

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÉRICA CRISTIANE SARAIVA

Colonialidade, processos de branqueamento e a narrativa hegemônica nas instituições de Arte Contemporânea brasileiras: reflexões sobre as práticas curatoriais e a produção de identidades racializadas

PORTO ALEGRE

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
ÉERICA CRISTIANE SARAIVA

Colonialidade, processos de branqueamento e a narrativa hegemônica nas instituições de Arte Contemporânea brasileiras: reflexões sobre as práticas curatoriais e a produção de identidades racializadas

Tese de Doutorado submetida à banca examinadora para a obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, na área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte sob orientação da Prof.^a Dr.^a Daniela Pinheiro Machado Kern.

PORTO ALEGRE

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Saraiva, Erica Cristiane

Colonialidade, processos de branqueamento e a narrativa hegemônica nas instituições de Arte Contemporânea brasileiras: reflexões sobre as práticas curatoriais e a produção de identidades racializadas / Erica Cristiane Saraiva. -- 2023.

136 f.

Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. decolonialidade. 2. branquitude. 3. feminismo decolonial. 4. antirracismo. 5. arte contemporânea brasileira. I. Kern, Daniela Pinheiro Machado, orient.

II. Título.

ATA
DEFESA DE DOUTORADO

Aos dezessete dias do mês de abril de dois mil e vinte e três, às nove horas, via webconferência pelo ZOOM, reuniu-se em sessão com transmissão pública pelo Youtube a Banca Examinadora convidada pela Comissão de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para examinar a DEFESA DE DOUTORADO, apresentada pela aluna: **Erica Cristiane Saraiva** com o título: **Colonialidade, processos de branqueamento e a narrativa hegemônica nas instituições de Arte Contemporânea brasileiras: reflexões sobre as práticas curatoriais e a produção de identidades racializadas** como um dos requisitos ao **GRAU DE DOUTOR EM ARTES VISUAIS**, com ênfase na área de História, Teoria e Crítica de Arte. Os trabalhos foram presididos pela Profa. Dra. **Daniela Pinheiro Machado Kern** (PPGAV/UFRGS), com a presença dos professores Profa. Dra. Cristiana Santiago Tejo (IHA/UNL), Profa. Dra. Cristina Thorstenberg Ribas (Convidada Externa), Prof. Dr. Paulo Cezar Ribeiro Gomes (PPGAV/UFRGS) e a Profa. A Dra. Joana Bosak de Figueiredo (PPGAV/UFRGS). Após feita a arguição, os examinadores reuniram-se e atribuíram ao trabalho as seguintes notas e conceitos: Profa. Dra. Cristiana Santiago Tejo (IHA/UNL) Nota: _____ Conceito: _____; Profa. Dra. Cristina Thorstenberg Ribas (Convidada Externa) Nota: _____ Conceito: _____; Prof. Dr. Paulo Cezar Ribeiro Gomes (PPGAV/UFRGS) Nota: _____ Conceito: _____; Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo (PPGAV/UFRGS) Nota: _____ Conceito: _____ obtendo o conceito final _____. Desta forma, e de acordo com o Regimento deste Programa, foi a candidata aprovada no exame e apresentação da defesa a que se submeteu, comprometendo-se a entregar a versão final de sua tese no prazo de até 90 dias, como condição obrigatória para a solicitação e emissão do seu diploma. Na qualidade de presidente dos trabalhos, a Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern agradeceu aos demais membros da Banca Examinadora pela presença e colaboração recebida.

Parecer(opcional):

E, nada mais havendo a tratar, foi a reunião encerrada, da qual foi lavrada a presente ata, que vai assinada pelo Presidente da Banca Examinadora e demais Membros da Banca.

Porto Alegre, 17 de abril de 2023

Profa. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS) - Orientador

Membros da Banca:

Profa. Dra. Cristiana Santiago Tejo (IHA/UNL)

Profa. Dra. Cristina Thorstenberg Ribas (Convidada Externa)

Prof. Dr. Paulo Cezar Ribeiro Gomes (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo (PPGAV/UFRGS)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES e ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul pelo fomento e oportunidade concedidos para que essa pesquisa fosse finalizada. Sem oportunidades eu não teria chegado até aqui, e ressalto a importância dos programas de fomento e ações afirmativas como forma de democratizar o acesso ao ensino superior. Agradeço às professoras Daniela Kern e Cristina Ribas pelo acompanhamento da escrita, pelo acolhimento no estágio docência pelo prof. Paulo Gomes e prof^a. Joana Bosak. Pelas oportunidades e observações atenciosas que muitas outras professoras/pesquisadoras me concederam ao longo do caminho: Caroline Marim e às colegas do grupo de pesquisa em Epistemologias Afetivas Feministas. Às amigas que fiz na pós-graduação, pela escuta em momentos de dúvida e preocupação, tantas mulheres com quem tive o prazer de conversar ao longo desse caminho. Agradeço minha família e amizades vocês são meu apoio nas conquistas mais importantes. Somos muitas presenças e ausências (típicas das listas), mas aquilo que parece invisível permanece no desejo de uma escrita capaz de reparar (mesmo que minimamente) a conexão com ausências dolorosas demais para se fazerem legíveis aqui, mesmo que tenham sido determinantes para as escolhas feitas no escopo dessa tese. Muito obrigada.

RESUMO

Como a produção de pessoas racializadas é ressignificada ao adentrar instituições? Quais as problemáticas das relações entre curadoria, artistas e instituições diante de um contexto de racialização? Na presente investigação busco refletir sobre processos de embranquecimento na consolidação de uma narrativa hegemônica de História da Arte. Através de estudos de caso em que mobilizo posicionamentos de artistas, curadores, historiadores e críticos de arte, reflito sobre a colonialidade em suas dimensões do ser, do saber e do poder. Questiono a interiorização do paradigma colonial; e a exterioridade desse paradigma quando manifesto na produção de conhecimento, como sustentáculos de uma estrutura de poder que oculta o sujeito beneficiado pela hegemonia institucional. Compreendendo que tais dimensões quando combinadas informam uma visão de mundo para a qual o sujeito é imprescindível, como ator e objeto de reprodução da modernidade/colonialidade. Levando em conta os processos de apagamento de vozes dissonantes do campo institucional, e auxiliada pelas reflexões de Rita Segato, Nelson Maldonado-Torres, Aníbal Quijano; por textos curatoriais e pelas poéticas dos artistas Antonio Obá, Ayrson Heráclito, Priscila Rezende, Renata Felinto e muitas/os outras/os, busco pela narrativa autoetnográfica uma forma de contrapor pressupostos da epistemologia colonial no contexto da arte contemporânea brasileira.

Palavras-chave: decolonialidade, branquitude; feminismo decolonial; antirracismo; arte contemporânea brasileira.

ABSTRACT

How is the production of racialized individuals ressignified upon entering institutions? What are the issues in the relationships between curation, artists, and institutions in the face of a context of racialization? In the present investigation, I aim to reflect on processes of whitening in the consolidation of a hegemonic narrative of Art History. Through case studies where I engage the perspectives of artists, curators, historians, and art critics, I reflect on coloniality in its dimensions of being, knowing, and power. I question the internalization of the colonial paradigm and its externality when manifested in knowledge production, serving as pillars of a power structure that conceals the subject benefiting from institutional hegemony. Understanding that these dimensions, when combined, inform a worldview in which the subject is indispensable as both an actor and an object of the reproduction of modernity/coloniality. Taking into account the erasure of dissenting voices from the institutional field and drawing on the reflections of Rita Segato, Nelson Maldonado-Torres, Aníbal Quijano, curatorial texts, and the poetics of artists such as Antonio Obá, Ayrson Heráclito, Priscila Rezende, Renata Felinto, and many others, I seek, through autoethnographic narrative, a way to counter assumptions of colonial epistemology in the context of contemporary Brazilian art.

Keywords: decoloniality, whiteness; decolonial feminism; antiracism; Brazilian contemporary art.

INDICE DE IMAGENS

Figura 1: Antônio Obá, <i>Fortuna: Tirando a sorte</i> , da série <i>Inventário Instrumental da Casa</i> , 2015, prato de porcelana e objeto em ouro, 18 × 13 × 2,5 cm. Fonte: Mendes Wood.	17
Figura 2: Antônio Obá, Iconografia para uma missa preta – Agnus dei, 2016, técnica mista sobre tela, medidas: 100 x 76 cm. Fonte: METAgraphias. v.2 n.1 março 2017.....	19
Figura 3: Antônio Obá, Iconografia para uma missa preta – Batismo, 2016, técnica mista sobre tela, medidas: 100 x 76 cm. Fonte: METAgraphias. v.2 n.1 março 2017.....	19
Figura 4: Antônio Obá, Iconografia para uma missa preta – Estudo para um corpo sem órgãos, 2016, técnica mista sobre tela, medidas: 100 x 76 cm. Fonte: METAgraphias. v.2 n.1 março 2017.	20
Figura 5: Antônio Obá, <i>Atos da transfiguração ou receita para fazer um santo</i> (2015). Fonte: Obá, A., & Simão, M. (2017). <i>Atos da Transfiguração. METAgraphias, 1(3)</i> . https://doi.org/10.26512/mgraph.v1i3.281	30
Figura 6: <i>Gaye com Folhas Gu</i> (2015). Ayrson Heráclito. Fonte: reprodução.	34
Figura 7: Ayrson Heráclito. <i>Sangue, sêmen, saliva (tríptico)</i> - 2005. Fonte: Arquivo pessoal.	37
Figura 8: Vista da exposição Ayrson Heráclito: Yorúbáiano (2022). (frente) Kiry Beuys Salvador (1995), (atras) Mãos (2007), Odé com Ofá (2007) e Yaô, série “Banhistas” (2007). Fonte: Arquivo pessoal.	38
Figura 9: <i>Desdobramentos sobre sankofa</i> (2021), óleo s/ tela 80 x 90 cm. Antonio Obá. Fonte: Mendes Wood	39
Figura 10 <i>Fabulações I</i> (2021), óleo sobre tela 193 x 200 cm. Antonio Obá. Fonte: reprodução Mendes Wood.....	40
Figura 11: <i>Bombрил</i> (2010). Priscila Rezende. Fonte: Priscila Rezende.....	42
Figura 12: <i>Vem... pra ser infeliz</i> (2017) Priscila Rezende. Fonte: Priscila Rezende	43
Figura 13 <i>Não ser eu pra ser aceita</i> (2022), acrílica sobre linho, 130 x 150cm. Fonte: Larissa de Souza; foto: Thomas Müller.....	46
Figura 14 <i>Me enxergar novamente</i> (2021), acrílica sobre linho, 60 x 120 cm. Fonte: Larissa de Souza; foto: Wallace Domingues	47
Figura 15: <i>Luz Negra</i> (2019). Mônica Ventura. Fonte: Arquivo pessoal.....	49
Figura 16: <i>Dama de copas</i> (2018). Marcela Cantuária. Fonte: arquivo pessoal.....	51

Figura 17: excerto de <i>Vênus assemblage ou Estudos de Vênus I</i> (2020-2022). Val Souza. Fonte: arquivo pessoal.	53
Figura 18 <i>É verão o ano inteiro</i> (2019). Dalila Coelho. Fonte: Arquivo pessoal.	53
Figura 19: <i>Lindas, leves e livres</i> (2022). Larissa de Souza. Fonte: reprodução	54
Figura 20: <i>Osún com Abebê e Ofá</i> (2020). Ayrson Heráclito. Fonte: arquivo pessoal.	55
Figura 21: <i>Lambe</i> (2015). s. a. Fonte: arquivo pessoal	61
Figura 22: vista da exposição <i>Yorùbáiano</i> (2022). Fonte: Pinacoteca de São Paulo (reprodução).....	72
Figura 23: Vista da exposição <i>Yorùbáiano</i> . Fonte: Pinacoteca de São Paulo (reprodução)	73
Figura 24: Vista da exposição. Fonte: arquivo pessoal.	79
Figura 25: Vista da exposição <i>Memórias do Futuro</i> (2022). Pinacoteca de São Paulo. Arquivo pessoal.	80
Figura 26: Vista da exposição <i>Memórias do Futuro</i> (2022). Pinacoteca de São Paulo. Arquivo pessoal.	81
Figura 27: Vista da exposição <i>Memórias do Futuro</i> (2022). Pinacoteca de São Paulo. Arquivo pessoal.	86
Figura 28: Vista da exposição <i>Memórias do Futuro</i> (2022). Fonte: arquivo pessoal.....	88
Figura 29: vista da exposição. <i>Relaxamento Afro</i> (2018-2021), Silvana Rodrigues. <i>Lambe</i> 200cmx600cm. Fonte: arquivo pessoal.	91
Figura 30: <i>Plusieurs Manteaux to Bispo</i> (2019). Fabiana Ex-Souza. Fonte: Fabiana Ex- Souza, Nicolas Jaoul et Louis Henderson	96
Figura 31: 13ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Fonte: arquivo pessoal.	100
Figura 32: <i>Irma to come in Earnest</i> (2017). Julius Von Bismarck. 44'. Fonte: arquivo pessoal	104
Figura 33: <i>Templo orbital</i> (2022). Edson Pavoni. Fonte: Arquivo Pessoal.	105
Figura 34: <i>Conrad Leader, comrade leader, how nice to see you_II</i> (2022). Walid Raad. Fonte: arquivo pessoal.	106
Figura 35: <i>Thermal Drift</i> (2022). Rafael Lozano-Hemmer. Fonte: arquivo pessoal.....	108

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1	14
Obá oritá metá	15
Presença	18
Erotismo - Masculinidades negras e diferença colonial	29
Feminilidades negras	41
Autoetnografia	57
Capítulo 2	67
Ayrson Heráclito: Yorùbáiano.....	71
Memórias do futuro: Cidadania Negra, Antirracismo e Resistência	78
Entre o banzo e a utopia: o presente	89
Pardo é papel	93
Capítulo 3	98
Conclusão	112
REFERÊNCIAS	115
APÊNDICE A	121

INTRODUÇÃO

Em 27 de outubro de 2022, o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) hasteou uma bandeira de fundo vermelho e azul sobre o qual se via a palavra “pretuguês” e a silhueta de uma cabeça soltando pela boca folhas de uma planta considerada sagrada na ritualística das religiões de matriz africana. A espada de Santa Bárbara — espada de Iansã ou espada de Ogum (quando sua coloração é verde), ali acompanhada da referência à Lélia Gonzalez¹, provocava uma reflexão sobre o poder da voz das mulheres negras enquanto disseminadoras e criadoras, abridoras de caminhos assim como o orixá guardião que empresta alcunha à herbácea. A bandeira idealizada por Rosana Paulino², traz apelo a uma amefricanização, que atrelada a programação da exposição *Um Defeito de Cor* (2022), com curadoria de Ana Maria Gonçalves³, interpela práticas institucionais pela valorização da diversidade nos espaços museológicos.

Meses antes, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), havia protagonizado uma polêmica disputa em torno do núcleo *Retomadas* da exposição *Histórias Brasileiras*, com gestão de Sandra Benites⁴ e Clarissa Diniz⁵ (MEDEIROS, 2022a), que motivou o pedido de demissão das curadoras em maio, e divulgação de uma declaração em que entendiam ter sido alvo de censura institucional. O núcleo *Retomadas*, para o qual o protagonismo e representatividade do Movimento Sem Terra (MST) era aspecto crucial, teve um conjunto de seis fotografias retirados da mostra por suposto descumprimento do cronograma acordado para a mostra *Histórias Brasileiras*. Em resposta à alegação, Benites fala de práticas incompatíveis com um paradigma democrático dentro da instituição, entendendo que sua presença era uma forma de cumprir o critério de representatividade, sem que ela estivesse de fato sendo envolvida nos processos decisórios do museu. A repercussão do

¹ Lélia Gonzalez (1935-1994), filósofa, professora e pesquisadora dedicada a reflexão sobre o papel das mulheres negras na sociedade brasileira.

² Rosana Paulino (1967-), artista, educadora e pesquisadora. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres e bacharel em Gravura pela ECA/USP.

³ Ana Maria Gonçalves (1970-), escritora e pesquisadora, autora dos livros *Ao lado e à margem do que sentes por mim* (2001) e *Um defeito de cor* (2006). Dos quais o segundo, em sua 28ª edição, romance histórico inspirado na trajetória de Luísa Mahin, e agraciado com o Prêmio Casa de las Americas.

⁴ Sandra Benites (1975-0), educadora, pesquisadora e ativista guarani, foi a primeira indígena atuante como curadora adjunta da instituição. Atua como antropóloga e curadora de arte, foi recentemente nomeada Diretora de Artes Visuais da Fundação Nacional de Artes – Funarte.

⁵ Clarissa Diniz (1985-), historiadora da arte e curadora. Mestre em Artes (UERJ), graduada em Licenciatura em Educação artística/ Artes Plásticas (UFPE). Atuou como curadora assistente no Museu de Arte do Rio (MAR) entre 2013 e 2018.

caso levou a instituição a reajustar o calendário e incluir as fotografias vetadas anteriormente, assim como readmitir Benites em seu quadro funcional.

Aqui, a aproximação entre os dois acontecimentos tem o intuito de delimitar questionamentos: como as instituições acolhem pessoas racializadas? Como a produção de pessoas racializadas é recebida ao adentrar instituições? Quais as problemáticas das relações entre curadoria, artistas e instituições diante de um contexto de racialização? No presente trabalho, cuja gênese está nos acontecimentos disparados pela polêmica do Queermuseu, busco refletir sobre aquilo que foi esquecido/ apagado para que uma narrativa oficial se estabelecesse, especificamente em como esse processo ocorre no campo da História da Arte. O objeto desta tese se apresenta como uma história da arte contemporânea, que leva em conta apagamentos de narrativas dissonantes do campo institucional. Busco narrar em forma de estudos de caso, aproximações com diferentes instâncias do campo de atuação e protagonismo de artistas, curadores, historiadores e críticos de arte, que permitem pensar a complexidade da trama institucional e sua permeabilidade a posicionamentos antirracistas.

Inspirada na quinta tese de Nelson Maldonado-Torres (BERNARDINO-COSTA et al., 2019), em cada capítulo proponho uma reflexão acerca da colonialidade em suas dimensões do saber, do ser e do poder. Isto é, a partir da estrutura que relaciona a colonialidade: do saber (sujeito, objeto e método); do ser (tempo, espaço e subjetividade); e do poder (estrutura, cultura e sujeito). Tais dimensões, quando combinadas, informam uma visão de mundo para a qual o sujeito é imprescindível, como ator e objeto de reprodução da modernidade/ colonialidade.

A colonialidade do poder é pensada por Aníbal Quijano como modo geral de dominação que produz um paradigma correspondente de sujeito – objeto, necessário para estruturação da dominação colonial europeia, expresso na racionalidade/modernidade. O objeto/ outro é representado como falta, inferior, signo de desigualdade. Não há intercâmbio de perspectivas, pois a exclusão do outro/objeto visa elidir que a dominação colonial (apropriação dos recursos e empobrecimento geral dos colonizados) é sustentáculo da superioridade ontológica do sujeito. Assim, a metodologia é permeada por uma escuta do outro e pela participação efetiva da pesquisadora que vos fala, cuja escrita situada evidencia um debate teórico acontecendo em trânsito e a partir do Sul, como alternativa ao sujeito transcendental da colonialidade, fora do eixo Rio de Janeiro/ São Paulo. Ao olhar para as primeiras instituições artísticas brasileiras, as narrativas que sedimentaram esse

circuito cultural, são fonte de questionamentos para as ações afirmativas nas instituições atuais. Sob uma perspectiva decolonial, colonialidade do ser/saber/poder; ou da encruza - regime de ser/ saber/ poder, que permite olhar para aquele contexto no que diz dos impactos da racialidade, e de um inconsciente institucional que ao nega-los aprofundou disparidades e inviabilizou o acesso das pessoas racializadas negras. As narrativas da modernidade/colonialidade carioca e paulista não são as únicas, e nesse aspecto as perspectivas de Antônio Obá, Ayrson Heráclito, e também a minha, se entrecruzam em relação aos elementos centrais da invenção da modernidade brasileira. No meu caso e de Obá, emergem também experiências no espaço público – derivadas de políticas de Estado – de uma ideologia moderna/colonial. O exemplo das instituições artísticas remete a construção cognitiva da *branquitude*. Compreendida enquanto um modo de ver/perceber formatado pelo racismo – institucional e cultural – resultante do evitamento do carrego colonial.

A presente tese está dividida em 3 módulos: No capítulo I, a poética de Obá serve como eixo para uma discussão dos termos que compõe a colonialidade do ser. Ao aproximar sua poética e a de Ayrson Heráclito, busco evidenciar a diferença nos processos de racialização particular a cada um dos artistas. A aproximação entre *corpo cultural afro-baiano* ou *afro-diaspórico* e corpo histórico serve assim de base para pensar em um processo de interiorização da colonialidade e nas poéticas de Antonio Obá e Ayrson Heráclito, diante das quais interrogo minha trajetória. O objetivo é analisar o lugar do pesquisador e da produção de alteridade pela eleição de um tema de pesquisa, e conexões possíveis com a racialização do campo – no sentido de embranquecido culturalmente.

Busco evidenciar o interesse no sincretismo enquanto disputa entre uma multiplicidade de tradições emergindo das práticas de Obá, que questiona a valorização da tradição cristã/ católica em detrimento das práticas de matrizes africana e indígena; mas também ampliar a gama de referências acerca de um imaginário cultural de uma geração, na qual também estou inclusa. Assim, as referências elencadas pelo artista oferecem maneiras de questionar convergências de um imaginário compartilhado, e reconhecer limites entre sua bagagem e a minha.

Em discussão com as modernidades ambíguas/ modernidades alternativas de Rafael Cardoso (2022), se apresenta também como forma de refletir sobre as problemáticas impostas por uma noção de modernidade difusa/ imanente à formação de um inconsciente institucional que permeia o campo da história da arte no Brasil. O que caracteriza a

ideologia imanente ao campo da arte? No caso do Brasil, em que a ideologia racial criou as condições para a assunção da modernidade e de maneira contígua sedimentou o apagamento cultural da presença negra, uma abordagem decolonial evidencia a perspectiva afro centrada como subversão dos discursos e construções da modernidade/ colonialidade.

Ademais, significa dizer que a colonialidade do saber se assemelha a uma linguagem e suas formas de intercambiar ou controlar conhecimento – determinantes para acesso aos lugares de poder; ao passo que a colonialidade do ser remete à interioridade do paradigma que mantem a superioridade das imagens mistificadas da cultura dominante – que visam seduzir pela promessa de acesso as esferas de influência política. Um dos efeitos sobre as subjetividades de colonizados é a falta de arcabouço psíquico e material para dar sentido à intersubjetividade daquilo que o rodeia, visto que a colonialidade/ modernidade provoca uma desarticulação entre o conhecimento, perspectivas históricas e o sujeito. Nesse sentido, minha narrativa fala de buscar compreender o trauma colonial.

No segundo capítulo, passeio por exposições que me chamaram atenção e possibilitam ampliar a compreensão acerca de como se deu a constituição de um campo, ao passo que dão a ver o racismo operando significados e temporalidades distintas. Esse caminhar, como uma sobreposição de perspectivas ou colagem, permite comprimir o tempo aproximando imagens que formam a face do trauma colonial em função da repetição do racismo.

Ao postular uma metodologia de estudo e os critérios de eleição do que é viável em um estudo científico, a colonialidade do saber exclui do âmbito da produção de conhecimento, as manifestações que não cumprem seus critérios de objetividade e paradigmas de produção científica. Nesse contexto, é possível observar o branqueamento pelo qual as Artes Visuais passaram para que o campo pudesse se consolidar no Brasil, tendo como ponto de partida um campo instituído majoritariamente pela mão de obra negra e parda, revisito transformações e exclusões provocadas pelo surgimento das instituições e incentivo às missões francesas, até o presente momento, no qual a presença dos artistas afrodescendentes é minoritária nas Artes Visuais. Reforçando a exclusão formal de pessoas racializadas dos circuitos culturais como uma das ferramentas empregadas pela modernidade/ colonialidade para ocultamento do privilégio branco. Assim, a caminhada pela exposição é narrada como experiência que revela afetos, possibilidades e limitações de uma perspectiva situada. Como uma curadoria alternativa, dou destaque para algumas

obras, para as críticas de Maxwell Alexandre e Ex-Souza a ambientes institucionais, como exercício de escuta para práticas prejudiciais a trabalhadoras/es das artes.

No terceiro capítulo, navegamos assim por encontros com objetos em estado de exposição (SIMÕES, 2019), pela narrativa das encruzadas institucionais. Retomo alguns aspectos da tese de Maldonado-Torres para falar dos silêncios cognitivos, da coexistência de temporalidades distintas, sob uma perspectiva decolonial.

A partir das discussões teóricas traçadas nos capítulos anteriores, no capítulo 3 parto de uma narrativa das encruzilhadas vividas enquanto mediadora da 13ª Bienal do Mercosul⁶, que objetiva evidenciar a posição na estrutura da bienal como uma perspectiva passível de racialização, pois leva em conta posicionamentos institucionais, narrativas curatoriais e um projeto educativo, que informado por pedagogias emancipatórias, enfrenta a precarização do mercado de trabalho cultural. Os discursos curatoriais, os posicionamentos institucionais e as subjetividades de historiadores/as, artistas, escritoras, curadoras são chaves do léxico que nos permite discutir a colonialidade do saber e os silêncios cognitivos provocados pelo epistemicídio.

Assim, a narrativa situada permite refletir sobre a branquitude não como um posicionamento personificado em um único sujeito, mas localizado na subjetividade institucional em que paira um capital político e simbólico manifesto nas formas de apreciação, nas formas de circulação dos objetos, pessoas, imagens. Portanto, no âmbito da tese, falar de branquitude significa tornar visível uma subjetividade oculta do racismo, entendendo que atravessa os fundamentos das instituições artísticas e museológicas, não se tratando de situação isolada, mas endêmica e insidiosa em sua repetição.

⁶ A Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, criada em 1996, é uma instituição de direito privado, sem fins lucrativos, que tem como missão desenvolver projetos culturais e educacionais na área de artes visuais, favorecendo o diálogo entre as propostas artísticas contemporâneas e a comunidade.

CAPÍTULO 1

A educação enquanto um fenômeno radicalizado no humano emerge como uma problemática filosófica que nos interroga sobre diferentes questões em torno do ser, do saber, do poder, do interagir e do aprender. Esse fenômeno está diretamente vinculado à experiência com o outro, tem como natureza radical a sua condição dialógica, diversa e inacabada. Por não ter fuga, inscrevendo-se como um ato de responsabilidade, a educação é logo uma problemática ética, pois está implicada à dinâmica inevitável de tessitura de experiências com o outro (RUFINO, 2019, p. 271).

Pensar branquitude e racialidade a partir da minha relação com os artistas com os quais me identifiquei, primeiro Luiza Prado⁷ (1988-), e nos últimos anos Antonio Obá (1983-), impõe um posicionamento ético e uma autocritica que tem como objetivo rever as narrativas sobre pertencimentos e ancestralidades constituídas às margens da modernidade e sua ideologia. No presente capítulo busco convergências com tais perspectivas artísticas e suas formas de restabelecer relação com o território como alternativa para delimitar influências e narrativas determinantes na constituição de uma cosmovisão – consideradas as disparidades impostas por esferas de poder na formação de imaginários mestiços. A definição de raça, como categoria que compreende uma

construção local, histórica e cultural que tanto pertence à ordem das representações sociais – assim como o são fantasias, mitos e ideologias – como exerce influência real no mundo, por meio da produção e reprodução de identidades coletivas e de hierarquias sociais politicamente poderosas” (SCHWARCZ, 2012, p. 34).

Impõe a necessidade de Fala de um dispositivo colonial, de formas de racialização dos espaços pela modernidade, cuja ênfase em uma visão binária da realidade produz impactos na construção cognitiva⁸ da subjetividade e cosmovisão. A fala anterior de Rufino me remeteu a uma discussão iniciada por Maria Aparecida Bento em *Psicologia Social do Racismo*⁹: ao falar de aspectos cognitivos que impedem uma tomada de responsabilidade, reconhecimento e reparação das consequências do racismo da empresa colonial. Nesse sentido, o acesso ao conhecimento e formas de aprendizado se apresentam como uma continuidade do pensamento hegemônico que organiza relações com o território e fluxos migratórios. Desse modo, a noção de raça pode auxiliar na compreensão do que é

⁷ Artista transdisciplinar, trabalha com foto e vídeo performances, fotografia e pintura. Conduziu uma pesquisa sobre psicodrama e atualmente graduanda em biomedicina, estuda os efeitos de alucinógenos em suas práticas artísticas. Ver *Visualidades de Luiza Prado: poética da ex-centricidade* (SARAIWA, 2017).

⁸ Ver Kastrup (1997, 2004, 2008).

⁹ (CARONE; BENTO; PIZA, 2002)

conceituado por Aníbal Quijano (1998) como colonialidade do ser, visto que leva em conta os impactos da racialização no processo de aprendizagem – forma e conteúdo instituídos pela modernidade e seu arcabouço filosófico. Entremeadado nisso a categoria mestiçagem permite elidir a ascendência subalternizada, se apresentando como condição de possibilidade para o ocultamento das dinâmicas de racialização e exclusão históricas, que após o fim do colonialismo formal, são atualizadas pelas teorias eugenistas no início do século XX.

Ao longo da expansão do colonialismo, modos de gerenciamento da vida foram codificados, perpetrados e propagados por aqui. Esse modo forjou mentalidades, linguagens, regulações, traumas, dispositivos de interação social e trocas simbólicas. Assim, podemos dizer que, ao longo de mais de cinco séculos, se produz um modelo de educação que atende às demandas desse regime de ser/saber/poder.” (Rufino, 2019, p. 14)

O pressuposto acima respalda uma noção de branquitude – considerada uma identidade racial que oculta dinâmicas que mantem a supremacia econômica e política de um extrato da sociedade brasileira. Assim, direcionar o olhar para os termos empregados na análise das poéticas eleitas e as implicações dos termos utilizados dentro da produção conceitual possibilita refletir sobre de que modo agimos para enquadrar as manifestações artísticas nos pressupostos da hegemonia cultural e como isso se aplica de modo particular a artistas racializados negros e indígenas.

Obá oritá metá¹⁰

Transfiguração, sincretismo, branqueamento, mestiçagem, identidade nacional, corpo histórico e desaparecimento são algumas das palavras mais recorrentes em textos escritos sobre a trajetória de Antônio Obá (1983-). O artista, natural de Ceilândia-DF e professor na rede pública estadual, iniciou o trabalho performático em 2013 na abertura da exposição *Verônica* (2013). Segundo Obá, em um momento em que se debruçava sobre as próprias práticas – seja escultura, desenho, pintura ou gravura – tentando extrair sua linguagem particular, ele retorna aos objetos cotidianos; àquilo que é familiar.

No ambiente da exposição, que trazia desenhos e gravuras produzidas com sangue menstrual, o artista realizou sua primeira performance, em dupla com uma amiga. Os dois

¹⁰ Em iorubá, Obá Oritá Metá, é um título concedido ao orixá Exu, caracterizando-o como o rei da encruzilhada de três caminhos. O título é uma referência e homenagem ao projeto curatorial da exposição *Presença Negra no MARGS* (2022), de Igor Simões e Izis Abreu.

encenam uma brincadeira infantil chamada *passa anel*, ao longo da qual velocidade e intensidade do ato de penetrar e friccionar as mãos um do outro besuntadas de óleo se intensificam. No ápice do frenesi erótico e sexual o movimento é então interrompido, ambos se levantam e deixam o espaço encerrando a performance. A ambiguidade da brincadeira infantil contraposta a sensualidade encenada pelos atores envolvidos, resulta da pesquisa do artista de hábitos ou práticas cotidianas que fazem referência ao repertório cristão.

Nesse sentido, explorar aspectos da sensorialidade através da encenada brincadeira remete-nos aos movimentos internos de Obá, na medida em que narram: uma forma de ampliar a pesquisa artística para além das linguagens utilizadas até então; delimitar um discurso particular e/ou compreender subjetividades manifestas em sua produção. Ou seja, observar a continuidade, dentro de sua produção e cotidiano, de um imaginário majoritariamente informado pelo catolicismo, imaginário esse que também passa pelo corpo e se manifesta através dele. Dessa pesquisa em torno dos objetos e símbolos cotidianos, surgiu o *Inventário instrumental da casa* (ver figura 1), série iniciada em 2015, sobre a qual Cinara Barbosa de Sousa¹¹ (2018) afirma

A produção de arte afro-brasileira de Antônio Obá importa os elementos que coloquem em questão a concepção crítica de sincretismo. Entram nessa condição de visibilidade um inventário tradicional como a cachaça, o corpo trabalhador e as marcas dessa presença diluída tanto nas atividades religiosas quanto de trabalho (SOUSA, 2018, p. 138).

Segundo a autora, a série permite identificar “sinais sobre a potencialidade da eficácia de dominação simbólica da ordem do domínio sobre a força de trabalho doméstico” (Barbosa, 2018, p. 139). Ou seja, traz uma reflexão sobre como os objetos cotidianos são permeados pelos códigos culturais aos quais cada indivíduo escolhe ou mais especificamente nesse caso, é levado a aderir. Assim, os objetos da série aparecem como resquícios dos processos de dominação simbólica herdados do período colonial. Revelam rastros das disputas entre matrizes culturais distintas nas práticas cotidianas, na percepção de si e do trabalho; e aguçam a percepção do artista para manifestações de um passado colonial predominantemente informado por uma matriz católica.

¹¹ Professora e curadora, é Doutora (2013) e mestre (2007) em Arte pela Universidade de Brasília (UnB) com os seguintes trabalhos de pesquisa desenvolvidos respectivamente: "O Dispositivo da Curadoria? entre seleção, conceito e plataforma" e "Curadoria em Galerias Virtuais - para uma exposição fotográfica". Especialista em Fotografia como Instrumento de Pesquisa, Universidade Candido Mendes (RJ). Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal Fluminense.



Figura 1: Antônio Obá, *Fortuna: Tirando a sorte*, da série *Inventário Instrumental da Casa*, 2015, prato de porcelana e objeto em ouro, 18 × 13 × 2,5 cm. Fonte: Mendes Wood.

Assim, o osso da sorte¹² aparece como um símbolo da coexistência de códigos culturais opostos, sem contradição aparente, embora a prática de adivinhações seja desencorajada dentro do catolicismo e outras matrizes religiosas. Em entrevista concedida a Clauder Lopes Diniz (2018), Antônio Obá narra o aspecto processual de sua poética: da tentativa de identificar sua linguagem particular, o artista percebe a atuação de uma matriz ideológica sobre o corpo que, fragmentado pela domesticação, expõe o caráter cultural das construções que o atravessam. Aliada a prática da capoeira, a percepção dos movimentos dos “outros” possibilitou distinguir/refletir acerca dos códigos que foram aprendidos. Através da dança perceber e acompanhar os movimentos daquele com quem se dança, aprofundar uma consciência corporal de si e de outrem, adaptar-se a esses movimentos; ampliar a percepção de como códigos aprendidos manifestam-se através do próprio corpo.

¹² Jogo de sorte caracterizado pelo uso da fúrcula de galinhas e outras aves para tirar a sorte. Após passar por secagem, cada um dos dois jogadores pode segurar um lado do osso. Aquele que tirar o maior pedaço de osso, terá sorte em um pedido.

Isto é, um olhar para a prática corporal, uma mudança de perspectiva que sublinha os efeitos da formação católica rígida, em vista da qual passa a questionar elementos de um imaginário habitado pelas romarias dos pagadores de promessas, pelas festas católicas pelos objetos e orações deixados no templo. No mencionado *Inventário instrumental da casa* (figura 1), cada objeto é tratado como um corpo e interrogado quanto aos discursos que carregam, a que rituais cotidianos estão relacionados, que crenças representam. O desenvolvimento desse inventário relacional fortalece a percepção de corpo bipartido, fragmentado, sobre o qual, em entrevista de 2017, o artista afirmou:

Retornei para Brasília com a gana de escarafunchar as raízes da casa, da família, das tradições que fizeram parte de minha formação. 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 (OSORIO, 2017).

Um ponto de ancoragem gira em torno de uma afirmação da presença do corpo. Fosse na pintura, na caligrafia, no desenho, sempre era uma tentativa de chegar, encontrar, tornar o corpo presente (OSORIO, 2017).

