**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE**

**A INVISÍVEL LUZ QUE PROJETA A SOMBRA DO AGORA: GÊNERO, ARTEFATO E
EPISTEMOLOGIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA DE AUTORIA NEGRA**

Janaina Barros Silva Viana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP) para obtenção do título de Doutor em Estética e História da Arte.

Área de concentração: Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: Epistemologia e Metodologia da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Dilma de Melo Silva.

SÃO PAULO – 2018

AGRADECIMENTOS

Lembrei-me de uma fala da Rainha Belinha, Isabel Casimira Gasparino, Rainha Conga do Estado de Minas Gerais e das Guardas de Moçambique e Congo Treze de Maio de Nossa Senhora do Rosário, sobre aquilo que nossos antepassados semearam, mas muitas vezes, não puderam viver até colherem os frutos de suas ações. Ela retomava a história da sua mãe que lançava todos os seus gestos para uma escrita no agora como uma forma de continuidade naquelas pessoas que viriam depois. De que maneira algo que outros fizeram no passado impacta em nosso presente? Quais são as nossas encruzilhadas? Que tipos de escritas coletivas são urdidas a partir do encontro de outras histórias? Quando penso nesse percurso de escrita é a soma de muitas histórias friccionadas numa série de camadas de saberes. Não é possível ver o mundo apenas pela fresta de uma janela, mas é necessário estar nele com todas as suas fricções de afetos e desafetos. Trago aqui a presença de minha mãe Janilda Barros da Silva e meu pai Oswaldo Pereira da Silva (in memorian) como meu primeiro processo educativo de letramento e agenciadores afetuosos de minhas primeiras escritas. Gostaria de agradecer a minha estimada orientadora Dilma de Melo Silva pelas muitas trocas em suas orientações, pelo apoio em todos os momentos da pesquisa e pelo seu zelo irrestrito nesta jornada de pesquisa. Sinto-me grata pelas considerações zelosas da banca de qualificação composta por Renata Felinto e Denise Dias Barros que foram se somando a este percurso investigativo. À Carmen Aranha por me atentar para o exercício de uma escrita sobre minha produção artística como um projeto político indissociável de educação e pesquisa. Destaco também a generosidade das artistas Lidia Lisboa, Rosana Paulino e Sonia Gomes por colaborarem neste caminho ampliando as minhas perspectivas sobre epistemologias e construção de uma conduta ética e estética na arte contemporânea. A todas as artistas, os artistas, as curadoras, os curadores, as pesquisadoras e os pesquisadores que contribuíram com a pesquisa *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo* para edição Prêmio Pesquisador 2017, Programa de exposições Centro Cultural São Paulo: Angélica de Moraes, Bruna Fetter, Claudinei Roberto, Dalton Paula, Daniel Lima, Diane Lima, Érica Malunguinho, Fabiana Lopes, Flávio Cerqueira, Jaime Lauriano, Jorge Lopes, Leno Veras, Lídia Lisboa,

Michelle Mattiuzzi, Nabor Júnior, Paulo Nazareth, Peter de Brito, Priscila Rezende, Rafael RG, Renata Felinto, Renato Silva, Roberto Conduru, Rommulo Vieira Conceição, Rosana Paulino, Sonia Gomes, Tadeu Chiarelli, Thiago de Paula, Tiago Gualberto, Wagner Leite Viana (que atuou também como assistente de pesquisa e técnico de imagem) e Warley Desali. Agradeço também à Divisão de Curadoria e Programação, ao Arquivo Multimeios e ao Núcleo Memória do CCSP. Ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte. São muitos nomes ainda por citar que fizeram de diferentes maneiras parte dessa trajetória: Alecsandra Matias, Alexandre Mate, Claudete Ribeiro, Diana Proença Módena, Edson Moraes, Edson Leite, Ermelindo Nardin, Helena André, Hélio Menezes, José Leonardo do Nascimento, Juliana Ribeiro Bevilacqua, Marisa Alves, Regina Carmona, Renato Araújo, Rafaela Fusaro, Raquel Trindade (in memorian), Roseni Coelho, Umberto Silva (in memorian)...

E, por fim, agradeço imensamente ao meu companheiro de vida e coração Wagner Leite Viana pelos registros fotográficos, pela sua leitura sempre atenta e generosa sobre meus escritos. Foram muitas conversas sobre e com muitas inquietações. Muitas parcerias profícuas. Ao nosso filho Alvaro Barros Viana, que sem saber, pela poesia de seus desenhos e de suas histórias me faz lembrar em muitos instantes que é necessário ver tudo de modo simples mesmo quando há adversidades para enxergar além. Termino meus agradecimentos com um texto que ele fez para mim recentemente:

Pense em um lugar distante em um jardim. Uma camponesa que planta umas duas vezes seguidas. Elas (as plantas) morrem, mas ela não desiste e planta uma safra de amoreiras e consegue o que quer.

BANCA EXAMINADORA

Prof Dr.....Instituição.....

Assinatura.....

Prof Dr.....Instituição.....

Assinatura.....

Prof Dr.....Instituição.....

