo, a raça, a classe, a etnicidade e o gênero se interceptam e produzem, apesar de toda a ambivalência inerente a tais operações, efeitos de violência. Em geral, as próprias formas de consciência racial estão

mudando em todo o Continente. A produção de identidades raciais para além da oposição binária branco/negro cada vez mais opera de acordo com lógicas distintas, enquanto as velhas demarcações perdem seu aspecto mecânico e se multiplicam as oportunidades de transgressões. De várias formas, a instabilidade das categorias raciais demonstra que há muitos tipos de branquitude e de negritude.

Já no aspecto da memória pensada a partir da ancestralidade, o movimento de identificação segue uma linha que tenta costurar outras narrativas a partir da linhagem e do reencontro com epistemologias afrocentradas, e não do binarismo branco-negro. Castiel Vitorino (2021, p.20) apresenta a ideia de “ancestralização como uma experiência de tempo, onde o conteúdo do passado é acessado e presentificado no corpo da vida que o acessou e o atualiza em sua condição singular de existência. Ao referir-me a vidas racializadas como *negras*, compreendo o ato de lembrar e de não esquecer”. Essa busca por lembrar aparece também no pensamento da artista Aline Motta (2021, p. 333) ao trazer para seus trabalhos as plurivozes ancestrais, comenta assim: “muito do meu trabalho é sobre minha própria família, especialmente sobre minha avó. [...]. Portanto, no meu caso, linhagem é linguagem. A performance de uma avó é uma

performance coletiva de todas as avós. É a performance de toda uma linhagem de mulheres, que se manifesta em multimeios e multidireções, atuando e enfrentando várias camadas afetivas, por vezes traumáticas. São plurivozes ancestrais.”.

O ponto de vista de Martins (2003, p. 75) sobre ancestralidade é que no caso brasileiro

os ritos de ascendência africana, religiosos e seculares, reterritorializam uma das mais importantes concepções filosófica e metafísica africanas, a da **ancestralidade** que ‘constitui a essência de uma visão de que os teóricos das culturas africanas chamam de visão negra-africana do mundo. Tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma mesma e indissolúvel cadeia significativa...’ (PADILHA, 1995, p. 10). A concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir.

Então, talvez seja bebendo dessa cosmovisão alternativa/originária/ancestral que os artistas estejam buscando

ressignificar seus lugares no mundo e alimentar belos sentidos para o futuro.

Uma historinha para concluir e refletir sobre colonialidade e branquitude...

Cumé que a gente fica?

(LELIA GONZALEZ, 2020, p.67)

Foi então que uns brancos muito legais convidaram a gente pra uma festa deles, dizendo que era pra gente também. Negócio de livro sobre a gente. A gente foi muito bem recebido e tratado com toda consideração. Chamaram até pra sentar na mesa onde eles tavam sentados, fazendo discurso bonito, dizendo que a gente era oprimido, discriminado, explorado. Eram todos gente fina, educada, viajada por esse mundo de Deus. Sabiam das coisas. E a gente foi se sentar lá na mesa. Só que tava tão cheia que não deu pra gente sentar junto com eles. Mas a gente se arrumou muito bem, procurando umas cadeiras e sentando bem atrás deles. Eles

tavam tão ocupados, ensinando um monte de coisa pro crioléu da plateia, que nem repararam que se apertasse um pouco até que dava pra abrir um espaçozinho e todo mundo sentar junto na mesa. Mas a festa foram eles que fizeram, e a gente não podia bagunçar com essa de chega pra cá, chega pra lá. A gente tinha que ser educado. E era discurso e mais discurso, tudo com muito aplauso.

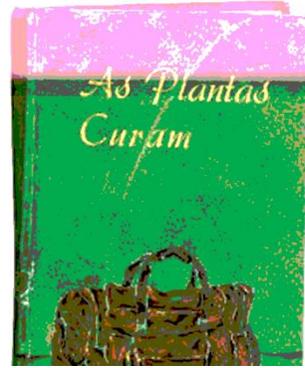
Foi aí que a neguinha que tava sentada com a gente deu uma de atrevida. Tinham chamado ela pra responder uma pergunta. Ela se levantou, foi lá na mesa pra falar no microfone e começou a reclamar por causa de certas coisas que tavam acontecendo na festa. Tava armada a quizumba. A negrada parecia que tava esperando por isso pra bagunçar tudo. E era um tal de falar alto, gritar, vaiar, que nem dava mais pra ouvir discurso nenhum. Tá na cara que os brancos ficaram brancos de raiva e com razão. Tinham chamado a gente pra festa de um livro que falava da gente e a gente se comportava daquele jeito, catimbando a discursadeira deles. Onde já se viu? Se eles sabiam da gente mais do que a gente mesmo? Se tavam ali, na maior boa vontade, ensinando uma porção de coisa pra gente da gente? Teve uma hora que não deu pra aguentar aquela zoada toda da negrada ignorante e mal educada. Era demais. Foi aí que um branco enfezado partiu pra

cima de um crioulo que tinha pegado no microfone pra falar contra os brancos. E a festa acabou em briga...

Agora, aqui pra nós, quem teve a culpa? Aquela neguinha atrevida, ora. Se não tivesse dado com a língua nos dentes... Agora tá queimada entre os brancos. Malham ela até hoje. Também quem mandou não saber se comportar? Não é à toa que eles vivem dizendo que “preto quando não caga na entrada caga na saída”

4. Cura-Sagrado-Amor

Figura 116 - Autoria própria, a partir da técnica de colagem digital usando: Figura 113: Tutano Nômade (1983 -). s/infos; Figura 103: Thiago Consp. Afroperifa 1 TopDown - . Da esperança de sair dos lugares que nos foram dados na sociedade e partir para o topo[...]; Figura 93: Robinho Santana. S/infos; Figura 91: Renata Felinto (1978 -). Afro Nouveau 2, 2013, aquarela e acrílica sobre papel; Figura 30: Dalton Paula. As plantas curam - detalhe 2, Óleo sobre livro - 31 x 160 cm - Foto Paulo Rezende – 2017; Figura 77: Moises Patrício (1984 -). Obra 12 da série Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos.; Figura 28: Castiel Vitorino. A história tem me exigido crueldade, 2018.



Construir contranarrativas para balancear o oceano de dores, lamentos e violência que os corpos negros foram e ainda são submetidos exige usar a visibilidade como dispositivo para dar vistas a elementos do campo sutil, aqueles do afeto, da beleza, da alegria e do cuidado. Seria perigoso, senão desonesto, marcar as existências negras apenas com sinais da falta e da perda. É inegável que os negros no Brasil, mesmo sujeitados à terríveis atrocidades, não se reduziram a isso. Pelo contrário, produziram em paralelo um tipo de estética da existência (como na lógica foucaultiana, abordada anteriormente) a despeito de toda repressão. Seja na culinária, seja na música, seja nas práticas de saúde e espirituais, seja na moda, na dança, e em qualquer outro campo social, cultural e artístico, a herança africana estruturou o que entendemos como Brasil. Isso faz do período colonial não apenas um lugar de subjugo, mas de luta, confrontos, tensionamentos, de relações de poder nada estáveis, apesar de sabermos que as armas eram mais sofisticadas do lado do dinheiro. E foi nesse fluxo que essa montagem foi produzida, ela inclui o maior número de obras e artistas, são sete se sobrepondo para narrar a força de criação dessa estética da existência que segue criando belezas. Neste caso, acentuam-se mais os desenhos e uma certa geometria que constrói menos superposições, assumindo com mais amplitude, a técnica da

colagem digital. Os recortes são mais precisos e a figuração toma mais força. Seja através dos recortes que emolduram as temáticas da proteção dos Orixás e entidades, como indicam Castiel Vitorino e Robinho Santana com os corpos protegidos por amuletos; seja através da sabedoria das plantas que curam corpos, como mostra Dalton Paula; seja através do enfrentamento da ignorância, via educação e arte, como em Moises Patrício; seja pelo aformosamento de si, como em Renata Felinto e Thiago Consp; ou pela partilha do amor, como em Tutano Nômade. De foto-performances, foto-instalações, pinturas em telas ou livros a aquarelas e graffitis a mensagem desses artistas me chega uníssona: ‘nós somos mais que a dor’. Restituir o direito à uma imagem positivada de si, a partir da construção dos próprios sujeitos aviltados desse valor, permite vislumbrar e acessar lugares de dignidade e afirmação da beleza. É isso que vejo nessas obras coloridas, floridas e armadas de amuletos e canetas.

-

Para esse primeiro encontro imagético do bloco ‘cura-sagrado-amor’, as sete¹⁰⁹ obras não propriamente mescladas, mas colocadas em justaposição, abordam a dimensão de cuidado e afeto entre a população negra. Um cuidado que passa pelas práticas tradicionais e da religiosidade indígena/afro-brasileira, como em Castiel, Robinho Santana e Dalton Paula; pela educação e arte como disparadores emancipatórios, como em Moisés Patrício; por um amor que passa pela autoestima, como em Renata Felinto e Thiago Consp, e pela relação com o outro amado, como em Tutano Nômade. Aqui cuidado e amor são dimensões vinculadas, possibilitando perceber que esses artistas apontam um caminho de ‘cura’, ultrapassando a narrativa de dor e trauma para propor uma afetividade militante, cujo individual, o relacional e o espiritual estão conectados. Permitem vislumbrar uma ‘ética do amor’, como disse Bell Hooks.