Assim, o artista remete à construção discursiva do trabalho em performance como forma de acessar perspectivas de um *corpo histórico*, diante das quais o performer atualiza sua relação com a ancestralidade, no que imagino como uma forma de elaboração de um luto.

Presença

De 2015 a 2017, a relação entre *corpo histórico* e repertório religioso foi recorrente na série *Iconografia para uma missa preta*, da qual fazem parte as telas *Agnus dei* (2016), *Batismo* (2016), e *Estudo para um corpo sem órgãos* (2016) – figuras 2, 3 e 4, respectivamente.



Figura 2: Antônio Obá, Iconografia para uma missa preta – Agnus dei, 2016, técnica mista sobre tela, medidas: 100 x 76 cm. Fonte: METAgraphias. v.2 n.1 março|2017.



Figura 3: Antônio Obá, Iconografia para uma missa preta – Batismo, 2016, técnica mista sobre tela, medidas: 100 x 76 cm. Fonte: METAgraphias. v.2 n.1 março|2017.



Figura 4: Antônio Obá, Iconografia para uma missa preta – Estudo para um corpo sem órgãos, 2016, técnica mista sobre tela, medidas: 100 x 76 cm. Fonte: METAgraphias. v.2 n.1 março|2017.

Enquanto a referência à Arte Sacra perpassa esses trabalhos, a imagem do parto me surpreendeu como poucas pela ausência na iconografia católica de uma representação explícita do nascimento – mesmo a Virgem do Leite não é uma representação tão popular no catolicismo praticado no Brasil¹³. Me chama a atenção a iconografia colocada em relação de equivalência: a representação do parto; o batismo/circuncisão como embranquecimento e consagração da criança; a cabeça do cordeiro sacrificial que sangra amarelo/ dendê – diferente da mão que entrega a eucaristia que sangra vermelho; a substituição da representação do corpo pela escrita e sua crucificação. A junção de elementos e materiais diversos, denota uma pesquisa aprofundada sobre a matriz religiosa que o artista traz para o trabalho.

Inicialmente, ao propor uma análise baseada na apropriação iconoclasta dos símbolos cristãos na análise da poética de Obá, percebi que adentrei uma discussão que a meu ver reafirmava a centralidade da iconografia cristã e encerrava sua poética na transgressão do sagrado, ou seja, reafirma a centralidade de uma perspectiva religiosa. Nesse caso, uma negação da perspectiva que o artista propõe – de ativar uma

¹³ Mais associada à cultos ortodoxos. A representação foi suprimida pela semelhança com as representações de Isis amamentando Hórus, ou seja, foi associada a matrizes pagãs (TRADIGO, 2004).

ancestralidade, símbolos e fatos históricos – ao enquadrar sua poética no guarda-chuva do imaginário cristão, como uma recusa a olhar para suas particularidades; e a racialização, decorrente do processo colonizatório, ocuparia o protagonismo do processo artístico.

Em sua analítica da colonialidade, Nelson Maldonado-Torres¹⁴ desenvolve noções e termos sob um guarda-chuva decolonial que aqui utilizo como referência para as escolhas metodológicas ao longo da tese pois permitem pensar as conexões entre dimensões distintas da colonialidade e o sujeito. O autor sublinha o entendimento de que a colonialidade é uma lógica de desumanização que prescinde da colonização formal de um território, visto que produz “efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (BERNARDINO-COSTA et al., 2019, p. 36). Mesmo que formalmente, o colonialismo tenha sido encerrado, os efeitos epistêmicos da colonialidade seguem como referência na formação das subjetividades – pois são constituintes dos modos de aprendizado, assim como estabelecem noções estritas de saber que excluem formalmente outras formas de percepção do mundo e conhecimento. Ao colocar o corpo negro em evidência, Obá oferece um repertório para uma discussão da *colonialidade do ser*, como um dos componentes imprescindíveis da modernidade/colonialidade, ao lado da colonialidade do saber e colonialidade do poder. Por meio da representação/aparição do corpo negro é possível analisar processos de branqueamento, pela descorporificação evangélica, postos em prática pelas instituições cristãs; e o apagamento sociocultural da influência negra. Assim, o artista age nos interstícios das narrativas religiosas, dando visibilidade para perspectivas historicamente preteridas.

Maldonado-Torres defende a abordagem teórica decolonial diante da persistência de uma temporalidade instituída na modernidade/colonialidade¹⁵ que sujeita povos colonizados a papéis fixos que lhes foram atribuídos. Temporalidade induzida pela repetição de imagens e símbolos coloniais através de micro agressões. Esse aspecto me

¹⁴ Filósofo porto-riquenho, Ph.D em Estudos religiosos pela Brown University (2002) e professor de literatura comparada na Rutgers School of Arts and Sciences (New Jersey). Membro do grupo Modernidade/colonialidade, publicou textos críticos em espanhol, inglês e português, revisitando escritos de Aime Cesaire, Franz Fanon, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, entre outros.

¹⁵ Permeia os escritos do grupo modernidade/colonialidade uma noção de Modernidade iniciada, com a invasão das Américas – a partir de 1492 – e que atinge seu auge com a revolução industrial. Trata-se de olhar para uma perspectiva dos colonizados, pois leva em conta três séculos de exploração que sustentaram o desenvolvimento tecnológico e econômico da Europa – inexistente como bloco até ali.

remeteu à entrevista narrada por Grada Kilomba¹⁶ (2019) em que a somatização do racismo emerge do relato de outras mulheres.

E daí... então... eu me lembro de sentir pela primeira vez... esse tipo de dor física porque alguém me chamou daquela palavra. Você sente essa dor nos seus dedos, há alguma coisa... eu nunca havia sentido aquilo antes no meu corpo... Aquela foi a primeira vez, quer dizer, eu lembro vagamente de uma vez que alguém me chamou de ‘*Negerin*’ quando eu era bem pequena, e foi isso (KILOMBA, 2019, p. 160).

No trecho a autora ressalta a somatização como forma de expulsar a dor provocada pelo trauma psicológico do racismo. Ou seja, o significado histórico evocado por um termo colonial provoca uma revitimização, ao que o corpo responde como dor somática. É nesse sentido de temporalidade que está implicada a colonialidade do ser, na medida em que suspende a noção de tempo linear para aprisionar o sujeito colonizado em uma pressuposta identidade de um tempo histórico anterior. A partir daí, a colonialidade do ser pode ser pensada como resultado da interferência colonial nas noções de tempo, espaço e subjetividade; noções determinantes da experiência (no sentido de experimentar, inclusive esteticamente) dos sujeitos no mundo. Depreende-se que a colonialidade do ser institui o significado de *sujeito*, institui formas de apreender aquilo que os rodeia, e tem tais formas de sentir reforçadas através da relação com o território.

Joaze Bernardino-Costa¹⁷ e Ramón Grosfoguel¹⁸ (Porto Rico, 1956) lembram que a decolonialidade surge no mesmo momento que o mundo moderno/colonial, a partir das resistências anti-imperialistas; visão compartilhada por muitos/as autores/as do pensamento negro – uma vez que os espaços disponíveis para os povos colonizados estão estruturados por discursos raciais. Em comum, uma ideia de perspectiva epistêmica como forma de produzir conhecimento, o que nos leva de volta a Lélia Gonzalez, cujos escritos

¹⁶ Escritora, teórica e artista portuguesa, formada em psicologia clínica e psicanálise pelo Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida (ISPA) em Lisboa, e doutora em Filosofia pela Universidade Livre de Berlim. Autora de *Memórias da Plantação – episódios de racismo cotidiano*.

¹⁷ Graduado em Ciências Sociais (1995), mestrado em Sociologia (1999) e doutorado em Sociologia (2007) pela Universidade de Brasília. Realizou seu pós-doutorado no Departamento de Estudos Étnicos da Universidade da Califórnia em Berkeley (2014-2015), onde desenvolveu o projeto Pensamento Caliban no Brasil: Intelectuais Negros e o Campo das Relações Raciais à Luz das Teorias Decoloniais. Atuou como pesquisador visitante (2017) no Rutgers Advanced Institute for Critical Caribbean Studies (RAICCS - Rutgers University), onde aprimorou seus estudos sobre intelectuais negros caribenhos.

¹⁸ Graduado em Ciências Sociais (1979), mestrado em Estudos urbanos (1986), doutorado em Sociologia (1992). Membro do grupo modernidade/ colonialidade e professor do departamento de estudos étnicos de UC Berkeley.

apresentam perspectivas de mulheres negras e silêncios da história colonial. Jorge Hilton de Assis Miranda¹⁹ lembra que

Campos são núcleos reprodutores de desigualdades em que sua estrutura 'é dada pelas relações de força entre os agentes (indivíduos e grupos) e as instituições que lutam pela hegemonia no poder de ditar as regras, de repartir o capital específico de cada campo'. É dentro dessa engrenagem normatizada e normatizadora que padrões sociais são criados e constantemente reforçados e reproduzidos. Nela as identidades que estão em posição de poder se movimentam principalmente pela aquisição/ manutenção de capital simbólico (MÜLLER; CARDOSO, 2017, p. 65).

Assim, considerar as implicações para o campo das Artes Visuais, no âmbito da modernidade/ colonialidade, implica analisar a formação do campo de atuação, discursos, e políticas de cognição implicadas nas práticas de ensino vigentes; naquilo que reproduzem apagamentos e exclusões, em uma lógica de extrativismo cultural. Estrategicamente, os discursos que delimitam o campo de atuação e produção de conhecimento mantem o significado dos termos *sujeito*, *objeto*, *método*, *território* e *cultura* branco centrados: como estratégia de apagamento da estrutura que rege determinado campo de saber-poder – uma expressão de como a branquitude age nos espaços. Isto implica dizer que a presença de sujeitos racializados em determinado espaço, não equivale a mudanças nas estruturas coloniais, tampouco significa que todos possuem condições iguais de acesso e participação nas esferas institucionais. A decolonialidade, portanto, é uma analítica que parte da diferença colonial, não para o resgate de uma ancestralidade idealizada, mas para significação das relações do sujeito colonizado com o mundo. Para uma outra compreensão dos termos que estão postos em disputa. Walter Mignolo²⁰ aproxima sujeito colonial e *pensamento de fronteira*, destacando que

El pensamiento fronterizo surge de la diferencia imperial/colonial del poder en la formación de las subjetividades. De ahí que el pensamiento fronterizo no sea connatural a un sujeto que habita la casa del imperio, pero sí lo sea en la formación de sujetos que habitan la casa de la herida colonial (CASTRO-GÓMEZ; GROSFUGUEL, 2007, p. 35).

¹⁹ Doutor em Estudos Étnicos e Africanos, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Educação e Contemporaneidade pela Universidade Estadual da Bahia (UNEB). Especialista em História das Culturas Afro-Brasileiras pela Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC) e licenciado em Ciências Sociais pela UFBA. Autor dos livros *Hip-Hop Transdisciplinar*, *Bahia com H de Hip-Hop*, *Preconceito de Marca x Preconceito de Origem na Atualidade e Branquitude*, *Música Rap e Educação*.

²⁰ Filósofo argentino, licenciado (1964) pela Universidade Nacional de Córdoba (UNC), doutor pela École des Hautes Études (1974). Autor do livro *The Darker Side of the Renaissance* (1995), marco teórico para a criação do grupo Modernidade/Colonialidade, junto a Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez, Edgardo Lander e outros.

Isto é, a partir da percepção da disparidade de poder dentro de determinada organização social, o colonizado produz uma subjetividade de dupla consciência – capaz de perceber/ produzir nuances que escapam ao sujeito hegemônico. Esse jogo duplo, possibilita escapar à lógica moderna/ colonial agindo nos interstícios de sua estrutura simbólica. É uma forma de pensar uma escuta radical/qualificada para as subjetividades formadas na ferida colonial, que pressupõe uma mudança de paradigma epistemológico. Mudança essa que permite adotar outras perspectivas como variáveis importantes na pesquisa, e arrisco dizer, inserir Obá na posição de mediador/ mediação. A partir daí podemos começar a desenhar o sincretismo reivindicado em sua poética como produção a partir da diferença colonial. O sincretismo a partir de uma perspectiva afrocentrada coloca a diferença colonial no centro da episteme, mantendo a dupla consciência do sujeito como intermediário entre o pensamento hegemônico e os conhecimentos subalternizados.

Em consequência, os caracteres que tornavam uma produção inteligível passam a ser outros, assim como sua perspectiva referencial. Não significa que as disparidades reproduzidas pela colonialidade deixaram de existir, mas de abrir caminhos que não seguem a mesma lógica que produziu a ferida colonial. Penso no artista como um companheiro de caminhada daquelas/es que interrogam suas raízes históricas como alternativa para imaginar um vocabulário particular para além das referências compulsórias da modernidade/colonialidade.

A perspectiva do questionamento dos processos de subjetivação diante da herança histórica marcou o contexto de criação de: *Atos da transfiguração ou receita para fazer um santo*, presente na exposição *Ocupação*²¹ (2015) e reapresentada na abertura da exposição individual *(In)corporações*²² (2015); *Malungo: rito para uma missa preta* (2016), *Rosário de Nós* (2016) e *Votivo* (2017). A primeira, , tem análises focadas no aspecto religioso, do branqueamento e identidade nacional de: Cinara Barbosa de Sousa (SOUSA, 2018), Clauder Lopes Diniz (DINIZ, 2018) Dandara Buzzatto (BUZZATTO, 2019) Nicole Smythe-Johnson (SMYTHE-JOHNSON, 2022) e Rodrigo Severo dos Santos (SANTOS, 2020). Por tal, retomo alguns pontos dos textos mencionados a seguir.

Sousa, professora e crítica, aponta o aspecto ritualístico no trabalho do artista como síntese de sua produção na medida em que se estabelece em diálogo com outras produções,

²¹ Realizada no Elefante Centro Cultural em Brasília.

²² Com curadoria de Roberto Conduru na Galeria Candido Portinari (UERJ).

isto é, uma continuidade de sua pesquisa poética entre suportes distintos. A curadora, cujas trocas com o artista se iniciaram ainda no Elefante Centro Cultural, afirma:

Pelo pensamento artístico de Antônio Obá percebe-se que ‘transfigurar’ trata da busca de autonomia do desejo e da capacidade de decisão pela identificação que lhe foi usurpada. Em seus trabalhos o artista coloca em questão processos de desenvolvimento crítico de autoaceitação herética religiosa e cultural. Coloca à prova suas marcas para que, assim, tenhamos em mente que criamos a todo momento a relação de intimidade que queremos com aquilo que pode não existir na prática, mas persiste como falta (SOUSA, 2017, p. 22).

A autora lembra que o artista se coloca diante de uma herança cultural a qual ele não teve acesso, mas com a qual uma outra relação de presença pode ser edificada – inclusive através da performance ritual. neste caso, distinto de uma percepção melancólica da falta, a ausência indica o caminho para uma experimentação que condiciona a poética do artista à imaginação/reconstrução afetiva pelas representações fornecidas pelas memórias coletivas. Algo como um vínculo, ou pertença forjada na experiência corporal. A ideia de pertencimento reaparece em texto da autora de 2018, do qual extraí o trecho abaixo:

no lastro da identidade e da diferença, que Antônio Obá parte para o entendimento do que é o outro para forjar verdadeiramente a consciência dos elementos aos quais deseja pertencer ou até que lhe são destinados. O corpo tem aí portanto uma função de destino. É neste sentido que a performance “Atos da transfiguração: desaparecimento ou receita para fazer um santo” parece potencializar variadas camadas das tensões que permeiam as ideias das representações coletivas (BARBOSA, 2018, p. 139).

Isto é, a performance possibilita criar uma relação ativa de pertencimento às matrizes culturais que foram apagadas pela colonização. Um movimento de responsabilização pelo próprio desejo e vontade de autonomia artística que leva Obá a avaliar suas raízes em busca de uma linguagem perdida ou esquecida, nos coloca diante de uma dimensão de reconhecimento do passado colonial. Esse trabalho de reinvenção da identidade – também uma forma de particularizar a aprendizagem – possibilita restabelecer as dimensões de tempo e espaço obliteradas pela colonialidade do ser.

No que diz respeito a relação com o território, Maldonado-Torres lembra que a o fenômeno da colonialidade independe da conquista territorial, logo, considero importante observar como no caso do Brasil ocorrem transformações nas representações simbólicas dos povos originários de acordo com os ciclos de expansão territorial ao longo das diferentes fases da colonização (COSTA; RATTIS, 2014). Esse aspecto segue latente nos projetos de urbanização e reforma agrária, colocando a questão do território no centro das

disputas entre povos tradicionais, quilombolas e agropecuaristas/ mineradores/ garimpeiros, ao passo que limita o acesso e autonomia do sujeito. No âmbito da pesquisa, a questão do espaço é entremeada com a poética de Antônio Obá por outra autora mencionada anteriormente, como destaco a seguir.

Pela ligação entre formação identitária e modernidade, menciono o artigo intitulado *Amplifying syncretism: Antonio Obá's dialectical conception of Brazil* (2022), o texto da curadora Nicole Smythe-Johnson²³ traz uma análise em que o território é aspecto crucial na estruturação da identidade – presente tanto na obra de Obá quanto nas de outros produtores culturais do entorno de Brasília. A análise da curadora não exclui outros pares conceituais tal qual negro e branco, sagrado e profano, rico e pobre, etc., mas sublinha corpo e religião como par conceitual da dialética de Obá, especulando sobre a perspectiva afrocentrada do sincretismo do artista nas performances *Atos da transfiguração* e *Malungo*. Daí retomando representações do corpo enquanto *corpo histórico* e que nos atos ritualísticos das performances citadas tensionam o apagamento das subjetividades negras.

A partir dessa premissa, a curadora investiga *Malungo: rito para uma missa preta* (2016), considerando como eixo central a ligação com a região em desenvolvimento onde o artista nasceu e cresceu. Smythe-Johnson exemplifica a modernidade brasileira pela relação entre Ceilândia e Brasília, antítese e tese²⁴ respectivamente. Relação na qual: a) a última é negação para aqueles que vivem na primeira; b) é possível investigar uma dinâmica mais ampla de como identidade e nacionalidade se estruturam. Assim, a autora reforça o argumento de que Brasília ocupa uma posição simbólica em relação à Ceilândia – aspecto tão significativo para a poética do artista quanto as abordagens que consideram raça e/ou religiosidade – e que discuto abaixo a partir das observações da mesma.

No texto citado, Brasília representa um monumento de desenvolvimento e identidade apartado da realidade de quem vive nas cidades satélites por dois aspectos: o primeiro é a formação das favelas em torno do plano piloto. O apelo à estética desenvolvimentista dos anos 50/60 e os discursos em torno da construção da capital, aparecem como condições de possibilidade para a exclusão de uma parcela da população; e demarcam a posição subalternizada daqueles que atuaram na construção da cidade – consequentemente alienados desses espaços. As cidades satélites, tal qual Ceilândia –

²³ Escritora e curadora independente com formação na área de estudos culturais e literatura pós-colonial, baseada em Kingston (Jamaica).

²⁴ “I posit Brasilia as synechdochal thesis, Ceilândia as the corresponding antithesis, and Brazilian modernity as the synthesis emerging from the two. In this formulation, Brasilia and Ceilândia are merely stand-ins for a more general dynamic that structures Brazilian identity and nationhood” (Smythe-Johnson, 2022, p. 588).

cidade natal de Obá – e Taguatinga, são conjuntos habitacionais de baixa qualidade destinados a pessoas de baixa renda, para onde foram realocadas famílias removidas²⁵ de favelas do plano piloto. Consequentemente, a relação com o território se torna crucial para pensar a poética do artista, uma vez que Brasília ocupa o status de representação modernista enquanto exclui as populações indesejadas da paisagem monumental da capital.

Intimamente ligado ao primeiro, o segundo aspecto é o violento processo de remoção das populações para regiões mais afastadas e sem infraestrutura, ao longo dos anos 70/80. Um exemplo é como a remoção das famílias do IAPI foi travestida de acesso a condições de vida digna na Ceilândia, discurso que se fez presente nos registros de jornal a partir de 1970²⁶: . Nesse interim, a relação com um território precário, sem infraestrutura adequada (saneamento básico, energia e asfalto) e o rompimento de dinâmicas comunitárias²⁷ já estabelecidas amplificam a dimensão traumática do processo de constituição das cidades-satélites. O que se percebe é a permanência/continuidade de estruturas coloniais no planejamento urbanístico da capital – condição que não é de forma alguma excepcional quando se trata de áreas tradicionais, em processo de demarcação ou áreas de preservação ambiental.

Finalmente, Smythe-Johnson afirma a identidade da Ceilândia como “inverso constitutivo e deliberadamente invisível de Brasília”²⁸, uma representação reproduzida até os dias atuais, ressaltando que a influência significativa do processo de urbanização – junto a outros fatores – para a poética de Obá. Embora não se aprofunde na discussão de como esse mesmo processo tem na *raça* um fator crucial para as decisões políticas que o viabilizaram, razão pela qual a mesma registra os limites de seu ponto de vista.

Uma consideração sobre as características dos territórios, das populações removidas, suas origens étnicas e extrato social, pode demonstrar como a racialidade informa o processo decisório dos planejamentos urbanos e políticas de incentivo. Essa

²⁵ Os registros Moradores da Asa Norte pedem remoção de barraco e Constraste datam de janeiro de 1971. Nos excertos, Brasília é referida como “moderna arquitetura” contraposta ao abandono de lotes vazios e invasões que impedem a conclusão de obras na Asa Sul. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/7983, último acesso: dez/ 22.

²⁶ Ceilândia: uma nova terra maravilhosa http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/8463.

²⁷ Um exemplo é a decisão dos comerciantes de acompanhar as populações removidas do IAPI, o fato documentado no excerto Comércio do NB quer mudar junto com IAPI, demonstra a interdependência financeira entre essas populações. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/7983, último acesso: dez/ 22.

²⁸ “It is no surprise then, that Ceilândia’s identity as the constitutive and deliberately invisible inverse of Brasilia remains intact, much as Brasília’s status as symbol of Brazil’s modernist ambitions persists” (Smythe-Johnson, 2022, p. 587).

hipótese é central para Rafael Cardoso²⁹, em *Modernidade em preto e branco* (2022). Ao singularizar o contexto de ascensão do modernismo paulista, o autor distingue os atores envolvidos na Semana de 1922 das vanguardas europeias a partir de: relações com as oligarquias; a exotização de elementos afro-brasileiros para produzir uma estética *primitivista* aos moldes dos circuitos internacionais de arte; além de uma análise das representações racializadas presentes nas pinturas da época. Igualmente, seu estudo perpassa os discursos que ajudaram a erigir a correspondência entre negritude e criminalidade; o surgimento das favelas; as reações da opinião pública em vista das remoções; e transformações na paisagem de um Rio de Janeiro mergulhado em disputas políticas e crise econômica (CARDOSO, 2022). Diante das considerações de Cardoso, penso se ao reivindicar a dialética como método analítico, Smythe-Johnson estabelece um par conceitual baseado em oposição – se distinguindo assim da reivindicação do sincretismo na poética do artista.

Destarte, a performance apresenta-se como espaço para dialogar com o corpo histórico, o que desvela a investigação pelo artista dos símbolos e representações coletivas que influenciam sua trajetória. Através do ritual performático, Obá atualiza um corpo imanente, em diálogo e transformação contínua; na qual o familiar, o tradicional – ou interiorano – se oferecem como objetos de análise para um sujeito consciente de estar desconstruindo tais estereótipos para si. Nesse sentido, pensar o aspecto ritualístico das performances pela diferença colonial possibilita multiplicar os sentidos para as escolhas subjetivas dos colonizados na constituição de sua própria identidade; negar o apregoad status de objeto das relações pela tentativa de restabelecer a agência desses sujeitos. De outro lado, o comprometimento com uma escuta das subjetividades fronteiriças cria espaços de compartilhamento de linguagem, tempo, espaço e experiências em comum.

Ao olhar para como Obá foi afetado pelos acontecimentos após o *Queermuseu*³⁰, especulo como a distorção dos parâmetros de investigação do artista atestam a produção

²⁹ PhD em História da Arte pelo Courtauld Institute of Art/Universidade de Londres. Membro da AICA-Deutschland e do Verband Deutscher Kunsthistoriker (CIHA). Membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e pesquisador associado junto ao Lateinamerika-Institut da Freie Universität Berlin (Alemanha). Pesquisa sobre história da cultura, da arte e do design no Brasil

³⁰ Em ataque coordenado, membros do Movimento Brasil Livre (MBL) – formado em 2014, adentraram o centro cultural abordando e questionando pessoas nos primeiros dias de abertura da exposição. Além de veicularem registros em que associavam as obras de Bia Leite, Adriana Varejão, Antônio Obá e Fernando Baril à pedofilia, zoofilia e blasfêmia, mais um artigo foi publicado – em tom de denúncia – incitando uma suposta classe artística por desperdiçar dinheiro público. A exposição foi cancelada trinta dias antes do previsto e o fomento recebido por leis de incentivo foi devolvido, levando à abertura de financiamento

colonial de um *corpo negro*, os espaços que este pode ocupar e a linguagem sob a qual deve se pautar, identidades históricas que operam significados antes mesmo que se possa experienciar o que o artista coloca diante de nós. As mencionadas performances foram objeto de publicações em blogs religiosos em uma sorte de domínios que por muito tempo figuraram nos primeiros resultados das buscas pelo artista no *Google*. A perseguição sofrida, motivo pelo qual o artista se afastou do Brasil por um período, revela um antagonismo enraizado na negação da agencia e autonomia de sujeitos racializados negros – reproduzida mesmo no campo cultural. Um assombro da modernidade/ colonialidade diante do que um sujeito crítico do embranquecimento representa.

Erotismo - Masculinidades negras e diferença colonial

coletivo para viabilizar a exposição em outro espaço cultural, dessa vez no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Pouco tempo após o cancelamento da exposição, o Santander cultural passou por uma reformulação de identidade, com o fim da gratuidade na entrada e encerramento da biblioteca e do programa educativo, passando a se chamar Farol Santander. O que revela uma mudança de perspectiva sobre o objetivo da instituição e sua relação com o circuito artístico local. Hoje o Farol Santander responde diretamente à diretoria geral do Santander sediada na Espanha.



Figura 5: Antônio Obá, *Atos da transfiguração ou receita para fazer um santo* (2015). Fonte: Obá, A., & Simão, M. (2017). *Atos da Transfiguração. METAgraphias*, 1(3). <https://doi.org/10.26512/mgraph.v1i3.281>.

Nosso amor é lindo de se ver
Meu azeite de dendê
Mais bonito que os corredores do Louvre

Quente como o Sol de Saint Tropez
Me derreto em você
Perdição como a noite em Moulin Rouge³¹

Um outro aspecto mencionado pelo artista ao falar de sua poética, e que sobressai nas mencionadas *Veronica* (2011) e *Atos da Transfiguração* (2015), é o do *erotismo*. Nas palavras de Obá, o frenesi da brincadeira infantil produz uma ambiguidade essencial para a primeira performance mencionada. Assim como o trabalho árduo de ralar a figura de gesso em *Atos da Transfiguração* (figura 5) – destaque nos textos de Cinara Barbosa e Nicole Smythe-Johnson – produz uma atmosfera intimista quase onírica entre performer e público

³¹ Samba em Paris. Composição: Baco Exu do Blues/ Glória Groove.

durante os seus 16 minutos de duração. No caso dos escritos da primeira, a autora se detém na narrativa dos detalhes que indicam um conhecimento considerável do arsenal ritualístico católico. Enquanto Smythe-Johnson ressalta como o movimento:

É lento e repetitivo, doloroso de ver suas pernas começarem a tremer com o esforço e sua pele brilhar de suor. Também lembra o trabalho braçal, lembrando a plantação, o movimento repetitivo de cortar cana, talvez. Não há nada a fazer a não ser observar os músculos de seus braços e ombros ondulando, oscilando entre a admiração e a pena. Também é profundamente sensual. Sensual no sentido do erótico, toda a sua atividade repetitiva e objetiva, uma espécie de carícia, concentra-se entre as coxas. Ele é bonito e barbeado do topo da cabeça até o topo das coxas, nudez em sua forma mais extrema; a referência é a pornografia, mas também a pureza (SMYTHE-JOHNSON, 2022, p. 591–2, tradução nossa)³².

Assim, entram na análise aparência e posição do artista e dos objetos de apoio utilizados, em uma decomposição semiótica de cada elemento discursivo. A que gênero de imagem estão mais associados os homens negros? Foi a questão que me remeteu as referências ao trabalho braçal e pornografia, criando uma tensão acerca das imagens de controle (HILL COLLINS, 2019) comumente associadas a eles, na medida em que a diversidade das masculinidades negras parece na estereotipagem e animalização desses sujeitos. Nesse interim, cabe um paralelo entre a poética de Obá no que trata de masculinidades negras e o trabalho de Ayrson Heráclito (1968-), artista baiano em atividade desde meados de 1980. A referência a Heráclito é oportuna na medida em que ambos compartilham elementos importantes – resguardadas as diferenças entre as poéticas de cada artista no tocante ao sagrado.

Essencial para compreender a poética de Heráclito é a busca pela compreensão de uma afro-baianidade resultante da simbiose cultural entre erudito e popular na cultura baiana – que lança o artista em um estudo do Brasil colonial e a uma exploração das potencialidades simbólicas de materiais diversos. Assim cada material, seja açúcar, couro, enxofre, rapadura, tecido ou dendê, passa por uma investigação minuciosa quanto aos significados simbólicos e sua transformação nos espaços expositivos (HERÁCLITO, 2008). A pesquisa em torno das características físicas e simbólicas dos materiais se une a

³² Do original “The grating is the bulk of the performance. It is slow and repetitive, painful to watch as his legs begin to tremble with the effort and his skin glisten with sweat. It is also reminiscent of manual labour, recalling the plantation, the repetitive motion of chopping cane, perhaps. One has nothing to do but watch the muscles of his arms and shoulders ripple, oscillating between admiration and pity. It is also deeply sensual. Sensual in the sense of the erotic, all of his repetitive and goal-oriented activity, a kind of stroking, is focused between his thighs. He is handsome and clean shaven from the crown of his head to the top of his thighs, nudity in its most extreme form; the reference is pornography, but also purity” (SMYTHE-JOHNSON, 2022, p. 591–2).

vivência religiosa no terreiro, levando o artista a olhar para os significados atribuídos pelo povo de santo aos materiais selecionados. Logo, o açúcar, a carne e o dendê se tornam a tríade material e simbólica sobre a qual o artista desenvolve a noção de *corpo cultural afro-baiano* ou *afro-diaspórico*. O açúcar (e conseqüentemente, a cachaça) simboliza a monocultura e é atribuído a Exu; a carne traz os aspectos violentos da escravização e é associado a Ogum; e o dendê indica fluídos vitais, que viabilizam a vida, a multiplicação e a comunicação.

A meu ver, a definição de *corpo cultural afro-diaspórico* se aproxima semanticamente do *corpo histórico* mencionado na poética de Antônio Obá, uma vez que busca compreender os significados histórico-culturais dos materiais e suas potencialidades estético-simbólicas, sublinhando a polissemia de significados que cada um carrega a partir do passado colonial. Comum aos dois, a tentativa de refletir e expressar uma perspectiva afro-centrada da herança colonial como forma de responder a questões da contemporaneidade. Importante notar que as semelhanças entre os artistas terminam aí, pois além das matrizes religiosas sobre as quais ambos atuam, os alicerces das identidades regionais com a qual se relacionam incide decisivamente na percepção de si e do mundo. O êxodo pressupõe uma ruptura com a memória colonial que é então rearticulada a partir de outros termos pela modernidade/ colonialidade. O pensamento decolonial enfatiza as especificidades dos sujeitos colonizados sem perder de vista as dinâmicas estabelecidas pelo colonialismo, isto é, permite focalizar especificidades dos sujeitos colonizados em relação ao processo histórico, analisando a empresa colonial e as tecnologias ou dinâmicas de aprendizado postas em prática em determinados estratos sociais.

Tal abordagem implica particularizar o significado dos termos empregados nos processos de subjetivação para cada indivíduo, que quando confrontado com significados historicamente situados percebe as limitações, as fraturas dos dispositivos coloniais, por onde é possível exercitar sua autonomia e criatividade.

Pelo exposto a referência de Smythe-Johnson a pornografia e ao erótico em *Atos da Transfiguração* (figura 5) é oportuna pois parece revelar a consciência do artista ao jogar com os estereótipos vinculados a masculinidades negras. Essa via de interpretação possibilita extrair um antagonismo originado na competição sexual entre homens negros e brancos, já analisado por Lélia Gonzalez quando conceitualizou a *neurose cultural brasileira* (GONZALEZ, 1984). Ao assumir a psicanálise como ponto de partida, a autora relaciona os ocultamentos da linguagem àquilo que é rejeitado pela lógica. Desse lugar de

rejeito social, Gonzalez passa a analisar os discursos de uma branquitude acrítica, definindo o termo *neurose cultural* como o que emerge como rejeito do discurso. E se as populações negras estão na lata de lixo da sociedade brasileira, é possível analisar a lógica da dominação através do lugar social atribuído a tais populações. Na encruzilhada entre memória e esquecimento, a exaltação e endeusamento ocasional da cultura afro-brasileira emergem como tentativa de ocultamento das contínuas violações dos direitos civis contra metade da população brasileira.

Embora não seja centrada na perspectiva masculina³³, Gonzalez critica a invisibilização dos afetos entre pessoas autóctones, diaspóricas e afro-brasileiras – na história da sociedade colonial. Isto é, critica uma história do Brasil colonial que reproduz a desumanização dos escravizados e cativos e desvaloriza sua contribuição. Voltando à questão das masculinidades negras em contexto afro-brasileiro³⁴, destaco a seguinte observação de Daniel dos Santos:

A coisificação do homem negro por meio do tráfico humano, que o transfigurou em um objeto e/ou mercadoria, ressignificou as noções de beleza e estética negra que foram readaptadas e submetidas às dinâmicas de compra e venda de escravos (SANTOS, 2014, p. 10)

O que significa que as dinâmicas de compra e venda eram determinantes no trato de homens e mulheres mais ou menos alinhados aos padrões de beleza e exotismo esperados por um nicho de mercado bem estabelecido – e regido por manuais que orientavam a compra de escravos – por seu apelo econômico (SANTOS, 2014). Assim, o autor reconstitui de forma crítica análises das relações entre colonos e colonizados que tratam da racialização de homens e mulheres negras, destacando-as como vetor para a sedimentação de um modelo de masculinidade branca. Além do autor, destaco mais um excerto que remete à amplitude das especificidades ocultadas por identidades a-históricas oferecidas pela branquitude – pensada como dispositivo da *colonialidade do ser*.

A ocidentalização de corpos negros se traduz em máquina de prazer e de violência ao se negar saberes, conhecimentos tradicionais, memória ancestral por gestualidades, práticas culturais, rezas, musicalidade, jeito de se expressar e de andar, de ver e estar no mundo, muito singulares para cada contexto específico, para cada experiência do vivido (CONRADO; RIBEIRO, 2017, p. 89–90).

³³ As observações de Gonzalez leva em conta principalmente os impactos do genocídio e encarceramento negro sobre as mulheres negras contemporâneas a ela, caso do artigo Marli, mulher, .

³⁴ (BARRETO, 2022; CONRADO; RIBEIRO, 2017; FAUSTINO, 2019; RIBEIRO; FAUSTINO, 2017).

Assim, tomar o encontro com masculinidades diversas como um evento desestabilizador e catalisador para uma masculinidade hegemônica exemplifica um giro epistemológico alinhado ao pensamento decolonial, pois permite notar a instrumentalização dos estereótipos na gênese do argumento que sedimenta a superioridade colonial patriarcal a partir desse encontro. Trata-se de admitir que o contato com o Novo Mundo provocou a emergência de uma identidade ‘operacional’ constituída na negação do Outro – racializado e generificado. Ao utilizar o termo ‘operacional’, busco ressaltar que se trata de uma produção simbólica que justificou/possibilitou o controle da empresa colonial. na esteira do qual, o controle exercido sobre o corpo pela matriz cristã foi imprescindível para a instauração e manutenção de uma lógica de trabalho.



Figura 6: Gaye com Folhas Gu (2015). Ayrson Heráclito. Fonte: reprodução.