Assinatura.....

Prof Dr.....Instituição.....

Assinatura.....

Prof Dr.....Instituição.....

Assinatura.....

APROVADA EM:

RESUMO

A INVISÍVEL LUZ QUE PROJETA A SOMBRA DO AGORA: GÊNERO, ARTEFATO E EPISTEMOLOGIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA DE AUTORIA NEGRA

Nesta pesquisa propõe-se o debate sobre aspectos da experimentação em artes visuais pautado no papel do autor e nos discursos traçados pelas relações de identidade e alteridade na arte contemporânea. O retorno à ideia do artista como autor e a individualização dos critérios artísticos ao longo do século XX e XXI tornam-se fundamentais para discutir visualidades em busca de redefinições a respeito das formas de protagonismos no cenário artístico como é o caso de produções associadas diretamente ao epíteto arte afro-brasileira, no sentido em que se refere a produções múltiplas em temas, linguagens, discursos e estratégias de leituras. Traça-se um breve panorama sobre uma cena de autoria negra e seus trânsitos em espaços institucionais nas últimas décadas. Além de apresentar um recorte que considera a leitura da própria pesquisa poética visual. Tem-se como interesse, refletir sobre a construção de epistemologias a partir do debate de gênero e artefato na arte contemporânea. Assim, destacam-se nesta discussão os trabalhos de Rosana Paulino, Sonia Gomes e Lidia Lisboa. O artefato aparece nesta escrita como performance e método: escrita contranarrativa, memória e gesto político. Apresenta a problemática nos lugares de fricção em relação às terminologias instauradas, às condutas poéticas e éticas na arte contemporânea e suas epistemologias. Qual a relevância em sinalizar a origem étnica de uma autoria numa dada forma poética dentro de um contexto histórico e político? Quais movimentos na configuração de um discurso visual implicam na construção de uma leitura sobre gênero? Quais gestos operativos sinalizam essa condição? De que maneira nós construímos os nossos olhares e nossas perspectivas nesta encruzilhada sobre a ideia de histórias pessoais e universalidades, microestruturas e macroestruturas? Quando estas autorias falam por si? Qual o lugar possível de legitimidade delas? Quais são as estratégias possíveis de reescritas de contranarrativas?

Palavras-chave: autoria negra, gênero e artefato, arte brasileira contemporânea, epistemologias.

ABSTRACT

THE INVISIBLE LIGHT THAT PROJECTS THE SHADOW OF NOW: GENRE, ARTIFACT AND EPISTEMOLOGIES IN THE CONTEMPORARY BRAZILIAN ART OF BLACK AUTHORSHIP.

In this research is proposed a discussion about aspects of experimentation in the visual arts based on the role of the author and in the discourses traced by the relations of identity and otherness in contemporary art. The return to the idea of the artist as an author and the individualization of the artistic criteria along the XX and XXI century become fundamental to discuss visualities in search of redefinitions about the forms of prominences in the artistic scene as is the case of the productions associated directly to the epithet Afro-Brazilian art, referring to a multiple productions in themes, languages, discourses and reading strategies. A brief overview of a scene of black authorship and its transits in institutional spaces in the last decades is presented. Besides to presenting a clipping that considers the reading of the own poetic visual research. We have as an interest, to reflect on the construction of epistemologies from the debate of genre and artifact in contemporary art. Thus, the work of Rosana Paulino, Sonia Gomes and Lidia Lisboa stands out in this discussion. The artifact appears in this writing as a performance and method: counter-narrative writing, memory and political motion. It presents the problematic in the places of friction in relation to established terminologies, to poetic and ethical conducts in contemporary art and its epistemologies. What is the relevance of signal the ethnic origin of an author in a certain poetic form within a historical and political context? Which movements in the configuration of a visual discourse imply in the construction of a reading about genre? What operative gestures signal this condition? How do we construct our views and our perspectives at this crossroads about the idea of personal histories and universals, microstructures and macro-structures? When do these authors speak for themselves? What is their possible place of legitimacy? What are the possible rewriting strategies of counter-narratives?

Keywords: Black authorship. Genre and artifact. Contemporary Brazilian art. Epistemologies.

SUMÁRIO

PRÓLOGO

SOBRE REMENDOS, AFETOS E TERRITÓRIOS: UM ENSAIO SOBRE O MÉTODO E AUTOESCRITA DE ARTISTA

10. Parte-1

23. Parte-2

25. Parte-3

31. Parte-4

CAPÍTULO I

AUTORIA NEGRA JENTRE[INVESTIGAÇÃO POÉTICA: QUAIS SÃO SUAS EMERGÊNCIAS PARA O AGORA?

42. Quem pode falar? Quem não pode? E, acima de tudo, sobre o que podemos falar? - É preciso colorir para enxergar?

49. Tipotretaleta: sobre estratégias estéticas e éticas para o debate uma autoria negra.

65. A artista é um homem como os outros? A dessacralização do mito do artista universal para uma reescrita interseccional.