Quando viajo pelo país dando palestras sobre como acabar com o racismo e o machismo, o público, especialmente os jovens, fica agitado quando falo sobre o papel do amor em qualquer movimento por justiça social. Todos os grandes movimentos por

¹⁰⁹ As obras usadas nessa colagem digital foram: Figura 113: Tutano Nômade (1983 -). s/infos; Figura 103: Thiago Consp. Afroperifa 1 TopDown - . Da esperança de sair dos lugares que nos foram dados na sociedade e partir para o topo[...]; Figura 93: Robinho Santana. S/infos; Figura 91: Renata Felinto (1978 -). Afro Nouveau 2, 2013, aquarela e acrílica sobre papel; Figura 30: Dalton

justiça social de nossa sociedade têm enfatizado fortemente uma ética do amor. No entanto, os jovens continuam relutantes em abraçar a ideia do amor como uma força transformadora. Para eles, o amor é para os ingênuos, os fracos, os românticos incorrigíveis. Sua atitude se espelha na dos adultos, aos quais se dirigem pedindo explicações. Como porta-voz de uma geração desiludida, em *Bitch: In Praise of Difficult Women* [Putas: um elogio a mulheres difíceis], Elizabeth Wurtzel afirma: “Nenhuma de nós está ficando melhor em amar, estamos é ficando com mais medo. Para começo de conversa, não nos ensinaram a ser hábeis, e as escolhas que fazemos tendem apenas a reforçar a sensação de que o amor é inútil e sem esperança”. Suas palavras ecoam tudo que costumo ouvir de uma geração mais velha a respeito do amor. (hooks, 2021, p. 31)

A aposta política desses artistas vai no caminho dessa ‘ética do amor’, cuja força transformadora tem a potência de reposicionar a imagem do sujeito negro diante de si, do outro e da sociedade.

É possível falar diretamente com o nosso coração. A maioria das culturas mais antigas sabe disso. Podemos de fato conversar com o nosso coração como se ele fosse um bom amigo.

Paula. As plantas curam - detalhe 2, Óleo sobre livro - 31 x 160 cm - Foto Paulo Rezende – 2017; Figura 77: Moises Patrício (1984 -). Obra 12 da série Aceita, 2013-2014, fotografia, materiais diversos.; Figura 28: Castiel Vitorino. A história tem me exigido crueldade, 2018.

A vida moderna se tornou tão atribulada com os afazeres e pensamentos diários que perdemos essa arte essencial de reservar um tempo para conversar com o nosso coração. –
Jack Kornfield (in hooks, 2021, p. 22)

Falar de amor é falar de encruzilhada, de comunicações que envolvem distintas dimensões, tanto coletivas quanto individuais. O amor pode envolver o cuidar, a afetividade, as emoções, a espiritualidade, o romance, as relações entre humanos e não-humanos, etc. Deste ponto falaremos a partir do coração, a partir deste lugar contracolonial. Inclusive, visto que a colonialidade é antes de tudo a manifestação do anti-amor, é em si um dispositivo que corrói ligações afetivas e sensibilidades, é uma produtora de simulacros. Não à toa, refletir e tentar criar condições e práticas para o florescimento do amor tem aparecido nas obras de intelectuais negras e latinas e nas obras desses artistas.

Nas produções visuais, como nas imagens deste núcleo, o amor aparece a partir da relação sagrado-cura e da ressignificação da beleza, autoestima e relacionamentos. Na primeira dimensão dois artistas pesquisadores produzem obras rituais e escrevem a respeito de seus trabalhos. Ayrson Heráclito (2019, p. 15) ao

comentar a respeito da motivação para criar suas obras rituais, diz que “a ideia de você ouvir, de você se conectar, de você buscar apoio, de você ser também, de você estar, tocar os elementos da natureza são fundamentais assim para a promoção de uma vida e de uma qualidade de vida e conseqüentemente para curar de certa forma diversas mazelas que essa história nos legou”. A questão de propor rituais e favorecer cura espiritual, corporal e existencial foi também o mote de uma obra de Castiel Vitorino (2022, p. 18): “a exposição se anunciava num trauma, mas você chegava e encontrava o *Quarto de cura*, em que eu construí um templo para dizer, naquele instante, justamente a história do meu nome, como uma história não apenas de resistência a uma violência, mas uma história de transfiguração, de transmutação, de orgulho, de várias outras possibilidades de liberdade, de cura.” Se faz visível que a vinculação a práticas das religiões de matriz africana é um ponto comum, Heráclito é ogã e Castiel vem de uma herança de rezadeiras e benzedoras, por isso o espiritual atravessa suas compreensões de cura.

A Cura é também uma incorporação. Curar-se pode ser integrar-se a um momento espiralado, indescritível, inaugurado pelo e em nosso próprio corpo. Um momento de dissolução. Curar-se, fazer do ato de lembrar, uma fabulação do ressentimento e do rancor as perdas e ao esquecimento – e as

perdas do esquecimento –, mas na cura ainda há raiva. A cura é um uso da raiva (LORDE, 2013). A cura é movimento inominável, ou o movimento de tornar-se inominável. Percebo a cura como um acesso aquilo que é inexistente na temporalidade moderna. A cura é conseguir experimentar-se no que nos dizem ser impossível, ou seja: viver a incorporação *exusíatica*, viver o equilíbrio das forças e formas que se diferenciam, viver e gozar na encruzilhada (BRASILEIRO, 2022, p. 56)

A obra de Renata Felinto aparece na colagem a partir do destaque e beleza que imprime à mulher negra. Esta, na dinâmica do racismo, é aquela que está sempre em desvantagem, em especial no campo dos afetos. “Há poucas chances para ela numa sociedade em que a atração sexual está impregnada de modelos raciais, sendo ela representante da etnia mais submetida. Sua escolha por parte do homem passa pela crença de que seja mais erótica ou mais ardente sexualmente que as demais, crenças relacionadas às características do seu físico, muitas vezes exuberantes. Entretanto quando se trata de um relacionamento institucional, a discriminação étnica funciona como um impedimento, mais reforçado à medida que essa mulher alça uma posição de destaque social”. (NASCIMENTO, 2006, p. 129). Um efeito desta situação é o que se tem nomeado de ‘solidão da mulher negra’. E a própria autora, apresenta uma proposta de confrontação desse lugar:

No contexto em que se encontra cabe a essa mulher a desmistificação do conceito de amor, transformando este em dinamizador cultural e social (envolvimento na atividade política, por exemplo), buscando mais a paridade entre os sexos do que a “igualdade iluminista”. Rejeitando a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduza o comportamento masculino autoritário, já que se encontra no oposto deste, podendo assim, assumir uma postura crítica intermediando sua própria história e seus ethos. Levantaria ela a proposta de parcerias nas relações sexuais que, por fim, se distribuiria nas relações sociais mais amplas. (ibid., p. 129)

Além de Beatriz, bell hooks, no feminismo negro americano, refletiu sobre amor, como já vimos em algumas citações ao longo desse trabalho. Sua justificativa para se deter a esse tema se encaixa com uma certa ideia de cura, tal qual a busca dos artistas Castiel, Heráclito e Felinto.

Só o amor pode curar as feridas do passado. Entretanto, a intensidade de nossos ferimentos frequentemente nos leva a fechar nosso coração, tornando impossível retribuirmos ou recebermos o amor que nos é dado. Para abriremos nosso coração mais plenamente para o poder e a graça do amor, devemos ousar reconhecer quão pouco sabemos sobre ele na teoria e na prática. Devemos encarar a confusão e a decepção em relação ao fato de que muito do que nos foi ensinado a respeito da natureza do amor não faz sentido quando aplicado à vida cotidiana. Observando a prática do amor no dia a dia, pensando em como amamos e no que é necessário para que a nossa cultura se torne uma

cultura em que a presença sagrada do amor possa ser sentida em todo lugar (hooks, 2021, p.31)

A intenção de bell hooks , para que o amor se torne uma cultura, de certo modo também tem sido uma questão para pensadores contracoloniais, tais como Patricio Arias e Saturnino de La Torre. O primeiro desenvolve o conceito de ‘corazonar’ e o segundo de ‘sentirpensar’, em ambos, há um exercício de integrar a afetividade à racionalidade.

Para Saturnino De La Torre o ‘sentirpensar’ é ao mesmo tempo uma ação e uma proposta de fusão entre pensamento e sentimento como formas de interpretar a realidade a partir da reflexão e do impacto emocional. “O processo de *sentipensar* resulta de uma modulação mútua e recorrente entre emoção, sentimento e pensamento que surge no viver/conviver de cada pessoa. A linguagem utilizada expressa esse entrelaçamento, mostrando o quanto o emocionar de uma pessoa que participa de uma conversação afeta o emocionar de outra, de modo que nas conversações que se entrecruzam, mudanças estruturais e de condutas são produzidas, originadas no âmbito relacional em que ocorrem. Sentipensar é o encontro intensamente consciente de razão e sentimento” (MORAES; DE LA TORRE, 2001, p. 6)

E retornando à epígrafe, a proposta de ‘Corazonar’ de Patricio Arias reafirma que se reconectar com culturas mais antigas para aprender a fazer do ‘coração’ uma força capaz de confrontar as diversas formas de colonialidade, pois “*Corazonar* es una respuesta insurgente para enfrentar las dicotomías excluyentes y dominadoras construidas por Occidente, que separan el sentir del pensar, el corazón de la razón. Implica *sentipensar* un modo de romper la fragmentación que de la condición humana hizo la colonialidad. [...]. *Corazonar* busca reintegrar la dimensión de totalidad de la condición humana, pues nuestra humanidad descansa tanto en las dimensiones de afectividad como de razón.” (ARIAS, 2010, p. 11).