Nesse sentido, para contrastar a visão cristã que consagra pela separação do humano/profano (e que em determinados contextos adquiriu caráter racial) retomo a autoria de Heráclito, com a fotografia (figura 6) intitulada *Gaye com Folhas Gu* (2015), na qual um sacerdote direciona seu olhar – e consequentemente o ponto focal – para um contrastante ramo de folhas verdes. A imagem acima, presente na exposição *Histórias da Sexualidade*, realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP), entre 20 de outubro de 2017 e 14 de fevereiro de 2018, faz referência a Ossaim, o “orixá” guardião do conhecimento das ervas que possibilitam curar e despertar a essência do divino em cada um.

A oposição entre erótico e pornográfico (SEGATO; GONTIJO; JATOBÁ, 2021) emerge como diferença colonial, na medida em que separação necessária entre corpo e sexualidade não possuiria equivalente no candomblé. Embora o sacerdote esteja nu, nas religiões de matriz africana o corpo é um mediador imprescindível para as relações com o sagrado, pois cada um tem capacidade de manifestar o axé – a energia – dos orixás através do trabalho espiritual. Distingue-se assim, das perspectivas cristãs, cuja doutrina repousa sobre a separação entre humano e sagrado – frequentemente promovendo a correspondência entre corpo, erotismo, pornografia e pecado.

Outro efeito disso é visto no caso da instalação *Et verbum* (2011), que foi tomada como um ato extremo de desrespeito ao catolicismo, por se tratar de uma escultura em que hóstias foram customizadas com corante alimentício, passando a carregar distintas inscrições, tais como: sina, amém, poesia, prove meu tato, oral, alma, palavra, te pensam livro te penso livre, lábio, vulva, pênis, beije-me, etc. Se evidencia – além do desconhecimento do ritual eucarístico – como a representação do corpo de Cristo faz parte do imaginário cultural de forma que, independente de sua consagração na Eucaristia, a mera sugestão de uma aproximação entre o cordeiro de Deus e o corpo humano soa profundamente subversiva.

Retomando o trabalho de Heráclito, o sacerdote imantado pela energia de Ossaim na figura anterior (figura 6), também participa da videoinstalação *O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée* (2015)³⁵. Performance registrada em vídeo, ao longo da qual três pessoas – o artista incluso – fazem o ritual de bater folha para limpeza das ruínas de edificações que se tornaram referência pelo embarque de escravizados no período colonial. A primeira parte da performance, intitulada *O sacudimento da Casa da Torre*

³⁵ Gorée, Senegal.

(2015), ocorreu na antiga moradia de arquitetura medieval habitada por Garcia d'Ávila Pereira de Aragão (1735-1805) e palco de torturas sistemáticas praticadas por este contra os cativos – seja de povos originários ou africanos e afrodescendentes (MOTT, 2010). Os registros mencionados são apenas uma fração da pesquisa de Heráclito – desde 1986 inserido no candomblé – dedicada à cura e apaziguamento do passado colonial na Bahia, em uma união entre as práticas artísticas e religiosas e aspectos éticos vivenciados no terreiro. Quando Heráclito reivindica uma limpeza do espírito do senhor colonial que assombra tais ruínas, ele fala de um deslocamento do eixo de sentido que torna visível o sujeito branco centrado da colonialidade.

Sua relação com uma ritualística permeia os mais de trinta anos de carreira artística de Ayrson, que teve a exposição individual *Yorùbáiano* apresentada no Museu de Arte do Rio (MAR) e na Pinacoteca de São Paulo em 2022. A associação entre o *corpo histórico* e o *corpo cultural diaspórico* fica mais evidente quando consideramos suas poéticas a partir de rituais de matrizes distintas, e os significados históricos dos elementos da performance trazidos a partir de questões contemporâneas. Interrogar o passado a partir da permanência de estruturas coloniais no presente, modificando a noção de tempo, tal qual o pensamento decolonial sintetizado na noção de *colonialidade do ser*, que compreende o impacto da modernidade/colonialidade no tempo subjetivo do colonizado. Nesse sentido, os rituais de cura – no caso de Ayrson – e transfiguração – no caso de Obá – trazem os impactos da colonialidade para o centro da análise, o que coloca suas respectivas poéticas em sintonia com o pensamento decolonial – embora somente Heráclito reivindique essa alcunha para seu projeto poético e pedagógico.



Figura 7: Ayrson Heráclito. *Sangue, sêmen, saliva (tríptico)* - 2005. Fonte: Arquivo pessoal.

Diante dos trabalhos de ambos, inevitável refletir sobre a erosão das masculinidades negras causada pelo projeto colonial e sobre a necessidade de representações para além de um regime de visibilidade que distorce a autoimagem de pessoas negras. Retomando uma afirmação de Maldonado-Torres

Os condenados não podem assumir a posição de produtores de conhecimento, e a eles é dito que não possuem objetividade. Do mesmo modo, os condenados são representados em formas que os fazem se rejeitar e, enquanto mantidos abaixo das dinâmicas usuais de acumulação e exploração, podem apenas aspirar ascender na estrutura de poder pelos modos de assimilação que nunca são inteiramente exitosos. A colonialidade do poder, ser e saber objetiva manter os condenados em seus lugares, fixos, como se eles estivessem no inferno. Esse é o inferno em relação ao qual o céu e a salvação do civilizado são concebidos e sobre os quais ele está acoplado (BERNARDINO-COSTA et al., 2019, p. 44).

Assim, os “condenados”, termo extraído dos escritos de Frantz Fanon, remete a necessidade de autodefinição para além dos lugares atribuídos aos homens negros pela economia colonial. De modo que ao adentrar as discussões no campo da arte, nos vemos envoltos em um esforço de desqualificar produções que tem autoria situada por gênero e raça enquanto Arte, pois tal como faltaria aos condenados a objetividade dita necessária ao fazer científico, também faltaria capacidade de elidir gênero e raça das suas proposições artísticas. Mas uma autoria situada não significa que os significados estejam dados, nem artistas nem espectadores saberiam antecipar os significados da experiência estética no encontro com um objeto em exposição, visto que tais condições não são homogêneas e levam em conta uma série de fatores outros.

A alternativa tática para uma subjetividade abstrata a-histórica sustentada pela modernidade/ colonialidade, passa por particularizar os discursos e exercer uma escuta radical daquilo que está posto diante de nós. Propositalmente, selecionei um registro pessoal da exposição Yorùbáiano (2022) de Ayrson Heráclito. Na fotografia (figura 8) se vê em primeiro plano *Kiry Beuys Salvador* (1995-2022), série de santinhos com intervenções do artista, no primeiro podemos ler “O inventor dos pretinhos, dos branquinhos e dos quase”, e ao fundo (da esquerda para direita) as fotografias *Mãos* (2007), *Odé com Ofá* (2007) e *Yaô*, que compõe a série *Banhistas*.



Figura 8: Vista da exposição Ayrson Heráclito: Yorùbáiano (2022). (frente) *Kiry Beuys Salvador* (1995), (atras) *Mãos* (2007), *Odé com Ofá* (2007) e *Yaô*, série “*Banhistas*” (2007). Fonte: Arquivo pessoal.

Em entrevista para Ana Maria Maia, publicada no catálogo da exposição Yorùbáiano, Heráclito afirma “pensar uma exposição de arte como forma de iniciação é se distanciar das formas de recepção ocidentais” (MAIA; HERÁCLITO, 2022, p. 55), para expressar o interesse em formas imersivas de trabalho que possibilitam ir além da visão, em prol de processos de aprendizado não-hierárquicos e emancipatórios. Aqui, através da justaposição das obras na fotografia busquei enfatizar o contraste na relação entre representações de masculinidades presentes no ambiente da exposição. Contra a carne de charque e a iconografia cristã, vemos uma representação de Odé, o Deus caçador; e do Yaô, um “iniciado” nas religiões de matriz africana, banhando-se no que é considerado fluido vital: o dendê. Senti como uma ode à autoafirmação, à ancestralidade e religiosidade no tríptico da série *Banhistas*, uma afirmação do bem viver que torna ainda mais visível a

contradição entre doutrina e práticas no discurso cristão. O intuito do registro foi também de lembrar de um terceiro corpo – o que media a relação entre tais representações de masculinidade, cuja perspectiva, percurso pela exposição e modos de se envolver ou não com o espaço, são desconhecidos.

No caso de Antônio Obá, penso em *Atos da Transfiguração*³⁶ como um ambiente intoxicante pelo pó de gesso, impregnado não só no artista como nos presentes. Imagino a textura rançosa do gesso que forma uma película de poeira sobre a pele e impregna os cabelos. Em *Malungo*, a cachaça, o carvão e o fogo criam a uma presença, com cheiro e calor, que denotam um método e experimentação em torno de aspectos simbólicos dos materiais e falam de adaptações possíveis à realidade de Pindorama. Após os acontecimentos do *Queermuseu* e a realização de *Votivo* (2017) na *Delfina Foundation*³⁷, não há registros de novas performances de Obá, a partir dali sua pintura segue como ponto de convergência das questões ligadas à ancestralidade, das quais menciono *Desdobramentos sobre Sankofa* (figura 9) e *Fabulação I* (figura 10).



Figura 9: *Desdobramentos sobre sankofa* (2021), óleo s/ tela 80 x 90 cm. Antonio Obá. Fonte: Mendes Wood

³⁶ *Atos da transfiguração ou receita para fazer um santo* (performance, 2015).

³⁷ Londres, Reino Unido.

Em ambos os trabalhos a presença de pássaros é significativa: *sankofa*, representado por um adinkra (símbolo) em formato de pássaro, tem origem em uma expressão *akan*³⁸ que poderia ser traduzida como “não é errado voltar atrás e buscar o que esqueceu”. Geralmente representado olhando para trás com um ovo sobre as costas, o pássaro representa a busca daquilo que o auxiliará a realizar seus propósitos. Portanto, *Sankofa* exprime o olhar para a história vivida como forma de construir outros futuros, realizar o potencial de cada um a partir do aprendizado pela experiência – também ancestral.



Figura 10 *Fabulações I* (2021), óleo sobre tela 193 x 200 cm. Antonio Obá. Fonte: reprodução Mendes Wood

Além do provérbio, uma sensação de continuidade é criada pelo movimento dos pássaros entre as duas telas, as sobreposições de cenas e personagens históricos que aludem ao racismo cultural; mimetizam a descontinuidade e coexistência de imagens – fictícias ou não – a influenciar processos de subjetivação. Pelos planos narrativos distintos,

³⁸ Língua falada nas regiões de Gana, Togo e Costa do Marfim, os primeiros registros escritos da língua remetem a 1800.

a referência ao *minstrel show*³⁹ e a paleta de cores similar, *Fabulações I* me remete a uma genealogia das imagens de controle racial cuja gênese em temporalidades distintas, aproxima pintura e colagem, criando uma atmosfera onírica como imagens suspensas no subconsciente. Recordo a série *Desenhos da liberdade* de Ayrson Heráclito, pensando novamente sobre a necessidade de imaginação para restituir aquilo que foi perdido; sobre a necessidade de encontrar formas de dizer pelas metáforas ou analogias.

Diante dos dois artistas, reflito sobre hiato geracional, transformações tecnológicas que interferem nos regimes de visibilidade, consolidação das instituições de arte e colonialismo cultural. Busco uma escrita que trata da conversa entre nós, e que fale da escuta atenta para compreender a colonialidade manifesta na minha trajetória, refletir sobre embranquecimento e regionalismo, principalmente uma perspectiva de cidadania que me aproximou de Obá enquanto pessoa periférica. Pela compreensão de que uma escrita situada possibilita falar das contradições e complexidades que permeiam o campo cultural, de uma perspectiva em trânsito, deslocada do centro – literalmente – para o Sul.

Feminilidades negras

As estratégias de inclusão eram muito baseadas no disfarce da negritude, então meu cabelo era alisado desde que eu me entendo por gente, eu lembro de estar na casa de uma cabeleireira, autônoma, vizinha da minha tia Marizete, na Pavuna, e sentada do lado do fogão onde ela esquentava o ferro quente no fogão e batia no meu cabelo pra alisar, a fumaça subia, aquele cheiro de cabelo queimado... e pasta... e henê... e cabelo arrebitado... a minha transição capilar se deu em 2016 (PEREIRA; OLIVEIRA, [s.d.]).

A partir das reflexões narradas até aqui, insinua-se uma ideia de transgressão intimamente ligada a racialidade. De modus operandi similar à objetificação de homens racializados negros, na presente seção, questiono o achatamento das subjetividades de mulheres negras e autóctones – com o objetivo de fazer emergir o sujeito transparente. A seguir, faço referência a trabalhos que questionam diretamente a continuidade dos estereótipos acerca de mulheres negras. Uma seleção que se aproxima do exercício curatorial na medida em que possibilita aproximações, combinações e/ou sobreposições narrativas que falam de prazer, afeto, e dor.

³⁹ Espetáculos norte americanos que popularizaram o *blackface*, através de representações pejorativas de pessoas racializadas negras no final da Guerra Civil.

Os primeiros são de Priscila Rezende⁴⁰, artista visual nascida em Belo Horizonte: de sua extensa produção em performance, destaque *Bombril* (figura 11) e *Vem... pra ser infeliz*, de 2017 (figura 12). Na primeira, a performer esfrega os cabelos em panelas de alumínio durante o período de aproximadamente uma hora. Assim como Renata Sampaio⁴¹ – artista carioca – em *Duro* (2016) e *Nenhum fio a menos* (2018), Rezende alude a conotação pejorativa das referências aos cabelos crespos.



Figura 11: Bombril (2010). Priscila Rezende. Fonte: Priscila Rezende.

⁴⁰ Belo Horizonte – MG, 1985. Artista visual, graduada em Artes Plásticas pela Escola Guignard-UEMG (Belo Horizonte, Brasil) com habilitação em Fotografia e Cerâmica. Desenvolve trabalhos em vídeo, instalação, fotografia e objeto, mas tem a performance como produção predominante em sua trajetória. Raça, identidade, inserção e presença do indivíduo negro e das mulheres na sociedade contemporânea são os principais norteadores e questionamentos levantados no trabalho da artista.

⁴¹ Rio de Janeiro, 1988. Artista transdisciplinar, educadora e curadora. Mestra em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas e graduada em Artes Cênicas pela UNIRIO. Se interessa por temas ligados a negritude, território e intimidade e como essas três chaves informam a arte e a educação no Brasil.



Figura 12: Vem... pra ser infeliz (2017) Priscila Rezende. Fonte: Priscila Rezende

Já na segunda performance, a artista encarna a passista, e ao som de temas tradicionais do carnaval carioca, samba até a exaustão. A performance coaduna com uma crítica já formulada por Lélia Gonzalez – também mineira – em relação à presença das mulheres negras no carnaval. Enquanto reencenação do mito da democracia racial, o carnaval é a demonstração por excelência da violência simbólica exercida sobre as mesmas, pois “o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade” (GONZALEZ, 2018, p. 196). Na performance Rezende usa uma máscara de flandres, instrumento de tortura que obliterava a comunicação, a ingestão de alimentos e bebidas, e que desencadeia um embate direto contra o mito de uma escravidão branda no Brasil. Embora o texto de Lélia esteja em vias de completar quarenta anos de publicação, quanto podemos dizer sobre transformações sociais que de fato invertem essa lógica da obliteração e objetificação das mulheres negras?

O racismo cotidiano não é um evento violento na biografia individual, como se acredita – algo que ‘poderia ter acontecido uma ou duas vezes’ –, mas sim o acúmulo de eventos violentos que, ao mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial (KILOMBA, 2019, p. 215).

Ao afirmar a característica atemporal das situações de abuso racial, Kilomba ressalta como o trauma do abuso coletivo pode ser reativado em situações cotidianas através da repetição. afirmação que me provocou a pensar sobre posições éticas diante de trabalhos que tratam de situações explícitas de sofrimento da/o mulher. Ao ler o que Kilomba tem a dizer sobre trauma, diante da investigação de Rezende, me questiono enquanto artista, autora, pesquisadora e curadora: como não revitimizar pessoas negras individual e coletivamente ao tratar de trabalhos que tem conteúdo sensível?

Juliana dos Santos⁴², artista e arte-educadora, relembrou o processo envolvido na performance *Qual é o pente?*(2016), durante o 10º encontro do curso de mediadores da Bienal 12⁴³ – dedicados a discutir Gênero e Raça na Arte-Educação. Na ocasião, Santos relatou a dificuldade vivenciada nas relações com a avó que ainda demonstrava resistência aos cabelos crespos em estado natural. Devido a insistência da artista, a matriarca participa da performance realizada em 2015 no Sesc Santana. A ação que se desenrola é um rustico ritual de alisamento do cabelo da performer, em que a avó, em pé, repetidamente aquece um pente de ferro na chama de um fogão de duas bocas e aplica nos cabelos da neta sentada a sua frente. O doloroso processo foi relatado por Santos como um ponto de inflexão, que provocou comoção e dúvida na avó. Estão aí mobilizados os significados culturalmente associados aos cabelos crespos, o papel que cada um desempenha na reprodução intergeracional de um regime de visibilidade que impinge sofrimento às mulheres negras.

Fala também aos observadores: como testemunhamos a performance e falamos sobre ela, em detrimento da dor física e psíquica de terceiras? Na ocasião do curso com Santos, entrou em discussão como a performance, quando trata de assuntos dolorosos traz consigo um fetiche – da branquitude - pela dor de mulheres negras – motivo pelo qual a artista optou por não mais reencenar a performance. Destaco o trecho abaixo sobre sua reflexão posterior:

O trabalho mais destacado de minha produção é a videoperformance *Qual é o pente?* Nela, trago à discussão o corpo de duas mulheres negras vivenciando um processo que perpassa por violência, memória, afetividade e resistência. Esse trabalho é tristeza, é dor, mas quero trabalhar com alegria também. Daí vejo o Seu Djalma, um corpo negro de um senhor sambando sem parar, na festa, no fervo, de chinelo. O que aqueles pés poderiam nos dizer sobre essa caminhada?

⁴² Artista e arte educadora. Pesquisa várias linguagens bidimensionais como fotografia, pintura, intervenção urbana e a atuação em vídeo-arte. Mestre em Arte/Educação pelo Instituto de Artes da Unesp. Bacharel e Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2014).

⁴³ 12ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020.

Basta ver como eles se resolvem em cadência e leveza. O Seu Djalma sambando é a *antítese* do *Qual é o pente?* Ele propõe possibilidades outras de representação de corpos negros: teve dor, tem dor, mas tem frevo, tem fluxo, tem alegria, tem *sambiência*. Esse material me faz lembrar de uma frase de Alice Walker que impactou muito minha vida: ‘Tempos difíceis requerem danças furiosas’ (LOPES, 2018)

A citada *sambiência*, tem como pano de fundo a junção comunitária, as festas tradicionais, o exercício de criatividade e estado de alegria, do saber ancestral manifesto nos ritmos que cada um aprende ou inventa sambando. É verbo mais do que substantivo, pensar a diversidade das subjetividades afro-brasileiras. As experiências de Juliana dos Santos, Priscila Rezende e Renata Sampaio convergem na experiência comum de uma desvalorização histórica da trajetória de mulheres negras.

Diante do exposto, vejo com ressalvas imagens que reproduzem o sofrimento de pessoas racializadas (negras ou indígenas) quando representadas por artistas visuais brancos/as, mesmo como denúncia. A diferença de perspectiva entre objetificação e autorrepresentação é flagrante se trouxermos o trabalho de Larissa de Souza⁴⁴ (1995-) abordando a temática do cabelo em duas telas distintas: *Não ser eu pra ser aceita* (figura 13), e, *Me enxergar novamente* (figura 14).

⁴⁴ Artista paulista autodidata, tem as experiências das mulheres negras no epicentro de sua pintura figurativa.



Figura 13 *Não ser eu pra ser aceita* (2022), acrílica sobre linho, 130 x 150cm. Fonte: Larissa de Souza; foto: Thomas Müller



Figura 14 *Me enxergar novamente* (2021), acrílica sobre linho, 60 x 120 cm. Fonte: Larissa de Souza; foto: Wallace Domingues

À extrema prática caseira de alisamento do cabelo, a artista contrapõe o *big chop* como um divisor, a referência ao corte de cabelo vem de um contexto em que pessoas fazem transição para o cabelo natural após conviverem com técnicas de alisamento químico por um período de tempo prolongado. A adoção da referência respalda uma tendência crescente – passível de observação nas redes sociais – de fortalecimento da autoestima, principalmente para crianças negras. Importante mencionar que apenas em Minas Gerais foi registrado um aumento de 237% nos casos de racismo em instituições de ensino (REZENDE, 2022a) no primeiro semestre de 2022. No mesmo ano, foram publicizados vários casos de crianças na faixa de 9 a 14 anos, que sofreram injúria racial por docentes ou colegas de instituição, em virtude do cabelo ou cor da pele (LIMA; SCHMIDT, 2022; LORRAN, 2022; REZENDE, 2022b). Sob essa perspectiva, o universo criado por Larissa de Souza na pintura traz narrativas afetivas, manifestas em corpos diversos, promovendo um ponto de ancoragem para o trabalho de arte-educadores, na medida em que possibilita criar um espaço de diálogo e naturalizar a diversidade dentro das instituições culturais.

A preocupação com uma mudança de paradigma na representação feminina se deve a um impasse relacionado à duas pinturas de Adriana Varejão datadas de meados dos anos 1990 com as quais tive contato ao pesquisar mais sobre *Cena de Interior II* – presente na mostra *Queermuseu*. A partir de 1988, Varejão apresenta diversos estudos em torno de cenas coloniais, das quais as pinturas *Filho Bastardo - estudo* (1992), e *Filho Bastardo II – Cena de interior* (1994) figuram estupro, tortura e uma aparente negociação de uma criança indígena. Foram as primeiras experiências tridimensionais da pintora, e ambos os trabalhos apresentam uma incisão no centro da tela, de onde “escorre” uma mancha vermelha. Me questionava sobre os modos como estão retratadas as mulheres negras e indígenas, principalmente por sua presença enquanto objetos de tortura ou humilhação.

Por ocasião do 33º Festival de Arte da Cidade de Porto Alegre, assisti a palestra intitulada *Arte e Feminismo Negro* com Izis Abreu⁴⁵, cuja fala partia de uma obra específica da artista Maria Lídia Magliani, e durante as conversas que seguiram sua fala, questionei sobre os incômodos e reflexões acerca das pinturas acima mencionadas. Abreu, cuja pesquisa *Repositório memorial da diferença racial: representações de sujeitos racializados como negros no acervo do MARGS*, aponta para sistematização das representações pictóricas do acervo do museu, a partir do conceito de *imagens de controle* de Patricia Hill-Collins (HILL COLLINS, 2019), e para a reflexão acerca dos regimes de representação em que tais imagens se inserem, me respondeu com um outro questionamento: Onde estão as mulheres brancas nesse contexto?

A pergunta me levou de volta aos escritos de Lélia Gonzalez, em que ela destaca o fato de as populações negras terem sido narradas, de forma que sua escrita é retomada da própria voz. Na família colonial, mulheres brancas ocuparam uma posição privilegiada, sedimentada sobre o trabalho das mulheres indígenas e diaspóricas. A pergunta de Izis Abreu me levou a questionar a branquitude contida no privilégio de narrar as experiências traumáticas de mulheres originárias e diaspóricas. Escrever/narrar sob o ponto de vista da branquitude passa por não reconhecer a continuidade de estruturas coloniais na

⁴⁵ Izis Abreu é servidora no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - MAC/RS. Trabalhou no Núcleo de Curadoria e no Núcleo de Programa Público do Museu de Arte do Rio Grande do Sul - Ado Malagoli; Integra o Conselho Curatorial do Museu de Arte do Rio Grande do Sul; Pesquisadora mestrada em História, Teoria e Crítica de arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFRGS (2022); Bacharela em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2016). Investiga a representação visual de sujeitos racializados como negros nas Artes Visuais, com foco em acervos artísticos públicos de Porto Alegre. Problematiza os estereótipos dão sustentação aos regimes racializados de representação em diferentes contextos históricos. Sua prática é informada, principalmente por teorias feministas, afrodiaspóricas e decoloniais (ABREU, 2023).

organização social contemporânea; por reforçar imagens de controle; não pensar o outro como ser pluridimensional, autônomo e desejoso, resumindo sua experiência a violência sofrida, como bem disse Juliana dos Santos nas páginas anteriores.

Em função disso, me questiono sobre a reprodução de um fetichismo da branquidade sobre o sofrimento do outro. Como enquanto observadoras/es nos sentimos sabendo que a visão compartilhada no espaço da performance só é possível por causa de um outro que se dispõe a performar uma situação traumática? A resposta seria estabelecer um paradigma ético para a escrita em história da arte? Explorar a dor enquanto reivindicamos sua função documental não é também uma forma de objetificação?

O racismo cotidiano segundo Kilomba, “estabelece uma dinâmica semelhante ao próprio colonialismo: uma pessoa é olhada, lhe é dirigida a palavra, ela é agredida, ferida e finalmente encarcerada em fantasias brancas do que ela deveria ser” (KILOMBA, 2019, p. 224). Com isso em mente, optei por trazer os trabalhos de Rezende e Sampaio, ciente de que trazem situações dolorosas com as quais alguma diligência é necessária. Pensar uma curadoria, possibilita tensionar aquelas imagens com outras representações críticas.



Figura 15: *Luz Negra* (2019). Mônica Ventura. Vista da exposição *Estratégias do feminino* (2020). Fonte: Arquivo pessoal.

Nesse sentido menciono: *Luz Negra* (2019) de Mônica Ventura⁴⁶ (figura 15), e *Zapretas* (2018) da anteriormente mencionada Renata Sampaio. Segundo a última, *Zapretas* é inspirada nas *Cartas Negras*⁴⁷, e consistiu em uma conversa entre cinco mulheres que falam sobre como é ser mulher negra no Brasil. Durante aproximadamente uma hora e vinte minutos, podemos escutar esses relatos de experiência no que Sampaio denominou “obra-quilombo”. Exposta como intervenção crítica ao lado de *Mulata* (1967) de Emiliano Di Cavalcanti na exposição *O que Resta Após*, realizada em 2019, na Pinacoteca Rubem Berta em Porto Alegre.

Perante um contexto histórico em que as mulheres negras compõem os extratos mais atingidos pela desigualdade, a reivindicação da felicidade, dentro de um espaço institucional como o museu/ galeria é um ato que exige a sensibilidade política e escuta para reparação e democratização dos espaços artísticos. No pensamento decolonial, de Aníbal Quijano, a construção da categoria

‘metas de felicidade’, hoje chamadas ‘bem viver’ a partir de categorias andinas, colocam as relações humanas e o meio natural no centro da vida; não pautam sua existência por cálculo de custo-benefício, produtividade, competitividade, capacidade de acumulação e conseqüente concentração; e produzem, assim, modos de vida disfuncionais ao mercado global e projetos históricos que, sem se basear em modelos e mandatos vanguardistas, são dramaticamente divergentes do projeto do capital (SEGATO; GONTIJO; JATOBÁ, 2021, p. 50).

Diante da noção de bem-viver, as concepções do que pode ou não ser considerado Arte, assim como as relações entre artistas, curadores e instituições, são colocadas sob análise pelas disparidades reproduzidas por formas de negociação, circulação e exposição que regem as instituições artísticas. Inseridas em uma economia do trabalho que relega as mulheres negras os maiores índices de informalidade, e acesso reduzido a políticas públicas que garantem seu bem estar e autonomia, não é surpreendente quando pesquisas como a de Izis Abreu apontam uma presença minoritária de artistas negras nas artes visuais. Emerge daí a percepção da defasagem de um modelo de história da arte baseado nas vanguardas históricas – na medida em que impede as tentativas de pensar o campo das artes, de maneira correspondente a realidade dos artistas brasileiros, menos desigual e predatório. Outro aspecto é o da manutenção do paradigma democrático nas instituições

46 Artista visual e designer com Bacharel em Desenho Industrial pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) - São Paulo. Suas obras falam sobre o feminino e racialidade em narrativas que buscam compreender a complexidade psicossocial da mulher afrodescendente inserida em diferentes contextos (grifo meu, Ventura, s.d.).

47 Projeto realizado na década de 1990 pelas escritoras Miriam Alves, Lia Vieira, Esmeralda Ribeiro, Sonia Fátima da Conceição, Geni Guimarães e Conceição Evaristo.

públicas e o papel social da arte: quem frequenta as exposições de arte? As exposições refletem as características das populações locais? São perguntas que retomo no próximo capítulo. Acrescento que não pretendia criticar a autonomia do campo artístico de figurar o que quer que seja, da maneira como desejar, mas considere o fato de que estamos inseridas em uma economia de imagem que segue a lógica do viral, e que as imagens de sofrimento se alastram com muito mais rapidez produzindo narrativas que incidem materialmente sobre os corpos de pessoas racializadas negras. Os trabalhos aqui reunidos são uma possibilidade de rejeitar o essencialismo e o reducionismo das produções de artistas mulheres somente enquanto testemunhos da precariedade e do sofrimento. São, portanto, uma pequena amostra dos olhares complexos e diversos que compõe o cenário artístico atual.



Figura 16: Dama de copas (2018). Marcela Cantuária. Fonte: arquivo pessoal.

A noção de bem viver nos auxilia a pensar encontros entre Marcela Cantuária⁴⁸ (figura 16), com a série *Rainhas* (2018)⁴⁹; as fotografias da série *Vênus assemblage ou Estudos de Vênus I* (2020-2022) de Val Souza⁵⁰ (figura 17); a série de fotografias *É verão o ano inteiro* (2019) de Dalila Coelho (figura 18); e as acrílicas *Dona de mim* (2022) e *Lindas, leves e livres* (2022) de Larissa de Souza (figura 19). As três últimas, participantes da décima exposição comemorativa do *Arte Atual, Por muito tempo acreditei ter sonhado que era livre*⁵¹, programação paralela à inédita *pssiiuuu...*⁵², da artista Anna Maria Maiolino, no Instituto Tomie Ohtake.

A sua maneira, cada uma das artistas traz um posicionamento ético e tensiona os lugares atribuídos às mulheres racializadas negras. A série *Rainhas* é formada por quatro damas – arquétipos do tarot: Dama de copas (figura 18), Dama de espadas, Dama de paus e Dama de ouros, narrativas visuais que importam elementos da cultura pop e colocam cada uma dessas personagens em posições de combate.

Também chamo a atenção para o excerto da “Vênus negra” e a capa do livro *Debret e o Brasil*⁵³, em que a justaposição representa estratégia crítica acerca da permanência de estereótipos de feminilidade e dos espaços que uma corpa gorda e negra pode ocupar. Tal como Fernanda Magalhães em dado momento produziu *Gorda 12* (1995) – colagem dedicada a investigar um encapsulamento da mulher gorda à pornografia⁵⁴, as instantâneas de Val Souza possibilitam uma análise crítica da permanência dos padrões de beleza branco-centrados e a construção racial histórica dos espaços onde pessoas negras podem figurar. Em 2022, a artista expôs *Vênus* (2022) no Instituto Moreira Salles (IMS). Trata-se de um painel de 10 metros de comprimento, composta de mais de mil imagens que se

⁴⁸ Marcela Cantuária, artista carioca, nascida em 1991, possui Bacharelado em Pintura pela Escola de Belas Artes (EBA /UFRJ).

⁴⁹ Série completa disponível aqui: <https://www.marcelacantuaria.com.br/rainhas> . Acesso: nov/2023.

⁵⁰ Val Souza (1985, São Paulo, SP), licenciada em pedagogia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com mestrado em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), trabalha com performance e seus desdobramentos desde 2012. Pesquisa a exploração da autoexposição e da subjetividade, através da fotografia, dança, teatro, vídeo e instalação.

⁵¹ Realizada entre 19 de maio e 17 de julho de 2022, com curadoria de Priscyla Gomes, exibiu as seguintes artistas: Claudia Guimarães, Dalila Coelho, Fernanda Galvão, Gokula Stoffel, Heloisa Hariadne, Larissa Souza, Lidia Lisbôa, Lyz Parayzo, Juliana Cerqueira Leite, Mariana Rodrigues, Maya Weishof, Raphaela Melsohn, Rebeca Carapiá, Sandra Cinto, Val Souza, Yacunã Tuxá e Yuli Yamagata, Claudia Andujar, Leda Catunda, Lenora de Barros, Rivane Neuenschwander, Rosana Paulino, Sonia Gomes e Tomie Ohtake.

⁵² Realizada entre 07 de maio e 24 de julho de 2022, com curadoria de Paulo Miyada, apresentou em torno de 300 obras, distribuídas entre as três grandes salas do andar superior do Instituto Tomie Ohtake.

⁵³ Reeditada em 2017, o volume traz produções dos 15 anos que Jean-Baptiste Debret passou no Brasil.

⁵⁴ Vinícios Ribeiro discute as problemáticas ligadas à gordofobia, a partir de trabalhos de Fernanda Magalhães (1962-). Na análise da série *A representação da mulher gorda nua na fotografia*, tece comentários sobre sua poética e sobre a associação entre a mulher gorda e a pornografia (RIBEIRO, 2012).

subdividem entre autorretratos, imagens de revistas, livros, imagens de personalidades famosas e afins.



Figura 17: excerto de *Vênus assemblage ou Estudos de Vênus I* (2020-2022). Val Souza. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 18 *É verão o ano inteiro* (2019). Dalila Coelho. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 19: *Lindas, leves e livres* (2022). Larissa de Souza. Fonte: reprodução

Contra a lógica violenta do ditado reconstituído por Gilberto Freyre: “branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar” (FREYRE, 2006, p. 72), as representações aqui elencadas, que remetem a fruição, ao lazer, tal como Val Souza propõe imagens alternativas em justaposição ao olhar etnográfico de Debret vão ao encontro daquilo que Lélia Gonzalez reivindicou ao afirmar que “a primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo é que todo mundo acha que é natural. Que negro tem mais que viver na miséria. Por que?” (GONZALEZ, 2018, p. 193). Assim, as imagens trazidas na tese são uma proposição para um regime de visibilidade que combate a reprodução/ naturalização das associações entre negritude, criminalidade e prostituição, ao apostar em multiplicar perspectivas que falam de cuidado, autoestima e saúde das mulheres racializadas negras.

Ainda lembro de um álbum de postais da minha mãe, que eu vasculhei muitas vezes ao longo do tempo. Um postal específico, aparentemente impresso nos anos 70/ 80, me causava perplexidade por se tratar de uma fotografia em plano médio de mulheres de braços na areia da praia – seus rostos não estão visíveis – tomando sol, biquínis modelo fio dental de cores vibrantes. Corpos de mulheres, associados à paisagem paradisíaca do Rio de Janeiro, como um convite, um produto de exportação. Em função da lembrança, é inevitável olhar o trabalho de Dalila Coelho sem pensar na diferença de perspectiva, um registro que sugere lazer e intimidade. Buscar o amor e a beleza é também uma forma de manifestar o axé de Oxum, guardiã do amor, da prosperidade e da beleza.



Figura 20: *Osún com Abebê e Ofá* (2020). Ayrson Heráclito. Fonte: arquivo pessoal.

Além das artistas citadas, menciono ainda Valéria Barcelos⁵⁵, Virgínia Di Lauro⁵⁶, Pamela Zorn⁵⁷, Rita Lende⁵⁸ e Rosana Paulino, presentes na mostra *Presença Negra no MARGS*, trouxeram reflexões sobre o impacto da racialização das mulheres, em uma defesa de um lugar de bem estar, cuidado e afeto, do direito a autodefinição como alternativa às representações estereotipadas de mulheres mestiças e afro-brasileiras.

Finalmente trago dentre os trabalhos de Heráclito expostos na Pinacoteca: *Osún com Abebê e Ofá* (figura 21), na fotografia, à beira do rio esse orixá cuidadosamente adornado se contempla no espelho. Ligada à cura, amor, fertilidade e riqueza nos lembra

⁵⁵ Artista visual, performer, escritora e cantora, natural de Santo Ângelo (1979). Pesquisa a realidade de mulheres negras trans em autorretratos e intervenções urbanas, ativista pelos direitos da comunidade LGBTQIA+.

⁵⁶ Bahia, 1985. Reside em Porto Alegre desde 2011. Passou pelos cursos de Design de Moda e História da Arte. Atualmente estudante bacharel em Artes Visuais – 2017. Trabalha com o desenho, pintura, fotografia, vídeo, escrita, intervenções manuais e digitais. Explora atmosferas oníricas e imagens subconscientes.

⁵⁷ Três Coroas, 1998. Artista visual e arte educadora. Bacharela em Artes Visuais (UFRGS), mestranda em Poéticas Visuais na mesma universidade. Tem experiência com mediação educativa em museus e ministra oficinas de arte independentes. Vencedora do Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea em Porto Alegre (2022). Pesquisa autorrepresentação, identidades raciais e interracialidade no Brasil, assim como o conceito de memória, empregando pintura, fotografia, desenho e escrita em seu processo artístico.