CAPÍTULO II

A INVISÍVEL LUZ QUE PROJETA A SOMBRA DO AGORA NA CENA DE SÃO PAULO: QUANDO A ARTE AFRO-BRASILEIRA NÃO É ARTE CONTEMPORÂNEA?

91. Por que o autor não está morto? Sobre quem deixamos de falar ou quase não falamos?

99. O que é ser uma artista negra ou um artista negro na arte contemporânea brasileira? Sobretudo, a arte afro-brasileira é um conceito em questão?

118. Nem tudo está escrito? Sobre o que ainda podemos contar? A cena de autoria negra nas artes visuais e a constituição de arquivos no Centro Cultural São Paulo.

136. Para falar de autoria, contranarrativa e epistemologias de percursos: cartografias sobre o agora.

CAPÍTULO III

THERE ARE NO WOMEN EQUIVALENTS FOR ...? O GÊNERO COMO FRICÇÃO ESTÉTICA

143. Gênero como léxico

148. Gênero como performance

160. Gênero e subalternidade

168. Gênero e o mito da diversidade étnica

181. Sobre poética(s)

185. Sobre epistemologias Jou entrecosturas para narrativas não hegemônicas

CAPÍTULO IV

O ATO PERFORMÁTICO "O CÂNTICO DA PAIXÃO DE CLÁUDIA" EM DOIS ATOS

203. I- A paixão de Cláudia.

211. II- O cântico da paixão de Claudia: o ato performático.

CAPÍTULO V

ROSANA PAULINO - O lugar da autoria como escrita contra-hegemônica para não falar de/por/sobre: episteme, método e investigação poética.

227. I

238. II

239. III

243. IV

246. V

CAPÍTULO VI

SONIA GOMES - O lugar da autoria como escrita contra-hegemônica: o tato como dimensão afetiva e política no campo expandido do desenho.

251. I

258. II

261. III

261. IV

265. V

266. VI

268. VII

271. VIII

CAPÍTULO VII

LIDIA LISBOA - O lugar da autoria como escrita contra-hegemônica e investigação poética: a dimensão da memória, gênero e artefato como performance

273. I

280. II

280. III

282. IV

EPÍLOGO

SOBRE O FATO DE ESTAR NU QUANDO SE ESTÁ VESTIDO: SOBRE A MORTE? OU QUASE MORTE? - OU, AINDA, OUTRAS REESCRITAS À FÓRCEPS.

284. Porque Nina Rodrigues ainda não é uma ausência? Quando a outra poderia ser eu?

285. Quando um pingo é letra, quando é preciso falar do que não se está escrito.

290. Sobre remendos, afetos e territórios: uma cartografia visual.

314. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

PRÓLOGO

SOBRE REMENDOS, AFETOS E TERRITÓRIOS: UM ENSAIO SOBRE CONDUTA ESTÉTICA E AUTOESCRITA DE ARTISTA.

PARTE 1

Este texto introdutório trata sobre os percursos realizados de investigação nesta pesquisa onde se entrelaça epistemologicamente uma série de lugares sociais aos quais pertenço. Talvez, possa soar aqui inicialmente como uma narrativa autobiográfica. Tão somente proponho ao longo dessa escrita, o lugar da pesquisa não apenas como um olhar do “eu pesquisadora” que conduz uma escrita sobre uma faceta da história da arte brasileira, como também, para além da somatória de diferentes encontros. E, até mesmo desencontros e outras perspectivas que não estejam aprisionadas ao perigo de uma história de perspectiva única.

Neste caso, uma pesquisa torna-se apenas possível a partir de um processo colaborativo que envolve a figura de uma série de agentes (pesquisadores, curadores, críticos, gestores culturais, artistas) entrecruzando e friccionando diferentes perspectivas acerca de uma história que ainda está sendo escrita acerca de uma produção visual contemporânea não hegemônica de autoria negra. Ao mesmo tempo, esta é uma história que ora evidencia determinados protagonismos, ora silencia outros. Logo, cria-se uma série de hiatos causando em determinados momentos a impressão equivocada de uma narrativa que está num reinício contínuo e também concentrada num dado eixo geográfico de produção. São muitos lugares de produção de conhecimento e visualidades. São muitos os caminhos que formam uma pessoa artista e ainda a mobiliza produzir continuamente.

Neste percurso, vejo, na mesma medida, o lugar da pesquisa, da produção artística e da educação onde me localizo. São capítulos que articulam ao longo desta escrita a ideia de costuras. Elas perpassam o lugar da minha escrita poética, entrelaçando condutas estéticas e éticas na construção de epistemologias. Então, aproximadas de

investigações acerca de artefato, gênero e política na arte contemporânea nas pesquisas visuais de Sonia Gomes (MG, 1948), Rosana Paulino (SP, 1967) e Lídia Lisboa (PR, 1973).

De que modo é possível pensar num processo de escrita poética a despeito do lugar da autoria sem que se construa uma narrativa que fale de/por/sobre? Ao mesmo tempo, como não pensar nas armadilhas acadêmicas sobre modos de traduzir narrativas hegemônicas?