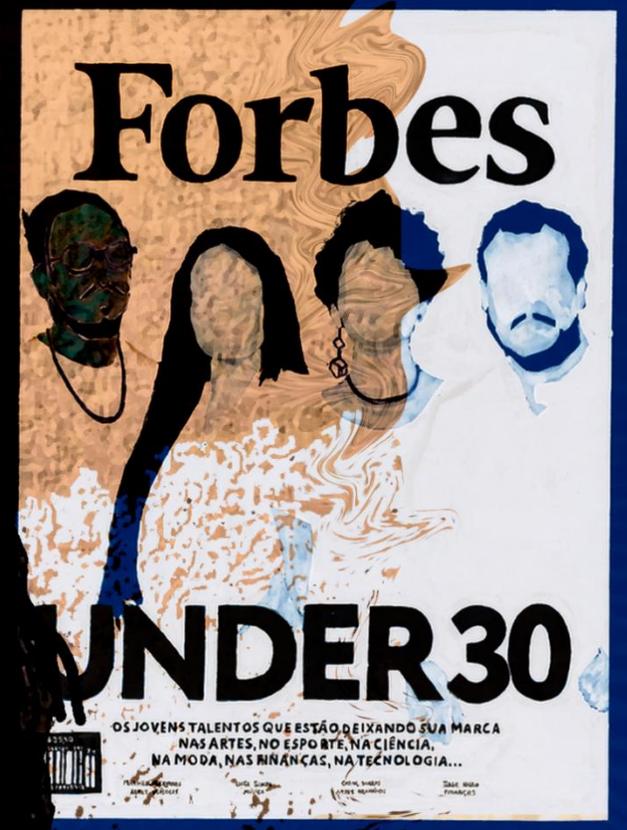
Desde os artistas até os teóricos é perceptível a configuração de uma força que os conecta a partir da reflexão e práticas de amor/afeto/cuidar. Essa linguagem do coração, nascendo das minorias, pode se tornar uma chave mestra para a produção de modos de existência não submetidos nem subjugados à ditadura das colonialidades. Pois “somos estrelas com coração e com consciência”:

Nos secuestraron el corazón y los afectos para hacer más fácil la dominación de nuestras subjetividades, de nuestros imaginarios, de nuestros deseos y

nuestros cuerpos, territorios donde se construye la poética de la libertad y la existencia. La hegemonía de la razón fragmenta la condición de nuestra humanidad, pues desconoce que no sólo somos lo que pensamos, y peor, que no sólo existimos por ello, como sostiene el fundamentalismo racionalista cartesiano, sino que el sentido de lo humano está ante todo en la afectividad: no sólo somos seres racionales, sino también sensibilidades actuantes o, como nos enseña la sabiduría shamánica, “somos estrellas con corazón y con conciencia”. (ARIAS, 2010, p. 10)

5. Afrofuturismo-identidade-Outra história

Figura 117 - Autoria própria, a partir da técnica de colagem digital usando: Figura 26: Castiel Vitorino. Corpo-flor, 2017, fotoperformance; Figura 66: Maxwell Alexandre (RJ, 1990) DETALHE sem título, 2020, políptico, látex, graxa e acrílica sobre papel pardo; Figura 115: Tutano Nômade (1983 -). s/infos; Figura 95: Robinho Santana. S/infos; Figura 37: Eneida Sanches. Transe Iluminado detalhe, 2007; Figura 44: Gabriel Ribeiro. Da Série Negro Drama, 2.



Rosto e identidade. A identidade como conceito fechado e universalizante não interessa aqui. O termo permanece na ausência de um substituto melhor. Mas, seu uso se relaciona à importância de se afirmar e se reconhecer enquanto sujeito da história, com suas contradições e encantos. Se colocar no mundo dessa maneira exige, além da afirmação e do reconhecimento, se projetar no futuro, sonhar com outros possíveis. Inclusive, esse enunciado me lembrou de uma aluna, estagiária de psicologia numa instituição para adolescentes em conflito com a lei, quando me disse em tom de surpresa: “Professora, uma coisa que me chocou conversando com os meninos é que eles se veem como ‘pessoas sem futuro!’”. Esses adolescentes que ela conversou eram negros e pardos. Ter negado o direito a um lugar no futuro é atroz! E, assim, vejo as obras dessa montagem, como projeções de um futuro possível. Apesar do recurso de sobreposição, as obras não perdem sua singularidade. Foca-se nos rostos. A figura central bem definida e forte vem da obra de Robinho Santana, cuja cor é trabalhada de forma explodida, concedendo-lhe um contraste imbatível com as outras que lhe estão ao redor. Todavia, diferente do retrato convencional, os olhos estão sem pupila. Nesta colagem, compondo parte da lateral esquerda, extraí de Tutano Nômade o bebê gestado a partir do ouvido. Órgão dos sentidos fundamental

para aprendizagem, nos permitindo imaginar uma criança negra que chegará no mundo com uma carga de sabedoria e orgulho de si mesma. Já Maxwell Alexandre esboça uma capa da revista Forbes, com os ‘rostos sem face’ dos ‘jovens talentos que estão deixando sua marca nas artes, no esporte, na ciência, na moda, nas finanças, na tecnologia...’ (legenda descrita na obra). De Gabriel Ribeiro tomei de empréstimo o rosto entristecido de um jovem, preenchido de flores, como aquelas do gênero denominado naturezas mortas. Que em geral são compostas por imagens de espécies no seu mais belo vigor, mas que também remetem ao mundo da classificação, posto tanto pelos estudos da botânica, quanto aqueles que categorizavam os humanos, em especial no contexto dos estudos de eugenia. Assim, “gênero” humano e gênero botânico se irmanam no mesmo esforço de buscar uma lógica racionalista para a natureza. Quanto ao rosto tomado da obra de Castiel Vitorino, advém da obra ‘corpo flor’. Um corpo em desabrochar, que renasce na condição transgênero, assumindo os desafios que se acoplam também a existência negra.

Já em uma das laterais, uma imagem como que texturizada concede um certo padrão tipográfico à montagem, recurso que comparece provendo de fundo as obras de arte clássicas, ou, nas

vanguardas do século XX, trazendo a padronização geométrica como intenção maior da obra, extraindo-a de sua função de mero adorno compositivo. De Eneida Sanches retiro a proposta de uma “cidade iluminada” pelo transe dos inúmeros ‘olhos de boi’ que se propagam por toda parte, tal qual as re-existências negras que se fazem presentes em cada canto da cidade.

Aqui os artistas se projetam no futuro, na produção de representações outras para a população negra. Para a imagem deste bloco foram cruzadas seis¹¹⁰ obras que apresentam a existência dos sujeitos e grupos negros de forma potente, sensível, ativa e integrada ao urbano (como na escultura de Eneida Sanches, em que seu olho de boi se projeta no jogo de luz-sombra dos ‘prédios da cidade’).

Em geral, quando se fala de futuro dentro das produções negras contemporâneas, tem sido usado como mote e referência o movimento Afrofuturista, que por se fundar em ficções utópicas e fantasiosas sobre uma África imaginária divide opiniões. De

¹¹⁰ As obras usadas nessa colagem digital foram: Figura 26: Castiel Vitorino. *Corpo-flor*, 2017, fotoperformance; Figura 66: Maxwell Alexandre (RJ, 1990) *DETALHE* sem título, 2020, políptico, látex, graxa e acrílica sobre papel pardo;

acordo com Freitas e Messias (2018, p. 4) o programa afrofuturista se baseia na premissa de que houve uma negação da construção de imagens no passado que empobreceu a construção de imagens de futuro para populações negras escravizadas nas Américas, por isso o movimento tenta responder a questões como as seguintes: “Como a comunidade negra diaspórica que teve deliberadamente o nosso passado roubado e apagado pela escravidão consegue, sem esse acervo de imagens, vislumbrar futuros? [...] como (e se) as ficções especulativas distópicas do presente podem vislumbrar a existência de futuros negros para além do fim do mundo?”. E por meio do Afrofuturismo, o movimento negro reivindica uma estética-expressiva através do corpo, da imagem, das tecnologias, da ancestralidade, da informação, do comportamento e da produção de uma representatividade identitária que possibilite outras narrativas sobre ser negro (SILVA et al., 2020). Contudo, essa preocupação de reconstrução das imagens de passado e futuro da e para população negra em diáspora tem aparecido antes e para além desse movimento, como podemos ver nos artistas e pensadores das questões negras que não se afirmam afrofuturistas formalmente.

Figura 115: Tutano Nômade (1983 -). s/infos; Figura 95: Robinho Santana. S/infos; Figura 37: Eneida Sanches. *Transe Iluminado detalhe*, 2007; Figura 44: Gabriel Ribeiro. *Da Série Negro Drama*, 2.