⁵⁸ Artista e docente, Mestre em Artes Cênicas (UFRGS). Pesquisa a presença de mulheres negras nas artes cênicas e decolonialidade. Venceu os prêmios Leda Maria Martins e Açorianos de Dança (2022).

que o amor é uma via de dois sentidos, e que aquilo que é dado deve ser igual ao que é recebido, penso no axé, na energia do orixá como uma aproximação com a noção de bem viver.

Retomando a já mencionada frase “uma mulher negra feliz é um ato revolucionário” de autoria de Juliana Borges⁵⁹ e em destaque na obra *Luz Negra* (figura 15) de Mônica Ventura, ecoa um discurso que já vem aparecendo aqui através dos encontros com Lélia Gonzalez: Reivindicar a felicidade do extrato social mais sobrecarregado e desvalorizado na sociedade brasileira sugere uma tática possível, para uma curadoria comprometida com a escuta, com a transformação das instituições em espaços mais acolhedores e democráticos. Quanto ao o conceito de bem viver – ou metas de felicidade – retomo enquanto estratégia decolonial, pelo seu potencial de subversão da lógica de produção que tenta imperar sobre o gozo.

⁵⁹ Escritora, Consultora em Direitos Humanos e Política Criminal, Livreira, Curadora literária. Autora de *Encarceramento em massa* (2019) pela coleção *Feminismos Plurais*.

Autoetnografia

Narrar a trajetória de artistas afro-brasileiros é narrar uma história de conexões com os artistas, uma vez que cada uma delas e deles coloca perguntas importantes e desafiadoras. Em *Notas sobre branquitude: pensar a partir de Lélia Gonzalez* (2020), procurei contextualizar a permanência de questões que vieram à tona a partir da dissertação de mestrado, principalmente sobre o papel que desempenhamos – enquanto teóricos e críticos de arte – na apropriação do trabalho de artistas e autoras/es. Na presente seção, destaquei trechos da publicação referida acima para comentário, optando por manter o texto integralmente como Apêndice A.

Penso que os questionamentos do texto de 2020, são em parte um efeito de testemunhar os acontecimentos do *Queermuseu*, na medida em que a exposição se tornou uma plataforma para alavancar a popularidade e interesses de grupos políticos conservadores. Deve-se também a vários artistas que, através de suas proposições poéticas, colocam o espectador a refletir sobre intenções e expectativas depositadas na apreciação de obras em exibição. Isto é, trabalhos que tensionam o posicionamento assumido pelo espectador na interpretação de um determinado trabalho, ressaltando o caráter relacional do dispositivo estético, sua perspectiva localizada. Em uma aproximação com Donna Haraway, a parcialidade do ponto de vista aparece como alternativa política para a produção de um conhecimento que não reproduza violências e apagamentos. A definição do epistemicídio, de Boaventura Sousa Santos, importante na compreensão da relação entre branquitude e colonialidade, é assim definido pelo autor:

el proceso político-cultural a través del cual se mata o destruye el conocimiento producido por grupos sociales subordinados, como vía para mantener o profundizar esa subordinación. Históricamente, el genocidio ha estado con frecuencia asociado al epistemicidio. Por ejemplo, en la expansión europea el epistemicidio (destrucción del conocimiento indígena) fue necesaria para 'justificar' el genocidio del que fueron víctimas los indígenas (SANTOS; RODRÍGUEZ, 1998, p. 208).

Assim, a branquitude pode ser compreendida como um regime de visibilidade que age sobre a memória e sobre as narrativas históricas. nos leva a questionar: como escrever sem submeter a trajetória de outrem ao epistemicídio? Visto que a noção compreende não só o ataque formal às populações subalternizadas, mas um engendramento de esferas distintas que pactuam entre si pelo silenciamento da memória cultural de um povo. Nesse sentido, a narrativa da experiência pessoal no âmbito da tese, participa como objeto de

análise do processo de apagamento a deformar a subjetividade de determinado sujeito racializado. Ao falar sobre raça e o mestiço como categoria, Rita Segato⁶⁰ comenta:

não me refiro à ideia de raça que domina no mecanismo classificatório norte-americano, mas à raça como marca dos povos espoliados e agora em reemergência; ou seja, raça como um traço que viaja, mutante, que, apesar de seu caráter impreciso, poderá servir de instrumento de ruptura com uma mestiçagem politicamente anódina e dissimuladamente etnocida, hoje em vias de desconstrução.

A mestiçagem etnocida vem sendo utilizada para suprimir memórias e apagar genealogias originárias, cujo valor estratégico para as elites se vê, a partir de agora, progressivamente invertido para encontrar no rosto mestiço, não branco, indícios da persistência e da possibilidade de reconexão com um passado latente, subliminar e pulsante, que se tentou apagar. (SEGATO; GONTIJO; JATOBÁ, 2021, p. 255).

Depreende-se daí a categoria mestiçagem enquanto território de disputa e reivindicação política, na qual reside a possibilidade de refundar uma identidade coletiva dos povos espoliados. A partir daí, reuni uma série de elementos para repensar minha posição enquanto autora, isto é situar as condições que precedem e influenciam minha escrita, tal como analisei as produções de outros artistas e leituras citadas anteriormente. Retomando alguns pontos abordados em *Notas sobre branquitude*, trata-se de uma reflexão causada pela leitura de Lélia Gonzalez (1935-1994): como a autora nos oferece relações entre esquecimento, memória e ideologia do branqueamento; e como possibilitam situar o papel da cultura diante do trauma colonial. Entremeado nisso trouxe referências a Kabengele Munanga⁶¹ e Lilia Schwarcz⁶²: o primeiro pensa mestiçagem como categoria que permite elidir a racialidade da ascendência (MUNANGA, 2019); a segunda detalha acontecimentos históricos que dão a ver a influência de teorias eugenistas no início do século XX (SCHWARCZ, 2012). Nesse sentido, meu texto foi uma tentativa de esboçar os instrumentos jurídicos que sedimentaram o racismo institucional, em paralelo à adesão compulsória aos discursos em prol do branqueamento cultural – dinâmica que encontra no epistemicídio uma ferramenta tática.

⁶⁰ Argentina (1951-). Antropóloga e escritora feminista, pesquisadora, colaborou junto a povos indígenas e comunidades latino-americanas para elaboração de políticas públicas em diferentes localidades. Pesquisa violência de gênero, racismo e colonialidade.

⁶¹ Bakwa-Kalonji (Congo), 1940. Antropólogo, naturalizado brasileiro, se especializou em artes africanas tradicionais, atuando principalmente nos temas: racismo, políticas e discursos antirracistas, negritude, identidade negra versus identidade nacional, multiculturalismo e educação das relações étnico-raciais.

⁶² São Paulo (SP), 1957. Antropóloga, historiadora, professora da USP e de Princeton, curadora convidada do Masp. Publicou *O Espetáculo das Raças* (1993) e *Nem preto nem branco, muito pelo contrário – cor e raça na sociedade brasileira* (2012).

Como sugerido na discussão entre Obá e Heráclito, a colonialidade funda uma identidade racial branca na emergência do encontro com subjetividades desestabilizadoras: povos autóctones e diaspóricos. Na esteira das teorias eugenistas, Munanga lembra que o mestiço encarna uma subjetividade branca como forma de esquecer o trauma colonial (MUNANGA, 2019). Em *Notas sobre branquitude*, o ato de narrar a busca por uma ancestralidade deu contorno e significado para esquecimento e desenraizamento; e o papel que desempenham quando acessamos memórias de traumas coletivos.

Por último, revi algumas premissas que havia traçado para a análise dos artistas selecionados: Maria Aparecida Bento em *Psicologia Social do Racismo*⁶³ pensa na responsabilização como fator essencial para abordagens ontológicas/ epistemológicas, interrogando-me sobre a dimensão ética do trabalho. Na análise, a autora pondera acerca dos aspectos cognitivos da branquitude como fuga a responsabilização pelo carrego colonial. Entendo assim a branquitude enquanto uma subjetividade imprescindível para o apagamento do trauma colonial pelo mestiço, pois ao produzir uma autoimagem distorcida, impede que o sujeito colonial compreenda o fundamento racial que sustenta o privilégio branco.

Na mesma linha de argumentação, Lourenço Cardoso analisa a branquitude diante do privilégio aos quais tem acesso, seja crítica ou acriticamente. Levo em conta uma branquitude crítica: indivíduos que condenam o racismo mas que não veem/compreendem dimensões do privilégio branco em que estão inseridos, também vinculados a modernidade e a igualdade (MÜLLER; CARDOSO, 2017). O relato, como objeto de análise, é então um espaço para reflexão sobre a formação de subjetividade mestiça perante dispositivos institucionais, ideológicos e subjetivos. Os aportes teóricos mencionados me auxiliaram no caminho para pensar uma dimensão ética na escrita em história da arte, representando um aspecto decisivo para incluir aspectos pessoais ao longo do texto e situar-me na narrativa do trabalho como método epistemológico. Reproduzo a seguir dois trechos que resumem minhas preocupações naquele momento:

Escrever sobre o trabalho de outra mulher na dissertação provocou em mim uma série de questionamentos. Luiza Prado (1988), artista transdisciplinar, descendente de indígenas e com uma pesquisa voltada para processos de cura que partiam do psicodrama associado a diferentes linguagens artísticas, foi o estopim da questão de como a escrita pode ser violenta. Comecei a me questionar sobre a amplitude das projeções do historiador e crítico de arte sobre o trabalho do outro; sobre aquilo que gostaríamos de ver quando tentamos encontrar um modo de dar voz ao indizível em nós. [...]

63 (CARONE; BENTO; PIZA, 2002)

Porque Luiza Prado? Porque tratar da construção de identidade da artista em contraposição a violência sexual e suas questões de saúde mental, ou sobre ressignificar símbolos religiosos a partir da violência colonial perpetrada contra mulheres indígenas e escravizadas? O que eu estava tentando elaborar através do discurso dela? A última pergunta na minha cabeça era sobre os riscos: como eu me sentia sabendo que estava elaborando minhas questões a partir da tomada de posição de uma outra pessoa? Isto é, o corpo sobre o qual eu estava escrevendo não era o meu (MARIM; RIBAS, 2020, p. 112–113).

Nessa narrativa, explorei: uma linha autobiográfica, onde procurei registros da ascendência paterna – ainda elaborando o luto pela minha avó, pintora, bordadeira, com quem frequentei aulas de arte. Indiquei brevemente aspectos culturais regionais da identidade mestiça, simbolizada por uma história oral do plano diretor goianiense de maneira crítica tal como foi ensinada nas escolas que frequentei, mas que na minha narrativa, percebi insuficientemente representada quanto à verve celebratória com que a figura do desbravador é consagrada. Na concepção de Munanga, a mestiçagem se apresenta como categoria cognitiva que insere uma ambiguidade determinante para a manutenção da ideologia do branqueamento no imaginário local. Incorporado como apagamento da ascendência negra e indígena, senti que meu texto trazia a mestiçagem com um caráter melancólico pela perda da ascendência e a impossibilidade de sua restituição.

Goiânia, cidade fundada na primeira metade do século XX, de onde sou natural, tem uma identidade regional fundada sobre a noção de democracia racial e conservadorismo religioso, que na ocasião illustrei com a imagem do plano diretor da cidade, narrando a associação comum deste com a imagem da padroeira da cidade – de origem católica (figura 21).



Figura 21: Lambe (2015). s. a. Fonte: arquivo pessoal

A combinação do plano diretor e dos aspectos políticos da permanência do monumento das três raças⁶⁴ e de monumentos dedicados aos bandeirantes insinuam a naturalização da violência e sedimentam a associação entre conservadorismo⁶⁵ e desigualdade – considerando que em 2010 foi considerada a 10º capital mais desigual do mundo (LEITE, 2010) e registrou em 2021 um aumento de 80% da pobreza extrema (CALAZENÇO, 2022), enquanto a oferta de serviços de luxo segue crescente⁶⁶.

Menos evidente no texto de 2020, foi a tentativa de traçar um paralelo entre minha trajetória e o trabalho de Obá, em continuum com desdobramentos da dissertação, que

64 Oficialmente nomeado Monumento à Goiânia A escultura em bronze, inaugurada em 1967, foi alvo de uma querela narrada pelas autoras Maria Madalena Roberto Cabral e Maria Elizia Borges em Monumento à Goiânia: outro olhar sobre sua trajetória (CABRAL; BORGES, 2009).

65 Goiânia teve 63,95% dos votos válidos em JB nas eleições de 2022. (“Eleições em Goiânia (GO)”, 2022)

66 “Vitrine rica do país, Goiânia vive boom do consumo de luxo, com rooftop badalado e fila para Porsche” <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2023/07/23/vitrine-rica-do-pais-goiania-vive-boom-do-consumo-de-luxo-com-rooftop-badalado-e-fila-para-porsche.ghtml>. Acesso em julho/23.

motivaram a participação em práticas que poderiam auxiliar a análise dos discursos aprendidos/ materializados no meu corpo em relação a marcadores culturais. Nesse sentido, narro a seguir como tal aspecto pôde ser explorado de maneira assistida em ao menos duas ocasiões desde a concepção do projeto de doutorado – em fins de 2017. A primeira foi a residência artística *Transperformance Coletiva* (MARTINS; GUARATO, 2020), da qual participei em 2018, ministrada por Ricardo Marinelli, ou Princesa Ricardo, artista e docente, como parte da programação do *Quarta tem dança* no Centro Cultural UFG. A *Transperformance* sistematizada por Princesa Ricardo

pensada em três eixos (que na prática estão sobrepostos e articulados): 1. transitoriedade da imagem pessoal; 2. resignificação/implosão das performances de gênero; e 3. Construção de uma coletividade performática em espaços públicos (Martins e Guarato, 2020, p. 253).

Trata-se, portanto, de um espaço em que a repetição de determinados comportamentos possibilita colocar em foco a interpretação subjetiva de cada participante acerca de determinadas identidades culturais. A partir de uma reflexão sobre como nos apresentamos ao mundo – em diálogo com a teoria *queer* – Marinelli apresenta a performance como “processo de investigação a respeito de como subverter essas características e encontrar, sem precisar fugir de si, outras possibilidades de ser/estar” (MARTINS; GUARATO, 2020, p. 254). De forma similar ao psicodrama⁶⁷ em que a repetição de determinadas situações possibilita uma análise da situação trazida pelo analisando, a *Transperformance* coloca sob análise aspectos que cada participante entende como parte de sua identidade – o que permite particularizar a análise acerca dos elementos que constroem os sentidos de pertencimento, sem perder de vista o contexto em que tais identidades são construídas.

Implica desnaturalizar o olhar para si e para o comportamento cotidiano; desenvolver uma relação de proximidade e percepção do corpo em rede com outros, uma comunicação não verbal para a realização de uma performance. O trabalho desenvolvido ao longo de uma semana possibilitou uma reflexão mais cuidadosa sobre a função e possibilidades da narrativa performática. Contudo, a premissa da participação na residência foi refletir sobre ocupar um lugar de observadora e suas implicações para a pesquisa acadêmica. Nesse sentido, a experiência ressaltou a necessidade de rever o modo como me

67 Para uma discussão sobre psicodrama e performance ver *Visualidades de Luiza Prado: poética da ex-centricidade* (SARAIWA, 2017).

colocava nas minhas relações dentro e fora da universidade, questionar principalmente o suposto distanciamento entre sujeito e objeto de pesquisa.

A segunda ocasião foi a oficina *Báskula: tesão é axé* em 2020, ministrada por Gabriela Souza da Rosa (Rita Lende), artista e docente, como parte dos *Diálogos Cênicos – 4ª edição*, ocorrido durante o período de infecção da covid-19. Sua proposta, parte de uma pesquisa sobre práticas cênicas antirracistas, objetiva refletir sobre as dimensões política, social reparatória e existencial dos corpos em contexto colonial. Ao partir do pressuposto de que a colonização produziu traumas que seguem materializados pelo enrijecimento da pélvis, a artista propõe exercícios de dança voltados para a movimentação do quadril; ao passo em que orienta a observação do fluxo de consciência durante os exercícios para uma prática curativa dessa região. Isto é, as emoções represadas na região do ventre vêm à tona durante os exercícios possibilitando sua análise. As práticas propostas pela pesquisadora objetivam uma busca pelo bem viver e estão enraizadas em um contexto de domesticação das corpos negras, indígenas e/ou LGBTQIA+ que carecem de cuidado. Em última instância a compreensão de como situações traumáticas reverberam nessas corpos produz um espaço de reflexão sobre o viés ideológico colonial patriarcal manifesto, e que aqui se assemelha ao que antecipei como corpo catequizado ao observar a trajetória dos artistas nas seções anteriores. Por outro lado, as circunstâncias do isolamento imposto pela COVID-19 determinaram as circunstâncias de realização da oficina de Lende no formato virtual, assim as dinâmicas ocorreram individualmente, de modo privado.

Cada uma das circunstâncias narradas guarda suas particularidades e limitações. Naquele momento da pesquisa, já em contato com leituras de Lélia Gonzalez, fazendo parte do grupo de pesquisa CNPq Epistemologias Afetivas Feministas, buscava elaborar de que modo as perguntas colocadas na tese revelavam o enraizamento em uma identidade cultural amplamente informada pela ideologia do branqueamento. A observação do fluxo de pensamentos durante as práticas propostas por Lende aprofundou a percepção da necessidade de situar as condições de possibilidade para a escrita, ou seja, recuperar uma perspectiva histórica apagada pela colonialidade. Assim, elaborar uma noção de pertencimento é uma forma de compreender como nos engajamos em identidades culturais que reafirmam em maior ou menor escala o ponto de vista da colonialidade. As reflexões provocadas pela *Báskula* em um espaço mediado pela artista, me auxiliaram a significar o *esquecimento* – consciência emergindo como construção narrativa do enunciador. Retomando o pensamento de Gonzalez, quando evoca a consciência como lugar

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 a memória inclui (GONZALEZ, 2018, p. 194).

Nesse sentido, se apresenta como dimensão imprescindível da branquitude, pois a construção cognitiva do sujeito invisível se dá no apagamento da diferença – em si e no outro – e sua memória, como tentativa de evitar a identificação com a memória traumática dos povos originários e escravizados. Segundo Munanga

a assíntota ao branco leva a negação de certos panos de fundo da ascendência. E a famosa passagem de linha só poderia ser a aventura de um indivíduo que quer fazer que todos esqueçam o que ele mesmo não quer mais lembrar (MUNANGA, 2019, p. 43).

Assim, o *esquecimento* age sobre a memória das violações praticadas contra as mulheres originárias e a recusa em se reconhecer pertencente a uma história dessas violações. É possível apreender a partir do diálogo entre as produções de Gonzalez e Munanga, que a mestiçagem é a figura simbólica que auxilia no evitamento do trauma colonial. Se apresenta então como uma representação colonial através da qual “adquirimos o habito de pensar nossas identidades sem nos darmos conta da manipulação do biológico pelo ideológico” (MUNANGA, 2019, p. 24). Enquanto forma de sociabilidade que media nossas relações com o mundo a figura do mestiço é inseparável da história da ideologia do branqueamento, uma vez que aquela inseriu uma ambiguidade essencial para a manutenção do programa eugenista no Brasil (MUNANGA, 2019).

Em contraste, a alternativa à mestiçagem como percepção melancólica, ou chave teórica que possibilita pensar a miscigenação como produção de possibilidades, vem do pensamento decolonial na figura de Quijano, sobre o qual Rita Segato (2021) destaca

Longe das teses *gilbertofreyreanas* no Brasil, que afirmava a positividade da captura – sequestro, estupro, apropriação, devoramento – do elemento africano e indígena pela ganância e luxúria portuguesas, Quijano falava da emergência de um sujeito unificador da nação a partir da pessoa indígena, um sujeito adaptado à modernidade, mas andinocêntrico. Ao elaborar a esperança representada por esse novo sujeito, não branco e não eurocêntrico, o ‘cholo’, Quijano distancia-se significativamente da glorificação da miscigenação como branqueamento e do projeto culturalista que atribui à miscigenação – antropofagia, caldeirão, tripé das três raças, no Brasil de forma paradigmática – a capacidade de resgatar a sociedade republicana de sua não brancura e do subdesenvolvimento associado, bem como a seus produtos do primitivismo próprio da condição não branca. [...] sua concepção inicial foi a de atribuir a esse novo sujeito histórico, pelas complexidades e dialética interna que seu caráter mestiço incorporava, um caráter materialmente subversivo e reoriginalizador de seus componentes

internos – indígenas, brancos – capaz de conduzir à ‘descolonização das relações materiais ou intersubjetivas de poder’; em outras palavras, à ‘democratização da sociedade’(SEGATO; GONTIJO; JATOBÁ, 2021).

Mais tarde, a autora ainda menciona “verdadeiros silêncios cognitivos, forclusão, hiato historiográfico e indiferença etnográfica” (SEGATO; GONTIJO; JATOBÁ, 2021, p. 253) que colocam obstáculos à elaboração de características comuns às populações mestiças – ressaltando que a autora fala especificamente do caso das pesquisas com populações em cárcere. Pelo exposto, me identifiquei com essa dificuldade de elaboração de uma identidade histórica. Assim, falar de branquitude é reelaborar uma subjetividade diante do fenômeno da mestiçagem, compreendida como relação de com uma memória que é de todas.

Desse modo é possível perceber uma teia de significados simbólicos que foram determinantes na construção de uma identidade e as dimensões traumáticas da ascendência mestiça. Um indicativo do quanto fui afetada pelo trabalho de Luiza Prado – quando avaliada a exploração da sexualidade feminina à luz dos símbolos religiosos. Diante de tal contexto, a reconstituição de elementos da história familiar se assemelhou a elaboração da relação com um corpo histórico. Possibilidade de elaborar pertencimentos e significar experiências históricas tendo experiência pessoal e memória coletiva como projeto comum.

Mas, e quanto à arte? Nas palavras de Iceia Cattani, “Labirinto de sentidos múltiplos” (CATTANI, 2007, p. 25), as *mestiçagens* se distinguem do sincretismo, pois a primeira noção preserva as singularidades de seus componentes, ao passo que o “sincretismo elimina a alteridade pela adição, constituindo totalidades indiferenciadas” (CATTANI, 2007, p. 26). A historiadora ressalta a forma rizomática dos cruzamentos entre os eixos: deslocamento de sentidos; apropriações e justaposições; desdobramentos e ambiguidades; proliferações e transversalidades; migrações *poiética* / poética; e U-topos (utopia).

Nas tensões ocasionadas pela mobilidade e mutabilidade do conceito de mestiçagens (CATTANI, 2007, p. 25–34) os encontros com os artistas também representam uma encruzilhada de subjetividades forjadas na complexa rede que aproxima e afasta as diásporas, regionalismos e nomadismos. Finalmente, se trata de como aplicada à arte contemporânea é possível olhar os embates entre os principais pressupostos da modernidade e perceber transformações introduzidas pelo cruzamento entre técnicas,

mídias, texto, imagens e oralidade; apropriações e ambiguidades que conferem presença a um corpo figurado ou sugerido. *Presença*, afinal.

Cada uma das análises mencionadas se propõe a refletir sobre termos do tripé *subjetividade, espaço e tempo*, nos quais a colonialidade do ser está ancorada. A diferença se dá nos processos de racialização, característicos de cada região e ciclo extrativista. No caso de Obá, um processo traumático para as populações do DF impinge o rompimento das dinâmicas comunitárias como fratura que exigiu outras formas de sociabilidade. Ao mesmo tempo impossibilitar a mobilidade social e encerrar tais populações em condições precárias reproduz a subalternização que reinsere os sujeitos em uma temporalidade colonial – como requisito fundamental para a constituição da identidade branca moderna/colonial. Destarte, as dicotomias entre Arte e cultura popular, ou arte e política se apresentam como corolário de um processo de subalternização que é político, econômico e estético. E por tal, narrar minha perspectiva é uma forma de ressaltar a necessidade de uma escuta qualificada para os impactos da colonialidade sobre como aprendemos, como vivemos os afetos, lidamos com traumas e limitações que vão surgindo nos encontros com os artistas, enfatizando as diferenças de perspectiva ancoradas em uma vivência cotidiana de seus respectivos territórios.

CAPÍTULO 2

Início o presente capítulo relembando uma anedota de censura institucional, relativa à montagem da exposição *Nordeste* (1963): fruto dos anos que Lina Bo Bardi⁶⁸ permaneceu na Bahia. A exposição inaugurada no Solar do Unhão, teve sua montagem na Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, suspensa pelo Itamaraty às vésperas de sua abertura em 1965. A época, como resposta ao episódio, Bruno Zevi (1918-2000) publicou um artigo intitulado *L'arte dei poveri fa paura ai generali* [A arte dos pobres apavora os generais], evidenciando a tensão entre as produções populares e a projeção internacional de uma imagem de modernidade que se viu ameaçada pelo tom “arcaico” dos objetos expostos. O caso é emblemático para reflexão, destarte as propostas de Bardi estarem atreladas a uma série de pressupostos que remetem ao apagamento da cultura popular italiana pela 2ª Guerra Mundial. Isto é, no projeto da arquiteta, testemunhar a destruição do patrimônio histórico dá indicações dos motivos pelos quais ela aposta em uma prática museal que olha para além da folclorização dos artefatos, considerando-os pelo que testemunham de uma história do design e desenvolvimento tecnológico (PEDROSA et al., 2016).

Naquele momento essas tensões foram determinantes para a criação de um projeto de política cultural para o Museu de Arte de São Paulo (MASP) condizente com um posicionamento que se pensava descolonial, segundo Julieta Gonzalez, integrante da curadoria na mostra *A mão do povo brasileiro* (2016), ao delinear o cenário de efervescente crítica ao caráter neocolonial do discurso modernizador das instituições brasileiras. Cenário no qual Bo Bardi estava inserida em uma fase de experimentação e mudança de paradigmas que denotam a percepção dos artistas acerca do subdesenvolvimento brasileiro – e que no caso de Lina Bo Bardi, emerge pela relação com o popular (PEDROSA et al., 2016). O projeto de política cultural do MASP fala também de sua perplexidade diante de um contexto em que modernidade e herança colonial coexistem de maneira contraditória na paisagem urbana em desenvolvimento nos anos 1950 e 1960.

⁶⁸ Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta ítalo-brasileira, dirigiu o Museu de Arte Moderna da Bahia e atuou na reforma do Solar do Unhão. Projetou a sede atual do Museu de Arte de São Paulo – inaugurada em 1968. Deixou extensa produção que transpõe interesse em uma relação entre o popular e o moderno.

Assim, evidencio uma continuidade das críticas às práticas institucionais manifestas no embate entre a ascensão da modernidade e subdesenvolvimento. A censura tornou visível o sujeito oculto da política cultural naquele momento. Ao postular uma metodologia de estudo e os critérios de eleição do que pode ser viável em um estudo científico, a colonialidade do saber exclui do âmbito da produção de conhecimento as manifestações que não cumprem seus critérios de objetividade e paradigmas de produção científica. Em razão disso, procurei estruturar a tese com o objetivo de abrir caminhos para sensibilizar para outras perspectivas, mais do que reproduzir uma discussão entre o que são representações boas ou ruins dentro de um sistema de visibilidade, exercitar uma “escuta” que possibilita reconhecer perspectivas que foram perdidas/ apagadas pelo paradigma colonial.

Pensando nesse contexto, é possível observar o branqueamento pelo qual as Artes Visuais passaram para que o campo pudesse se consolidar no Brasil, iniciado em um campo instituído majoritariamente pela mão de obra negra e parda, pelas transformações e exclusões provocadas pelo surgimento das instituições e incentivo às missões francesas, até o presente momento, no qual a presença dos artistas afrodescendentes é minoritária nas Artes Visuais – um efeito subjacente à racialização dentro dos espaços de produção cultural.

No presente capítulo, retomo a tese de Maldonado naquilo que o autor estrutura colonialidade do saber a partir das chaves *sujeito, objeto e método*. Organizado a partir das minhas impressões de algumas exposições visitadas, pretendo me debruçar sobre como aspectos institucionais refletiram / refletem o paradigma da colonialidade. Como as relações entre artistas e instituições dão a ver o paradigma da colonialidade? De que modo as instituições “permitem” a entrada desses artistas no museu? Reitero que alguns aspectos das poéticas dos artistas são retomados, mas não são o foco principal das discussões do presente capítulo, os recortes aqui elencados têm função de esquematizar a análise das formas de circulação e produção cultural.

Em uma reflexão crítica a colonialidade do saber, sua forma de circulação de saberes permite a observação dos impactos que decisões políticas produziram enquanto um inconsciente institucional – uma política de acesso que se tornou modelo para a criação de outras instituições e constituinte de um campo das artes. pelo controle/supressão do conhecimento de autóctones e originários, acompanhado de aproximação com o paradigma de superioridade das imagens sincréticas e mistificadas da cultura dominante. Isto é,

intimamente conectada à repressão, exclusão e controle dos circuitos de produção cultural, a colonialidade informa um paradigma estético que mantém a superioridade do conceito Arte, defendendo sua autonomia e pressupostos.

Implica refletir sobre a imposição de uma lógica regente das relações dentro da produção cultural incompatíveis com a realidade brasileira: apesar de representarem mais 50% da população, artistas racializados/as negros/as são uma minoria nos acervos do museu. Dados trazidos por pesquisas como a de Izis Abreu e de Renata Felinto, respectivamente intituladas, *Repositório memorial da diferença racial: representações de sujeitos racializados como negros no acervo do MARGS*, e *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Esses estudos de caso descortinam problemáticas da baixa inserção dos artistas em galerias e museus, desde a representação visual pictórica de racializados negros, passando pelo desinteresse comercial das galerias por artistas que tratem de temas sociais, até a inserção de artistas afro-brasileiros nos acervos das maiores instituições museológicas brasileiras.

Para a presente pesquisa, os elementos trazidos para discussão emergem das poéticas de artistas, textos de curadores, contextos históricos e singularidades que dão a ver o discurso colonial e a auto referencialidade da modernidade/colonialidade operando: parâmetros de gosto, naquilo que pode ou não ser considerado arte ou interesse cultural; a ideia de que pessoas negras são responsáveis pela indiferença institucional; e o senso comum de que não existem artistas e teóricos/as negros/as produzindo, resultante no apagamento de suas produções.

Se no capítulo anterior, ressaltai aspectos que remetem a interiorização da colonialidade, no presente capítulo eu busco ampliar a compreensão de *colonialidade do saber*, pressupondo ser uma exterioridade manifesta no campo institucional. Dá a ver, portanto, o sujeito em relação ao campo – por sua vez, constituído por uma matriz autorreferente. Como anteriormente o território representou um importante papel na reflexão sobre aspectos que influenciam a formação de subjetividade – e dizem sobre modos de aprendizado internalizados –, aqui concentro a narrativa em análises dos discursos de instituições e suas formas de criação e manutenção.

Ao colocar em jogo os atores institucionais e circuitos culturais, Rafael Cardoso evidencia forças multidirecionais que caracterizaram a formação de cada região e de seus

modernismos alternativos – ignorados pelas esferas culturais elitistas que pavimentaram a narrativa de uma modernidade paulista (CARDOSO, 2022). Portanto, estão organizados.

O fato de ter sido permeável à mudança, em qualquer grau, talvez ajude a explicar por que os protagonistas da modernização artística no Rio de Janeiro nunca assumiram uma postura agressiva de oposição à instituição, a exemplo das secessões e vanguardas que marcaram outros contextos históricos. Escrevendo em 1905, um crítico anônimo chegou a explicitar essa hipótese: À primeira vista, surpreende que nesta época de escolas em conflito não apareçam ali [Salão da Escola Nacional de Belas Artes - ENBA] obras que ponham em saliente evidência essas diferenças, essas demonstrações de objetivos revolucionários, — que revelem a oposição e a insurreição aos princípios estabelecidos (CARDOSO, 2022, p. 158).

O autor pondera que isso não poderia ocorrer “sem um grande acontecimento nacional que abale fortemente a natureza sensitiva do povo ou uma profunda revolução social que modifique intimamente o sentimento geral”. Na falta destes, conclui, as mudanças continuariam a ser processadas caso a caso, segundo a expressão individual de cada artista. Essa observação sagaz foi confirmada, nos anos seguintes, pelos fatos. Em vez de suscitar a polarização, as diversas investidas contra as normas vigentes foram cooptadas por meio da convivialidade, bem ao sabor da atitude carioca de se esquivar do confronto direto e canalizar as divergências para o terreno do humor e da licenciosidade (CARDOSO, 2022, p. 159).

Pelo exposto, subentende-se que as artes podem manifestar mais ou menos combatividade em relação ao processo de formação e comportamento institucional no que tange à negação ou inserção de determinadas manifestações culturais endêmicas, e importantes para a subjetividade local. Nesse caso, o apagamento das diferenças visa a produção e reforço de uma imagem institucional homogênea, como estratégia para uma suposta consolidação do campo. Assim como cada região manifesta a modernidade/colonialidade de maneira particular, o exposto acima, insere-se na discussão sobre a introdução de inovações formais e temáticas alinhadas à modernidade no contexto da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), Cardoso ressalta como o veículo para tal foram as representações do Carnaval e da boemia, uma forma de crítica ao paradigma institucional erudito naquele contexto.

É dizer que a inserção no campo – além de condicional às relações entre sujeitos – obedece a um sentido de arte e aquilo que pode participar de sua lógica própria. Como as relações entre artistas e instituições dão a ver o paradigma da colonialidade? Ao ressaltar a lente colonial masculina e patriarcal sob a qual seu trabalho é avaliado, Ayrson Heráclito aponta a visão do campo artístico contemporâneo que por tempos caracterizou sua produção como *exótica, primitiva e folclórica* (FERRAZ, 2020). As 63 obras presentes na exposição *Yorùbáiano* evidenciam o extenso envolvimento do artista com cada projeto – e

sua experiência docente e acadêmica – ao longo de quase quarenta anos em atividade em que seu trabalho ficou restrito ao circuito artístico baiano por ser considerado demasiado *regionalista*. Pesava, portanto, uma definição valorativa de Arte que tornava a produção do artista incompatível com os interesses dos circuitos artísticos hegemônicos.

Ayrson Heráclito: Yorùbáiano⁶⁹

Pinacoteca de São Paulo: ao sair do elevador no 4º andar, a primeira coisa que encontramos é a videoinstalação *Transmutação da Carne* (2005). Na exposição dividida em 7 ambientes⁷⁰ a primeira impressão foi de estar em uma encruzilhada, à esquerda uma sala e uma segunda videoinstalação, à direita duas salas separadas por um ambiente com outra videoinstalação *Fun-fun* (2012). Ao longo dos quase quatro minutos de duração da primeira performance mencionada, é possível ouvir a leitura de excertos de documentos destinados ao Santo Ofício, datados do século XVIII. O referido documento contém originalmente 47 itens, dos quais 25 testemunhos de torturas contra escravizados fazem parte do vídeo.

Transmutação da carne está inserida em projeto homônimo desenvolvido desde 2000: na projeção podemos ver Heráclito que, com ferros em brasa, marca pessoas trajadas com vestimentas de carne de charque, em outro momento, ele é envolvido em um manto de carne sob uma grelha em chamas. Assisti o vídeo até fim esperando o loop reiniciar pensando: Que significados históricos e simbólicos são constituintes das nossas perspectivas? Se optarmos seguir pela sala à esquerda (figura 22) em sentido horário, poderemos ver fotografias, documentos e objetos dos projetos *Transmutação da carne*⁷¹, *Segredos internos*⁷² (1994-2010), a série *Desenhos da Liberdade*⁷³ (2021).

⁶⁹ A retrospectiva individual, foi realizada no MAR-Rio entre maio de 2021 e fevereiro de 2022; e na *Pinacoteca de São Paulo*, de 22 de abril de 2022 a 22 de agosto de 2022, ocasião em que visitei a exposição – 22/06/2022. O tour virtual pela exposição está disponível no seguinte link: <https://pinacoteca.org.br/conteudos-digitais/tour-virtual/tour-virtual-ayrson-heraclito-yorubaiano/>.

⁷⁰ Três salas principais, três salas de vídeo e uma sala com aviso de nudez.

⁷¹ Fotografias: *Bruno Maldegan* (2015) *Livia Piccolo* (2015), *Marcação a ferro* (2015) e *Modelos de carne* (2000); *Arte documento* (2000-2021) – registros das doações de carne de charque; Objetos: *Ferros de marcação* (2000-2021), *Bandeja com objetos* (2014) *Bacia de brasas circular* (2014), *Grelha de ferro* (2000-2021), sobre a qual repousa *A bota* – um par de botas feito de carne.