Os textos sobre estas visualidades traduzem essas condutas nos processos de sistematização e formalização de seus projetos poéticos a partir das perspectivas das próprias artistas. São falas de artistas. São tessituras orais. São textos reflexivos que abordam aspectos sobre a formação de artista, referências poéticas, condutas estéticas, circulação de obras e a conjuntura de uma cena de arte contemporânea de autoria negra. Isto se dá a partir dos áudios transcritos de entrevistas cedidas inicialmente pelas artistas para a pesquisa documental *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo* dentro do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo (2017).¹

Ainda, após a finalização da pesquisa ocorreu uma exposição onde o texto de apresentação *Por que precisamos discutir autoria negra na arte brasileira contemporânea?* (2017) sinaliza este debate conforme segue abaixo:

Pensar a ideia de uma cena afro-brasileira nas artes visuais em São Paulo compreende pensar diferentes maneiras de reescritas de si. A noção de autoria cabe nesta escrita como um caminho para evidenciar cada experiência e leitura deste momento de intenso debate sobre esta produção em instituições artísticas e culturais. Portanto, retoma-se um percurso histórico assimétrico que

¹Esta pesquisa ocorreu durante o período de maio a dezembro em razão do edital Prêmio Pesquisador 2017 Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo. A exposição ficou em cartaz durante o período de 14 de dezembro de 2017 a 1 de maio de 2018. Isto foi possível a partir do mapeamento inicial de nomes representativos de gerações diferentes desta cena: Claudinei Roberto, Dalton Paula, Daniel Lima, Flávio Cerqueira, Jaime Lauriano, Janaina Barros, Jorge Lopes, Lídia Lisboa, Michele Mattiuzzi, Paulo Nazareth, Peter de Brito, Priscila Rezende, Rafael RG, Renata Felinto, Rommulo Vieira Conceição, Rosana Paulino, Sidney Amaral, Sônia Gomes, Tiago Gualberto, Wagner Leite Viana e Warley Desali. Foram também entrevistados os curadores e articuladores culturais: Angélica de Moraes, Bruna Fetter, Diane Lima, Érica Malunguinho, Fabiana Lopes, Leno Veras, Nabor Júnior, Renato Silva, Roberto Conduru, Tadeu Chiarelli e Thiago de Paula.

submenciona ou torna invisível parte de uma produção de autoria negra múltipla em seus discursos visuais e estratégias.

Assim, a partir de uma série de entrevistas em vídeo com artistas, curadores e agentes culturais apresenta-se uma espécie de cartografia: formas de condutas estéticas e éticas sobre aquilo que se tem produzido agora. Na mesma medida, entrelaça-se nesta pesquisa o próprio ato de coletar falas, fatos, documentos como aproximações, distanciamentos, confluências e epistemologias que se constituem como arquivo. Enfim, trata-se de evidenciar aqui este contexto contranarrativo da História da Arte Brasileira Contemporânea.

O título desta tese *A invisível luz que projeta a sombra do agora* faz menção a definição de contemporâneo feita por Giorgio Agamben no texto *O que é contemporâneo?* escrito em 2009. Segundo o autor, o contemporâneo trata do entendimento sobre o lugar de uma pessoa pertencente ao seu tempo, e que não se distancia do passado e para tal, é necessário *perceber o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz*. (AGAMBEN, 2009, p.72) Esta é uma questão sobre uma escrita que se refere ao agora em relação à produção não hegemônica na arte brasileira contemporânea. Inevitavelmente, formula-se a seguinte problemática: De que maneira é possível estar mergulhado nos acontecimentos do presente, mas paradoxalmente, vê-lo de modo distanciado nos processos de escrita?

Detalhes.
Bancada com documentos levantados durante a pesquisa *A cena afro-brasileira nas artes visuais em São Paulo*.

Vista geral da exposição Prêmio Pesquisador 2017. CCSP.
À direita: *Periódicos alternativos produzidos hoje na cidade de São Paulo*. Marcela Antunes de Souza.
À esquerda: *A cena afro-brasileira nas artes visuais em São Paulo*. Janaina Barros Silva Viana.
Curadora de artes visuais: Maria Adelaide Pontes. Comissão Julgadora: Ivo Mesquita, Mário Ramiro e Mônica Nador.

APRUMAR-SE, 2015
Estudo da ação
(desenho)
Caderno de artista
Wagner Leite Viana

O ato de carregar uma pedra presa numa corda a um galho com uma forquilha em uma das extremidades estabelece em seu deslocamento uma tensão entre dois corpos em movimento e da necessidade de aprumar um objeto inerte e do corpo em aprumar-se; os modos de trabalho que contenham o sentido de preciosidade e habilidade no fazer, a pedra só deve tocar o chão sob um tapete de crochê. O objeto encontra-se num estado de constante instabilidade enquanto é transportado e permanecendo afastado do solo. Neste caso, a pedra apresenta-se como algo bruto e cuja presença no trabalho se dá na produção de tensão no ato de deslocá-la pelo espaço produzindo analogias entre trabalho, cuidado, ocupação, exercício, colaboração. A ação finaliza com a montagem dos objetos num sistema que apresenta a pedra, o galho e a forquilha como suporte para a energia que agora se coloca num estado de espera.

roteiro de performance: Wagner Leite Viana e Janaina Barros, 2015

APRUMAR-SE, 2015
 Janaina Barros / Wagner Leite Viana
 Ação performática
 Local Red Studios, São Paulo
 La DoB- Explorações brasileiras

Os meandros do fazer em arte tornam-se ponto de partida para a reflexão sobre o lugar da autoria e de formas de escrita nesta pesquisa. O *ato de dois corpos negros carregando uma pedra presa numa corda a um galho com uma forquilha* está em relação com a noção de processo colaborativo, investigação e formalização poética.