Mesmo não se nomeando afrofuturista o lugar da reconstrução da imagem é estruturante para a artista Castiel Vitorino, principalmente ao refletir sobre sua condição de mulher negra trans e travesti:

O lugar da imagem para mim é o centro de tudo o que eu faço. Não a imagem meramente fotográfica, mas a imagem no caminho da imaginação. Eu poder imaginar que o que eu desejo e o que eu sou é possível – um local não apenas da fabulação ou da meditação, mas um local de realmente você imaginar e sentir, um local de sentimento, de emoção. É muito difícil para mim sustentar o que eu sustento na minha obra porque eu sei e eu vivo, quando de madrugada no Brasil, eu sou apenas uma travesti negra ou uma mulher negra no Brasil de madrugada, quando eu vivi no Rio de Janeiro, um dos estados para mim de extrema violência. O Brasil é um país onde eu tenho medo de morrer, de ser assassinada, porque realmente existe a possibilidade de você colocar o pé na rua e ser assassinada. Então é muito difícil, eu, Castiel, sustentar toda a minha obra porque, veja, eu estou falando de morte como transfiguração, mas semana passada morreram dois vizinhos brutalmente assassinados. Como eu vou falar para a mãe dessa pessoa “olha, a morte é uma transfiguração”? Como é que eu vou conversar com minhas amigas que por vezes não conseguem construir outro destino que não a precarização do seu corpo na prostituição? Não é uma pergunta que eu estou fazendo para me desresponsabilizar. De fato, eu me pergunto como construir diálogos com essas pessoas. Por vezes, a minha imagem já basta, por vezes eu estar presente no local, sei lá, no morro da Fonte Grande ou no morro da Piedade e ter-me próxima e ver várias

outras amigas que transicionaram e, enfim, já foram presas, vivem uma precariedade muito difícil e me ver, isso em alguns momentos, um minuto basta, mas também não basta, a minha imagem não basta. E é aí que está o racha com a representação. É de fato como conseguimos desenvolver possibilidades não apenas para imaginar, mas para sustentar esses futuros, essas situações de segurança mesmo. A imagem para mim se torna importante, em especial com *Corpo-flor*. A revista *Zum* este ano fez uma matéria sobre o trabalho e apresenta *Corpo-flor* como sendo sobre transição de gênero, e não é. É sobre transfiguração, é sobre transmutação, é sobre a possibilidade de cotidianamente você conseguir construir outro modo de ser e estar neste planeta. Não significa que o trauma vai acabar. Mas é como eu consigo sustentar a modificação, porque é isso que acontece com a raça. Quando você fala “ok, você é uma mulher negra, você é uma travesti negra”, você é negra, pronto, a imagem já está dada. (BRASILEIRO, 2022, p. 43)

Castiel afirma categoricamente como a reconstrução de imagens pode contribuir para a criação de lugares seguros para sujeitos tão vulnerabilizados. Apesar de não se afirmar afrofuturista, suas questões tocam elementos importantes do movimento.

O Afrofuturismo é um movimento intelectual e um gênero artístico transdisciplinar que combina vários elementos para desafiar as representações estéticas sobre África, através de uma linguagem que (re)imagina e (re)propõe um passado, presente e

futuro da experiência negra. É importante destacar o Afrofuturismo como categoria política, demarcação importante para afastar o risco de esvaziamento do movimento. Nesse contexto, cumpre uma função artística e política enquanto movimento-estético-filosófico ao denunciar a experiência alienante dos negros, com o duplo objetivo de entreter e esclarecer, esforçando-se para derrubar as limitações raciais, étnicas e sociais e capacitar e libertar os indivíduos para que sejam eles próprios e manifestem as suas subjetividades de forma plena (LIMA, 2019).

Nesse contexto é importante não perder de vista que a criação de uma “África ou negritude imaginária” tem seus problemas. No texto ‘Formas africanas de auto-inscrição’, Achille Mbembe(2001) redige uma análise lancinante do que ele nomeia de ‘mito da polis imaginária’, criticando a figura vitimizada e espoliada difundida por discursos marxistas e naturalistas. Ao analisar a ideia de degradação histórica, o autor afirma que

A escravidão, a colonização e o apartheid são considerados não só como tendo aprisionado o sujeito africano na humilhação, no desenraizamento e no sofrimento indizível, mas também em uma zona de não-ser e de morte social caracterizada pela negação da dignidade, pelo profundo dano psíquico e pelos tormentos do exílio. Em todos os três casos, supõe-se que os elementos fundamentais da escravidão, da colonização e do apartheid são

fatores que servem para unificar o desejo africano de se conhecer a si mesmo, de reconquistar seu destino (soberania) e de pertencer a si mesmo no mundo (autonomia). (MBEMBE, 2001, p. 174)

Continuando, o autor diz que veem a história africana como se estivesse governada por forças que estão acima do controle dos africanos. “A própria existência é expressa, quase sempre, como vacilante. Em última análise, considerava-se o africano como apenas um sujeito castrado, o passivo instrumento de gozo do outro.” (ibid., p. 181). Inclusive, se referindo a retórica da identidade cultural, caracteriza-se por ser uma temática conflituosa, na qual se acaba por opor uma tendência universalizante que afirma o pertencimento do africano à condição humana (igualdade) à outra, particularista, que enfatiza a diferença e a especificidade, frisando não a originalidade, mas o princípio da repetição (a tradição) e os valores autóctones. Além disso, outro problema é a equivalência, estabelecida por essas narrativas, entre raça e geografia.

A identidade cultural deriva da relação entre os dois termos, tornando-se a geografia o lugar privilegiado no qual se supõe que as instituições e o poder da raça (negra) ganhem corpo. O pan-africanismo, em particular, define o “nativo” e o “cidadão” a partir de sua identificação com o povo negro. Nesta mitologia, os negros tornam-se cidadãos não porque são seres humanos dotados de direitos

políticos, mas por causa, tanto de sua cor, como do privilégio de sua autoctonia. **As autenticidades territorial e racial confundem-se, e a África se torna a terra da gente negra.** Já que a interpretação racial está na base de uma ligação cívica restrita, tudo o que não seja negro está fora de lugar, e, portanto, não pode reivindicar nenhuma forma de africanidade. Assim, os corpos espacial, racial e cívico são um só, cada um deles sendo testemunha de uma origem comunal autóctone, a partir da qual todo aquele que nasceu nesta terra ou partilha da mesma cor e dos mesmos ancestrais é um irmão ou uma irmã. (*ibid.*, p. 185, grifo nosso)

O que pesa ainda mais nessa visão do autor, é que ele está apontando para algo que muitos discursos sobre racialidade, inclusive os adotados no Brasil, não querem confrontar: a produção de discursos ainda dentro de um paradigma racista. De onde retiram, segundo Mbembe, as categorias de análise dos mitos que afirmam se opor, além de reproduzir suas dicotomias como a diferença racial entre negro e branco; a confrontação cultural entre povos civilizados e selvagens. Outro aspecto estrutural da crítica do autor, é a auto-responsabilização de nações africanas no processo de escravização, inclusive afirma que de muitas formas, a colonização foi uma co-invenção. Do mesmo modo, o peso da escravização é vivido de modo diferente nas Américas e em África.

A identidade africana não existe como substância. Ela é constituída, de variantes formas, através de uma série de práticas, notavelmente as *práticas do*

self (cf. Biaya, 2001, e no prelo; ver, também, Malaquais, no prelo). Tampouco as formas desta identidade e seus idiomas são sempre idênticos. E tais formas e idiomas são móveis, reversíveis, e instáveis. Isto posto, elas não podem ser reduzidas a uma ordem puramente biológica baseada no sangue, na raça ou na geografia. Nem podem se reduzir à tradição, na medida em que o significado desta última está constantemente mudando (cf. Hamilton, 1998). [...] Já que o tempo em que vivemos é fundamentalmente fraturado, o próprio projeto de um resgate essencialista ou sacrificial do eu está, por definição, fadado ao fracasso. Apenas as diversas (e muitas vezes interconectadas) práticas através das quais os africanos estilizam sua conduta podem dar conta da densidade da qual o presente africano é feito. (MBEMBE, 2001, p. 199)

Essa crítica de Mbembe permite pensar a negritude idealizada. Todavia, o artista Ayrson Heráclito, em sua tese de doutoramento, apresenta um argumento a respeito da importância da invenção da ‘África’ na realidade brasileira, o que vai dialogar com outros pensadores da negritude no Brasil que irão afirmar as singularidades da população negra em nosso caso.

[...] importantíssimo para a gente entender no Brasil essa ideia desse corpo afro-brasileiro enquanto um ser político também, é um momento chave no país da pós-Abolição. É o momento que vai se criar a ideia de uma cidadania brasileira e como esse corpo afro-brasileiro vai se tornar brasileiro. Muitas disputas, muitos jogos e muitas simulações. Mas eu queria falar sobre essa carta, essa documentação de Esperanças de Boaventura, porque ela lembrava de nada, ela foi trazida para o Brasil muito jovem,

então ela inventava uma África completamente mítica. Uma África que eu acho que, nem nas mais pitorescas descrições de viajantes e naturalistas poderia retratar. Então, esse fenômeno do apagamento criou também toda essa construção e essa idealização do que está distante, de certa forma uma fantasia. Isso é interessante também, isso para mim é muito importante porque a partir daí a gente consegue compreender como é que essas narrativas sobre a África no Brasil e a partir dessa população que foi escravizada, começam a ser contadas. A minha experiência que tem relação, na Bahia, com o movimento negro político. Movimentos culturais, por exemplo, como os blocos afro, como o Ilê Aiyê, colocam a África como essa mãe dessa população do mundo todo, o que também é consequência dessas reinvenções. Então, apagou, mas não se perdeu o vínculo. A única alternativa é reinventar. O processo de apagamento também gera e multiplica as possibilidades de reinvenção. Isso é fascinante também. É cruel, é perverso, mas ao mesmo tempo fascinante porque é um fenômeno cultural que existiu e que é coletivo, e que continua existindo também. Hoje em dia, com as mídias sociais, as pessoas quando não vão à África descobrem como ela é. (AYRSON HERÁCLITO, 2019, p. 13-14)

O ponto de vista de Ayrson Heráclito corrobora a visão de ‘cultura negra como lugar de encruzilhadas’ de Martins (2003) e

da interculturalidade crítica problematizada por Silva (2018), indicativos de pluralidades negras.

A cultura negra também é, epistemologicamente, *o lugar de encruzilhadas*. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. Desses processos de cruzamentos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, variadas formações vernaculares emergem, algumas vestindo novas faces, outras mimetizando, com sutis diferenças, antigos estilos. Na tentativa de melhor apreender a variedade dinâmica desses processos de trânsito sógnico, interações e interseções, utilizo-me do termo encruzilhada como uma chave teórica que nos permite clivar algumas das formas e constructos que daí emergem (cf. MARTINS, 1995). A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2003, p.69).