⁷² *Segredos internos* (1994-2010), madeira, vidro, formas de pão de açúcar, açúcar branco, açúcar mascavo, açúcar barreado, argila; *Marcas de identificação em caixas de açúcar da Frota de 1702 – 01 – Antônio da Rocha Pitta, 02 – Gregório Soares, 03 – Padres da Companhia de Jesus da Bahia, 04 – Cristovão Coelho Ferreira* (1995-2021)



Figura 22: vista da exposição *Yorubáiano* (2022). Fonte: Pinacoteca de São Paulo (reprodução).

Os sons dos relatos de tortura ecoam no recinto em que se encontra a instalação *Segredos internos*, composta por uma estrutura inacabada de um barco, cuja popa se divide em três gavetas, cada uma com um tipo de açúcar – cuja qualidade, branco, mascavo etc, determinava se era produto destinado ao comercio (maior qualidade) ou consumo interno (baixa qualidade). Junto a instalação quatro caixas de açúcar no formato em que era comercializado, cada uma identificada com as marcas de Antônio da Rocha Pitta, Gregório Soares, Padres da Companhia de Jesus da Bahia e Cristovão Coelho Ferreira – beneficiários da exploração de mão de obra escravizada na lavoura de cana.

Caminhando para a próxima obra, encontramos uma série de ilustrações feitas sobre reproduções de documentos antigos, páginas amareladas repletas de uma caligrafia oblíqua, trata-se de um exercício de imaginação que humaniza aqueles e aquelas que tiveram suas subjetividades sequestradas. As cartas de liberdade são uma forma de imaginar rostos dos quais não se tem registro, como forma de escapar ao achatamento de sujeitos afro-diaspóricos em uma categoria única e sem rosto denominada *escravos*.

Esse percurso possui um ambiente adjacente com projeção de vídeo: *O sacudimento da Casa da Torre e o sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée* (2015)

⁷³ Carta de liberdade da mulatinha Izidoria, filha da escrava Josefa, conferida por seu patrono Miguel Ângelo de Souza Brandão. 1824, Vila de Feira de Santa Anna (2021), Carta de liberdade do escravo Filiberto, nação Jeje, conferida por seu senhor Antonio Joaquim de Sant'Anna (2021), Carta de liberdade da escrava Joaquina, nação Nagô, conferida por seu patrono Jerônimo Custodio (2021), Carta de liberdade do escravo Bento, Cabra, criado como filho, conferida por seu senhor Francisco Machado Toledo (2021).

– vídeo de 8’44” – juntamente com *O Sacudimento da Maison des Esclaves em Gorée: díptico II Sacerdotes* (2015) testemunham o rito de exorcismo da Casa da Torre de Garcia D’Ávila Pereira Aragão, autor das referenciadas torturas narradas ao Santo Ofício. Heráclito não se furta a indicar que o sacudimento não é para os espíritos dos que foram ali brutalizados, mas para a figura do senhor colonial que habita nas estruturas do monumento.

Dali, volto para o lado oposto da Pinacoteca, atravesso a entrada da sala (lado direito) onde estão *Sangue, sêmen e saliva – tríptico* (2005, logo à frente se encontra *Divisor III* (2002), um tanque de água salgada e dendê (figura 23).



Figura 23: Vista da exposição Yorubáiano. Fonte: Pinacoteca de São Paulo (reprodução)

Do lado esquerdo (sentido horário), *Moqueca: O Condor do atlântico* (2002-2022) – registros da ação, acompanhados da panela e utensílios utilizados; a parede adjacente chama a atenção por se tratar de um painel de 4 metros de altura e 12 metros de extensão, coberto de dendê que escorre até sua base formando linhas abstratas. Intitulada *O regresso à pintura baiana - Parede* (2002-2022), a obra é acompanhada pel’*O regresso à pintura baiana – maquete da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos pretos* (2002-2022), igualmente banhada em dendê. Ao lado *Kiry Beuys Salvador* (1995-2022).

O cheiro do epô (ou dendê) impregna a sala. Retomando a mencionada metáfora do azeite como fluidos vitais, como sangue, sêmen e saliva que permitem viver, reproduzir-se e comunicar-se, trazem à baila fatos históricos e significados que possibilitam tornar

visíveis as relações intersubjetivas da economia colonial: remete às origens, ao fato histórico, às formas de conhecimento e à permanência de formas de sociabilidade no território de Salvador (BA). Cada elemento, cuidadosamente selecionado como forma de transformar a relação que os indivíduos possuem com a herança colonial.

Em um dos testemunhos narrados em *Transmutação da carne*, no suplício de Rosaura, Francisca e Maximiana (item 13) é mencionada a utilização do rabo de arraia para as açoitar. O peixe retorna em *Moqueca: O Condor do Atlântico*, dessa vez como ingrediente do prato feito por várias mãos em uma festa coletiva. Como destaca o artista a respeito da performance:

O trabalho era justamente essa imagem, desse pássaro Atlântico. Como na poesia abolicionista que os poetas como Castro Alves. Os poetas abolicionistas louvavam os condores. Os grandes pássaros da liberdade, para a abolição, para o fim da escravização da população preta na América. Eu escolhi justamente de Arraia, justamente como esse peixe, mas que é um pássaro também. Então, é uma imagem de um peixe e um condor justamente desse Atlântico negro, né? Desse espaço que vai de certa forma, que é o Atlântico. Que vai funcionar como um outro gestor, de toda essa população que foi escravizada na África, e que atravessou nesse espaço fluido, às vezes extremamente conflitante e absolutamente violento. Porque essa travessia, ela não foi pacífica. Foi um sequestro. E isso vai construir uma grande chaga na história da humanidade, que é esse holocausto dessa população africana, sobretudo nesse período da idade moderna. E essa ocupação colonial nas Américas. Que se ultra gestou aí nessa categoria racial que é inventada também, né? Pela imaginação desses colonizadores. Porque antes disso a ideia de raça não determinava que pessoas de raças diferentes poderiam escravizar outras, subjugar outras. É nesse momento aí que se constrói essa invenção política. Uma invenção política construída a partir dos colonizadores europeus. Para justificar justamente esse sequestro, essa violência. Mas esse Atlântico traz essa população, e a arraia, justamente é essa metáfora desse pássaro da liberdade atlântica. Desse condor da liberdade atlântica. Então, oferecer esse pássaro, que é um peixe para a grande mãe Iemanjá, porque o Atlântico é o útero de Iemanjá. Essa grande divindade das águas, era congregar uma série de camadas e significados políticos, mas também religiosos. Religiosos, mas também os poéticos e estéticos, dentro de uma ação onde o público é convidado. Então, o público, ele faz parte. Então, o público é convidado para um ritual. E um ritual que tem, justamente que reúne todos as características e que ao mesmo tempo festeja (INSTITUTO TOMIE OHTAKE, [s.d.]).

A miríade de significados e referências que dizem respeito não somente ao arcabouço literário e teórico de Heráclito, mas à relação com a comida dentro dos rituais de matriz africana e seus significados comunitários, possibilita fundar uma comunidade temporária em torno da feitura e apreciação da comida. Em seus trabalhos, Heráclito alimenta os santos e as pessoas, em uma relação não hierárquica com a natureza. Em entrevista de 2022, o artista reafirma a polissemia simbólica dos materiais presentes em

suas performances, acionando fatos históricos e simbólicos de cada um, tal como na seguinte fala:

Quando eu falo do açúcar, por mais que eu esteja falando das questões coloniais, de uma paisagem que contextualizou a violência da escravização dos africanos, estou me referindo também a divindades como Exu. A cachaça que esse deus gosta de tomar energiza seu movimento e sua comunicação (MAIA; HERÁCLITO, 2022, p. 53).

Me deparar com uma sala inteira dedicada ao *epô*, na qual a presença de cada elemento obras instala uma certa ambiguidade que me deixou particularmente intrigada. Aqui ressalto dois aspectos que chamaram minha atenção: a) o catálogo traz na narrativa de Marcello Moreira algumas indicações de como são realizados os ritos sacrificiais com objetivo de alimentar os deuses. O autor narra o básico da realização ritual: como cada sacrifício obedece a particularidades de cada divindade, a disposição dos objetos consagrados, como deve ser oferecido o axé de uma oferenda, sem, no entanto, ser específico de forma a documentar extensamente o rito sagrado. b) A associação do dendê com fluidos vitais no tríptico *Sangue, Sêmen e Saliva* (2005), a partir da qual cria-se uma inevitável e perturbadora associação entre cristianismo e sacrifício humano. A associação é particularmente reforçada pela presença de *Kiry Beuys Salvador* (1995-2022), figuras de Jesus Cristo postas sobre pedaços de carne, por sua vez apoiados em lâminas transparentes imersas em dendê e água salgada (figura 8).

Como dito anteriormente, o conjunto está posicionado ao lado da maquete da *Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos pretos*. Não por acaso nas torturas registradas e reproduzidas em *Transmutação da Carne*, o dia da paixão de Cristo é o período em que Garcia D'Ávila mais demonstra contentamento em brutalizar aqueles sob sua tutela. Pela proximidade entre os trabalhos na mostra, não se formaliza uma concepção de monopólio do sacrifício que os jesuítas tanto pretenderam combater quando registraram aterrorizados os hábitos antropofágicos dos povos autóctones? Assim colocado, Heráclito e Antônio Obá não se aproximam cada vez mais, quando o último cria sua representação do cordeiro sacrificial – que verte dendê?

Optando por seguir o percurso em sentido horário, atravessamos a sala seguinte onde se encontra a videoinstalação intitulada *Fun-fun* (2012). À frente uma parede com *Ogum* (2018) – videoinstalação –, à esquerda *Espada de Ogum Cruzada* (2002-2021) – folhas da planta também conhecida por espada de São Jorge; em seguida fotografias que trazem representações de divindades: *Vodun Agbê I e II* (2010), *Osún com Abebê e Ofá*

(2020) *Logunedé com Ofá e penas de pavão* (2020) e *Pavão com cauda abaixada* (2020); *Ijó Mimó* (2019) – videoinstalação –; *Floresta em Transe* (2018), *Gaye com Folhas Gu* (2015); *Buruburu* (2010) – videoinstalação –, *Buruburu I e II* (2010), *Flor de velho* (2013) e *Flor de Chagas* (2013), ainda temos *Pérola Negra* (2016) – uma ostra com uma pérola protegida por uma caixa de acrílico. Por último: *As mãos do Epô* (2007-2021) – videoinstalação. Finalmente, no centro da sala se encontram 12 fotografias dispostas em círculo, representações de Ogum, Oxalá, Omolú, Oxóssi, Oxum, Iansã, Iemanjá, Nanã, Xangô, Ossain, Oxumaré e Tempo (2008-11). São registros em fotografia de *Bori - Oferenda à cabeça* (2008-2022), performance na qual Heráclito oferta aos orixás suas comidas favoritas.

Ao retornar, passando pela sala anterior, dessa vez do lado oposto temos *O pintor e a paisagem*⁷⁴ (2011), a série *Banhistas* (2007) – figura 8 –, *Bipolaridade* (2002-2022), a série *Sangue vegetal*⁷⁵ (2005) e *Barrueco III* (2003).

Esse conjunto de trabalhos, em grande parte projetos que estão em desenvolvimento há mais de duas décadas demonstram como a colonialidade do poder opera, controlando a circulação de artistas e os espaços que este pode ocupar. Premiado pela primeira vez no I Salão Metanor-Copenor de Artes Visuais da Bahia (1986), somente agora o artista recebe uma exposição individual de destaque em grandes instituições fora da Bahia – prestes a completar quatro décadas de produção.

Contribuem para isso as já mencionadas problemáticas do circuito artístico e o caráter coletivo e/ou *site specific* da obra de Heráclito – declaradamente desapegado de pinturas tradicionais por ter tido telas roubadas em sua primeira exposição individual em 1988 (MAIA; HERÁCLITO, 2022). Evidente nas performances é como cada uma se caracteriza a partir das relações com as pessoas daquela localidade, das coletividades que partilham a comida, do trabalho educativo⁷⁶, da relação do artista com aqueles que trajam suas roupas de carne... também as redes de proximidade entre arte, comunicação e design, o que levou o artista a propor abordagens fora do circuito institucional tradicional – tal como o desfile da coleção de *Modelos de carne* (2000), no Oi Barra Fashion⁷⁷.

O aspecto relacional fundamentado na poética do artista pela experiência imersiva da obra, pelo vínculo de ensino-aprendizagem. As narrativas de dor, quando presentes

⁷⁴

⁷⁵ Composta por *Piercing Pérola 1* (2005), *Piercing Peróla 2* (2005) *Barrueco Colar* (2005).

⁷⁶ O artista menciona performances coletivas com mais de 400 participantes ainda na década de 1990 (MAIA; HERÁCLITO, 2022)

⁷⁷ Importante evento de moda com projeção significativa para as regiões norte e nordeste.

estão ali como forma de materializar feridas que dizem respeito a todas as populações brasileiras – não somente as afrodescendentes. *Transmutação da carne*, remete um vínculo particular entre artista e indivíduo que só pode ocorrer através da presença. Importante ressaltar, tal como o próprio Heráclito afirma “o trabalho não parte só dos desejos individuais do artista, ele tem que ser realizado a partir de experiências coletivas” (MAIA; HERÁCLITO, 2022, p. 54–5), o que fundamenta/ justifica a prática do artista nas comunidades em que está inserido. Uma poética informada pelo *Èkó* – conceito yorubano que define uma experiência estética global, no sentido sensorial, de afetar todos os sentidos do ser.

Sua atuação como criador/catalisador visa processos coletivos de cura, forjados nas experiências comunitárias, distintas em lógica das instituições museológicas. Quando seu trabalho entra no museu, a instituição produz a aparência de uma autocrítica, ao mesmo tempo, tensiona o apelo mercadológico do exótico como justificativa da inserção da produção afro-brasileira. O que isso coloca para nós no campo da arte? Como trazer a experiência de artistas para dentro do museu, sem aprisionar a poética do artista nas narrativas institucionais sobre as quais se busca fundamentar a credibilidade do campo? A categorização

Aqui, o conceito chave para pensar sobre colonialidade é *epistemicídio*, definido por Boaventura Sousa Santos como

el proceso político-cultural a través del cual se mata o destruye el conocimiento producido por grupos sociales subordinados, como vía para mantener o profundizar esa subordinación. Históricamente, el genocidio ha estado con frecuencia asociado al epistemicidio. Por ejemplo, en la expansión europea el epistemicidio (destrucción del conocimiento indígena) fue necesaria para 'justificar' el genocidio del que fueron víctimas los indígenas (SANTOS; RODRÍGUEZ, 1998, p. 208).

Em meio aos anseios do autor quanto à possibilidade de intercâmbio igualitário entre povos que mantiveram relações marcadas pela disparidade, a definição identifica a pluridimensionalidade do processo que pavimenta o caminho da dominação cultural moderna/colonial. O *epistemicídio* pode ser definido pela colonização do imaginário, repressão e controle formal sobre a produção cultural, o que indica que narrativas que reproduzem somente uma perspectiva de mundo são um sinal de hegemonia no controle dos circuitos culturais. Cada exposição mencionada aqui propicia um instantâneo de momentos em que a emergência de discursos diversos irrompe com mais força. No caso de *Yorùbáiano*, acompanhado de um contraponto essencial: futuro.

Memórias do futuro: Cidadania Negra, Antirracismo e Resistência

Realizada no *Memorial da resistência* de São Paulo (SP), de 4 de junho de 2022 a 15 de maio de 2023, a exposição contou com curadoria de Mário Medeiros e participação de diversos convidados, como a Coalizão Negra por Direitos; *O Menelick 2º Ato*; Capulanas Cia de Arte Negra e o Ilú Obá de Min, além das/os artistas Bruno Baptistelli, Geraldo Filme, João Pinheiro, Moisés Patrício, No Martins, Renata Felinto, Sidney Amaral, Soberana Ziza, Jesus Carlos e Wagner Celestino⁷⁸.

A exposição traz uma pesquisa das lutas por direitos das populações negras desde 1888, delineando a continuidade das resistências negras por cidadania plena como estratégia para combater os apagamentos da história e questionar a posição subalternizada a que escritos, produções cênicas e musicais de artistas e ativismos negros foram relegados. Ao lado do poema *Protesto* (1982-2020) de Carlos de Assumpção (1927-) Carolina Maria de Jesus (figura 24) recebe os visitantes no 2º andar do prédio da Pinacoteca de São Paulo – dedicado ao Memorial da Resistência. O trecho é muito significativo se pensarmos que a atitude da escritora sempre foi de não conformismo diante da dificuldade em ter seus escritos publicados em fins da década de 1950 e em meio a situação precária em que vivia com os três filhos na favela do Canindé. Publicada em 1958, Carolina Maria de Jesus (1914-1977) teve o *Diário de despejo* traduzido em 14 línguas, e a dispersão de seu arquivo testemunha como sujeitos racializados negros enfrentam o apagamento de suas produções/ contribuições da narrativa oficial (LOPES; BIZELLO; RODRIGUES, 2022).

⁷⁸ Em parceria com os acervos de cultura negra no AEL/Unicamp, Arquivo Público do Estado de São Paulo, Museu da Imagem e do Som, Pinacoteca do Estado, Memorial da Resistência e CONDEPHAAT.



Figura 24: Vista da exposição. Fonte: arquivo pessoal.

De forma planejada ou não, *Memórias do futuro* adensa as narrativas latentes a partir do 4º andar da Pinacoteca, rebatendo um senso comum nas Artes de que não existem produções de pessoas racializadas negras dignas de mérito que justifique sua participação na narrativa canônica. *Memórias do Futuro* possibilita uma consideração acerca do apagamento constituinte das instituições culturais pelo viés eurocêntrico. Um processo que não necessariamente comunica engajamento ao discurso supremacista, mas que exclui pela exigência de um capital intelectual, pelo apelo comercial, pelos recursos disponíveis para prática, pelas temáticas presentes na poética do artista – todos fatores que são impactados por um acesso historicamente negado às populações negradescendentes.

A exposição foi dividida em 8 núcleos, a saber: Territórios negros e memórias em disputa: a persistência no espaço; Associativismo, clubes, entidades e irmandades: a força do coletivo; Imprensa negra paulista e circulação das ideias: a comunicação como meio de luta; Literatura negra: o direito à imaginação; Espaços de sociabilidade e resistência: as ruas, os salões e os palcos como lugares de direitos; Repressão, vigilância e resistência,

1930-1980; Redemocratização e nova república? A democracia é uma luta negra; e por último, Enfrentando a tripla opressão – o século XXI é negro, feminino e nosso.

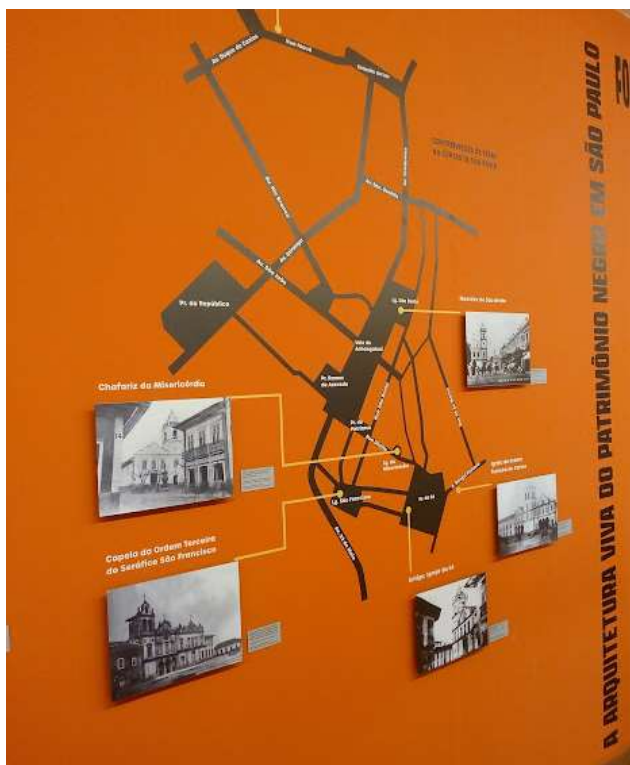


Figura 25: Vista da exposição Memórias do Futuro (2022). Pinacoteca de São Paulo. Arquivo pessoal.

A começar pelo núcleo *Territórios negros e memórias em disputa: a persistência no espaço*, o painel (figura 25) traz a localização de importantes contribuições arquitetônicas de Joaquim Pinto de Oliveira (1721-1811), ou Tebas, na região central de São Paulo capital. O núcleo chama a atenção para a presença estratégica das pessoas racializadas na constituição de centros urbanos, que sem políticas de tombamento e conservação de patrimônio cultural se tornam alvo de disputas envolvendo interesse de iniciativas privadas e políticas de Estado. Disputas que conseqüentemente, resultam na precarização da vida, deslocamentos compulsórios e apagamento da presença negra e de sua contribuição histórica. Nesse sentido, a exposição reivindica a memória do patrimônio cultural como estratégia, sublinhando a presença negra, seus espaços de sociabilidade, convivência e resistência.

Por sua vez, o painel ao lado (figura 26), seguindo a tendência de enfatizar territórios e comunidades no espaço urbano, há uma vista ampliada que inclui as regiões de Santo André, Brasilândia e São Bernardo do Campo onde estão localizados sítios tombados tradicionalmente ligados às religiões de matriz africana.

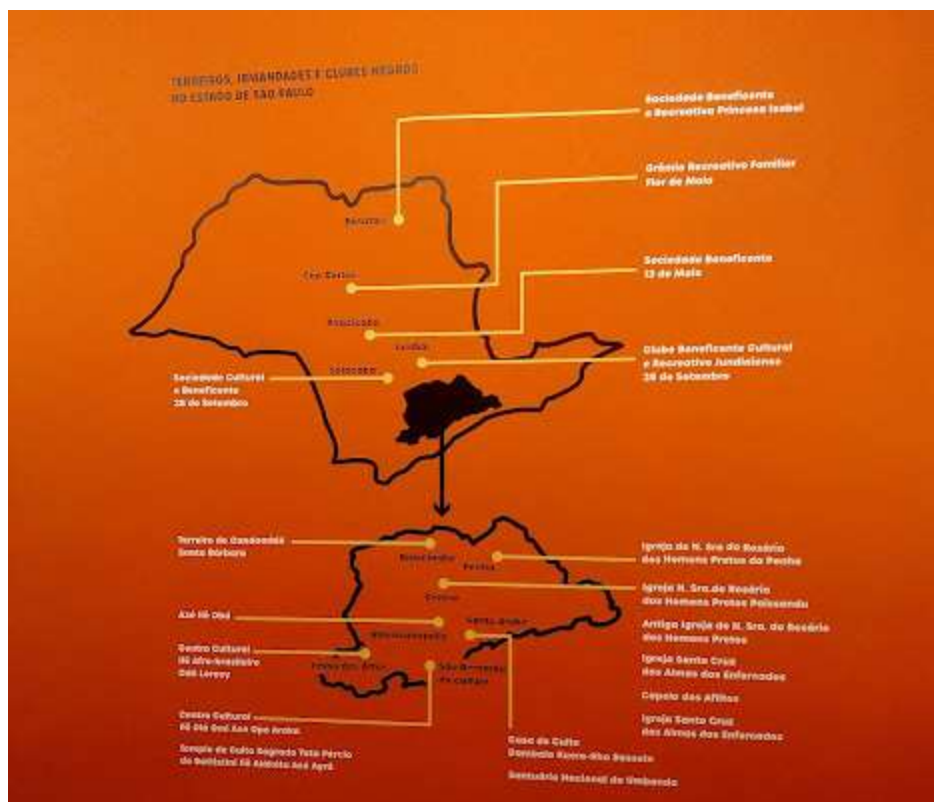


Figura 26: Terreiros, Irmandades e Clubes Negros do Estado de São Paulo. Vista da exposição Memórias do Futuro (2022). Pinacoteca de São Paulo. Arquivo pessoal.

A narrativa sobre Tebas é emblemática pois remete à sua capacidade de negociar sua alforria através da expertise e trabalho arquitetônico, o que não impediu que décadas separassem sua contribuição do devido reconhecimento. A respeito dele, o catálogo traz o seguinte trecho:

Mestre da arte da cantaria, Joaquim Pinto de Oliveira (1721-1811), mais conhecido como Tebas, foi um ex-escravizado e arquiteto, responsável por obras de fundamental valor arquitetônico e histórico na cidade de São Paulo. São creditadas a Tebas as fachadas da Igreja do Mosteiro de São Bento, da Igreja da Ordem Terceira do Carmo, da antiga Igreja Matriz da Sé e da Igreja das Chagas do Seráfico Pai São Francisco, além do Chafariz da Misericórdia. Construído nos primeiros anos da década de 1790, o Chafariz é considerado uma das contribuições mais emblemáticas de Tebas, já que, além de funcionar como obra de abastecimento público regular de São Paulo, tornou-se um importante local de socialização para mulheres e homens escravizados.

Apesar da indiscutível importância de Tebas para a arquitetura do Brasil colonial, seu nome só foi incluído no quadro do Sindicato dos Arquitetos do Estado de São Paulo em 2018. Em 20 de novembro de 2020, Dia da Consciência Negra, a cidade de São Paulo instalou na Praça Clóvis Beviláqua um monumento em sua homenagem, feito pelo artista Lumumba Afroindígena e a arquiteta Francine Moura (MEDEIROS, 2022b, p. 23).

O exemplo de Tebas auxilia na proposição de um questionamento: como as instituições públicas registram a passagem das pessoas racializadas? Como contribuem para a memória e subjetividade coletivas? Em sua quinta tese sobre decolonialidade,

Nelson Maldonado-Torres estrutura uma analítica em que a colonialidade do saber se sustenta na conexão do sujeito a dois vetores: objetividade e metodologia. O autor afirma “o que quer que um sujeito seja, ele é constituído e sustentado pela sua localização no tempo e no espaço. Sua posição na estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber” (BERNARDINO-COSTA et al., 2019, p. 43).

No caso da presente discussão, a definição do sujeito colonial passa por seus modos de agir/ se posicionar a partir da posição ocupada dentro da instituição cultural, seja como artista, historiador, curador ou produtor. No lastro das discussões sobre como exterminar perspectivas históricas condiciona subjetividades, o esquecimento e/ou negligência institucionais se manifestam pela cegueira voluntária das políticas de estado para a diferença. Os critérios de objetividade da produção de conhecimento manifestam uma perspectiva excludente, que diminui a presença e memória racial.

Daí, a ideia de futuro implicada no título da exposição, um olhar para o passado das coletividades negras como forma de ampliar a perspectiva sobre manifestações e visualidades hierarquizadas, ou seja, rever a valorização institucional do erudito em detrimento do popular. Quando Igor Simões⁷⁹ afirma: “Nossos objetos são sempre o arremedo do que vem do oficial” (SIMOES, 2019, p. 54), o curador reitera a perda de vozes e escritas dissonantes como resultado de uma avaliação desigual entre as produções artísticas, em que uma concepção unívoca de arte impõe seus paradigmas sobre a produção cultural em diferentes instâncias:

No entanto, toda vez (ou quase toda) em que um curador europeu nos narra, ele narra a Europa que nos vê. Precários ou sofisticados em nossa precariedade. Pouquíssimas vezes somos o que somos. Somos sempre o que disseram que éramos, e essas palavras nos relegam a lugares e condições hierarquicamente desprivilegiadas nas geografias de saber. Somos, sempre, para o Norte, o que os próprios dizem que somos. Que “somos” é esse? Penso que esse “somos” relativo ao Sul, tantas vezes referido aqui, não é fixo. Mas inegavelmente constituímos uma multidão. Uma multidão, muitas vezes nomeada como minoria (SIMÕES, 2019, p. 57).

Mais do que um apelo à autodefinição, o trecho fala de uma unidade (Europa) constituída a partir da percepção das Américas; da dificuldade do sujeito colonial em reconhecer na alteridade o objeto de expurgo de si mesmo; e da precariedade dos

⁷⁹ Doutor em Artes Visuais- História, Teoria e crítica da Arte- (PPGAV-UFRGS). Professor Adjunto de História, Teoria e Crítica da Arte e Metodologia e Prática do ensino da Arte (UERGS) Curador educativo da Bienal 12 (Bienal do Mercosul); Curador de Presença Negra no MARGS (2022) - junto com Izis Abreu e Caroline Ferreira, e Dos Brasis (2023) - com Lorraine Mendes e Marcelo Campos. Membro do comitê de curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas-ANPAP, Membro do Nucleo Educativo UERGS-MARGS. Membro do comitê de acervo do Museu de Arte do RS-MARGS.

condenados (em uma referência a Fanon) como condição indispensável à manutenção de sua suposta superioridade.

A propósito da exposição *A mão afro-brasileira* (1988) Emanuel Araújo⁸⁰ atentava para a prevalência dos/as artistas negros/as nas artes brasileiras desde o século XVI e o gradual apagamento de sua atuação. A discussão sobre a dicotomia entre erudito e popular na tese de Renata Felinto é um caso exemplar de como a discussão estética envereda pela racialização dos espaços institucionais. O cenário conflui uma mudança de paradigma sobre o trabalho artístico, e remete às transformações decorrentes da vinda da Coroa Portuguesa para o Brasil. Cenário que Renata Felinto restitui, com especial atenção ao surgimento de novas instituições e à cooperação entre a Coroa e pintores franceses formados pela Academia de Arte Francesa:

À despeito da sistematização no ensino de Artes, que vigorou nas academias francesas e que foi incorporado na Academia Imperial de Belas Artes baseado no modo de pensar e estruturar arte trazido pelos artistas vindos com a Missão Artística Francesa, no Brasil do século XVIII, floresceram artistas que desenvolveram um estilo próprio de pintar, que criaram as suas próprias soluções estéticas, mais tarde, severamente criticadas por artistas e historiadores da arte por não seguirem os cânones neoclássicos, românticos e realistas, ou seja, dos estilos artísticos em voga no século XIX (SANTOS, 2016, p. 104–5).

Dá se percebe, um reforço da inferioridade artística de racializados negros, e como a constituição de um campo das Artes Visuais, em nosso contexto, prescindiu de apagamentos e exclusões de suas contribuições. Se por um lado as críticas decorrentes da tradição europeia desconsideravam as particularidades da pintura e as condições materiais de produção e dedicação ao ofício naquele momento; a sistematização do ensino de Arte objetivava unir perícia técnica ao trabalho intelectual, distanciando o artista formado pela Academia Imperial de Belas Artes da imagem do trabalhador em corporações de ofício. Assim, foram estabelecidas as condições de possibilidade para a inserção de homens brancos na profissão artística, considerando que anteriormente o trabalho manual era um ofício dos escravizados. Santos acrescenta:

O que significa que além dos artistas terem maior autonomia em relação aos temas que retratavam que passaram a extrapolar as demandas e temáticas da Igreja Católica, ser considerado artista também consistia em ter uma formação mais específica e normatizada. Essa exigência que se sedimenta ao longo dos anos, que impõem uma estrutura de formação comum a todas as pessoas que desejavam serem artistas, evidentemente que também aparta uma parcela da

⁸⁰ Santo Amaro da Purificação/Brasil, 1940 - São Paulo/Brasil, 2022. Escultor, desenhista, ilustrador, figurinista, gravador, cenógrafo, pintor, curador premiado, museólogo. Fundador do Museu Afro Brasil.

população dessa realização e, de modo geral, essa população é negradescendente.(SANTOS, 2019, p. 357).

Logo, a normatização do ensino tornou o acesso e permanência nas instituições mais complexo, para não dizer inviável aos extratos menos abastados – dentre livres e libertos. Por tabela, a normatização diminuiu as chances de ascensão na carreira artística para aqueles provenientes de corporações de ofício. Nos trechos destacados se sobressaem tanto os aspectos institucionais, dos paradigmas implicados em sua criação, como da inexistência de políticas de transição e inclusão no ensino das artes, resultantes na exclusão significativa de trabalhadores da arte e da memória de sua produção no circuito artístico do século XIX.

Além disso, a pesquisadora-curadora ressalta o desejo da Coroa de atribuir uma imagem positiva/cosmopolita ao Brasil diante de outros países, fato que justifica a aderência à estética neoclássica e o incentivo à pintura histórica (SANTOS, 2016, 2019). A demanda por um tipo de pintura estabeleceu a dinâmica das relações comerciais nesse contexto, conseqüentemente excluindo artistas que não se enquadravam ou que não gozavam de recursos para seguir atuando no gênero. Da dicotomia entre erudito e popular, depreende-se a questão central acerca da presença de artistas racializados nas Artes Visuais, e Felinto se aprofunda na narrativa do processo, da qual destaco abaixo a síntese traçada pela pesquisadora:

Aprofundando a questão do erudito e popular, observemos tal dicotomia com mais acuidade. No século XVIII, a formação do artista negro e mestiço se dava na condição de cativo via corporações de ofício e manumissões, sempre sob a orientação de mestres portugueses e raros mestres brasileiros afrodescendentes. Os cânones estéticos eram “importados” da Europa. Entretanto, isso não impedia que surgissem soluções próprias dos artesões, artífices e artistas em ação naquele momento e é justamente a impossibilidade de controle absoluto acerca do fazer criativo individual, ainda que seguindo paradigmas previamente estabelecidos, que conferem ao Barroco e ao Rococó brasileiros a originalidade que os faz reconhecidos aqui e no exterior. No século XIX, a partir dos modelos das academias de arte francesas, é instituído no Brasil o ensino de arte sistematizado de acordo com estes modelos. Não que o aprendizado de arte que ocorria nas corporações e manumissões não fosse pautado num sistema, numa estrutura, entretanto, o objetivo não era a formação de artistas, fossem eles pintores, escultores, gravadores, etc., mas sim dar materialidade a uma imaginária sacro-católica. Na AIBA configurou-se um currículo com o objetivo de transformar o labor dantes relacionado às figuras dos artesões e artífices, em fazer manual, contudo, elaborado primeiramente intelectualmente. E nesse caso, os artistas negros e mestiços que passaram pela AIBA, ou mesmo as escolas de arte que surgiram em outros lugares do Brasil, como em São Paulo e na Bahia, eram pessoas livres, ainda que em sua esmagadora maioria sem recursos. Nestes dois séculos, portanto, temos um fazer popular no século XVIII pautado em cânones eruditos. Enquanto que no século seguinte, o XIX, um fazer erudito cujos sujeitos provinham das classes populares. Por conseguinte, o século XX inicia

com esses dois lugares bem demarcados: o do popular e o do erudito. Paulatinamente e quase que obrigatoriamente, o artista deveria passar pelas academias e escolas de formação em Arte e, desta maneira, conhecer toda uma História da Arte Ocidental e seu desenvolvimento enquanto tradição a ser continuada. O conhecimento técnico, conceitual e artístico incorpora-se ao fazer artístico, ao manual como forma de distinção entre os tipos de artistas, tal qual o letrado e o iletrado, o que tem conhecimento dos códigos de leitura da Arte e de sua tradição Ocidental e o que não a possui e cria por espontaneísmo ou mesmo por uma necessidade interna inexplicável (SANTOS, 2016, p. 131–2).

Ao situar os discursos correntes em torno dos circuitos artísticos na virada do século, Felinto nos oferece uma visão do posicionamento dos atores institucionais no período anterior ao estudo de caso de Rafael Cardoso, cujo *Modernidade em preto e branco* compreende o período entre 1890 e 1945. Conforme Felinto, se sedimenta ao longo do XIX uma tendência que reafirma a superioridade da prática artística nos circuitos eruditos – racializados pelas condições de acesso impostas a seus membros. Cardoso em paralelo busca caracterizar os modernismos alternativos, restituindo o contexto paralelo à ascensão de uma narrativa mítica da “arte moderna” ligada a Semana de 1922, que coincide com a presença das teorias eugenistas no Brasil do início do século XX (SCHWARCZ, 1993, 2012).

Em sua análise o autor olha para as características pictóricas das produções acadêmicas, os embates entre popular e erudito nos temas das pinturas e as pessoas atuantes naquele contexto. Além de observar a crescente associação visual entre favela e pessoas negras de 1900 a 1930, o autor evidencia o privilégio das formas eruditas de expressão em detrimento de revistas de grande circulação que introduziram inovações e “expressões vibrantes de modernismo artístico” (CARDOSO, 2022, p. 28). A exclusão das artes gráficas revela a hierarquia entre visualidades, e invisibiliza o papel da cultura midiática na definição de uma “modernidade autóctone” (CARDOSO, 2022, p. 167).