Cogito, contemplo, medito (edit. 1/3), 2017
Eneida Sanches
Grafite sobre papel, infogravura e base em cobre e chumbo
Exposição *Pretatitudo. Emergências, insurgências, afirmações. Arte afro-brasileira contemporânea*, 2018 SESC Ribeirão Preto
Registro fotográfico Wagner Leite Viana

A respeito do processo de criação procuro dialogar com o que diz a artista Eneida Sanches (BA, 1962), numa palestra durante o evento Diálogos Ausente no Itaú Cultural (2016), reflete sobre os meandros de sua investigação poética a partir do conceito de transe, como noção de *transcendência da representação*, no qual compreende o exato instante em que uma obra é concebida e tornada visível pelo corpo da artista.

Eu acho que de certa forma as instituições que tratam de questões negras, especialmente nos Estados Unidos aonde eu mais fiz as exposições, elas queriam fixar a imagem da produção negra brasileira apenas dentro de um campo ritualista, muitas vezes, uma coisa muito estereotipada também. Com todo respeito aos objetos, mas eu perguntava:

- Aonde estão os artistas que estão produzindo no mundo de hoje as questões de hoje?

E, num determinado momento, eu fui contratada pelo Smithsonian. Eu fiz uma residência de curto período, eles queriam que eu fizesse uma apresentação sobre os objetos. Eu disse assim:

- I don't think so... Não acho que vai rolar. Acho que vocês vão ter que pensar o que que vocês estão fazendo com relação a isso. E, a gente vai negociar essa construção. E, finalmente, eu fiz essa negociação, o objeto entrou para o acervo do Smithsonian. Mas, a coisa mais importante que aconteceu naquela residência ... eu vi uma mostra de cinema internacional onde estava Wim Wenders e o grande homenageado era Glauber Rocha. E, na visão, de novo, do filme *Terra em Transe* eu fui impactada por Glauber. Glauber me deu a transcendência da representação. Ele disse para mim:

- Vai além dessa matéria que você utiliza. Vai além dessa simbologia que você utiliza e fale dele a partir de um outro lugar.

Esse outro lugar para mim é o transe. Foi o transe. Tem sido o transe desde 2002, que foi quando eu encontrei com o Glauber em outro plano. Então, o transe não fala do transe religioso. Ele fala de um transe de deslocamento de dimensão. É o momento onde você para e coloca o teu olho cá atrás de certa forma e começa a enxergar coisas que não estão no plano material. Então esse deslocamento passa a ser... Não sei se vocês já ouviram falar existe uma coisa chamada de cavalo do Orixá? O cavalo do Orixá é aquela pessoa que se coloca como transportador de uma entidade. E, eu comecei a fazer esse paralelo com a produção de arte. A produção de arte é uma disponibilização através de seus talentos específicos para que algo que quer ser visto, você possa trazer a visibilidade a algo que quer ser visto. E, aí, a partir disso, eu me interessei bastante pelo cavalo que é o corpo. O corpo como depositário das obras, como depositário das gravuras... (SANCHES, 2016)²

² Trecho transcrito a partir de palestra proferida no dia 3 de maio de 2016 no Itaú Cultural (SP) com mediação de Diane Lima. Participaram desse encontro a curadora Fabiana Lopes e o artista Dalton Paula, além dos artistas selecionados a partir de uma chamada pública: Aline Motta, Eneida Sanches e Miriane Figueira dentro da programação Diálogos Ausentes. In: https://www.youtube.com/watch?v=mJ2_2pFW8Mo. Acesso em: 10/04/2018.

No ensaio *Arte sem trabalho?* o artista russo Anton Vidokle partindo de sua experiência reflete sobre a atividade artística como lugar de questionamento acerca da ideia de trabalho ou os limites possíveis para sua inexistência no campo do fazer em arte.³ Desta forma, o autor aponta o início do século XX como direcionamento de uma perspectiva onde tanto o artista quanto o intelectual são vistos como *trabalhadores da cultura*. Contudo, numa análise do Manifesto Comunista observa o modo como Marx via que os produtores culturais pertencentes a uma classe média estavam destinados ao desaparecimento *durante o confronto final entre a burguesia e o proletariado, uma batalha da qual o proletariado deveria emergir vitorioso, culminando no fim da história*. (VIDOKLE, 2016, p. 8) Portanto, o termo produtor cultural usado ainda no contemporâneo aparentemente:

[...] oblitera a diferença entre participantes da indústria da arte (artistas, curadores, críticos, historiadores, administradores e patrocinadores da arte), supondo que estamos todos trabalhando juntos para produzir significado e, portanto, cultura. Muito dessas ideias e dessa linguagem se baseia na posição privilegiada do trabalho: para que a arte exista, é preciso trabalho, trabalho duro, trabalho importante, trabalho especializado, obra de arte, trabalho artístico. Embora haja muito desacordo sobre que tipo de trabalho é de fato necessário, quem pode ou deve executá-lo ou se e como a pessoa deve ser treinada para isso, raramente se questiona se o trabalho é realmente necessário ou essencial para a produção de arte. (Ibidem, p. 8-9)

Sobretudo, a noção de trabalho a partir de uma perspectiva pós-fordista encontra-se intrinsecamente num processo de embaralhamento entre vida e trabalho, liberdade e ação. No entanto, o autor retoma Hannah Arendt para distinguir o conceito de trabalho, obra e ação. Embora, aparentemente neste contexto, segundo Vidokle, Arendt pudesse ser referir aos gregos antigos, já que o trabalho era produzido apenas por escravizados, contudo, a política, a poesia, a filosofia tinham uma considerável relevância nas dinâmicas sociais cotidianas dos cidadãos

³ Artista visual e editor do *E-flux Journal* lançado em 2008. É uma publicação mensal em formato impresso e online com a participação de vários artistas e pesquisadores, tais como, Coco Fusco, Bruno Latour, Denise Ferreira da Silva, Donna Haraway, Giorgio Agamben, Hal Foster, Hans Ulrich Obrist, Luis Camnitzer, Suely Rolnik entre outros nomes. Participou da Documenta 13 e da 56ª Bienal de Veneza.

livres. Dessa maneira, o trabalho pode ser entendido como aquilo que é mais básico para a manutenção da existência humana. Já a obra está para

[...] além da satisfação das necessidades imediatas e corresponde à habilidade humana de construir e manter um mundo na medida para o uso humano enquanto a ação é “a única atividade que ocorre diretamente entre os homens, sem intermediação de coisas ou matéria, e corresponde à condição humana da pluralidade”.⁴ (Ibid., p.11-12)

Por conseguinte, os modos e as condições de produção num dado momento histórico a despeito das relações entre arte e trabalho desvelam as seguintes considerações:

Se a arte é produzida como um resultado de certas condições (e não como simples fruto da genialidade, o que não se pode discutir e tampouco interessa), então a criação dessas condições levaria à produção de arte. Se a condição fundamental da produção de arte são o mundo e a vida (e não um estúdio ou um museu), então, por conseguinte, um certo modo de vida, de estar no mundo, resultaria na produção de arte. Nenhum trabalho seria necessário. (Ibid., p. 12- 13)

Inevitavelmente, toda produção de arte evidencia uma fala nascida dos modos de estar no mundo. E de certa maneira, esta fala torna-se um existir em relação ao outro.

A boca é um órgão muito especial, ela simboliza a fala e a enunciação. No âmbito do racismo, ela se torna o órgão da opressão por excelência, pois é o órgão que enuncia certas verdades desagradáveis e precisa, portanto, ser severamente confinada, controlada e colonizada. (KILOMBA, 2016, p. 2)

O projeto “Da série *Mau olhado e bem olhado* (2017)”, do artista Wagner Leite Viana (SP, 1981) tece uma série de reflexões sobre as dinâmicas sociais que implicam nas relações entre narrativas de afetos, educação, comunidades, história, arte e trabalho imbricados ainda nos resquícios de colonialidades presentes na sociedade

⁴ ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958, p.7.

brasileira e, sobretudo, nos debates sobre arte contemporânea brasileira. Em diálogo, pode-se citar também a ação performática *A falência da escuta* (2017) do artista visual Jorge Lopes (SP, 1995) que reflete sobre a noção de representatividade e alteridade nos espaços institucionais.

Da série *Mau olhado e bem olhado*. Dear White People, 2017 Wagner Leite Viana Colagem digital

Da série *Mau olhado e bem olhado*: Dear Black People, 2017 Wagner Leite Viana. Colagem digital

O falecimento da escuta, Performance. 2017.
Jorge Lopes
Verbo 2017 Mostra de Performance . Galpão
Videobrasil

Neste sentido, é importante retomar Franz Fanon em *Peles negras, máscaras brancas*, primeira edição publicada em 1952, quando afirma que *falar uma língua é assumir um mundo, uma cultura*. (FANON, 2008, p. 50) Pois, trata-se de entender metodologicamente os conceitos referentes a uma sociologia da violência colonial e o quanto isto afeta todos os corpos negros. Destacam-se os seguintes aspectos destas dinâmicas sociais: epidermização (inferiorização de si), o esquema corporal ou esquema epidérmico racial (embranquecimento estético e cultural), alienação (identidade fraturada), negrofobia (medo irracional antinegro fundamentado numa construção biológica de uma hipersexualidade do outro cultural), catarse coletiva (repetição sistemática de estereótipos sobre o negro atrelado a perversidade e/ou imoralidade), repartição racial da culpa (ódio interétnico), linguagem (assimilação cultural do colonizador), estrutura econômico-psicológica. Portanto, uma pessoa negra que vivencia estes conceitos possui uma linguagem. Na mesma medida, ela *possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito*. (Ibidem, p. 33). No entanto, a consciência para uma pessoa negra torna-se:

(...) imanente a si própria. Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar. Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é aderente a si própria. (Ibid., p.122)

Assim, essa tomada de consciência torna-se uma forma de intervenção e questionamento sobre qualquer forma de naturalização de narrativas hegemônicas, bem como, todo tipo de produção de violência epistêmica em relação a grupos sociais subalternizados. Logo, as produções de epistemologias desses grupos politicamente minoritários, muitas vezes, são vistas dentro dos círculos acadêmicos de modo hierarquizado com níveis de relevâncias distintos e definidos por critérios endurecidos como teoria ou não teoria. No capítulo *A teoria como prática libertadora*, publicado no livro *Ensinando a transgredir: a educação como prática libertadora* (2013), a escritora estadunidense bell hooks faz essas considerações epistemológicas a partir de uma leitura crítica sobre uma

teoria feminista hegemônica que não abarca a atuação política e intelectual de feministas negras, chamando a atenção:

(...) para a importância de criar uma teoria capaz de promover movimentos feministas renovados, destacando especialmente aquelas teorias que procuram intensificar a oposição do feminismo ao sexismo e à opressão sexista. Fazendo isso, nós necessariamente celebramos e valorizamos teorias que podem ser, e são, partilhadas não só na forma escrita, mas também na forma oral. (HOOKS, 2013, p. 97)

Na mesma medida, o entendimento da experiência vivida atua como processo de autorrecuperação, libertação coletiva e cura onde o poder de uma *educação libertadora para a consciência crítica* encontra-se num estado indissociável entre a teoria e a prática social.

PARTE 2

O meu nome artístico é Janaina Barros.⁵ Eu nasci em 20 de Maio de 1979 em São Paulo. A minha história constituiu-se a partir de processos migratórios de meus familiares. Minha mãe Janilda Barros da Silva nasceu em Muriaé, Zona da Mata, Minas Gerais. Meus avôs maternos Nair Rosa da Conceição de Barros, lavadeira, e José Aleixo de Barros, pedreiro, eram oriundos de zonas limítrofes de Muriaé. Tiveram cinco filhos. A minha mãe era a primogênita. Quando ela tinha 16 anos mudou-se para São Paulo. Certo dia, num ônibus, conheceu meu pai Oswaldo Pereira da Silva que morava num bairro localizado na zona oeste da capital. Namoraram. Noivaram. Casaram-se. Tiveram duas filhas. Minha mãe trabalhou como doméstica num bairro nobre da zona sul até o meu

⁵ Texto construído a partir da entrevista realizada na residência de Janaina Barros pelo artista, pesquisador e professor da Universidade Federal de Minas Gerais Wagner Leite Viana no dia 13 de novembro 2017 em Belo Horizonte. A entrevista integra parte da pesquisa *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*, Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições, Centro Cultural São Paulo.

nascimento. Já a minha avó paterna Maria José dos Santos, benzedeira, era de Alagoas e meu avô Virgílio Pereira da Silva, ferroviário, era de Salvador. Meus avôs conheceram-se após seus trânsitos migratórios em São Paulo. Tiveram três filhos. O meu pai era o do meio. Trabalhou como almoxarife por muitos anos. Depois de casado foi sindicalista por muitas décadas e nos últimos anos de sua vida foi nomeado juiz classista.⁶ Inevitavelmente, neste entrecruzamento entre temporalidades e fios tênues de memória, penso na ideia de referência e diferentes formas de aprendizagens que me constituíram como artista. São micronarrativas que compreendem uma série de hiatos. São fragmentos que tecem enlaces de afetos... Saberes... Crenças... Vivências... E, que me reinscrevem no agora...

Eu cursei Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas (2000), também fiz metade da habilitação em artes cênicas, depois cursei Mestrado em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP (2008). Nesse ínterim, num lapso temporal entre esses dois cursos, eu fiz uma especialização em Linguagens Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (2005). Sobre tudo, na dissertação (mestrado) *Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas* eu abordava sobre a pesquisa visual de Rubem Valentim, Mestre Didi, Yêdamaria e Rosana Paulino a partir da relação do corpo nessas poéticas manifestado como lugar de autoria e escritas contranarrativas na arte brasileira. O meu interesse em pesquisar artistas negros contemporâneos iniciou-se na graduação, principalmente, quando eu havia lido o texto *Arte afro-brasileira: o que é afinal?* do antropólogo e professor Kabengele Munanga sobre o conceito de arte afro-brasileira.⁷ O artigo trazia para mim uma série de provocações: Por que quando abrimos um livro de história da arte brasileira o epíteto arte afro-brasileira não aparece como debate acerca de uma história da arte não hegemônica? Por que essas produções não hegemônicas encontram-se contadas constantemente de certa maneira? Por que é necessário nomear determinadas produções a partir de seus autores e seus lugares sociais?