A noção de encruzilhada proposta pela autora pode ser vista como um desdobramento das discussões interculturais¹¹¹, contudo, se vincula bem a noção de *interculturalidade crítica*:

¹¹¹ Esse conceito exige maior aprofundamento, mas por agora nos servimos da interpretação de Silva (2018, p. 99): “Compreendendo que há diversos conceitos para interculturalidade, priorizamos reconhecê-lo a partir de perspectivas que

considerem as relações de poder e a colonialidade como vetores críticos que possibilitam investigar as diversas formas de interlocução cultural, fazendo dela uma estratégia de negociação em que conteúdos culturais diversos dialogam em

A proposta intercultural, que anuncia a criação de um espaço de interação sociocultural para a compreensão mútua entre os membros de culturas distintas, nos serve até o presente momento por não reproduzir os mesmos desejos assistencialistas e de integração acrítica de grupos historicamente excluídos que suas antecessoras reproduziram. Ao mesmo tempo, trata-se de um discurso vigente não pouco conflituoso e que exige constante debate; assim, propomos um movimento para uma *interculturalidade crítica*. Nesta empreitada, fazer referência ao que nos é culturalmente próprio significa conversar criticamente com as propostas de educação do corpo impostas pelos modelos hegemônicos. Anunciar a interculturalidades é de alguma forma valorizar a relação acionando o local e o exterior. [...], afirmando uma noção de diferença que não se coloca como problema, mas sim enquanto realidade. (SILVA, 2018, p. 101)

Na sua pesquisa sobre corporalidades negras, Silva (2018) identifica no senso comum a representação social de um ideal autêntico e original de negro, no caso em que estuda – da dança étnica, percebe que há uma ideia de que o negro seja o guardião ou portador da sua cultura, portanto, se espera que ele ocupe e represente esses lugares específicos para o ‘afro’. Inclusive,

relações de força horizontais, convivendo, coabitando e intercambiando – um reconhecimento constante das diferenças e reciprocidades. Essa relação se dá entre aglomerados culturais heterogêneos que lidam constantemente com dilemas e desafios numa tentativa permanente de comunicação passível de tensões, já que a combinação cultural tranquila e sem conflitos talvez seja um

problematizando a noção de ‘dança afro’/ ‘dança étnica’, que ao invés de ser inclusiva, é redutora. “O termo continua a ser mobilizado de maneira redutora nos diversos universos da dança, gerando por um lado a clausura de propostas que não desejam estar encerradas apenas em pertencimentos étnicos, e de outro, a guetificação de propostas contemporâneas.” (ibid., p. 106). Para contrapor essa visão essencialista, e abrir caminhos para uma compreensão racial mais plural, a autora usa o termo ‘afro-orientação’.

Entender a afro-orientação como pressuposto arejado é, para nós, fundamental, pois estando direcionada pela noção de culturas negras em movimento, sua existência não se dá nas bases da autenticidade propalada tanto pelo eurocentrismo superficial quanto em algumas vertentes afrocêntricas. Parece importante perceber essa noção de cultura negra naquilo que traz como escolha política relacionada ao combate ao racismo, mas também naquilo que anuncia esteticamente. Abordá-la de maneira ventilada significa entender como as culturas subalternizadas configuraram suas identidades, linguagens e escritas no mundo e, no caso brasileiro, significa reconhecer que essas estéticas são parte do corpo nacional.

desejo ingênuo. Alguns pensamentos situados no campo do sincretismo fizeram tentativas de teorizar as combinações culturais, definindo-o como um amálgama de diversidades sem discutir suas contradições, seus desequilíbrios e relações de poder que interceptam a ideia tão propalada de mestiçagem cultural”.

Nesse contexto brasileiro não poderíamos falar de negritude no singular, mas de negritudes no plural. Sem perder os elementos que nos identificam e sem apagar as diferenças. Além disso, também é preciso entender as diferenças que nos singularizam enquanto brasileiros. Esse foi um exercício produzido por Lélia Gonzalez (2020, p.115) ao postular o conceito plural de Améfrica Ladina:

Trata-se de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, **ele é uma América Africana** cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o T pelo D para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: *Améfrica Ladina* (não é por acaso que a *neurose cultural* brasileira tem no *racismo* o seu sintoma por excelência). Nesse contexto, todos os brasileiros (e não apenas os “pretos” e os “pardos” do IBGE) são *ladino-amefricanos*.

-

Então, no Brasil, o que parece construir alguma coerência no campo da identidade é a multiplicidade de experiências do que seria a “África em nós”:

Acho que essa África “não” existe [as vezes digo “não” querendo dizer sim, não quero me expressar mal, não existe num olhar/pensamento cartesiano, não existe no sentido de objeto palpável, no sentido de um produto do capital, não existe para os que ficaram em África, os que não sofreram a diáspora, não existe para os contemporâneos, ao mesmo tempo que outras afirmam não existem para nós até que tomamos contato com ela – sim então me contradigo: existe um mundo longe de nossos olhos, eh[sic] uma existência em outro âmbito; alguns têm dificuldade em aceitar esses existencialismos pois não faz parte de um raciocínio linear. De muitas vezes que estive em África continente fui visto como deslumbrado, no Brasil me falavam para ter cuidado com África, pois a África que eu imaginava não existia, que a África era perigosa y[sic] que o orgulho negro não existia em África; bem, isso existe y existe muito mais, mas a não existência também eh[sic] possível, fora muitos anos de colonización y isso matou algumas Áfricas, a África de cada um, a África sonhado por cada indivíduo, mas outras Áfricas continuam a existir y outras surgem – brasileiros lah[sic] se preocupavam com minha pessoa; dizia que eu corria risco por acreditar em África, y até africanos tiveram medo de eu me perder nos confins de África; estou trabalhando para isso, para me misturar y me diluir cada vez mais a África]. Conversando com outras pessoas que foram pra lá se percebe isso, realmente é uma outra África. E essa África que existe aqui às vezes causa um estranhamento eterno nos africanos contemporâneos. Aqui e lá, conversando com os imigrantes, eles falam: “Ah, mas os brasileiros pensam que a África é um país.” Mas não é isso não.

Essa África é uma terra, que acaba sendo um lugar só. Um lugar mítico [assim nossa África eh um território utópico onde não existe fronteiras, mas ser utópico não significa impossível de ser sonhado sua existência]. (NAZARETH, 2019, p. 34-35)

Inacabamentos

Exu versa sobre **os princípios da mobilidade, da transformação, das imprevisibilidades, trocas, linguagens, comunicações e toda forma de ato criativo**. Nas máximas que trançam as esteiras dos saberes de terreiro, entre inúmeras formas, ele é reivindicado como o dínamo do universo, o linguista e tradutor do sistema mundo. Para muitos, é o signo que **representa o inacabamento**. Esse caráter é parte de seus atributos e lhe confere a condição de **senhor de todas as possibilidades**. (RODRIGUES JR., 2018, p. 74, grifo nosso).

Esta pesquisa foi atravessada por Exu, Laroyê! A imprevisibilidade, as trocas e os atos criativos foram o esteio desse percurso tão transformador para mim, enquanto mulher negra e pesquisadora. Portanto, não seria plausível realizar um fechamento ou uma conclusão, apenas vislumbrar possibilidades e inacabamentos.

Como uma psicóloga que aportou em um programa de doutorado com ênfase em “Cidades”, precisei me localizar. Para

isso, poderia circular a partir de suas avenidas, ruas, becos, edificações, periferias, centros, etc. Todavia, a cidade não se encontra apenas nessas materialidades, ela também está introjetada em nós, em nossa subjetividade e em nossos afetos. Seus acessos e interditos marcam o nosso corpo, o nosso imaginário, os nossos discursos e as nossas práticas. E a arte ocupa um dos lugares em que podemos encontrá-la.

Assim, a tese se propôs a analisar narrativas poéticas e imagéticas das obras de artistas visuais negros e contemporâneos, em que os sujeitos negros são retratados como produtores de conhecimento e operadores da própria história. Levou-se em conta na obra destes artistas, a potência favorável ao reposicionamento e tensionamento de situações que se alocaram negativamente no imaginário social brasileiro, alimentando violências. Além, de içar nas cidades (em suas construções e monumentos) e nas universidades as imagens potentes e plurais que advém das ‘margens’¹¹².

¹¹² Um ponto importante a destacar é que tais artistas são tidos como marginais por sua condição racial, que dificulta (e muitas vezes impede) o acesso a bens sociais, porém, suas obras conseguiram furar a bolha do mercado da arte e das

expressões artísticas ao comunicar usando as linguagens valorizadas socialmente. É um tipo de ascensão social, econômica e cultural.

Ao refletir sobre arte e cidade nesse momento, lembrei do estágio em docência na disciplina de “História da Arte” (europeia!), dos cursos de graduação em Arquitetura e Urbanismo e Design, que fiz no primeiro ano. Uma memória veio e me perguntei: como esses profissionais vão propor projetos de ambientes e ambiências acessando apenas referências estéticas eurocêntricas(clássicas/eruditas)? E também, como seria possível reconfigurar as espacialidades a partir de uma perspectiva crítica e decolonial sem acessar pontos de vista contra hegemônicos? Se para projetar deve-se antes de tudo visualizar as paisagens/espços habitáveis que se intenta alterar, então é preciso saber como o reposicionamento da imagem de grupos marginalizados pode recompor as cidades, as paisagens e os espaços de vida?