Logo, o surgimento de representações pictóricas de favelas e pessoas negras no modernismo paulista, particularmente pelas telas de Tarsila, leva Cardoso a afirmar que a pintora e Oswald de Andrade buscavam uma estética ‘primitivista’ “que os levou a acentuar sua relação com identidades subalternas no Brasil a fim de se tornarem mais interessantes para um público parisiense, e assim, se fazerem mais modernos” (CARDOSO, 2022, p. 68). Na narrativa da História da Arte, a objetificação e estereotipagem de identidades subalternizadas se sustenta sobre o apagamento de produções divergentes advindas também de outras esferas.

Voltando para a exposição *Memórias do Futuro*, a crítica acima ganha força quando considerado o núcleo *Associativismo, clubes, entidades e irmandades: a força do coletivo*, as trajetórias de clubes – sendo o mais antigo fundado em 1897 – e grêmios recreativos são lembradas como lugar de encontro, valorização familiar, afetos, atividades culturais e de lazer, trabalho e organização de reivindicações por direitos baseados na solidariedade e respeito entre os membros. Ligados a muitas dessas associações estavam veículos de imprensa negra que compõe o núcleo *Imprensa negra paulista e circulação das ideias: a comunicação como meio de luta* (figura 27).



Figura 27: Vista da exposição Memórias do Futuro (2022). Pinacoteca de São Paulo. Arquivo pessoal.

O extenso inventário simboliza um salto temporal e um contraponto necessário às lacunas abertas por Heráclito. Ataca o senso comum de uma hegemonia dos circuitos de arte e veículos de comunicação, e remete a um aspecto caro à perspectiva decolonial: a continuidade das lutas por direitos civis e redes de circulação alternativas aos circuitos hegemônicos. Maria Aparecida da Silva Bento lembra que no contexto das relações raciais, processos cognitivos inerentes à formação subjetiva das pessoas, são empregados para “justificar, legitimar a ideia de superioridade de um grupo sobre o outro e, conseqüentemente, as desigualdades, a apropriação indébita de bens concretos e simbólicos, e a manutenção de privilégios”(CARONE; BENTO; PIZA, 2002, p. 31).

Nesse sentido, personificada na discussão entre arte e política, persiste uma ideia de autonomia da arte, que nega exclusões, apropriações e apagamentos na constituição do campo. Sobre artistas que discutem temáticas sociais em seus trabalhos pesa a acusação de produzir discursos fechados, que interferem na interpretação subjetiva da obra de arte. Por tal, a circulação de seus trabalhos acaba sendo prejudicada. Emerge aí a branquitude enquanto uma subjetividade que nega escuta e troca intersubjetiva com as poéticas de artistas que trazem outras perspectivas, pois colocam em risco a estabilidade e superioridade do sujeito colonial.

A presença de imagens de Carolina Maria de Jesus é outro lembrete importante de como a colonialidade aprisiona a pessoa em uma ideia do que ela deveria ser, consequentemente diminuindo as chances de dar continuidade a escrita de forma plena. Apesar dos diários publicados, foi demonstrado pouco interesse nas poesias da autora, assim como parte de seu espólio literário se perdeu pela má conservação de seus cadernos, alguns até hoje não restituídos à família da escritora. Distribuídos entre Audálio Dantas, Vera Eunice e Clélia Pisa, a recuperação e digitalização de cadernos da escritora só ocorreu em 1994 – 17 anos após sua morte. A partir do trabalho de recuperação do arquivo de Carolina, o interesse sobre ela cresceu, e hoje parte de seus escritos digitalizados estão disponíveis no Arquivo Nacional. Porém, ainda são objeto de disputa com a família de Dantas, que manteve parte dos diários sob sua custódia (LOPES; BIZELLO; RODRIGUES, 2022). A imagem de favelada, estratégia de promoção dos escritos de Carolina Maria na época do lançamento de *Quarto de Despejo*, manteve suas publicações na seara dos livros autobiográficos, relegando poesias e outros escritos ao esquecimento. Subentendido está, que o interesse pela autora a mantinha circunscrita ao relato da favela, o que não representa a totalidade de sua produção. Por isso, importa questionar o modo como as instituições tratam a produção de pessoas racializadas negras se sua inserção se dá por abordagens que rotulam e subalternizam sua subjetividade.



Figura 28: Vista da exposição Memórias do Futuro (2022). Fonte: arquivo pessoal.

Na saída, cruzei com o painel acima, a frase “a fúria negra ressuscita outra vez”, trecho da música *Capítulo 4, Versículo 3*, do álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997) do Racionais MC’s. Ao lado, a ilustração que remete a Xangô, orixá da justiça. Muitos encontros levaram ao registro acima, é como um testemunho da cegueira deliberada diante das produções afro-brasileiras que tardiamente vem reivindicar algum reconhecimento aos subalternizados.

Até aqui, pensando os processos narrados por Felinto e os recortes de *Memórias do Futuro*, busquei refletir sobre a ampliação do escopo para práticas institucionais a moldar a face do sujeito colonial agindo a partir da colonialidade do saber. A branquitude “entendida como resultado da relação colonial que legou determinada configuração às subjetividades de indivíduos e orientou lugares sociais para brancos e não brancos” (MÜLLER; CARDOSO, 2017, p. 23), se manifesta: pela institucionalização e consequente exclusão dos espaços; pelo apagamento historiográfico de circuitos de produção alternativos às instituições; pela concepção de arte eurocêntrica que serve como justificativa para atribuir a visualidades distintas um lugar subalterno da produção cultural. E é por essa via que chamo a atenção para a exposição mencionada: a produção teórica e artística, os espaços de formação e sociabilidade são criados e se reinventam a todo momento, não faltam chaves conceituais para que esses conhecimentos sejam apreendidos e reconhecidos como tal. Pensar em uma perspectiva conceitual decolonial implica

constituir dentro da instituição uma escuta para a diversidade e a exposição fornece uma perspectiva histórica para uma reflexão sobre justiça epistêmica.

Entre o banzo e a utopia: o presente

Na esteira da ideia de cruzamentos trago alguns comentários sobre a exposição *Presença Negra* (2022) no Museu de Arte do Rio Grande do Sul⁸¹ (MARGS), resultado da curadoria de Igor Simões, Izis Abreu e Caroline Ferreira, cujo texto de abertura, elaborada em tom de resposta à pergunta “Onde estão os negros?”, traz as seguintes alegações:

[...] Nunca se tratou de ausência, sempre se tratou de uma escolha. Sempre esteve relacionada a um cânone artístico que excluiu a possibilidade dessas criações figurarem como material de nossas narrativas mais legítimas. Adjetivos como autodidata, primitivo, naíf e datado são heranças dos artifícios do cânone para retirar de suas listas aqueles que não o confirmavam. Seu principal estratagema: o argumento de que eles não existiam. Tanto existem que reunimos mais de 250 obras, de cerca de 70 artistas, algumas delas provenientes de coleções particulares e de acervos públicos do RS, apresentadas em núcleos a partir do conceito de poéticas das encruzilhadas.

[...]

um importante evento antecedeu a mostra: a realização de uma residência artística com a participação de 23 artistas negros e negras atuantes em nosso Estado, que em encontro presencial realizado no MARGS compartilharam suas produções e experiências, afirmando um espaço coletivo como estratégia de luta e resistência, acesso e permanência em espaços institucionais como o Museu. Suas produções permeiam o espaço da mostra em conversa com artistas de diferentes gerações que talvez ousaram sonhar com as articulações e movimentos coletivos evidentes em suas atuações nos sistemas das artes local. [...] (SIMÕES; ABREU; FERREIRA, 2022)

Aqui, decidi narrar a visita ao espaço enquanto parte das atividades do curso de mediadores da *13ª Bienal do Mercosul – Trauma, Sonho e Fuga* (2022). O intuito da visita de campo era planejar em grupo estratégias de mediação a partir da escolha de 3 obras, e

⁸¹ Participaram da exposição os artistas: Afrokalíptico, Alisson Affonso, Allan Vieira – ALN, Ana Langone, André Ricardo, Antônio Sérgio Deodato, Arthur Timótheo da Costa, Black Nvqga, Carlos Alberto de Oliveira – Carlão, Corbiniano Lins, Dirnei Prates, Djalma do Alegrete, Emanuel Araujo, Estêvão da Fontoura, Fayola, Flávio Cerqueira, Gabriel Farias, Gisamara Oliveira, Giuliano Lucas, Grace Patterson, Gui Menezes, Gustavo Assarian, Gutê, Heitor dos Prazeres, Helô Sanvoy, Irene Santos, J. Altair, Jaci dos Santos, Jaime Lauriano, João Alves Oliveira da Silva, Josemar Afrovulto, Jota Ramos, Judith Bacci, Leandro Machado, Leonardo Lopes, Lidia Lisbôa, Luis Ferreirah, Marcos Porto, Maria Lídia Magliani, Mitti Mendonça, Momar Seck, Ney Ortiz, Osvaldo Carvalho, Otacílio Camilo, Pamela Zorn, Paulo Abenzrragh, Paulo Chimendes, Paulo Corrêa, Paulo Só, Pedro Homero, Pelópidas Thebano, Preta Mina, Renata Sampaio, Renato Garcia, Rita Lende, Rogério Fraga de Campos, Rommulo Vieira Conceição, Rosana Paulino, Salvador, Silvana Rodrigues, Silvia Victoria, Silvio Nunes Pinto, Thiago Madruga, Triafu, Valéria Barcellos, Virgínia Di Lauro, Vitória Macedo, Wagner Mello, Wilson Tibério, Zé Darci. Tour virtual da exposição *Presença Negra* no MARGS: <https://tour.birdie.com.br/o93yTDvi58y>.

realizar uma mediação de dez minutos de duração para um grupo de aproximadamente 50 pessoas. Selecionamos 3 obras: *Banzo – Poema de Oliveira Silveira* (2021) videoinstalação de Giuliano Lucas; *Relaxamento Afro* (2018-2021) de Silvana Rodrigues, e as fotografias *O Ancestral no presente*, da série *Afropresentismo* (2021) de Luis Ferreirah – cujos retratados estão individualmente identificados: *Daiana Marie, Mestre Churrasco, Crianças da Vila Umbu, Matheus Adalberto*.

A conversa começou na frente da obra *Banzo*: o vídeo se inicia com a leitura de um poema, enquanto imagens aéreas de Porto Alegre são projetadas em vídeo. Após a leitura do breve texto, o narrador começa a refletir sobre o significado do banzo a partir de sua perspectiva, evocando situações cotidianas para dar sentido à palavra que originada na língua Quicongo e Quimbundo, teria um sentido próximo a nostalgia ou saudade⁸². Conforme escutamos a voz de Giuliano Lucas, narrando uma forma de angustia, que dobra o tempo e sobrepõe as experiências das desigualdades passadas e presentes, e que ele sente no corpo, evidenciando a continuidade de uma organização moderna/colonial.

Com intuito de provocar uma reflexão sobre a linguagem falamos rapidamente sobre múltiplos significados e convidamos a pensarem sobre significados próprios para palavras comuns. Seguimos dali para o painel de 600x200 cm coberto com os lances de *Relaxamento Afro* (2018-2021), de Silvana Rodrigues – cujas selfies e retratos falam de prazer e beleza natural – foram a tônica da conversa com público, direcionada por uma pergunta: como interpretavam o relaxamento? Do lado de fora do museu, os tapumes também estavam cobertos com os trabalhos de Rodrigues, então as imagens que compõem *Relaxamento Afro* já são um pouco familiares (figura 29).

⁸²“Banzo é uma nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil.” Nos dicionários oficiais de língua portuguesa, os dicionários brancos, *banzo* é definido como saudade da África, ou como forma de adjetivação de pessoa triste, pensativa, atônita, pasmada, melancólica (NUNES, 2018).



Figura 29: vista parcial de. Relaxamento Afro (2018-2021), Silvana Rodrigues. *Presença Negra no MARGS* (2022) Fonte: arquivo pessoal.

A referência a técnica de alisamento para cabelos crespos, é ponto de partida para os membros dos grupos teatrais *Pretagô*, *Espiralar Encruza* e participantes da oficina *Criação Performativa Relaxamento Afro* ativarem significados que, de minha perspectiva, contrapõe conceitualmente as mencionadas *Bombril* e *Duro*. Essa foi uma conversa rápida pois a proposta de atividade tinha um tempo limite, mas essa associação mental entre as imagens propostas por cada artista foi marcante. Esse painel está virado para a entrada do museu, e pode ser visto desde que adentramos o ambiente. Na parede adjacente erguida a bandeira *Não respeitamos símbolos racistas* (2021) de Jaime Lauriano, ao lado da mencionada *Banzo*. Um recorte que fala de dor e melancolia, mas que se aproxima de uma reafirmação do cuidado de si como uma ação política alternativa. Particularmente, pensei sobre o significado de bem viver, considerado por Aníbal Quijano como uma “existencia social alternativa” (QUIJANO, 2014, p. 858). Como as imagens de *Relaxamento Afro* se relacionam com o *Banzo*? Pensar o lazer e a fruição encontra paralelo no *Bem Viver*?

Conforme escutamos a voz de Giuliano Lucas, narrando uma forma de angustia, que dobra o tempo e sobrepõe as experiências das desigualdades passadas e presentes, e

que ele sente no corpo, evidenciando a continuidade de uma organização moderna/colonial.

Relembrando as metas-de-felicidade e atualmente nomeadas *bem-viver*, são uma forma de vincular a subjetividade a outras lógicas de existência. A partir da compreensão de outras experiências indígenas, o bem viver andino parte de pilares filosóficos distintos do moderno-colonial-capitalista:

‘Bien Vivir’ y ‘Buen Vivir’, son los términos más difundidos en el debate del nuevo movimiento de la sociedad, sobre todo de la población indigenizada en América Latina, hacia una existencia social diferente de la que nos ha impuesto la Colonialidad del Poder. “Bien Vivir” es, probablemente, la formulación más antigua en la resistencia “indígena” contra la Colonialidad del Poder. Fue, notablemente, acuñada en el virreinato del Perú, por nada menos que Guamán Poma de Ayala, aproximadamente en 1615 [...] (QUIJANO, 2014, p. 847).

Ancorado em uma perspectiva de continuidade com o mundo, a virada vai além do discurso individual. Ao narrar o giro de perspectiva da centralidade do indivíduo para um coletivo interconectado com outras formas de vida, Rosane Lacerda⁸³ e Saulo Feitosa⁸⁴ ressaltam que a “concepção [de bem viver] aponta para uma forma de organização social comunitária e intercultural, avessa à assimetria de poder, de gênero e de “raça” hegemonicamente presente no mundo moderno ocidental” (LACERDA; FEITOSA, 2015, p. 17)⁸⁵. O bem viver trata de uma subjetividade coletiva baseada na mutualidade, respeito

⁸³ Doutora e Mestre em Direito pela Universidade de Brasília (UnB, 2007 e 2014), e Professora Associada I do Núcleo de Ciências da Vida / curso de Medicina, do Campus Agreste (CAA) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Membro do Laboratório de Antropologia, Arqueologia e Bem-viver, do Núcleo de Ciências da Vida, e do Colegiado do Curso de Licenciatura Intercultural Indígena, do Núcleo de Formação Docente (NFD).membro da Sociedade Brasileira de Bioética (SBB) seção PE, foi consultora da Comissão Especial de Defesa dos Direitos dos Povos Indígenas, do Conselho Federal da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB).

⁸⁴ Especialista em Bioética, mestre em Ciências da Saúde e doutor em Bioética pela Universidade de Brasília (UnB), mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás. professor do Curso de Medicina e do Curso de Licenciatura Intercultural indígena da Universidade Federal de Pernambuco, no Centro Acadêmico do Agreste. Membro do Conselho Indigenista Missionário entre 1984 e 2014, desenvolveu atividades na área de formação e assessoria às comunidades e lideranças indígenas em várias regiões do Brasil.

⁸⁵ Na tradição andina do Bem viver os seres e elementos não humanos não foram criados para a satisfação das necessidades humanas. Não constituem “recursos naturais” cuja função é a de servirem à exploração econômica. Na lógica do Bem Viver, assim como não há estratificação entre os seres do cosmos, também não se concebe estratificação entre os próprios humanos. O Bem Viver não consiste, portanto, em acumular bens de consumo, mas em colaborar com a manutenção do equilíbrio cósmico. Esta concepção aponta para uma forma de organização social comunitária e intercultural, avessa à assimetria de poder, de gênero e de “raça” hegemonicamente presente no mundo moderno ocidental. Uma forma de organização social voltada não para a satisfação de desejos e necessidades individuais através do acúmulo de riquezas materiais e de poder, mas para a satisfação das necessidades coletivas a partir de relações harmônicas e respeitadas não apenas com os outros seres humanos, mas com todos os demais habitantes do planeta (animais, plantas, etc.) (LACERDA; FEITOSA, 2015, p. 17).

e equilíbrio, na contramão do sentido que ‘banzo’ adquire na videoperformance *Banzo - Poema de Oliveira Silveira*.

Finalmente, seguimos para a sala seguinte, nos apertamos todos pra olhar a série *Afropresentismo* (2021) de Luis Ferreirah, composta de retratos de pessoas em faixas etárias distintas – registradas entre Alvorada (RS) e Porto Alegre (RS). Em letras garrafais, a palavra que dá nome à série compõe esses retratos, e remetem a uma aposta na ação e no tempo presente como estratégia de uma política antirracista. Entre banzo e utopia: o presente. Aqui, a narrativa da visita à instituição foi uma forma de experimentar uma escrita dos cruzamentos de tempos distintos que acontecem quando adentramos uma exposição e ocupamos a posição de mediadores, diante de um cotidiano característico pela imprevisibilidade, contradições e disputas.

Pardo é papel

Ainda em 2022, Maxwell Alexandre (1990 -), pintor carioca reconhecido internacionalmente⁸⁶, morador da rocinha e vencedor do prêmio Pipa de 2020, se insurgia contra práticas predatórias das instituições artísticas, ao reivindicar mudanças contratuais que mantenham a autonomia do artista em relação ao seu trabalho, contra a instrumentalização e desrespeito que o artista percebe por parte das práticas curatoriais com artistas negras/os. A disputa iniciada com o pedido de retirada de sua obra da exposição inaugurada em novembro de 2022 pelo Instituto Inhotim, desvela problemáticas das práticas institucionais comuns, tais como doação de obras, e perda de autonomia do artista quanto à forma como seus trabalhos entram em exposição.

Alexandre dá forma a um universo de super heróis, artistas (inclusa referência à performance *Atos da transfiguração* de Obá e a Arthur Bispo do Rosário), cantores afro-brasileiros, desenhos animados, cultura pop e marcas famosas à paisagem de crianças uniformizadas, Unidades de Polícia Pacificadora - UPPs⁸⁷ e bailes *funk*. Suas figuras de cabelos loiros contrapostas aos padrões azul piscina remetem à uma das ações, ligadas à exposição *Pardo é papel* (2019), muito significativa no interior de sua poética: a *Descoloração Global Pré-Carnaval*. Assim como referências aos cabelos estão presentes

⁸⁶ O artista já expos Londres, Nova Iorque, Madrid, Tokio, Paris e na Bienal da Tailândia.

⁸⁷ Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), programa implantado no Rio de Janeiro a partir de 2008.

nas poéticas de artistas já mencionadas anteriormente, aqui o cabelo é argumento de subversão dos estereótipos, marcando a diferença de gênero: jovens negros que apostam na mudança de visual são associados ao tráfico e criminalidade. A *Descoloração Global Pré-Carnaval* ativada nos anos de 2018, 2019 e 2020, é composta por cabeleireiros que realizam a aplicação de descolorante em crianças e adultos da comunidade. Logo, é um momento para as pessoas estarem juntas, ali jovens e crianças podem brincar em piscinas armadas na rua, enquanto esperam o ‘nevou’ – em referência ao estilo de cabelo – ficar pronto.

Pela presença da comunidade em suas pinturas e pela ativação das ações estético-políticas na comunidade, a *Descoloração Global* dá corpo a um “comentário de liberdade, de podermos ser o que quisermos ser.

Eu pinto o cabelo de loiro desde 2013. Quando ainda era criança eu já queria descolorir, porque é uma cultura forte na favela, mas minha mãe nunca deixou, falava que era coisa de vagabundo. Muitos traficantes descolorem o cabelo, então essa estética ficou associada ao estilo de vida das facções. Nesse contexto, se você era negro e pintava o cabelo de loiro, acabava atraindo a atenção da polícia, de racistas e todo tipo de preconceito. Isso mudou bastante quando celebridades como o Chris Brown, Kanye West, Pharrell Williams, Jaden Smith e, no Brasil, o Belo e até o Neymar adotaram esse estilo. Depois que eles também assumiram essa estética, a moda rapidamente a absorveu. Pra mim, *Descoloração Global* é também um comentário de liberdade, de podermos ser o que quisermos ser. É uma afirmação de rebeldia e empoderamento diante de qualquer estrutura discreta e indiscreta de aprisionamento do corpo negro (ALEXANDRE, 2020, p. 38–9).

A afirmação do espaço comunitário, onde o artificial achincalha um padrão de estética branco centrado (e sua articulação política sobre fatores biológicos), subverte os estereótipos que vinculam o cabelo loiro à criminalidade. Marcelo Campos⁸⁸, o curador do MAR, encontra paralelo entre as pinturas de Alexandre e Palmer Hayden – artista que produziu a partir da vida comunitária no Harlem na década de 1930 (CAMPOS, 2019, p. 20). Nesse sentido, o *rap* tornou-se fonte e inspiração para criar um vocabulário que provoca aproximação: entre comunidade e o universo higienizado das instituições de Arte Contemporânea; e espaços expositivos fora da lógica formal das instituições voltadas para apreciação comunitária do trabalho do artista. Assim, o trabalho de Alexandre provoca tensão pelo embate em prol da reivindicação de reconhecimento e melhorias nas condições de trabalho. Em um paralelo em relação aos mencionados Obá e Heráclito, é um artista que parte da religiosidade para pensar sobre formas de institucionalização e jogar com a ideia

de consagração artística, e que através do reconhecimento internacional promove ações que visam o empoderamento das comunidades em que se insere.

Tal aspecto fica evidente quando considerado o 2º *Dízimo* (2018), ritual em que um grupo nomeado *A Noiva*, ou *Igreja do Reino da Arte*, composto por Alexandre e outros artistas, elaborou uma ação no que até então era o ateliê do artista, localizado no Complexo Esportivo da Rocinha. Para expor parte de suas produções. processo que teve participação da comunidade, inclusive na montagem e desmontagem do material para desocupação do ateliê (ALEXANDRE, 2020, p. 31–2). Através do ritual de montagem, apreciação e comunhão, aproximar a comunidade do ato de olhar para os próprios referenciais culturais como fonte de empoderamento e afeto compõe o objetivo da ação, mais do que reafirma um sentido de consagração do artista de forma individual – aspecto recorrente nas poéticas de outros artistas mencionados nesse estudo.

A disputa entre Maxwell Alexandre e o Instituto Inhotim, se deu pela inauguração da mostra *Quilombo: Vida, problemas e aspirações do negro*⁸⁹ (2022), da qual participaram cerca de 30 artistas e coletivos, concomitante a exposição *O mundo é o teatro do homem* (2022), com Jonathas de Andrade e a dupla Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, ambas as exposições baseadas no legado do Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias do Nascimento. O contraste entre o racial e o universal implícito nos títulos das exposições, além da presença de uma das pinturas pertencente a série *Novo Poder*, cujo conceito deu título a um dos núcleos da mostra *Quilombo*, foram os catalisadores da discordância entre o artista e a instituição. O episódio é um lembrete de como a branquitude emerge em um ambiente institucional ao não reconhecer o direito do artista à participação no processo decisório daquilo que gera reconhecimento para a instituição. Assim, aponta para a urgência de práticas que não lesem os artistas e mantenham sua autonomia para decidir como seus trabalhos entrarão no espaço expositivo.

Em tempo, uma última história: Desde 2019, Ex-Souza, performer e pesquisadora brasileira, residente na França, realiza um projeto intitulado *Plusieurs manteaux to Bispo*, uma reivindicação por liberdade para os objetos aprisionados em nome da arte. O *Manto da Apresentação*, indumentária bordada por Bispo do Rosário – e que deveria vesti-lo após sua morte – é central para o argumento do projeto, uma vez que o manto segue em acervo

⁸⁹ Participaram Aline Motta, Ana Elisa Gonçalves, Antonio Obá, Arjan Martins, Desali, Elian Almeida, Erica Malunguinho, Eustáquio Neves, Gustavo Nazareno, Januário Gárcia, Juliana dos Santos, Kika Carvalho, Larissa de Souza, Lita Cerqueira, Moisés Patrício, Mulambö, Nacional Trovoa, No Martins, O Bastardo, Panmela Castro, Paulo Nazareth, Pedro Neves, Peter de Brito, Rafael Bqueer, Robinho Santana, Ros4 Luz, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Silvana Mendes, Tiago Sant’Ana, Wallace Pato, Yhuri Cruz, Zéh Palito.

institucional. Esse desvio da função da obra, que viola a vontade do artista, leva Ex-Souza a questionar “Como reparar o impossível?”.

Assim, sua pesquisa envereda pelos modos de reparação e cura, contra as práticas que viabilizaram a apropriação do *Manto da Apresentação*. Nesse processo a performer revê as práticas institucionais e negocia os termos do contrato com a instituição comissionando o trabalho para que a autonomia conceitual do projeto seja respeitada. A ativação de *Plusieurs manteaux to Bispo* implica um descarrego coletivo de violências raciais, cuidadosamente bordadas em um manto de sementes cujo destino final é ser enterrado, tal como o manto originalmente seria, e ali poder germinar (figura 30). Admirador confesso de Bispo do Rosário, Maxwell Alexandre entre suas reivindicações por transparência e poder de decisão, afirma: “você vão ter que me respeitar em vida”.



Figura 30: *Plusieurs Manteaux to Bispo* (2019). Fabiana Ex-Souza. Fonte: Fabiana Ex-Souza, Nicolas Jaoul et Louis Henderson

Uma rede que parte dos casos de censura; de Carolina Maria de Jesus e a dispersão e perdas pela má conservação dos seus diários e pela ação tardia de reunir seu acervo; do imbróglgio envolvendo Sandra Benites, Clarissa Diniz e o MASP por causa do *Retomadas* – núcleo da exposição *Histórias Brasileiras* (2022); uma rede de ocasiões que reafirma a invisibilização e precarização do trabalho de pessoas racializadas no campo da arte. É

papel das instituições garantir formas de relação que não reproduzam o esquecimento e apagamento histórico de suas contribuições, como vimos acontecer com tantos e tantas.

Finalmente, em cada seção do presente capítulo tive o intuito de olhar para as relações institucionais naquilo que reproduzem uma lógica colonial, na racialização dos espaços, seja pela hierarquização e segmentação entre visualidades, que impõe um critério de exclusão em determinados circuitos; seja pelo parco interesse em conservar um espólio; seja pelo apagamento formal das produções de artistas, escritoras, poetas e muitos outros; ou manter práticas/ contrapartidas predatórias que reproduzem uma lógica de apropriação colonial que carece de um olhar crítico.

CAPÍTULO 3

No presente capítulo, proponho uma discussão sobre a experiência como mediadora da *Bienal do Mercosul*⁹⁰. De uma perspectiva teórica decolonial, proponho uma análise dos modos de racialização nas relações entre diferentes instancias da bienal, das práticas educativas e seus pressupostos. Anteriormente busquei promover a discussão entre colonialidade do ser, a partir de poéticas de artistas racializados negros, o que deu oportunidade de distinguir carregos coloniais, em referência a Luiz Rufino⁹¹, no âmbito da produção de conhecimento. Aqui, o carregamento colonial tem um sujeito oculto, não individual, mas sujeito coletivo que segue reencenando narrativas coloniais persistentes no imaginário contemporâneo. Ao longo do capítulo imagino uma discussão com Luiz Rufino. Suas *Pedagogias da encruzilhada* (RUFINO, 2019) vem para combater uma pedagogia de morte, pois “O axé compreende-se como a energia viva, porém não estática” (RUFINO, 2019, p. 268). O autor reivindica Exu como projeto político/estético/ético, e foi fundamental nas propostas de atividades e oficinas que a equipe educativa preparou ao longo da bienal.

A *Bienal do Mercosul* é uma instituição privada e sem fins lucrativos que promove o acesso a arte contemporânea latino-americana, se apresentando como um circuito alternativo ao eixo Rio-São Paulo. Criada em 1996 completou 25 anos de existência, 12 edições ao longo das quais o núcleo Educativo⁹² veio acumulando um protagonismo cada vez maior devido à 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, conhecida como Bienal do educativo, cujo projeto curatorial foi pensado a partir das proposições educativas elaboradas pelo curador pedagógico Luis Camnitzer em conjunto com o curador-geral

⁹⁰ Referência para o circuito artístico latino americano, as bienais tem um histórico de investimentos no programa educativo, proporcionando ações formativas para professores e estudantes, e possibilitando a inserção de graduandos nas instituições culturais de Porto Alegre. Em sua 13ª edição, intitulada Trauma, sonho e fuga (2022)

⁹¹ Pedagogo, escritor, Doutor em Educação pela UERJ, pós-doutorado em Relações étnico-raciais (Cefet/PPRER) é professor da UERJ-FEBF no Departamento de Ciências e Fundamentos da Educação. Desenvolve pesquisas sobre Crítica ao Colonialismo, Linguagens, Conhecimentos e Educações Populares. É autor de “Histórias e Saberes de Jongueiros” (Multifoco, 2014), “Pedagogia das Encruzilhadas” (Mórula, 2019) e em parceria com Luiz Antonio Simas “Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas” (Mórula, 2018) e “Flecha no Tempo” (Mórula, 2019).

⁹² O Educativo tem como atividade-base a mediação em todos espaços expositivos da Bienal, seja para público espontâneo ou agendado, durante todo o evento. Visando ampliar o acesso aos espaços da mostra, a Bienal oferece ônibus para transporte de turmas da rede pública escolar da Grande Porto Alegre aos espaços expositivos da mostra. Já realizou um milhão e 200 mil agendamentos escolares, produziu 298 mil materiais didáticos para alunos, professores e instituições de ensino e já formou mais de 2 mil mediadores.

Gabriel Pérez-Barreiro. A *12ª Bienal do Mercosul – Visualidades, Ações e Afetos*, teve a abertura suspensa, em razão da pandemia da COVID-19. Nomeada de bienal online, naquele momento a equipe de mediadores já estava formada – eu estava entre as pessoas selecionadas– e faltavam poucos encontros para o fim da formação de mediadores quando veio o lockdown. Com o passar do tempo ficou evidente que não haviam condições de realização de uma bienal diante do cenário que estávamos vivendo. Então, a curadoria propôs alternativamente que os artistas ativassem questionamentos/ proposições pelas redes sociais da Bienal.

A *13ª Bienal do Mercosul – Trauma, Sonho e Fuga* (2022), aconteceu na retomada das atividades presenciais suspensas desde março de 2020 – entre setembro e novembro de 2022. Devido a retomada houve uma expectativa pela abertura da 13ª edição. A apresentação do catálogo traz o seguinte

Esse é um ano muito especial para a Bienal do Mercosul. Reconhecidamente internacionalmente no contexto das bienais como uma das mais importantes mostras de arte da América Latina, ela comemora 25 anos democratizando a arte e oportunizando a todos os públicos a aproximação com a obra de artistas de diferentes países.

[...]

Ano importante para a arte, em 2022 também celebramos os 100 Anos da Semana de Arte Moderna, que aconteceu em São Paulo e foi um marco do Modernismo no Brasil. A 13ª Bienal do Mercosul foi construída por todos e para todos, de forma disruptiva e inclusiva (DANTAS, 2022).

A 13ª bienal assumiu assim, a alcunha de um perfil internacional, cujas primeiras notícias sobre programação, já demonstrava indícios de disputas entre curadoria e artistas convidadas/os (ZEITEL, 2022). Uma vista superficial das edições anteriores revela que não há um padrão bem estabelecido de quais países participarão a cada edição, sendo um aspecto definido a cada biênio, podendo priorizar ou não artistas/ produções do sul global. Uma vista preliminar da lista de confirmados mostra um universo de 100 artistas, pouco mais de 50% nascidos no Brasil (sem contabilizar os coletivos). Da amostra, aproximadamente 40% são artistas mulheres. Apenas 10% dos artistas são negros e nenhum artista indígena foi convidado. Os espaços que receberam obras da 13ª Bienal foram: Cais, Casa de Cultura Mario Quintana, Farol Santander, Fundação Iberê Camargo, Instituto Ling, MARGS, Paço Municipal e Instituto Caldeira.



Figura 31: Intervenção da equipe educativa – Memorial do Rio Grande do Sul. 13ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Fonte: arquivo pessoal.

O foco de análise do presente capítulo é o Farol Santander⁹³, e é importante lembrar que após o imbróglgio judicial envolvendo o *Queermuseu* e a campanha do MBL, o Santander Cultural passou por um reposicionamento institucional retornando em 2019 – após um período de inatividade – sem o programa educativo e a biblioteca que possuía um catálogo de livros cuidadosamente selecionado, publicações de exposições do Brasil inteiro, e edições de livros já esgotadas nas editoras. O – agora – Farol estabeleceu uma linha curatorial focada em artistas contemporâneos que exigem mais estrutura tecnológica na montagem das intervenções, mantendo assim um perfil curatorial moderado. A programação também deixou de ser gratuita, o que alterou a percepção da instituição como espaço menos acessível – impressão que foi consequentemente atribuída a bienal; e inúmeros foram os relatos de visitantes surpresos do ingresso ser gratuito especificamente no Farol.

⁹³ Equipe do Farol Santander: Supervisão: Luiza Reginatto e Mariá Battesini Teixeira. Mediação: Amanda Sokolovsky, Ana Paula da Cunha, Ana Rafaela Zwierzynski, Ana Zanette Marcon, Barbara Mór, Cecilia Loureiro, Clara Santi, Douglas França, Erica Saraiva, Joe Nicolai de Amorim, Luiza Borba, Paula Sophia Rosa, Roberta Scharcow.

Foi o espaço que abrigou *Templo Orbital* (2022) de Edson Pavoni⁹⁴, *Irma Comes to Earnest* (2017) de Julius Von Bismarck; *Pulse Topology* (2021), *Vocal Folds, Hormonium* (2022), *Thermal Drift* (2022) de Rafael Lozano-Hemmer; e *Conrad Leader, comrade leader, how nice to see you_II* (2022), de Walid Raad. Pela escala, a obra *Pulse Topology* exigia mais espaço pois se tratava de uma mega instalação, totalizando 3000 lâmpadas organizadas no salão principal – em vista do qual o segundo piso ficou todo interditado pela estrutura e pelas máquinas que mantinham a instalação em funcionamento.

De maneira geral, devido ao aspecto monumental de algumas obras, a bienal atraiu desde pessoas que nunca haviam visitado um museu – ou uma bienal – até público especializado não residente em Porto Alegre. É um efeito do investimento ao longo de 27 anos nas instituições culturais da cidade, e uma relação com a cidade e suas pessoas. A congruência com outro evento tradicional da cidade, a Feira do Livro de Porto Alegre, concentrou um volume ainda maior de pessoas nos espaços centrais. Estima-se que mais de meio milhão de pessoas passaram pelos espaços da bienal em seus 65 dias de funcionamento.

Na 13ª edição, o anteriormente mencionado protagonismo do programa educativo foi perdido, e o programa educativo começou os trabalhos após a seleção de artistas – poucos meses antes da abertura. Composto por aproximadamente 111 pessoas, entre mediadores, supervisores, equipe educativa e coordenação geral de Germana Konrath, o programa educativo foi estruturado em 5 planos de trabalho: o material didático *Diálogos*⁹⁵; o curso *Um diálogo sincero – Curso de Formação para Mediação*⁹⁶; o seminário *Zonas de Contato*⁹⁷; o ciclo de bate-papos *Diálogos em Transe*⁹⁸; e *Conversas de Cozinha – Bastidores da Bienal*⁹⁹; *Encontros com educadores*.

Desde o início do curso de mediadores, em 18 de julho de 2022, até 20 de novembro de 2022, foram 125 dias de conversas, roteiros, atividades especiais, encontros com educadores, visitas técnicas, colaborações do Projeto Educativo em projetos artísticos

⁹⁴ Disponível em <https://edsonpavoni.art/br/>.