Se esta tese conseguiu investir em visualidades e narrativas não dominantes e contra coloniais, uma contribuição pode se dar na reconfiguração crítica e estética do olhar, no campo das Arquiteturas e Urbanismos, que permita ver os modos de viver e sentir a cidade a partir de protagonistas marginalizados. Um exemplo que pode ilustrar esse ponto de vista é a série de Dalton Paula “Corpo em quadrado”, na qual a denúncia da cidade opressora e punitiva é ressaltada, favorecendo a análise de como os

dispositivos e aparelhos urbanos incidem sobre homens negros. Reflexão realizada por outros artistas também, inclusive mulheres, como Priscila Rezende, quando na performance ‘Barganha’ está sendo puxada, no espaço público, como mercadoria precificada. Outra contribuição, à Linha de pesquisa Temporalidades e Intervenções, está na dimensão teórica e metodológica. Ao inserir o aporte teórico decolonial, contra-colonial, do feminismo negro e dos próprios artistas como referências, cuja potência de confrontar as narrativas dominantes se mostra evidente. Já na dimensão metodológica, foi possível contribuir com o “Método Estudos da Paisagem”, inserindo a dimensão expositiva-curatorial na ‘montagem-forma-tese’.

Quanto aos desdobramentos da pesquisa é importante falar das mudanças que aconteceram no campo de estudo. Uma pesquisa também acompanha o movimento do mundo. Entre 2018 e 2022, período do doutorado, o Brasil e o planeta passaram por reconfigurações cujos efeitos ainda não estão totalmente evidentes, mas os sinais já começam a surgir. Acabou que o universo das artes visuais produzidas por artistas negros foi impactado e se modificou, em especial, a partir da Pandemia COVID-19 e da escalada fascista.

Esse período ainda está longe de ser assimilado devidamente, mas o fato é que vivemos simultaneamente o momento de desmonte da democracia pelo fascismo e uma pandemia aniquiladora. Mesmo com esse contexto deu para enxergar como consequências: a ampliação do virtual/digital como mediador da vida, potencializado a partir das demandas do isolamento social; e o recrudescimento do desmonte dos direitos trabalhistas, sociais, políticos, ambientais e econômicos, bem como os ataques do fascismo aos grupos divergentes e vulneráveis - mulheres, negros, LGBTQIA+, povos originários e populações em situação de pobreza. Qualquer análise sobre esse período será rasa, já que ainda estamos mergulhados no processo e apenas ensaiando alguns passos para sair deste quadro, com o atual governo.

O Brasil colapsou, fato inegável que tocou todas as vidas que dependem do estado democrático. Contudo, o colapso também criou novas frestas, nas quais movimentos em gestação subterrânea começaram a se mostrar. Em especial no campo dos movimentos sociais e das artes, tendo como ambientação os dispositivos eletrônicos portáteis e a internet. Apesar da íntima relação entre fortalecimento do mercado e mundo tecnológico-digital, a

tecnologia portátil e a internet produziram um tipo de popularização do acesso a canais de informação, de decisão e de expressão sem antecedentes. E caminhamos rumo a um mundo onde se confunde o mundo material e virtual/digital, sendo que o virtual/digital tem regulado muitas dimensões da vida material hoje em dia.

O uso das redes sociais como meios de reivindicação, denúncia e revolta, bem como, canais de visibilização e inserção no mercado, mudaram as relações com a arte, em especial aquelas do universo visual. Portanto, se antes tínhamos a invisibilidade de artistas negros e a restrição de espaços formais de arte que recebiam seus trabalhos, de 2021 para cá o jogo começou a virar, e o negro tem se tornado ‘pop’. As redes sociais parecem ter sido o palco principal dessa mudança (fenômeno que também aconteceu no caso do movimento LGBTQIAPN+): a política de cotas nas universidades, as denúncias de racismo, a cultura do cancelamento, os debates puxados por influencers digitais negros e por intelectuais negros que se tornaram influencers, a popularização da literatura negra americana e brasileira entre os jovens, a criação de perfis jornalísticos com foco racial, o surgimento de um mercado para negros, dentre outros fatores podem ter levado os artistas às

redes, bem como incentivado a emergência de outros artistas. E mais ainda, abriu o campo da visualidade para a sua inserção, seja nos grandes museus e galerias de arte, seja no âmbito das novelas das tvs abertas. Então, esta tese que olhou para as ausências, também deixa marcado nesse fechamento a presença negra e possíveis sentidos e conflitos desse levante no contexto das artes visuais contemporâneas. Mas, ciente de que todo esse sistema não é ingênuo, nem complacente e não deixa de se mover a não ser pela lógica do lucro e do mercado.

Quando a busca pelos artistas visuais negros iniciou, o ponto de partida foi o ciclo de debates “Diálogos Ausentes” (2016-2017) proposto pelo Itaú Cultural¹¹³, a partir da curadoria de Diane Lima e Rosana Paulino. Como o nome já antecipa havia uma invisibilização dos artistas negros na cena da arte contemporânea brasileira. Só alguns gatos pingados apareciam nas exposições, museus e galerias no Brasil. Mesmo o Museu Afro Brasil¹¹⁴, com

seu acervo de mais de 6 mil itens, indicava poucas informações sobre obras contemporâneas. Quando a errância virtual começou, no segundo semestre de 2020, os achados eram rarefeitos, limitados a tênues conexões que partiram dos artistas citados no projeto “Diálogos Ausentes”, que levaram a duas fontes um tanto mais consistente: a revista O Menelik 2º Ato e o site do Prêmio Pipa. Mesmo assim, a busca era vacilante, por que os artistas nem sempre tinham dados organizados, em muitos casos apareciam picotados em notícias da internet. Enfim, naquela ocasião, chegar a esse grupo de artistas foi uma tarefa árdua.

A internet também mudou, aquela busca rarefeita de 2020, agora pôde ter um direcionamento para sites com informações mais consistentes, a exemplo do “Projeto Afro”¹¹⁵. Uma plataforma afro-brasileira de mapeamento e difusão de artistas negros, cujo intuito é ampliar e visibilizar a produção artística de autoria negra no Brasil, apresentando sua multiplicidade, seus inter-

¹¹³ Não posso deixar de pontuar que esta é uma instituição de fomento a cultura gerenciada por um grande banco privado, cujos recursos advém em grande parte de verbas repassadas pelo Governo Federal. Apesar do notório legado, é no mínimo injusto que seja uma instituição como esta (que faz a uso da máquina estatal, quando deveria financiar a partir de seus próprios recursos) que esteja na vanguarda da arte, enquanto os espaços públicos de arte seguem sendo precarizados ou fechando suas portas. Como no caso do Museu Téo Brandão em

Maceió, que pertence a Universidade Federal de Alagoas, mas que está de portas fechadas por não conseguir verba para reformas estruturais. Notícia para consulta: <https://www.gazetadopovo.com.br/politica/república/bancos-privados-utilizam-lei-rouanet-para-financiar-seus-proprios-bracos-culturais-6jhi692j35ljkxfsd8nwqabzq/>

¹¹⁴ Site do museu: <http://www.museuafrobrasil.org.br/>

¹¹⁵ Site: <https://projetoafro.com/>

relacionamentos e sua abrangência. São apresentados artistas negros do século XVIII até o contemporâneo, que numa contagem inicial já somam cerca de 200 mapeados no site. A plataforma, que nesse ano também lançou um aplicativo para celular, permite encontrar uma mini-biografia dos artistas, exposições e premiações, bem como separá-los por períodos, estados de origem e técnicas artísticas. Além de disponibilizar artigos, vídeos, teses e dissertações sobre questões relacionadas à arte produzida por negros.

Outro achado, foi a inauguração, por Elisa Larkin (IPEAFRO - Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros), da plataforma virtual do Museu de Arte Negra (MAN)¹¹⁶, lançada em novembro de 2021. Cujo acervo abriga uma coleção de pinturas, desenhos, gravuras, fotografias, esculturas e outras peças em diversas técnicas e diversos materiais, reunidas no período de 1950 a 1968. Com a proposta de afirmação de uma cultura negra enraizada na linguagem e nas tradições de origem africana, o MAN atraiu a colaboração de artistas estrangeiros e de artistas brasileiros da época. A coleção inclui obras de Abdias Nascimento (1914 –

2011, idealizador do projeto do Museu) e colecionadas por ele. Apesar do MAN não se direcionar para arte contemporânea, é um projeto fundamental para um país que está revisitando sua história.

Outra surpresa foi encontrar como publicidade no Instagram a “Convocação de artistas para 2ª Bienal Black Brazil Art”, promovida pela Black Brasil Art (BBA), um escritório de arte progressiva, que presta serviço de curadoria, representa artistas emergentes, organiza exposições e projetos de residência artística. Sua ênfase é mapear artes afro-brasileiras, principalmente produzidas por mulheres negras. Esta edição virtual (de janeiro a julho de 2022) difundiu cerca de 250 obras de mais de 100 artistas mulheres do Brasil e de fora do país.

Por fim, um último achado da internet indica aparentemente uma virada na cena artística brasileira. A Fundação Bienal de São Paulo anunciou o coletivo curatorial multidisciplinar para a 35ª Bienal de 2023¹¹⁷ que desenvolverá o trabalho de forma descentralizada, sendo que três pessoas das quatro convidadas, são negras. Além dessa maioria também houve equiparação de gênero. Os selecionados foram: a curadora Diane Lima (a mesma do

¹¹⁶ Site: <http://man.ipeafro.org.br/>

¹¹⁷ Site da notícia: <https://www.artequaeacontece.com.br/bienal-de-sao-paulo-anuncia-time-de-curadores-de-2023/>

projeto “Diálogos Ausentes” do Itaú Cultura em 2017, citado em outros momentos nesta tese); a artista multidisciplinar, escritora e teórica portuguesa Grada Kilomba; o historiador da arte Manuel Borja-Villel; e Hélio Menezes, antropólogo, crítico e pesquisador. Numa rápida pesquisa sobre os curadores de outras bienais, essa foi a única que identifiquei a presença negra em evidência, mas principalmente porque Diane Lima e Grada Kilomba são protagonistas no debate sobre arte e relações raciais, tema este que visivelmente ocupará um lugar de destaque na próxima Bienal.