⁹⁵ Público-alvo: professoras e professores da rede pública estadual e municipal, distribuído via Secretaria Estadual de Educação do RS e Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre para trabalho em sala de aula ao longo deste ano.

⁹⁶ 25 encontros. Aborda conteúdos práticos e teóricos, incluindo reflexões envolvendo os temas desta edição

⁹⁷ 6 encontros distribuídos até novembro de 2022.

⁹⁸ O ciclo debate com a comunidade o desenvolvimento das concepções artísticas, curatoriais, científicas e executivas presentes na mostra Transe. Curadoras/es: Carollina Lauriano, Laura Cattani, Munir Klamt e Tarsila Riso.

⁹⁹ Série de encontros, de junho a novembro de 2022, com equipes do Projeto Educativo, para discutir da produção, da arquitetura, da engenharia e da montagem do evento para abordar o desenvolvimento de propostas artísticas, desde a concepção até a execução e inserção na 13ª Bienal.

desta Bienal em que a participação ativa do público é estruturante¹⁰⁰. Assim questiono, como analisar um recorte da bienal em torno da categoria branquitude?

Nos primeiros dias mediadoras/es e supervisoras passaram por toda uma adaptação. Diariamente recebíamos agendamentos de turmas escolares e grupos imprevistos. Especificamente para as artes, além dos contatos entre produtores culturais, artistas e equipes de montagem de várias localidades distintas, é um importante momento de intercâmbio entre professores da rede privada e pública de todos os níveis, graduandos, pós graduandos, artistas, mediadores e arte educadores. O intuito desse relato é ressaltar a diversidade em cada interação; o cruzo, a rigor um efeito de mobilização do axé (RUFINO, 2019, p. 271) como conceito integrante da *Pedagogia das Encruzilhadas*.

A memória das bienais anteriores foi muito importante na atuação do educativo, pois além das oficinas que planejamos entre nós, poderíamos colocar em prática, atividades planejadas em bienais anteriores. Num dia normal, com agendamento de escolas e afins, uma mediação poderia durar de 50 minutos a uma hora, a depender do tamanho da turma. Quando recebíamos turmas maiores, após uma mediação inicial que dava conta da história do prédio e do histórico das bienais anteriores, dividíamos grupos entre as mediadoras fazendo percursos diversos, muitas vezes adaptando a conversa à lotação dos espaços. Nesse caso a turma era dividida na linha do tempo de Lozano-Hemmer – um painel com artistas e trabalhos anteriores que influenciaram o artista mexicano, onde era possível permanecer sentado por um tempo. Esse momento de acolhimento fez muita diferença com turmas grandes e agitadas, o material didático foi frequentemente utilizado para o acolhimento inicial. Propusemos que formassem grupos e tirassem uma carta. E a partir daí conversávamos sobre o que tinham respondido. E esse padrão foi se transformando conforme a ordem de visita mudava, turmas com menos tempo de visita, lotação do espaço, etc.

Cada mediação poderia ser pensada como um cruzo, como uma oportunidade de naturalizar a presença nos espaços institucionais, então o momento inicial era pra tentar engajar os alunos em uma conversa pelo percurso, de forma que cada obra era tema de perguntas e de proposições para trazer outras perspectivas à tona. No sentido de que cada encontro é uma chance de troca, de circulação, vai na direção da reflexão de Rufino, cuja

¹⁰⁰ Além da equipe educativa, os 25 encontros contaram com a participação das artistas e professoras/es: André Vargas, Camila Schenkel, Luciana Loponte, Estevão da Fontoura, Amanda Tojal, Laura do Valle, Érika Pereira, Pierre Tazzo, Julia Cavazzini, Janaína da Silva, Bruno Salvaterra, Kailã Isaias, Celina Alcantara, Gaby Farias, Eduardo Cardoso, Joana Amaral e Margarita Kremer.

pedagogia, leva em conta Exu como “disponibilidade, matriz/motriz política/ética/estética/epistemológica/teórica/metodológica” (RUFINO, 2019, p. 265). Na minha percepção os momentos da mediação eram uma forma de escuta coletiva para as conexões do outro, um momento de abertura.

Após um acolhimento inicial, a turma poderia optar por seguir para *Vocal folds* ou *Pulse Topology*. Na primeira opção, *Vocal Folds*. “O que estamos olhando?”, vocês reconhecem as palavras que estão falando no áudio? Vocês sabem o que é efeito borboleta? Eram perguntas que tentávamos para iniciar uma conversa diante de um vídeo de exame laringoscópico de curta duração. Enquanto a projeção acontece podemos ouvir um áudio em inglês, é uma leitura intitulada *The Ninth Bridgewater Treatise* (1837), de Charles Babbage (1791 – 1871). Trata-se de um ensaio sobre a permanência das palavras na atmosfera como pequenas partículas. Daí uma pergunta que era frequente: “Que palavras vocês gostariam de deixar pra sempre no Farol?” – acompanhando, vinha o exercício de colocar os indicadores no pescoço enquanto todos respondiam ao mesmo tempo, o que possibilitava sentir as vibrações das cordas vocais e explicar para os grupos onde em nosso corpo ficava aquilo que estava diante de nós.

Quando recebi graduandos de artes, perguntas como: Sabiam que essa obra não é assim em outros lugares? Como seria se em vez de projeção na parede nos curvássemos dentro de um tubo para olhar a projeção? Conseguem imaginar outros sentidos possíveis nesses detalhes da produção? Perguntas que direcionavam a conversa para aspectos formais e que possibilitariam que artistas presentes pensassem a respeito em sua produção pessoal. Também para que vissem possibilidades de inserção nas artes via programas educativos. Em um ano que a equipe de mediação reuniu perfis interdisciplinares, pessoas das licenciaturas, pós graduações, das artes visuais ou história da arte, letras e afins, fica evidente a importância formativa da bienal e de um planejamento integrado das instituições museológicas e culturais da cidade.

A complexidade desses encontros vai muito no sentido da mediação como um momento de troca, um lugar de escuta, com o objetivo de multiplicar os sentidos nessa coletividade. A postura da inventividade diante de adversidades é uma característica que vem do orixá. A imprevisibilidade do campo diante de cruzamentos que acontecem em todas as direções exige uma postura atenta para oportunidades. Significa dizer também que é uma forma de aceitar os tempos distintos dos frequentadores que chegam a todo momento no museu, e que contrariam um senso comum de um campo da arte homogêneo;

e acolher aquilo que sai do roteiro de uma mediação como oportunidade de construir um espaço de convivência.



Figura 32: *Irma to come in Earnest* (2017). Julius Von Bismarck. 44'. Fonte: arquivo pessoal

A próxima sala traz a videoinstalação *Irma to come in Earnest* (figura 32), de Julius Von Bismarck. O filme de 44' minutos, é um registro documental dos estragos causados pela passagem do furacão Irma na Florida em 2017. Em planos abertos e fechados e em P&B, uma sequência de imagens em câmera lenta – são fragmentos curtos em baixíssima velocidade. Em alguns pontos da sequência é possível distinguir minúsculos pingos de chuva – apesar dos picos de 285km/h que o ciclone alcançou. Aqui geralmente perguntávamos como o grupo se sentia, que achavam que estavam assistindo? O que pensavam das imagens? O momento do filme em que o grupo entrava também era um ponto importante, inclusive pelo quesito sonoro, pois uma das cenas possui um som agudo alto, que poderia ser incomoda para visitantes. O contraste entre as belas imagens de altíssima qualidade e o contexto em que foram capturadas era frequentemente o fio condutor das mediações na obra de von Bismarck. Saindo da sala, no centro do corredor, temos uma escultura pendurada do teto.

Ali questionaríamos: Quem pode ir pro céu? Vocês reconhecem esse objeto? Quem vocês gostariam de enviar pra o espaço? O *Templo Orbital* (figura 33) foi concebido no contexto de pandemia, após a colaboração do artista Edson Pavoni (1984) no projeto

*Inumeráveis*¹⁰¹. Projeto que mantém um memorial online, o *Inumeráveis* foi elaborado a partir da escuta por uma equipe de voluntários, de alguns milhares de relatos de pessoas enlutadas, conversas que fomentaram o conceito por trás do Templo Orbital.



Figura 33: Templo orbital (2022). Edson Pavoni. Fonte: Arquivo Pessoal.

A pergunta ambígua “quem pode entrar no céu?” chama a atenção para as nações com maiores interesses em exploração espacial; mas também traz um conceito aceleracionista: pelo incentivo a exploração espacial e projeção de lançamento de uma plataforma gratuita de cursos sobre tecnologias espaciais. Pavoni falava do aspecto processual e chama atenção para a geopolítica envolvida. De outro lado, provocava uma reflexão sobre quais os parâmetros que cada um tem para enviar uma pessoa para o céu. Muitas pessoas engajaram no trabalho, acessando o site e enviando os nomes de familiares, amigos, animais de estimação, comidas, etc. Era necessário adaptar muito a proposta conceitual dependendo do público, por causa das singularidades, dos dias, da disponibilidade de tempo e escuta.

A próxima obra da sequência era *Conrad Leader, comrade leader, how nice to see you_II* (figura 34) do libanês Walid Raad (1967-). Na sala, um banco para sentar, pequenas figuras foram colocadas no chão abaixo da projeção. Leonid Brejnev, Mikhail Gorbatchov, Winston Churchill, Margaret Thatcher e François Mitterrand: Cada uma dessas figuras ao pé da cachoeira já emprestou seu nome para uma paisagem no Líbano. A videoinstalação

¹⁰¹ Memorial dedicado á história de cada uma das vítimas do coronavírus no Brasil. <https://inumeraveis.com.br/>. Acesso em 09/03/2023.

inserida em uma poética assentada sobre arquivos ficcionais ou não, busca restituir a história da Guerra no Líbano, a partir das interferências causadas no cotidiano das pessoas e instituições.



Figura 34: *Conrad Leader, comrade leader, how nice to see you_II* (2022). Walid Raad. Fonte: arquivo pessoal.

Uma minoria reconhece as figuras ali, frequentemente perguntamos quem são ou o que as pessoas sentem em relação a projeção. Alguém pode comprar uma cachoeira? Que lugares vocês conhecem por mais de um nome? Se pudesse colocar alguém embaixo da cachoeira, quem seria? O que a obra do Raad evoca? O que as ruas de Porto Alegre têm em comum com as cachoeiras de Raad? De onde vem o jogo político que interfere no nosso cotidiano?

Mais de uma vez evocamos o caso da Rua Odília Feliciano de Souza, cuja proposta de vereadora eleita em Porto Alegre, aprovada em setembro de 2022, previa alteração do nome para “rua Filósofo Olavo de Carvalho” (LISBOA; CHAGAS, 2022). Sairia a homenagem à Odília, liderança comunitária que reivindicou serviços para a associação de mães do

bairro, e entraria o nome de Olavo, naquele momento recém falecido em decorrência da covid-19. O paralelo entre a proposta do artista e a disputa sobre o nome da rua tem o objetivo de destacar as disputas políticas que acontecem em outras esferas – alheias ao cotidiano de determinada comunidade – mas que possuem influência concreta na vida daquelas pessoas; ressaltar as lutas políticas ocorrendo na vida da comunidade quando age de maneira autogestionada em detrimento da determinação estatal pois há entendimento de que o estado está alheio às suas dinâmicas ou não age pensando nos seus interesses.

No caso da cachoeira de Raad, a comunidade passou a chamar o sitio de “*fickle falls*” ou “quedas inconstantes” pela indeterminação e mudança constante de relações entre as milícias atuando na guerra e seus patronos. Quando Walid Raad traz essas figuras, ele torna visível os atores e interesses envolvidos na continuidade do conflito. Consequentemente possibilita refletirmos sobre o que está invisível, mas influencia diretamente nossa realidade.

Outro aspecto muito discutido foi a relação entre as quedas inconstantes e as outras obras no Farol Santander. Muitas vezes, saindo da obra *Hormonium* (2022) – que como o nome já diz, simula os ciclos hormonais de um corpo humano desde seu nascimento até a morte – ou *Thermal Drift* (figura 35) – um painel equipado com sensor de calor, tornando visíveis as trocas de calor entre ambiente e corpo – entrávamos na sala de Raad e chamávamos atenção para a escala da cachoeira em relação às figuras que estavam ali embaixo. Lembrávamos que estávamos num espaço que parecia um corpo expandido, onde conseguíamos ver funções orgânicas fora do corpo. O que pode um corpo? Como somos colonizados através da representação das nossas próprias potencialidades?

Com intuito de perguntar mais e explicar menos, o educativo propôs atividades, conversas, oficinas e mediações especiais. Esse museu-corpo expandido trazia questionamentos importantes quando tentamos relacionar com os trabalhos de Von Bismarck ou Pavoni: Como a narrativa de exploração espacial atualiza uma perspectiva humanista? Como Lozano-Hemmer se relaciona com o tema Trauma, sonho e fuga? Como relacionar a perspectiva aceleracionista e efeitos da crise climática? Como alguns desses trabalhos falam de responsabilização e ética comunitária?

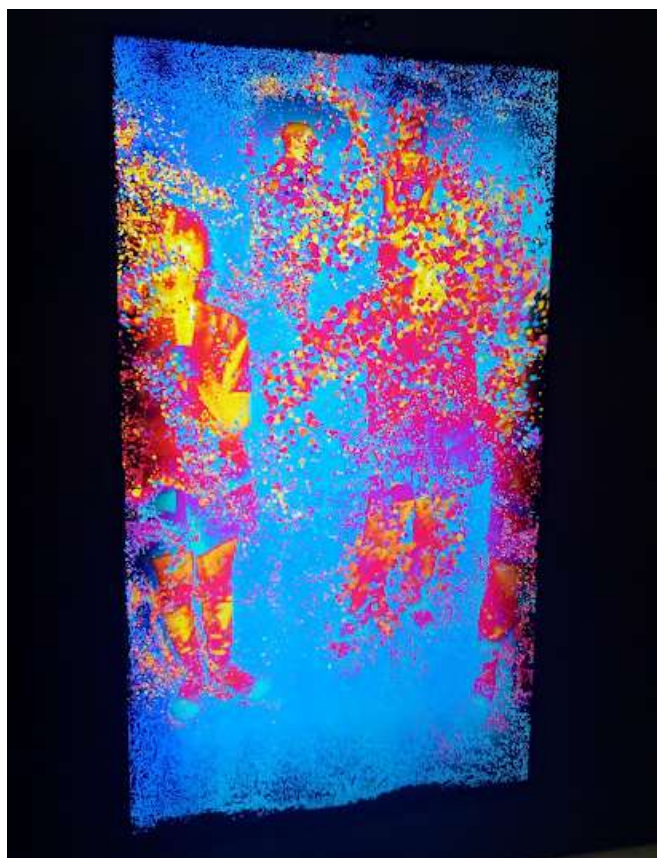


Figura 35: *Thermal Drift* (2022). Rafael Lozano-Hemmer. Fonte: arquivo pessoal.

Além disso, utilizamos o material pedagógico com diversas turmas de agendamentos, perfis de grupos e faixa etária bem distintos. O arquivo das bienais anteriores foi referência para um mural para interação com o público intitulado Farol dos segredos – livre associação com a obra *Farol dos Segredos* (2022) de Carlos Nader em exposição na CCMQ. Utilizando um alfabeto criado na 9ª *Bienal de Artes Visuais do Mercosul*, visitantes poderiam traduzir uma mensagem cifrada; ou, deixar um segredo escondido no museu. A ação educativa supervisionada por Luiza Reginatto e Mariá Battesini Teixeira deixou a estação pedagógica repleta de *post-its* com segredos e traduções, e um Santander repleto de papezinhos escondidos em todos os lugares no último fim de semana da bienal.

Retomando a pergunta do início: como analisar os acontecimentos e fazer emergir a branquitude manifesta neles? Como fazer a racialidade emergir no recorte da bienal? A dificuldade maior de responder essa pergunta se dá na invisibilidade do privilégio branco preponderante no campo das artes – lembrando que apenas 10% dos artistas presentes na bienal eram negros e nenhum artista indígena esteve presente; mas também se deve a uma

ênfase na discussão sobre raça que toma o sujeito branco como universal, em vez de racializado branco. Isto é, a branquitude enquanto subjetividade é construída na tentativa de operar simbolismos que remetem a universalidade. Houve um certo distanciamento em relação a curadorias passadas, visto que os temas das 11^a e 12^a Bienais do Mercosul foram Atlântico Negro e Feminismos respectivamente. A seleção da 13^a foi baseada em parecer cego, alegadamente como forma de priorizar a qualidade dos trabalhos em detrimento da escolha de nomes já conhecidos. Essa estratégia de aparente transparência esconde, no entanto, o capital político/ estético/ simbólico que fortalece a hegemonia da branquitude no campo das artes. Além do privilégio de não se posicionar declaradamente para sustentar o “produto” da instituição, ignora a construção de um campo marcado pela colonialidade do saber e do ser – garantida por disparidades históricas de acesso e hierarquias introjetadas nas subjetividades.

Isto é, apesar da reivindicação de uma mostra inclusiva e acessível, a relevância da exposição é construída em um contexto atravessado por disputas políticas e acirramento de posicionamentos antidemocráticos insuflados pelas eleições para presidência ocorridas em outubro de 2022. Evidentemente, a seleção dos trabalhos no Farol Santander, visou manter um perfil “neutro” como forma de resguardar a imagem institucional de polêmicas semelhantes ao *Queermuseu*.

Minha percepção do conjunto de trabalhos reunidos ali é de uma subjetividade abstrata, uma relação com o corpo que precisa emergir no campo do visível para ser associado à natureza, o que também levanta questionamentos acerca da dominância da visão sobre outros sentidos. A proposição de Lozano-Hemmer envereda pela experimentação, e representa uma porta de entrada para pessoas que nunca estiveram em instituições museológicas ou bienais, ao mesmo tempo em que está atrelada a uma narrativa do artista como indivíduo visionário, cuja teologia se transforma em metáfora aceleracionista – aqui referindo-me especificamente ao *Templo Orbital*. A presença de Von Bismarck e Walid Raad representa um contraponto importante e necessário, na medida em que possibilitam deslocar, visibilizar relações de poder e sua relação com avanços tecnológicos e crise climática – apesar da aproximação entre Lozano-Hemmer e Von Bismarck neutralizar as contradições da crítica à catástrofe climática em uma exposição que demanda muita estrutura tecnológica e energética.

A escolha das obras não impede a reprodução de assimetrias flagrantes no cotidiano das mediações, entre visitantes do mesmo grupo ou de grupos distintos, de professores em

relação aos mediadores, da precarização do trabalho de maneira geral, manifesta na animosidade gerada pela discordância do educativo sobre a participação voluntária em uma performance que aconteceria durante toda a bienal¹⁰². Em outros casos, a interlocução entre curadoria e educativo foi insuficiente para prevenir problemas expositivos importantes que interferiram na interação do público com a obra, pois a instalação de alguns trabalhos se viu prejudicada pelo espaço disponível nas respectivas instituições.

Por último, comento as duas atividades especiais, a primeira planejada junto com Roberta Scharcow: oferecemos uma mediação (com participação de Ursula Jahn) no MARGS com a obra *Pé de meia* (2022) de Lídia Lisboa, e uma roda de conversa com café e bordado. A partir da pergunta: O que você gostaria de dizer a si mesma? passado, presente, futuro; ancoradas na costura como ato de reparação diante do trauma, incentivamos o grupo a escolher uma palavra, imagem ou associação, e bordar como forma de olhar com afeto para a trajetória de cada uma. Assim, nos reunimos em torno daquilo que é possível, o bordado como um ato de reparação de si, fala sobre vivenciar o desejo no próprio tempo – de aprendizado até – pontinho por pontinho.

A segunda foi a oficina *À Sombra da Cachoeira* com Manuela Cavalinho (CAVALINHO, 2022), uma conversa conduzida por 4 pessoas, em que Cavalinho falou do *Livro De Foz: Viagem Ao Oeste Do Paraná, Percorrendo Os Itinerários De Um Grupo De Desaparecidos Políticos* (1974- 2021). O livro traz os registros da reconstituição do caminho percorrido por um grupo de remanescentes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e militantes que se juntaram a guerrilha contra a ditadura militar, até hoje considerados desaparecidos. A artista, Kevin Nicolai e Daniela Prates percorreram os lugares em que os últimos foram vistos, buscando possíveis testemunhas que quisessem conversar sobre o fato.

Comecei a mediação falando da relação entre memória e ficção. Tal como Raad, Cavalinho torna visíveis estruturas que mantem a verdade sobre o desaparecimento e morte dos seis ativistas encoberta. *À Sombra da Cachoeira* era minha mediação de despedida da bienal. Quando estávamos quase encerrando a mediação, um dos colegas do educativo mencionou que na sala de projeção das quedas inconstantes não havia som e Cavalinho lembrou que durante a viagem à Foz, se ouvia de longe o barulho da água. Não tinha pensado por esse lado, tão naturalizado estava para mim que não tivesse som naquela sala.

¹⁰² Mediadores da Bienal do Mercosul divulgam carta após fala do curador Marcello Dantas (NONADA, 2022).

Agora, em retrospecto, já penso como esse pequeníssimo trecho em loop parece uma suspensão no tempo, um carregamento colonial que não deixa o axé fluir, ou mesmo escutar o barulho das águas.

Ao longo da bienal, tivemos todo tipo de resposta do público, desde pessoas que se emocionaram com o conceito das obras, até a total indiferença de alguns, o intuito de narrar as muitas questões pertinentes a atuação em apenas uma função dentro da grande estrutura que faz a Bienal, foi pensar uma estratégia contra colonial que visa uma fala situada como estratégia de resistência à apropriação sobre o capital cultural fruto de nossa atuação cotidiana. A branquitude, enquanto subjetividade que outorga a si o poder de falar por outrem, como percebido na discordância entre educativo e curadoria, torna invisíveis relações, diálogos e embates que demonstram a capacidade de resolução de problemas e autonomia de decidir daquelas/es que fazem o trabalho menos valorizado. É sua estratégia de manutenção de um lugar de enunciação e privilégio, contra o qual aposto em uma escrita situada que – ainda que limitada, insuficiente – não abdique da relação com o outro.

CONCLUSÃO

Segundo relatório do Observatório da Branquitude¹⁰³, publicado em maio de 2022, no Brasil, nas últimas duas décadas foram produzidas 252 publicações que assumiram a branquitude como categoria analítica, cujo período de janeiro de 2018 a abril de 2022 concentra 69% das publicações. O crescimento, é atribuído pelos autores da *Revisão Sistemática de Literatura sobre Branquitude (2022)* a fatores como: efeito da implantação das políticas afirmativas nas universidades, ascensão conservadora nos poderes legislativo e executivo, e traumas coletivos como catalisadores para o interesse em produções e pedagogias antirracistas. As áreas de conhecimento que acumulam mais contribuições são Educação, Ciências Sociais e Psicologia (19%, 15,5% e 12,3% respectivamente), seguidas de História, Comunicação e Antropologia social (6,3%, 5,6% e 4,8%), por sua vez, as Artes Visuais concentram apenas 0,4% das publicações que assumem a perspectiva analítica. O último dado revelador do observatório é o gênero na autoria das publicações, representado majoritariamente por pesquisadoras (64%, individual e coletivamente) (VIEIRA, 2022).

Com isso em mente, os questionamentos trazidos nessa pesquisa foram uma maneira de pensar a respeito de ancestralidade, autoria e identidade racial na produção de conhecimento, tendo em vista o trabalho de diversos/as autores artistas como catalisadores de um processo de autoanálise, uma perspectiva crucial para a metodologia da pesquisa. Uma autoetnografia que fala de elaborar lutos, pois ocorreu em paralelo com perdas importantes; fala do tempo, disponibilidade e escuta ativa. A identidade racial, entendida como legado colonial, suscitou a divisão esquemática entre colonialidade do ser e do saber como método que permite pensar uma história de carregos, resquícios coloniais que dão corpo a um sujeito racial branco – prevalente nas esferas decisórias. Incluir minha perspectiva aparece como forma de elaborar perguntas para essa subjetividade. Tomando o estudo de caso como modelo, as referências possibilitaram discutir em paralelo como nas narrativas curatoriais, historiográficas e críticas desafiam a subjetividade branca invisível no campo das artes.

Uma história da arte, ao negar escuta para as contradições introduzidas por visualidades e artefatos culturais, reproduz o lugar de enunciação da branquitude. Ao

¹⁰³ <https://observatoriobranquitude.com.br> acesso em: mar/2023.

reproduzir critérios de gosto, gênero, visualidade, e ao reafirmar a suposta autonomia da arte, expurga sua responsabilidade pela reparação no âmbito da produção de conhecimento. Enquanto um corpo coletivo, tomamos parte na colonialidade ao reproduzir cotidianamente resquícios de uma perspectiva desumanizante, envergonhada de si – neurótica, como diria Lélia Gonzalez. Assim, me aproximo e me afasto de tantas e tantos artistas nessas encruzilhadas, por um repertório cultural comum, proximidades forjadas em experiências de precarização da vida. Em encontros de temporalidades subjetivas, falo à tentativa de elaboração de um paradigma interior que ressignifica os elementos das trajetórias de cada um, não para uma definição ou tradução de seus trabalhos, mas dos encontros de afetos comuns, como quem crê na escrita como uma forma de conexão duradoura. Fala da urgência do reconhecimento de perspectivas alheias ao circuito acadêmico por sua relevância teórica no contexto atual.

Maldonado-Torres (2018) relembra que o projeto decolonial fanoniano prescinde de um giro epistemológico que possibilitaria abandonar a solidão cósmica da perspectiva eurocêntrica para habitar uma lógica de comunicação e coletividade. Corporificado, o condenado emerge então como teórico, questionador, pensador e criador, engajado com uma escrita crítica e com a transformação do mundo. Trata-se, portanto, de um distanciamento da noção de identidade que sustenta a modernidade/colonialidade – o sujeito eurocêntrico, cristão, patriarcal – para uma consciência dos mecanismos que produziram as condições do colonialismo, material e subjetivamente. Consequentemente, produz um espaço de exercício da subjetividade em detrimento do reificado sujeito colonial.

Nesse sentido, a narrativa em primeira pessoa é uma forma de responder aos anseios quanto a questões éticas da pesquisa em artes, anteriores ao doutoramento. Como diria Lélia, temos sido faladas há muito tempo. Aprender a perguntar, e a abdicar do produto acabado da perspectiva eurocêntrica sobre a produção de conhecimento, restituiu algo que foi extirpado pouco a pouco, pela ansiedade de vir a ser uma outra coisa, cada vez que fui relegada a cidadã de segunda classe. Para além da observação das poéticas e pedagogias de artistas contemporâneos, é um modo de participação ativa na conversa – avessa à reprodução de uma objetificação da qual fui muitas vezes alvo.

Em suma, assumir uma perspectiva decolonial implicou construir autonomia e responsabilidade comigo e com os pares – assim como muitas fizeram antes de mim; questionar o projeto de futuro que não nos contempla, pois reproduz um modelo de

concentração de renda e produção de desigualdade; ressaltar a coletividade como alternativa à uma subjetividade individual fundada sobre uma perspectiva masculina e branca. É também um aprendizado sobre como rearticular acontecimentos cotidianos em relação a um contexto histórico mais amplo e um exercício de reconhecimento da experiência como perspectiva válida na interpretação do mundo. Foi um caminho de reconhecimento/acolhimento para a dimensão traumática de experiências enraizadas no gênero e na raça sustentadas pela colonialidade, vivenciadas quase que cotidianamente, e que provocaram um rompimento de dinâmicas psíquicas, atrasando em alguns anos a construção de uma subjetividade imprescindível para cidadania plena. Acreditar no processo, abraçar com sinceridade autoras e artistas, com um compromisso de escuta ética me devolveu minha escrita e o tempo presente.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, M. **Maxwell Alexandre: Pardo é papel**. Rio de Janeiro: Instituto Inclusartiz: Instituto Odeon, 2020.

BARBOSA, C. Ausência e presença identitária - o rito na obra de Antônio Obá. **II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**, p. 135–144, 2018.

BARRETO, A. DE O. MASCULINIDADE NEGRA E A COLONIZAÇÃO: ecos do passado no presente. **Kwanissa: Revista de Estudos Africanos e Afro-Brasileiros**, v. 5, n. 12, 3 maio 2022.

BERNARDINO-COSTA, J. et al. (EDS.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico - 2ª Edição**. 2ª Edição ed. [s.l.] Autêntica, 2019.

BUZZATTO, D. B. T. G. **“DO BARRO AO PÓ”**: Religiosidade e ancestralidade em uma poética visual. Trabalho de conclusão de curso—Uberlândia - MG: Universidade Federal de Uberlândia, 2019.

CABRAL, M. M. R.; BORGES, M. E. MONUMENTO À GOIÂNIA: OUTRO OLHAR SOBRE SUA TRAJETÓRIA. **Anais II Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**, p. 12, 2009.

CALAZENÇO, L. **Goiânia e Região Metropolitana registra aumento de 80% em pobreza extrema**. Disponível em: <<https://diariodegoias.com.br/goiania-e-regiao-metropolitana-registra-aumento-de-80-em-pobreza-extrema/243762/>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

CALCAGNO', LUIZ. **Ataques de intolerância religiosa contra estátuas de orixás envergonha o DF**. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/12/30/interna_cidadesdf,512374/ataques-de-intolerancia-religiosa-contra-estatuas-de-orixas-envergonha.shtml>. Acesso em: 18 nov. 2020.

CAMPOS, M. **Pardo é Papel**. Plataforma cultural. Disponível em: <<https://inclusartiz.org/inclusart-exposicao/maxwell-alexandre/>>. Acesso em: 3 mar. 2023.

CARDOSO, L. [UNESP. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil**. Doutorado—São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 28 maio 2014.

CARDOSO, R. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. 1ª edição ed. [s.l.] Companhia das Letras, 2022.

CARONE, I.; BENTO, M. A. S.; PIZA, E. P. (EDS.). **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

CASTRO-GÓMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (EDS.). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá, D.C: Siglo del Hombre Editores : Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, IESCO-UC : Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar, 2007.

CATTANI, I. **Mestiçagens na arte contemporânea**. 1. ed ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAVALINHO, M. Livro de Foz.: viagem ao oeste do Paraná, percorrendo os itinerários de grupo de desaparecidos políticos (1974–2021). **Revista-Valise**, v. 12, n. 20, 2022.

CONRADO, M.; RIBEIRO, A. A. M. Homem Negro, Negro Homem: masculinidades e feminismo negro em debate. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 1, p. 73–97, abr. 2017.

COSTA, K. G.; RATTIS, A. J. P. Representações indígenas na cartografia colonial do Brasil Central. 2014.

DANTAS, M. **13ª Bienal do Mercosul - Trauma Sonho e Fuga = 13º Mercosul Biennial: trauma, dream and scape = 13ª Bienal del Mercosur: trauma, sueño y escape**. Tradução: Tradução: Cláudia Flores Pereira et al. 1ª ed. Potro alegre, RS: Fundação Bienal do Mercosul, 2022.

DINIZ, C. L. **Arte afro-brasileira e performance – uma reflexão sobre a obra de Antonio Obá**. Trabalho de conclusão de curso—Brasília - DF: Universidade de Brasília, 26 jun. 2018.

Eleições em Goiânia (GO): Veja como foi a votação no 2º turno. Disponível em: <<https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2022/10/30/eleicoes-em-goiania-go-veja-como-foi-a-votacao-no-2o-turno.ghtml>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

FAUSTINO, D. F. **O negro, o drama e as tramas da masculinidade no Brasil**. **Revista Cult**, 7 fev. 2019. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-negro-o-drama-tramas-da-masculinidade-no-brasil/>>. Acesso em: 21 dez. 2022

FERRAZ, M. G. **Ayrson Heráclito exhibe obras no Videobrasil Online**. **ARTE!Brasileiros**, 5 out. 2020. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/videobrasil-online-inaugura-mostra-virtual-de-ayrson-heraclito/>>. Acesso em: 18 fev. 2023

FREDRICKSON, B. L.; ROBERTS, T.-A. Objectification Theory: Toward Understanding Women’s Lived Experiences and Mental Health Risks. **Psychology of Women Quarterly**, v. 21, n. 2, p. 173–206, jun. 1997.

FREYRE, G. **Casa-Grande & Senzala**. Português edição ed. São Paulo: Global Editora, 2006.

GONZALEZ, L. RACISMO E SEXISMO NA CULTURA BRASILEIRA. **Revista Ciências Sociais Hoje ANPOCS**, p. 223–244, 1984.

GONZALEZ, L. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa...** 1ª ed. DIáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

GUATTARI, F.; OLIVEIRA, A. L. DE; LEÃO, L. C. **Caosmose: um Novo Paradigma Estético**. 2ª edição ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

HERÁCLITO, A. SEGREDOS NO BOCA DO INFERNO: QUATRO PRESSUPOSTOS¹ SOBRE O AÇÚCAR - INSTALAÇÕES. **Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP**, p. 1605–1616, 2008.

HILL COLLINS, P. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Podcast 03 - Ayrson Heráclito**. : Bocado de arte., [s.d.]. Disponível em: <<https://www.spreaker.com/user/institutotomieohtake/ayrson-heraclito>>. Acesso em: 5 fev. 2023

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. 1ª Edição ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LACERDA, R. F.; FEITOSA, S. F. Bem Viver: Projeto U-tópico e De-colonial. **INTERRITÓRIOS**, v. 1, n. 1, 2015.

LEITE, A. M. **Goiânia é 10ª mais desigual no mundo**. Disponível em: <<https://secom.ufg.br/n/13084-goiania-e-10-mais-desigual-no-mundo>>. Acesso em: 25 jan. 2023.

LIMA, H.; SCHMIDT, L. Família de menina de 11 anos vai à Delegacia de Crimes Raciais após bullying em escola: “cancelada”. **G1**, 6 jul. 2022.

LISBOA, J.; CHAGAS, G. Moradores tentam impedir que rua de Porto Alegre seja batizada com nome de Olavo de Carvalho. **G1**, 14 set. 2022.

LOPES, B. P.; BIZELLO, M. L.; RODRIGUES, G. M. A dispersão em arquivos literários: um estudo à luz do acervo da escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977). **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, v. 13, n. 2, p. 244–264, 20 dez. 2022.

LOPES, F. “O saber ancestral que vem dos pés” - **Conversa com Juliana dos Santos**. , 3 jul. 2018. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/o-saber-ancestral-que-vem-dos-pes-juliana-dos-santos/>>. Acesso em: 2 mar. 2023

LORRAN, T. **Professora é denunciada por mandar aluna negra se pintar com corretivo | Metrôpoles**. Disponível em: <<https://www.metropoles.com/brasil/professora-e-denunciada-por-mandar-aluna-negra-se-pintar-com-corretivo>>. Acesso em: 2 mar. 2023.

MAIA, A. M.; HERÁCLITO, A. Escuta. Em: **Ayrson Heráclito: Yorùbáiano (catálogo de exposição)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022. p. 128.

MARIM, C.; RIBAS, C. (EDS.). **Narrativas Situadas: Costuras Epistemológicas Afetivas Feministas**. 1. ed. [s.l.] Editora Fundação Fênix, 2020.

MARTINS, R. M.; GUARATO, R. **TRANSPERFORMANCE COLETIVA: Bizarrices e não-binarismos provocados no (e a partir do) corpo que performa. Arte da Cena (Art on Stage)**, v. 6, n. 1, 25 jul. 2020.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. 1ª edição ed. [s.l.] N-1 Edições, 2018.

MEDEIROS, J. O penoso aprendizado dos museus. **ARTE!Brasileiros**, 15 jul. 2022a.

MEDEIROS, M. **Memórias do futuro: cidadania negra, antirracismo e resistência [recurso eletrônico]**. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo: Friedrich-Ebert-Stiftung (FES), 2022b.

MOTT, L. **Bahia: Inquisição e sociedade**. Salvador, BA: EDUFBA, 2010.

MOTTA, A. A.; JACOBS, C. S. **País registra cada vez mais agressões a religiosos e quebras de terreiros**. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/sociedade/pais-registra-cada-vez-mais-agressoes-e-quebras-de-terreiro/>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

MÜLLER, T. M. P.; CARDOSO, L. (EDS.). **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. 1ª edição ed. Curitiba, PR: Appris Editora, 2017.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil - Nova Edição: Identidade nacional versus identidade negra**. 5ª Edição ed. São Paulo: Autêntica, 2019.