Para além da internet, famosos museus de São Paulo, em 2021, também passaram a expor mais artistas negros, muitos dos quais foram apresentados aqui. Tomarei como exemplo a Pinacoteca de São Paulo, que visitei nesse ano. Nesta instituição a expressividade das produções se mostrou bastante relevante. Além de encontrar no acervo das obras permanentes, o trabalho de artistas já conhecidos deste trabalho, como Rosana Paulino, Sidney Amaral, Flavio Cerqueira, Paulo Nazareth, Arjan Martins, Jaime Laureano, Maxuel Alexandre e Dalton Paula. Nesse ano icônico de 2021, uma parceria da Pinacoteca com os pesquisadores Flavio

Gomes, Lilia M. Schuartz e a Companhia das Letras, lançou quase simultaneamente o livro “Enciclopédia Negra” e a exposição¹¹⁸, de mesmo nome, com a presença de 103 trabalhos inéditos, produzidos por 36 artistas negros contemporâneos que foram convidados a produzir retratos de personalidades negras biografadas no livro. A proposta do livro e da Pinacoteca é reiterar o compromisso com a visibilidade de histórias, movimentos e narrativas mais inclusivas e plurais. Dentre esses 36 artistas, 10 foram identificados na errância virtual, mas, 26 não tinham sido encontrados até esse momento. Um número expressivo, quase a mesma quantidade de artistas selecionados neste trabalho.

As obras eram tão encantadoras que quando vi aquela quantidade de trabalhos achei, por um instante, que estava recomeçando o doutorado. Me questionei sobre o que fazer com esses achados tão potentes e férteis. Infelizmente não cabiam mais nesta tese, mas comentar essa virada, mostrar essa dinâmica de visibilidade e de reposicionamento da imagem dos negros no Brasil é fundamental. Esta tese, acompanhando o espírito do tempo presente, antecipou a erupção desse movimento de afirmação da

¹¹⁸ Informações retiradas do site:
<https://pinacoteca.org.br/programacao/enciclopedia-negra/>

negritude e contestação da dinâmica racista em diversos espaços sociais, em especial nas artes visuais. Como se agora eu pudesse ver aquela força, que estava se configurando no subterrâneo, saindo pelas frestas do solo, como ervas daninhas que não temem o concreto e que insistem (diferente de ‘resistem’) com sua presença ativa. Elas não pedem licença para se infiltrar, elas criam sua condição de existir. Isso representa todo o processo da tese: visibilizar as existências marginais e suas criações estéticas, que mesmo diante do contrafluxo austero, produzem beleza, ou que Foucault chama de heterotopias e estéticas da existência¹¹⁹.

A visibilização de novos artistas parece ter sido impactada diretamente pela vida na Pandemia COVID-19, tendo sido convidados a se reinventarem tomaram os recursos das redes de comunicação como um desses meios, talvez o mais importante. Então, ao que parece, todo sistema de arte vem sendo atravessado pelas novas exigências de um mercado que precisa se alimentar das redes. Ao mesmo tempo que isso se mostra como uma novidade, também é uma atualização do que já estava acontecendo. A própria arte contemporânea, como já dizia Cauquelin (2005, p. 120) é um

“sistema de signos circulando dentro de redes.” Ou seja, no caso dos artistas negros, a visibilidade pode estar ligada ao domínio mais apurado do jogo entre as questões do tempo presente versus mercado de arte versus redes de comunicação. O que também não é novidade, já que cada período histórico vai criar as condições de validação da arte a partir das demandas de mercado.

Tal constatação se tornou uma das condições para compreender o que está dentro ou fora da visibilidade no campo das artes. Na arte contemporânea, se é que é possível falar deste campo de forma tão genérica, a intensidade da relação das artes com o mercado passa a ser mediada pelas redes de comunicação.

As pessoas, agora interligadas em uma plataforma de informações, imagens e entretenimento propiciaram um novo sentido para a arte que começou a ganhar forma e visibilidade na internet graças ao compartilhamento da informação e do conhecimento entre os seus autores, mediante as relações construídas em rede (TOMAÉL, ALCARÁ, DI CHIARA, 2005). Isso contribuiu para a movimentação dos artistas em direção à divulgação pessoal e profissionalização. Tal comportamento é visível no crescente número de blogs, sites, páginas e portfólios online cujo objetivo principal é expor — seja por hobby ou

¹¹⁹ A respeito, consultar:
<http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/interespaco/article/view/4455#>:

~:text=Assim%2C%20a%20%20C3%A9tica%20em%20Foucault,a%20est%20%20A9tica%20da%20exist%20%20Ancia%20foucaultiana.

profissionalmente — seus respectivos trabalhos.
(DILÁSCIO; TESSAROLO, 2020, p. 153)

O que foi exposto deixa obvio a inevitabilidade da imersão no mundo digital, em especial nas redes sociais, como elemento chave para entrar/existir no circuito artístico contemporâneo. Entendendo também que isso não necessariamente deve ser tomado apenas como problema, visto que “o barateamento da tecnologia propiciou aos artistas uma oportunidade na utilização de novos recursos que auxiliariam em seus processos de criação e divulgação de trabalhos, além de permitirem ao mundo um contato mais democrático com a arte e a cultura (CELETI, 2011). Para se ter contato com a arte não é mais necessário ir a um museu, por exemplo, basta pegar seu celular e entrar no perfil de um artista” (ibid, p. 155) ou acessar uma tese como esta.

Bibliografia

ARGAN, G. C., FAGIOLO, M. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAPTISTA, Luis Antônio. **O veludo, o vidro e o plástico: desigualdade e diversidade na metrópole**. Niterói: EDUFF, 2009.

BECKER, Howard S. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTO, M. A. S. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresárias e no poder público**. Tese (doutorado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: s.n., 2002. 169p.

BIENAL sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura. O Estadão. São Paulo, out., 2008. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura>). Acesso em: 16 set. 2021.

BRASILEIRO, Castiel V. et al. **Existem chuvas que não conhecemos: entrevista com Castiel Vitorino Brasileiro**. Revista Arte & Ensaios, vol. 28, n. 43, jan.-jun. 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/54246>. Acesso em: 19 dez. 2022.

BRASILEIRO, Castiel V.(org). **Devorações: descolonizando corpos, desejos e escritas**. Vitória (ES): s.n., 2018.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Tornar-se Imensurável: o mito Negro Brasileiro e as estéticas macumbeiras na Clínica da Efemeridade**. Dissertação – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: s.n., 2021.

BRITO, Robson Di. **Eustáquio Neves: um fotógrafo autoral**. Entrevista da revista Canjerê, 2020. Disponível em: <https://revistacanjere.com.br/eustaquio-neves-um-fotografo-autoral/>. Acesso em: 21 jan. 2023.

CAMPOS, D. Q. **Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo**. Revista Aniki. Vol.4, nº 2, 2017.

CAMPOS, M.; PEREIRA, J. **Maxuell Alexandre: as cores estão no mundo**. Revista Apotheke. v. 7, n. 1, p. 85-93, 2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Tese (doutorado) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: s.n., 2005.

CASA BRASILEIRA. **Entrevista com Eneida Sanches**, 2021. Disponível em: <https://www.mpumalanga.com.br/post/transe-deslocamento-de-dimens%C3%B5es-por-eneida-sanches>. Acesso em: 21 jan. 2023.

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CIOTTI, N. **Entrevista com Ayrson Heráclito**. Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 7–18, 2019. Disponível em:

<https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/18935>. Acesso em: 16 dez. 2022.

COLLINS, Patrícia Hill. **Aprendendo com a outsider within**: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Revista Sociedade e Estado, vol. 31, n. 43, jan. -abr., 2016.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. **Kafka Por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DETIENNE, Marcel & VERNANT, Jean Pierre. **Métis**: as astúcias da inteligência. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.

DILÁSCIO, J. S. R.; TESSAROLO, F. M. **A arte em outra tela**: os artistas conquistam seu espaço por meio das redes sociais. Revista Temática (UFPB). v. 15 n. 9, 2020.

DOMINGUES, P. **Cultura popular**: as construções de um conceito na produção historiográfica. Revista História (São Paulo) v.30, n.2, p. 401-419, ago/dez 2011.

ESCOLA expulsa aluno que vandalizou prédio para discutir arte. Folha de São Paulo, São Paulo, jul., 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1807200826.htm>. Acesso em: 16 set. 2021.

FAE, R. **A genealogia em Foucault**. Revista Psicologia em Estudo. 9(3), dez., 2004.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Ayrson H. N. **Além dos baiunos**: tensões nas artes baianas e poéticas visuais à margem. Tese (doutorado) Pontifícia Universidade de São Paulo. São Paulo: s.n.2016.

FLORENCIO, T. **Nativo ausente e escrita-despacho**. Revista Vazantes, v. 2, n.º.1, 2018.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico. /As heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GÓMES MORENO, P. P.; MIGNOLO, W. **Estéticas decoloniales**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GOMES, Ivan L. **Imaginando uma outra história da resistência negra**: entrevista com Marcelo D'Saete. Revista ArtCultura, Uberlândia, v. 21, n. 39, p. 117-124, jul.-dez. 2019.

GOMES, Nilma Lino. **Movimento negro e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra**. Revista Contemporânea. n. 2, p.37 -60, jul-dez 2011.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GROSFOQUEL, R.; BERNADINO-COSTA, J. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Revista Sociedade e Estado, v. 31, 2016.