NONADA. Mediadores da Bienal do Mercosul divulgam carta após fala do curador Marcello Dantas. **Nonada**, 23 nov. 2022.

NUNES, D. **Banzo: Um estado de espírito negro**. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/banzo-um-estado-de-espírito-negro/>>. Acesso em: 7 mar. 2023.

OSORIO, L. C. **Conversa com Antonio Obá. Prêmio PIPA**, 1 set. 2017. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2017/09/conversa-com-o-antonio-oba-por-luiz-camillo-osorio/>>. Acesso em: 12 jul. 2022

PEDROSA, A. et al. (EDS.). **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo, Brazil: MASP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2016.

PEREIRA, P.; OLIVEIRA, F. **Mano a mano - Flávia Oliveira**. : Mano a mano., [s.d.]. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5WvQsSL28vj1rkz2QFYAJZ?si=gCr-SmjyQQy_IMdLH5fFiA>. Acesso em: 18 mar. 2023

QUIJANO, A. **Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder: antología esencial**. Primera edición ed. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

REZENDE, G. Casos de racismo crescem 237% em escolas de Minas: ‘Minha filha chorou’, diz mãe | O TEMPO. **Casos de racismo crescem 237% em escolas de Minas**, 20 set. 2022a.

REZENDE, G. Professor que mandou aluna prender cabelo cacheado em BH é indiciado por injúria | O TEMPO. **O Tempo**, 6 out. 2022b.

RIBEIRO, A. A. M.; FAUSTINO, D. M. NEGRO TEMA, NEGRO VIDA, NEGRO DRAMA: ESTUDOS SOBRE MASCULINIDADES NEGRAS NA DIÁSPORA. **Revista TransVersos**, n. 10, p. 163–182, 14 ago. 2017.

RIBEIRO, V. K. Engordurando o Mundo: o corpo de Fernanda Magalhães e as poéticas da transgressão. 28 fev. 2012.

RUFINO, L. Pedagogia das encruzilhadas Exu como Educação. **Revista Exitus**, v. 9, n. 4, p. 262–289, 1 out. 2019.

SANTOS, B. DE S.; RODRÍGUEZ, C. **La globalización del derecho: los nuevos caminos de la regulación y la emancipación**. 1. ed ed. Bogotá: Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Colombia, 1998.

SANTOS, D. D. Ogó: encruzilhadas de uma história das masculinidades e sexualidades negras na diáspora atlântica. **Universitas Humanas**, v. 11, n. 1, 18 dez. 2014.

SANTOS, R. A. F. DOS. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas**. Doutorado—São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 3 mar. 2016.

SANTOS, R. A. F. DOS. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros? **Revista GEARTE**, v. 6, n. 2, 5 jul. 2019.

SANTOS, R. S. DOS. Atos da Transfiguração: Mobilizando memórias da População Negra através da performance de Antonio Obá. **Ephemera - Revista do Programa em Pós Graduação da Universidade Federal de Ouro Preto**, v. 3, n. 6, p. 73–93, 5 dez. 2020.

SARAIVA, E. C. **Visualidades de Luiza Prado: poética da ex-centricidade**. Dissertação—Goiânia: [s.n.].

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, L. M. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira**. São Paulo, SP: Claro Enigma, 2012.

SEGATO, R.; GONTIJO, D.; JATOBÁ, D. **Crítica da colonialidade em oito ensaios: e uma antropologia por demanda**. 1ª edição ed. [s.l.] Bazar do Tempo, 2021.

SILVA, D. F. DA. Sobre diferença sem separabilidade. Em: São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 2016. p. 58–65.

SIMÕES, I. M. **Montagem fílmica e exposição : vozes negras no cubo branco da arte brasileira**. Doutorado—Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

SIMÕES, I. M.; ABREU, I. T. M. DE; FERREIRA, C. **Presença Negra no MARGS - apresentação da exposição**. , 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1IIG6sFNjITSZQb_ExKcmjJMnrqbnfrdz/view>

SMYTHE-JOHNSON, N. Amplifying syncretism: Antonio Obá's dialectical conception of Brazil. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 6, n. 1, p. 584–602, 13 jan. 2022.

SOUSA, C. B. DE. O que persiste como falta. Em: **Prêmio Pipa 2017**. [s.l.: s.n.]. p. 40–41.

SOUSA, C. B. DE. AUSÊNCIA E PRESENÇA IDENTITÁRIA - O RITO NA OBRA DE ANTÔNIO OBÁ. **II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**, p. 135–144, 2018.

TATE, S. A. Descolonizando a raiva: a teoria feminista negra e a prática nas universidades do Reino Unido. Em: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (Eds.). **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 183–201.

TRADIGO, A. **Icone e Santi d'Oriente**. Ediz. ilustrata. Illustrated edição ed. Milano: Mondadori Electa, 2004.

VIEIRA, T. (ED.). **Revisão Sistemática de Literatura sobre Branquitude: Uma Análise de 2002 a 2022**. , 2022. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1GKTcmf5XFbqEfLesJbLEwXj9zGqt90SP/view?usp=sharing&usp=embed_facebook>. Acesso em: 20 mar. 2023

ZEITEL, G. Artistas abandonam em peso a Bienal do Mercosul e se voltam contra a organização. **Folha de S.Paulo**, 20 ago. 2022.

APÊNDICE A

NOTAS SOBRE BRANQUITUDE: PENSAR A PARTIR DE LÉLIA GONZALEZ

Érica Cristiane Saraiva

As ferramentas críticas disponíveis, precisamente por também serem construções do pensamento moderno, não suportam a ideia de uma intervenção ético-política que reduza a capacidade da diferença cultural de produzir uma separação ética intransponível. Isto é, elas não são capazes de efetivamente interromper o emprego de uma violência total que em outro contexto seria inaceitável contra aqueles que estão do "Outro" lado (cultural) da humanidade (SILVA, 2016, p. 58-9)

Esse é um texto experimental. Quando fui convidada para falar sobre o trabalho de Lélia Gonzalez (1935 - 1994) fiquei muito preocupada. Em uma semana teríamos o Dia da Consciência Negra, no entanto a convidada para falar sobre trabalho dessa escritora, professora e filósofa é uma mulher não-branca. Esse fato por si só já fala de um apagamento com o qual temos muitas contas a acertar. Por isso, esse é um experimento, uma discussão teórica/ relato, elaborado para tentar dar corpo a uma dimensão ética da pesquisa, colocar questões que surgem no entre, da minha relação com o trabalho da autora. Ou seja, narrar as transformações ocorridas na pesquisa a partir de sua leitura.

A escrita desse texto foi permeada pela escuta de muitas mulheres¹ que me ensinaram e ensinam, que me inspiraram e me acolheram. Importante frisar que por “experiência” também procuro delimitar uma série de incômodos que vieram na esteira da escrita da minha dissertação, principalmente, observações quanto a escrita sobre o trabalho de outra artista. Logo, os questionamentos que trago para esse texto são também parte de um processo iniciado há um tempo e que assumiram um lugar central nas minhas produções mais recentes.

Para que não haja equívocos, para que seja possível eu me colocar na posição de falar da obra de Lélia Gonzalez é inevitável falar de branquidade/ branquitude: explicitar

¹ O presente texto foi elaborado a partir da conferência realizada na Semana Acadêmica de Filosofia da PUC-RS, realizada em 12/ novembro de 2020. Pelos comentários e provocações que contribuíram para que minha fala tomasse corpo, e conseqüentemente escrita, agradeço Izis Abreu, Rita Rosa Lende, Cristina Ribas e Caroline Marim.

que na medida em que “só ele [o negro] é estudado dissecado, problematizado” (CARONE; BENTO; PIZA, 2002, p. 26) ler Lélia Gonzalez significou enfrentar o viés euro-centrado das epistemologias hegemônicas e conseqüentemente questionar o papel que pesquisadores desempenham na perpetuação desse modo de produção de conhecimento. Em outras palavras, senti que queria começar respondendo “porque o branco pensa o Outro e não em si?” (CARDOSO, 2014, p. 11) A pergunta de Lourenço Cardoso, assim como os escritos de Lélia sublinham a pretensa invisibilidade fundamental do sujeito branco no recorte das pesquisas acadêmicas.

Foi a irreverência de Gonzalez em apontar as contradições de discursos historiográficos em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984) me convidaram a conhecer melhor seus escritos e trajetória. Queria entender a ressonância de seu texto em mim quando falava da diferença entre discurso e a realidade vivida por ela e por muitas outras. Imaginava assim, dar conta da diferença que se apresenta para mim entre realidade e a fábula oficial dessa realidade. Subjacente a essas questões há o fato de que muitas vezes, enquanto mulheres mestiças, raramente encontramos referenciais que nos ajudem a significar nossa experiência. Nisso, os escritos de Lélia me encorajaram a transformar vivência em perguntas de pesquisa, que tento colocar aqui.

Como nos lembra Maria Aparecida Silva Bento em *Branqueamento e Branquitude no Brasil* (2002) após a abolição da escravidão a população branca saiu com um saldo extremamente positivo decorrente do enriquecimento pela apropriação do trabalho de outros grupos (CARONE; BENTO; PIZA, 2002). A autora aponta a unilateralidade dos estudos sobre a situação racial brasileira: ao colocar o foco das análises no “problema do negro” reproduz-se uma lógica que representa a desigualdade como um dado a priori e não um resultado de diversas políticas discriminatórias que marginalizaram e restringiram o acesso a cidadania plena de populações *negras*. Tal lógica impossibilita responsabilizar o grupo branco, fortalece sua autoimagem, “legitimando sua supremacia econômica, política e social” (BENTO, 2014, p. 25). Assim, a autoimagem do grupo negro é distorcida/ deformada, porém representada como “dada”. Seguindo esse raciocínio, sujeitos “marginais” são colocados compulsoriamente em uma dinâmica de constante reivindicação/ defesa de sua subjetividade – porém vista como problema de negro, problema de mulher, problema de populações LGBTQIA+ etc... o gaslighting nunca termina.

O que se seguiu a 1889 foram mais algumas décadas de direitos solapados em contiguidade com o avanço de teorias eugenistas e a implantação da ideologia do embranquecimento através da figura do mestiço (SCHWARCZ, 2012). Com isso, quero dizer que enquanto não-branca, a escrita implicava questionar minha identidade a partir da branquitude e pensar sobre apropriação do capital intelectual de mulheres *negras*² a partir das minhas práticas. Logo, os aspectos a seguir nortearam meu raciocínio ao longo da discussão apresentada: a) o papel da projeção na construção de uma identidade racial branca; b) o desaparecimento do sujeito branco das relações raciais; c) o modo como esse desaparecimento se reproduz nas abordagens ontológicas/ epistemológicas (CARONE; BENTO; PIZA, 2002); e por último d) a exigência de que nossos saberes sejam elaborados da maneira que o outro considera inteligível em detrimento da dimensão e afetos que mobilizamos para a pesquisa.

Como se relacionar com o conhecimento produzido por feministas *negras* sob a crítica que autoras e autores trazem em relação a apropriação e epistemicídio (MBEMBE, 2018)? Enquanto pessoas não-brancas que lugar é possível ocupar na reflexão sobre racialidade? Estamos nos referindo somente a uma diferenciação ética que visa desmontar a lógica de apropriação na produção de conhecimento? Para refletir sobre levei em conta um dos principais argumentos elaborados por Bento: evitar focalizar o branco impede de discutir as dimensões do privilégio construído a partir da apropriação do trabalho de outro grupo. Esse argumento vai ao encontro das observações de Lélia Gonzalez na medida em que a autora aponta nos discursos historiográficos a tentativa de desaparecimento do branco na produção de conhecimento. A análise da última parte de representações de mulheres *negras* - a *mãe preta* e a *mucama* – para restabelecer o corpo branco nos discursos historiográficos (GONZALEZ, 2018). Entendi que precisava trazer também meu corpo para a escrita para me deslocar desse lugar de pretensa neutralidade, de quem tem o privilégio de reivindicar/ apropriar-se simbolicamente de um saber, isto é reivindicar um sujeito-saber da produção de Lélia Gonzalez.

É inevitável retomar algumas condições anteriores a presente pesquisa. Como disse anteriormente escrever sobre o trabalho de outra mulher na dissertação provocou em mim

² Em sua tradução, Grada Kilomba ressalta sua preocupação com terminologias que revelam a “falta de reflexão e teorização da história e herança coloniais e patriarcais” (KILOMBA, 2019 p. 14). A autora optou por escrever *negro/a* em itálico e em letra minúscula, sublinhando a necessidade de desconstrução linguística e não reprodução de uma linguagem colonial. Assim, ao longo do texto optei por seguir a orientação da autora, utilizar itálico e letra minúscula, e estendi a regra para outros termos que compartilham de um contexto análogo.

uma série de questionamentos. Luiza Prado (1988), artista transdisciplinar, descendente de indígenas e com uma pesquisa voltada para processos de cura que partiam do psicodrama associado a diferentes linguagens artísticas, foi o estopim da questão de como a escrita pode ser violenta. Uma vez entregue comecei a me questionar sobre a amplitude das projeções do historiador e crítico de arte sobre o trabalho do outro; sobre aquilo que gostaríamos de ver quando tentamos encontrar um modo de dar voz ao indizível em nós. A dúvida permaneceu comigo e reapareceu com a leitura de Gonzalez. Isso porque ao sublinhar aquilo que está ausente com o objetivo de significar o texto de Caio Prado Junior, a autora me questionou sobre as minhas próprias projeções acerca do trabalho de Luiza Prado, e a pergunta tornou-se incontornável.

CONSCIÊNCIA E MEMÓRIA

Porque Luiza Prado? Porque tratar da construção de identidade da artista em contraposição a violência sexual e suas questões de saúde mental, ou sobre ressignificar símbolos religiosos a partir da violência colonial perpetrada contra mulheres indígenas e escravizadas? O que eu estava tentando elaborar através do discurso dela? A última pergunta na minha cabeça era sobre os riscos: como eu me sentia sabendo que estava elaborando minhas questões a partir da tomada de posição de uma outra pessoa? Isto é, o corpo sobre o qual eu estava escrevendo não era o meu.

Nesse ponto, podemos começar a falar de mestiçagem enquanto categoria cognitiva herdada da colonização através da qual “adquirimos o hábito de pensar nossas identidades sem nos darmos conta da manipulação do biológico pelo ideológico” (MUNANGA, 2019, p. 24). Enquanto forma de sociabilidade que media nossas relações com o mundo a figura do mestiço é inseparável da história da ideologia do branqueamento, uma vez que aquela inseriu uma ambiguidade essencial para a manutenção do programa eugenista no Brasil (MUNANGA, 2019).

Já Lilia Moritz Schwartz (2012) narra o avanço de teorias eugenistas no Brasil a partir de 1870 e sublinha – quando a expectativa de branqueamento da população após algumas gerações não se cumpriu – como a mestiçagem anteriormente considerada símbolo de degeneração foi capturada pela narrativa oficial. Logo, produziu-se uma valorização da figura do indígena e a ascensão da figura do mestiço como símbolo da brasilidade que objetivava superar numericamente as populações *negras* e suplantá-las

antagonismo entre raças, construindo a ideia de uma escravidão branda e a representação de uma abolição pacífico.

Assim, o discurso oficial passou a representar um país cordial feito da mistura de raças que contribuía para o bem comum. Porém, sem deixar de representar nesse processo brancos/as como a raça superior em relação as outras (FREYRE, 2006). Importante notar que isso foi devidamente acompanhado da proibição de religiões de matriz africana, mudanças jurídicas que impediam o acesso a herança e bens e mantinham essas populações na precariedade. Esse conjunto de ações, acrescido da valorização e possibilidade de ascensão social do mestiço, resultou em ambiguidade e antagonismo entre mestiços e *negros*. Segundo Kabengele Munanga

Apesar de o processo de branqueamento físico da sociedade ter fracassado, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços. Esse ideal prejudica qualquer busca de identidade baseada na ‘negritude e na mestiçagem’, já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior (MUNANGA, 2019, p. 21)

Mais a frente o autor acrescenta que “no topo da escala, a assíntota ao branco leva a negação de certos panos de fundo da ascendência. E a famosa passagem de linha só poderia ser a aventura de um indivíduo que quer fazer que todos esqueçam o que ele mesmo não quer mais lembrar” (MUNANGA, 2019, p. 43). Em sentido próximo, Gonzalez evoca a consciência como lugar

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 a memória inclui (GONZALEZ, 2018, p. 194)

Trouxe um pouco desse contexto para falar sobre o impacto psicológico causado pela ideologia do branqueamento na formação da minha própria identidade: aquela que não sabe bem o que reivindicar uma vez que esse passado foi apagado/ perdido; ocupando um lugar diferente do das mulheres *negras* por ter ascendência indígena; de educação ocidental; por ter nascido em uma cidade nova com forte imigração nordestina que pela prevalência de pardos se reconheceu mais perto da branquidade do que da negritude. Aprofundei a reflexão através de outro caminho: a tentativa de traçar minha árvore genealógica.

Sabendo que houveram indígenas na ascendência paterna, tentei identificar através dos trânsitos migratórios possíveis etnias das quais minha família é descendente. Comecei

uma busca nos registros de nascimentos, casamentos e óbitos deixados pelas paróquias do Maranhão em uma tentativa de identificar o nome de solteira da avó mais distante e quem sabe assim identificar membros de sua família e daí seguir as pistas... fim da linha, porém. Da busca documental, observei diversos registros continham as palavras *natural*, *legítimo*, *escravo*, *branco* e algumas vezes *livre/ liberto*. Um amigo historiador (além de ler registros impossíveis) me explicou que filhos *naturais* eram crianças nascidas fora do casamento, muitas vezes registradas por padrinhos (que podem ou não ser os pais biológicos); filhos *legítimos* continham o nome dos pais e avós nos registros de nascimento; pessoas *negras* raramente identificadas além da palavra *escravo*, as vezes acompanhada dos senhores a quem serviam; e por último seu diagnóstico: encontrar mulheres anônimas descendentes de escravos é praticamente impossível³. Restou um palpite sem possibilidade de prova, um apagamento que me levou a questionar o próprio sentido da tentativa de traçar esse caminho. Até quando permitiremos que nossa identidade seja sempre representada como indício de uma falta?

Se consciência exclui e memória da verdade se estrutura como ficção, como falar de ancestralidade quando se é descendente do etnocídio? Um desaparecimento, um atestado da falta, que parece colocar em risco a legitimidade da minha experiência como fonte de conhecimento? Esse desaparecimento que invisibiliza a diferença pode ser confundida com igualdade – uma estratégia da ideologia do branqueamento enquanto emprega políticas discriminatórias, viabiliza juridicamente o genocídio das populações *negras*; força a expulsão dos povos indígenas de suas terras tradicionais por grileiros e garimpeiros, priva seus meios de permanência pelo esgotamento da floresta. Na medida em que se veem impossibilitados de manter suas práticas perde-se um capital intelectual que proporcionava autonomia dessas comunidades.

Passei a olhar para a trajetória com o trabalho da Luiza como uma forma de elaborar minhas memórias através dos discursos delimitados por ela. O processo de desalienação do meu corpo começou ao olhar para o modo como ela mesma tentava dar conta de dimensões esquecidas ou ignoradas de si. Esse ciclo se “completou” – nunca se completa de fato – com o contato com o trabalho de Gonzalez e pelo acolhimento das minhas questões. Acolher a negação em se ver como descendente de mulheres que não tiveram status jurídico, que dirá então direitos sobre sua sexualidade, saúde mental e independência financeira; acolher as experiências de abuso que eu mesma vivenciei;

³ Pela contribuição agradeço a Pedro von Mengden Meirelles.

acolher o decorrente medo da maternidade; o medo de me expor e de me sobressair, de atrair atenção e me tornar um alvo de assédio e/ ou violência sexual, dimensões da objetificação (FREDRICKSON; ROBERTS, 1997) que são inseparáveis da estruturação de nossas identidades e que nos acompanham juntamente com os estereótipos sobre nossas sexualidades.

A conexão com Lélia e Luiza ocorreu porque ambas falavam com sua própria voz, ao contrário de mim que não conseguir sentir o mesmo, tentando apagar a oralidade, falar como *outros/as*, pisando em ovos para não incomodar ninguém, não conseguia encontrar um modo próprio de falar do que me afetava. Não sei se esse modo existe, porém em vista da construção do sujeito do conhecimento branco hetero patriarcal sei que é uma cobrança que pesa muito nas nossas produções quando sentimos que precisamos responder dentro dos parâmetros fixados por outras pessoas. Muitas vezes manifesto na dura exigência de que nos expressemos com um outro vocabulário que não o nosso. A tentativa de tradução não representa uma perda somente para a filosofia, mas para o exercício de abrir-se para outras formas de habitar o mundo.

Em um nível macro, olho também para como a perda da ancestralidade nos tirou um sentido de coletividade que muitas vezes acabamos por procurar em outras instâncias. Na medida em que o trauma coletivo segue no inconsciente e requer um reconhecimento e muito trabalho emocional para ser superado, o contexto de precarização da educação, saúde, desemprego, vai se tornar intransponível e criar uma massa de trabalhadores excedente, mantida na informalidade e lidando cotidianamente com as consequências de um projeto de estado racista hetero patriarcal que mantém as pessoas na pobreza⁴.

Digo isso para sublinhar que há mais do que impactos individuais na alienação pela ideologia do branqueamento. No que alimenta antagonismos e impede um senso de coletividade necessário como ferramenta política invisibiliza de outro lado o racismo das políticas públicas que retroalimenta sua própria ideologia. Essa não é uma história de superação individual a partir da leitura de mulheres *negras*, é uma tentativa de reconhecimento de modos como fui alienada, mas que tenta olhar também para as dimensões dessa alienação que estão além, parte de um projeto maior e em andamento há muitos séculos, e suas consequências para outras mulheres.

⁴ Em *Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher* Lélia Gonzalez analisa a formação de uma massa marginal composta majoritariamente por pessoas negras.

Se em um nível pessoal fui capaz de avançar foi pela forte relação com minha mãe que sempre me incentivou, e sobretudo por ter encontrado apoio em políticas públicas que possibilitaram que eu continuasse a estudar. Mesmo assim, essa educação não impediu o *burnout* aos 30 anos pela enorme cobrança que pesa sobre as mulheres na vida acadêmica; nem que eu fosse assediada ou que teria minha voz reduzida nesse mesmo ambiente; nem que eu veria as contribuições de tantas pesquisadoras, eu inclusa, serem empurradas para um gueto do campo de estudos que escolhemos seguir. Pesavam as classificações sobre nossos trabalhos, que não eram nem mesmo arte, pois Arte é uma outra coisa menos mundana. Não por acaso Shirley Ann Tate narra a dor manifesta em seu corpo pela violência racista sofrida e a necessidade de separar as projeções de outras mulheres sobre ela dos sentimentos que eram de fato seus para então reivindicar sua categoria política (TATE, 2019).

Visto de fora, os aspectos listados acima encontram facilmente uma justificativa no discurso meritocrático que continua a reinar no mercado de trabalho. Tal economia se sustenta sobre a hierarquização dos saberes e práticas reproduzida pela ideologia colonial; se sustenta na medida em que não olhamos para esse modo de produção e nos responsabilizamos por sua crítica; se sustenta quando nos apropriamos do trabalho e saberes de outrem como forma de ascender socialmente.

Se os *sujeitos/as negros/as* são excluídos de culturas europeias, a mestiçagem é vivida de maneira compulsória, não para afirmar uma identidade social experimentada de maneira reconhecidamente positiva, mas tão somente para negar a existência do racismo na cultura brasileira. A cosmovisão ameríndia é diametralmente oposta ao humanismo que informou as práticas colonizatórias (VIVEIROS DE CASTRO, 2018), os signos passíveis de conservação pela ideologia oficial convergem em representações folclóricas que essencializa descendentes indígenas e inviabilizam sua autonomia sob a égide da aculturação (se tem celular é aculturado, se vive no mato, o acesso a infraestrutura também lhe é negado). Parece tratar-se de um estado experimentado pela branquidade que não consegue definir-se fora de uma matriz colonial essencialista e racista e ao estender a alienação a mestiças e mestiços veta suas possibilidades de relação com outras cosmovisões. Consequentemente, nega a possibilidade de também ser transformado por esse contato pois reivindica permanência da branquidade como identidade.

Durante minha palestra na Semana de Filosofia da PUC, um dos comentários que recebi foi algo parecido com “é como se a Lélia fosse sua psicanalista”. Não tinha pensado

a respeito nesses termos, mas naquele momento achei a afirmação muito precisa. Ficou na minha cabeça e senti que deveria trazer para o texto. Até aqui, tentei sobretudo a) separar minhas projeções sobre os trabalhos dessas duas mulheres em vista de um modo de subjetivação da branquidade (no que envolve projetar questões com as quais não consegue lidar sobre o outro); b) reconhecer o contexto maior que influencia nossos processos de subjetivação; c) falar auto conscientemente de questões que me incomodam no que podem revelar um modo de produção nocivo para a saúde mental de quem pesquisa; d) me colocar no texto de modos que também me desafiam, pois entendo que o saber produzido por Luiza e Lélia e por várias das autoras aqui citadas envolveu uma tomada de posição por cada uma delas. Esse movimento foi um efeito da leitura de Lélia em mim e transformou minha relação com a pesquisa, explicitou uma lógica colonial inconsciente/ internalizada e me encorajou, como diria Lélia, a falar com todas as implicações.

DESCOLONIZANDO EPISTEMOLOGIAS

O encontro com os escritos de Lélia Gonzalez se deu pela necessidade de reconstruir o contexto de formação de uma identidade cultural brasileira durante o desenvolvimento da pesquisa em artes visuais. A partir dos trabalhos de artistas brasileiras contemporâneas buscamos mapear uma produção semiótica comum – no caso, a presença de símbolos da religião católica para responder a seguinte pergunta: Como símbolos religiosos aparecem na arte contemporânea? De que modo esses símbolos são deformados no encontro com artistas indígenas e *negros*?

O ponto de partida foi a performance *Atos da transfiguração – desapareção ou receita para fazer um santo* (2015), de Antônio Obá. Entre os artistas presentes na exposição *Queermuseu* (2017) em Porto Alegre, ele foi um dos mais atacados pela performance, em que nu e de joelhos rala a imagem de gesso de uma santa e despeja o pó branco sobre o próprio corpo nu, tentando cobrir-se da cabeça aos pés. A percepção de uma investigação mais ampla do artista em torno de símbolos religiosos exigiu refletir sobre o modo como abordamos esses trabalhos nos textos de história e crítica de arte. Porém, a abordagem inicial desses trabalhos girava em torno da apropriação e deformação de elementos do catolicismo sem levar em conta as transformações promovidas nos ensinamentos religiosos com o objetivo principal de catequização.

Como nos diria Lélia em *A categoria político-cultural da Amefricanidade* (1988) ao propor uma abordagem nova da formação histórico-cultural do Brasil, a ideia de que nossas bases culturais são europeias não se sustenta. Em 1987, a autora havia participado da publicação do livro *Festas Populares no Brasil* (1987) com o artigo *Festas Afro-Brasileiras*, texto no qual a autora sublinha o esforço dos povos diaspóricos em preservar manifestações culturais de suas nações de origem. O etnocídio caracterizado pela miscigenação entre etnias, pelo rompimento das estruturas sociais e pela imposição de valores religiosos, provocou um movimento de adaptação que implicou recriar novas identidades em comunidade e adaptar as celebrações africanas ao espaço das religiões europeias.

Ao retomar brevemente o tópico em 1988, a autora reafirmou o caráter original da junção entre espaço cristão como receptáculo para as religiões africanas e indígenas como forma de resistência cultural. Nesse sentido, Schwartz acrescenta que “quando o Estado proibiu o culto a orixás *negros*, recorria-se aos santos cristãos, numa relação de correspondência que vigora até hoje no país” (SCHWARCZ, 2012, p. 40). Assim, podemos observar que mais do que uma adaptação de conteúdos cristãos com o objetivo de catequizar, objetos cristãos também foram instrumentalizados como forma de alcançar uma certa autonomia nas comunidades e escapar ao monitoramento estatal. Torna-se necessário então questionar o modo como os cultos de matriz africana são vivenciados e atribuir sentido às relações que escapam da literalidade disposta pela doutrina católica. Sob uma perspectiva decolonial, Gonzalez provocou um deslocamento radical de um dos referenciais centrais da pesquisa ao desafiar a noção de uma herança cristã europeia homogênea. Voltando ao trabalho de Obá é importante notar que a performance ocorreu no mesmo ano em que somente no Distrito Federal foram registrados 15 ataques a terreiros de candomblé, além do caso de Kaylane Coelho, 11 anos, agredida com uma pedrada na cabeça por dois homens de bíblia em punho ao sair de uma celebração na Zona Norte do Rio. Esse fenômeno subjacente a ascensão das comunidades neopentecostais ao redor do Brasil vem crescendo exponencialmente desde então, mas também remete a um contexto de repressão e tentativa de criação de uma narrativa única, que aponta para a criminalização das religiões de matriz africana que perdurou no país de 1889 e 1945, com monitoramento e fiscalização dos terreiros de candomblé no Rio de Janeiro (CALCAGNO, 2015; MOTTA; JACOBS, 2018).

A ruptura provocada na abordagem metodológica atingiu o problema inicial: abordar símbolos religiosos como núcleo e olhar para os modos como artistas agem sobre esse “suporte” deformando-o. Ou seja, eu havia submetido as pesquisas de Obá e de Prado ao núcleo religioso como representação estável, o que poderia não se sustentar de maneira tão homogênea na prática – como alguns dados vieram demonstrar. Considerando a adaptação dos cultos africanos e a forte propaganda da ideologia do embranquecimento, tratar-se-ia de narrar a complexidade do apagamento dos referenciais africanos das manifestações afro-brasileiras pela ideologia; ou talvez como “diria” Obá em 2015, falar de embranquecimento?

Talvez de maneira precipitada, gostaria de apontar uma problemática do processo de subjetivação a partir de imagens alijadas de seu respectivo contexto – “por um lado, tribal, étnico, mítico e, por outro, cultural, histórico, econômico” (GUATTARI; OLIVEIRA; LEÃO, 2012, p. 115) nas palavras de Félix Guattari. Aqui, considerando símbolos que são desterritorializados e territorializados em seguida dentro de uma narrativa ideológica oficial. Alheios a cosmovisão que lhes deu origem, tem sua função simbólica subvertida e territorializadas em imagens passíveis de consumo que logo serão substituídas por outras, pois convergem com uma lógica colonialista que esvazia os símbolos do sentido que lhe era conferido pelas relações que criava enquanto mantém sua estrutura intacta... Pensei em Guattari quando comenta em *O novo paradigma estético*, sobre uma exposição de arte primitiva em Nova York ao apontar justamente o fascínio com “um exotismo de época” (GUATTARI, 2012, p. 115), e penso sobre isso porque acoberta a fantasia colonial do outro como ser exótico criando em torno dele uma aura folclórica, da qual decorre sua exclusão da nação, a ideia de aculturação do indígena e o abandono do Estado em termos de políticas públicas.

Finalmente, um outro problema é a possibilidade de se aproximar de artistas *negros/as, mulheres* e LGBTQIA+ reduzindo suas práticas a questões de subjetivação quando a relação que mantem com cultos religiosos pode se apresentar de maneira mais complexa do que a cosmovisão humanista pode assumir.

O movimento de tomar o sujeito como objetivo/ fim conseqüentemente reproduz o padrão do sujeito eurocêntrico, pode implicar um processo de diferenciação, reafirmando o discurso de uma falta. Mas explorar a dor – mesmo enquanto reivindicamos sua função documental – também pode ser uma violenta objetificação. Lélia falava bastante sobre o que damos a ver quando tentamos esconder algo, creio que começo a entender... “Além da

dor e do folclore”, a frase de Silvia Rivera Cusicanqui que reverberou por muitos dias na minha cabeça enquanto tentava elaborar sobre o lugar de onde é possível falar... Quero falar de um lugar em que seja possível me autodefinir, não me definir enquanto diferença de um outro objeto, ou até não definir nenhuma forma, pois tal processo já parece cooptado no cerne por uma lógica que se opõe a minha existência. Tentar me definir parece reafirmar a lógica de que é preciso definir o outro, como se fosse necessário que habitasse a lógica da minha perspectiva – mas ele não precisa da minha permissão, a árvore caiu na floresta e outras árvores ouviram sua queda. Assim, ir em direção a um método descolonial, implicou um deslocamento desse sujeito como parâmetro de diferenciação que possibilita produzir o *objeto*. Tal como a citação de Denise Ferreira da Silva no início deste texto, tentei intervir através da minha experiência e preocupações no modo como estava acostumada a pensar metodologia.

Há um antes e um pós Lélia Gonzalez na minha trajetória acadêmica, pois pensar sobre descolonização implicava rever o modo como elaborei perguntas e hipóteses. Implicou repensar quem ou o que ocupava a posição central do tema, aquilo que atribuía os sentidos de todas as outras relações que eu me propunha então a traçar. Esse foi um movimento difícil e dolorido, pois implicava também dar sentido a características minhas que foram apagadas para dar lugar a esse sujeito eurocêntrico do conhecimento. Inventar relações que desaprendi e imaginar novos sentidos. Pensar sobre decolonialidade implicou questionar processo de subjetivação da branquidade como produção da racialidade. Concluir que procurei as palavras de outras para dar dimensão para a complexidade dos afetos, na medida em que nos emprestam uma capacidade temporária de criar corpo para imagens que não cessam de aparecer e nos ferir, muitas vezes por serem infinitamente distantes daquilo que gostaríamos de ver. Mas principalmente, entender meus questionamentos éticos como perguntas possíveis. Refletir sobre branquidade significou me interrogar em minhas responsabilidades enquanto autora – até mesmo rir-se um pouco de um sujeito imaginário que pensa ser capaz de reivindicar autoridade, como a própria Lélia fez ao deslocar a perspectiva freudiana para pensar a constituição das famílias brasileiras e a neurose que seria a gênese do racismo “disfarçado” (GONZALEZ, 2018).

As palavras de Lélia me ajudaram a reconhecer os modos como resistimos e inventamos outros modos de viver sem que sejamos também colocados para fora da cultura sempre que uma pessoa branca tenta reivindicar seu território. Saio com mais perguntas do que quando comecei a narrativa desse processo alguns meses atrás. Mais do que reivindicar

um sujeito do saber Lélia Gonzalez, a oportunidade da conferência foi um exercício de escuta do que outras mulheres me disseram sobre minha posição, pensar sobre como me relaciono com a autora, como ela influenciou meu caminho de pesquisa e que possibilidades considere nesse caminho e por último narrar sobre como fui afetada. E assim, seguimos.

Referências Bibliográficas

CALCAGNO', 'LUIZ. Ataques de intolerância religiosa contra estátuas de orixás envergonha o DF. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/12/30/interna_cidadesdf,512374/ataques-de-intolerancia-religiosa-contra-estatuas-de-orixas-envergonha.shtml>.

Acesso em: 18 nov. 2020.

CARDOSO, L. [UNESP. O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil. Doutorado—São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 28 maio 2014.

CARONE, I.; BENTO, M. A. S.; PIZA, E. P. (EDS.). Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

FREDRICKSON, B. L.; ROBERTS, T.-A. Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks. *Psychology of Women Quarterly*, v. 21, n. 2, p. 173–206, jun. 1997.

FREYRE, G. Casa-Grande & Senzala. Português edição ed. São Paulo: Global Editora, 2006.

GONZALEZ, L. Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa... 1a ed. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

GUATTARI, F.; OLIVEIRA, A. L. DE; LEÃO, L. C. Caosmose: um Novo Paradigma Estético. 2a edição ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

KILOMBA, G. Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. 1a Edição ed. [s.l.] Cobogó, 2019.

MBEMBE, A. Necropolítica. 1a edição ed. [s.l.] N-1 Edições, 2018.

MOTTA, A. A.; JACOBS, C. S. País registra cada vez mais agressões a religiosos e quebras de terreiros. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/sociedade/pais-registra-cada-vez-mais-agressoes-e-quebras-de-terreiro/>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

MUNANGA, K. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil - Nova Edição: Identidade nacional versus identidade negra. 5a Edição ed. [s.l.] autêntica, 2019.

SCHWARCZ, L. M. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo, SP: Claro Enigma, 2012.

SILVA, D. F. DA. Sobre diferença sem separabilidade. In: São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 58–65.

TATE, S. A. Descolonizando a raiva: a teoria feminista negra e a prática nas universidades do Reino Unido. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (Eds.). Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico. 2a ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 183–201.