GRUPO invade prédio da Bienal e picha pilastras no segundo andar. Jornal Extra. Rio de Janeiro, out., 2008. Disponível em:

<https://extra.globo.com/tv-e-lazer/grupo-invade-predio-da-bienal-picha-pilastras-no-segundo-andar-599608.html>. Acesso em: 16 set. 2021.

GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. 21ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

GUATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Felix. **Espaço e poder: a criação de territórios na cidade**. Espaço e Debates: revista de estudos regionais e urbanos, São Paulo, ano V, p.109-120, 1985.

GUERRERO ARIAS, Patricio. **Corazonar el sentido de las epistemologías dominantes desde las sabidurías insurgentes, para construir sentidos otros de la existencia (primera parte)**. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 4, núm. 5, julio-diciembre, 2010.

GUIMARÃES, Leda. **Chaves conceituais e históricas na constituição de arte e artista popular no brasil**. Rev. Interd. em Cult. e Soc. (RICS), São Luís, v. 1, n. 1, p. 83-104, jul./dez. 2015.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Ed. Elefante, 2021.

JACQUES, P. Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EdUFBA, 2012.

JACQUES, Paola B. (org.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. v. 4, (Coleção PRONEM). Salvador: EDUFBA, 2015.

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

KRENAK, Ailton. **“Artes e Intelectualidades pretas: a ancestralidade como elo estético e político”**. Transcrição de trecho da aula do Curso Escola Ancestral Aparelha Luzia de Arte, Cultura e Política. São Paulo: 2021.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

LEITE, Fábio. **Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas**. África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, São Paulo, v. 18-19, n. 1, 1995.

LEPECKI, André. **O corpo colonizado**. Gesto-Revista do Centro Coreográfico do Rio, vol. 3. n.2. Rio de Janeiro, 2003.

LEVI, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIMA, R. **Afrofuturismo: a construção de uma estética [artística e política] pósabissal**. In: Book of Abstracts of the 7th AfroEuropeans Network Conference:Black In/Visibilities Contested. CIES, ISCTE-IUL. Lisboa: Universidade de Coimbra, 2019. Disponível em: https://cabodostrabalhos.ces.uc.pt/n16/documentos/Cap%2010_Li ma.pdf. Acesso em: 2 abr. 2021.

LOPES, F. **Arte contemporânea no Brasil e as coisas que (não) existem**. Revista O Menelik 2º Ato, edição zer015, 2015.

LUGONES, Maria. **Colonialidade e gênero**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar: 2020.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oraliteratura: corpo, lugar da memória.** Revista Letras, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MATTIUZZI, Michele. **merci beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance.** Publicação Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo, 32ª Bienal de São Paulo, 2016.

MBEMBE, A. **As formas africanas de auto-inscrição.** Revista Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, jan./jun., 2001.

MIGNOLO, Walter. **Aiethesis Decolonial.** Revista Calle 14. v. 4, n. 4., 2010.

MORAES, E. O. **A História da Arte como saber dos sintomas.** Revista História: Questões & Debates, Curitiba, n. 61, p. 337-342, jul./dez. 2014.

MORAES, M. C.; DE LA TORRE, S. **Sentipensar sob o olhar autopoietico: estratégias para reencantar a educação.** São Paulo: PUC/SP, 2001. Disponível em: http://www.ub.edu/sentipensar/pdf/sentipensar_autopoietico.pdf. Acesso em: 15 fev. 2023.

MOTTA, Aline. **A água é uma máquina do tempo.** Depoimentos. Rede Internacional Lyracompoetics. eLyra 18, 2021. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21747/2182-8954/ely18d>. Acesso em: 16 dez. 2022.

MOURA, Clovis. **Os quilombos na dinâmica social do Brasil.** Maceió, EDUFAL, 2001.

MUNANGA, K. **A dimensão estética na arte negro-africana tradicional.** São Paulo: MAC USP, 2016. Disponível em

<http://www.macvirtual.usp.br/mac/arquivo/noticia/kabengele/kabengele.asp>. Acesso em: 26 jun. 2021.

MUNANGA, K. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia.** In: A. A. P. Brandão (Org.). Cadernos Penesb 5, Niterói: EdUFF, 2004.

NASCIMENTO, B. **A mulher negra no mercado de trabalho.** In: RATTIS, A. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza/Imprensa Oficial, 2006.

NAZARETH, P. **Entrevista.** Arte & Ensaios. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 38, 2019.

OLIVEIRA, A. M. de. **Memória da pele – o dever da arte contemporânea afro-brasileira.** Revista Arte e Cultura da América Latina, 2012.

OSÓRIO, Luiz Camilo. **Conversa com Antonio Obá,** 2010. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2010/06/Untitled-document-11.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2023.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASSETI, E. **Crianças carentes e políticas públicas.** In: Histórias das crianças no Brasil. 2ed. São Paulo: Contexto, 2000.

PAULINO, R. **Diálogos ausentes, Vozes Presentes.** Transcrição de Palestra, 2016. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_rosanapaulino-rev.pdf. Acesso em: 30 jun. 2021.

PAULINO, R. **Entrevista**. Revista O MENELICK 2º ATO, 2017.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: s.n., 2011.

PEIXOTO, H. **A arte entre o saber e o fazer**. Revista Interfaces/UFRJ, v. 8, 2002.

QUERINO, R. E. C. M.; FERREIRA, M. A. T. **Arte e informação**: o papel das redes de informação na comercialização, divulgação e realização da arte contemporânea. Revista Perspectivas em Ciência da Informação, v.20, n.3, p.116-136, jul./set. 2015.

QUIJANO, A. **Colonialidade do Poder e Classificação Social**. In: Epistemologias do Sul / org. Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses. Coimbra: Ed. Almedina, 2009.

RIBEIRO, Ana Clara T. **Territórios da sociedade**: por uma cartografia da ação. In: SILVA, Catia A. (org.) Território e ação social: sentidos da apropriação urbana. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011.

RODRIGUES JR., Luiz Rufino. **Pedagogias das encruzilhadas**. Revista Periferia, v.10, n.1, p. 71 - 88, Jan./Jun. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504>. Acesso em: 01 dez. 2021.

RODRIGUES, Heliana B. Conde. **O homem sem qualidades. História Oral, Memória e Modos de Subjetivação**. In: Estudos e Pesquisas em Psicologia, UERJ, ano 2, 2º semestre, 2004.

RUOSO, C. **Curadoria de barricadas**: expor as feridas coloniais. In: PRIMO, J.; MOUTINHO, M. (org). Sociomuseologia: para uma leitura crítica do mundo. Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED), Departamento de Museologia-Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Catedra UNESCO “Educação Cidadania e Diversidade Cultural”, Lisboa, 2021.

RUOSO, C. **Curadoria de exposições, uma abordagem museológica**: reflexões teóricas e propostas de metodologias participativas. In: ARAÚJO, B. M. et al(orgs). Museologia e suas interfaces críticas [recurso eletrônico]: museu, sociedade e os patrimônios. Recife: Ed. UFPE, 2019.

SANTANA, Robinho. **Robinho Santana**. Revista Apotheke. v. 7, n. 1, 2021.

SANTOS, M. (org). **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007

SANTOS, Renata A. F dos. **Não brancos, não héteros, não homens. Não me vejo, mas existo**: a sub-representação das minorias na arte brasileira. Blog Renata Felinto, 2017. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/08/blog-centros-de-mem%C3%B3ria_renata-felinto-dos-santos-rev-lido-RENATA.pdf. Acesso em: 20 jan. 2022.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas**: estudos de produções e de poéticas. Tese (doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo: s.n., 2016.

SANTOS, S. M. A. **O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios.** *PLURAL*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.24.1, 2017.

SANTOS, Vivian M. dos. **Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência.** *Revista Psicologia e Sociedade*, v. 30. 2018.

SAWAIA, B. B. **O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão.** In B. B. Sawaia (Org.), *As artimanhas da exclusão: uma análise ético-psicossocial da desigualdade*, 7 ed, Petrópolis: Vozes, 2007.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny.** Campinas: [s.n.], 2018.

SILVA, M. A.; NOGUEIRA, F. H. S.; OLIVEIRA, R. V. S.; DUARTE, J. F. **Paisagens de pele e pixels: histórias urbanas, percepções e imagens.** *Revista V!RUS*, São Carlos, n. 19, 2019. [online]. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus19/?sec=5&item=104&lang=pt>. Acesso em: 15 jan. 2023.

SILVA, M. Angélica et al. **Ávidos por escutar o corpo, o tempo, a matéria da cidade: vivências como prática metodológica da história urbana.** *Anais [do] XVI Seminário de História da Cidade e do Urbanismo*, 15-18 junho 2021. - Salvador: UFBA, 2021.

SILVA, R. L. P. DA; SANTOS, M. R. DOS; AMSTEL, F. V. **“Quando o negro se movimenta, toda a possibilidade de futuro com ele se move”.** *Albuquerque: revista de história*, v. 11, n. 21, p. 132-150, 11 jan. 2020.

SILVA, Rosane Neves da. **A invenção da Psicologia Social.** Petrópolis: Vozes, 2005.

SOUZA, Marcelo de S. **A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araujo.** Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. São Paulo: s.n., 2009.

SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. **O surgimento do movimento #blacklivesmatter [vidas negras importam]*.** *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, vol.22 n.40, p.108-123, jan./jun. 2018.

VAZ, Ivan. **Sobre a Musealidade.** Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo. São Paulo: s.n., 2017.

VIANA, Janaína B. S. **A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra.** Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo. São Paulo: s.n., 2018.

WOLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução de estilos na arte mais recente.** São Paulo: Martins Fontes, 1984.