⁶ Juiz não togado que atuava por meio de mandato temporário junto a Justiça do Trabalho em razão de sua militância no Sindicato de Escovas e Pincéis de São Paulo.

⁷ Este texto encontra-se no catálogo da exposição Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 (2000) organizado por Nelson Aguilar.

Neste sentido, retomo a imagem de meu pai Oswaldo como figura importante para o meu letramento racial. Os primeiros estranhamentos à maneira, como por exemplo, na escola havia uma construção muito distorcida de história e de todo conhecimento que meus antepassados possuíam que não cabiam nos meus livros didáticos e paradidáticos. Então, quando eu penso esse lugar da educação encontram-se questões cruciais acerca de reescritas de narrativas hegemônicas: De que maneira nós construímos os nossos olhares e nossas perspectivas nesta encruzilhada sobre a ideia de história e universalidade? Como essa herança colonial, ainda, permeia as percepções acerca dos outros corpos: da mulher negra e do homem negro fora de categorias universais? Quais implicações são decorrentes quando há uma história que hierarquiza pessoas e produz apagamentos de subjetividades? Quando estas autorias falam por si? Quais estratégias são eficazes para a legitimação de contranarrativas contemporâneas nas leituras dignificadas sobre histórias coletivas dentro dos espaços de poder? Qual o lugar possível de legitimidade dessas autorias?

PARTE 3

Eu penso muito numa formação artística para além da academia para refletir as relações entre forma de trabalho tangente à noção de artefato e tecnologia. Dessa maneira, retomo a imagem de minhas avós para sinalizar sobre modos de aprendizagem, constituição de repertório e a escolha de referências poéticas. A minha avó materna Nair fazia tapetes de tricô com fios de malha e com a técnica de patchwork. O meu avô José construía as suas agulhas para fazer tricô com bambu. Os tecidos que ela coletava compunham formas, contrastes, dinâmica, movimento. Costurava. Tricotava em ponto meia e ponto tricô. Fazia colchas. Lençóis. Pequenos tapetes. A minha mãe tinha um tecido em algodão com uma série de pontos. Certa vez, ela ia contando-me a história daquele tecido. Descrevia os modos como cada ponto havia sido realizado. Era um tecido pequeno e puído. Muito desgastado pelo tempo. Ela aprendeu com o tempo a modelar roupas em meio a uma série de cálculos a partir das medidas dos nossos corpos. O caimento perfeito. Costurava. Sem deixar de citar as inúmeras peças de tricô e

as barras de crochê em toalha, pano de prato pintado à mão por ela e detalhes de roupas que rodearam boa parte da minha existência. Eu comecei muito tempo depois a bordar. Isto há mais de quinze anos atrás. Acredito o que tenha me formado como artista é uma série de entrecruzamentos de saberes e lugares de conhecimento: formal, não formal e informal. Vejo isso na figura dos meus pais, dos meus avôs ou de pessoas que cruzaram de repente minha vida e compartilharam os seus saberes. A importância da experiência como algo unívoco. Singular. Ela só é possível a partir de uma série de vivências. Neste sentido, penso na ideia de tecnologia quando, por exemplo, meu avô José Aleixo que coletava em torno do bairro Parque Safira pedaços de bambu, cortava e transformava em agulhas de tricô. O manejar de minha avó Nair com suas agulhas em volteios de linhas com suas curvas e retas constituindo-se numa sequência de tramas. O tecer de formas e padrões que urdem através de linhas justapostas estampas, cores e memórias.

Já a minha avó Maria foi benzedeira. No quarto dela havia um pequeno altar atrás da porta com imagens de Padre Cícero, Frei Damião, Madre Paulínia, Papa João Paulo II. Crucifixo. Terço grande de madeira. Outras imagens que a minha memória falha. Quando eu era pequena, talvez eu tivesse três anos, ela ainda benzia. Minha mãe contou-me que fui benzida por ela por conta de uma febre. O resquício dessa prática curativa e espiritual estava em seus objetos de devoção guardados com muito zelo. Ou, ainda, histórias fragmentadas sobre meu bisavô e tataravô maternos que eram também benzedeiros. Muitas vezes, essas memórias dispersas eram ativadas em conversas descontraídas sobre infância. Então, relembro a figura dos meus pais indicando chás feitos com ervas medicinais plantadas no quintal de nossa casa com infinitudes de usos: dor de barriga, dor de cabeça, dor de estômago, infecção urinária. Os emplastos como função de cicatrizante ou desinchaço. Ou, mesmo, o plantio de ervas para proteção e harmonia familiar.

A minha pesquisa visual reflete em como o procedimento técnico atua como ativação de uma memória urdindo conceitualmente uma narrativa. Esta memória implica em determinada tecnologia (*slow tech*) nos modos de

costurar, bordar, tecer. Na mesma medida, a relação entre afetar-se e ser afetado (implica também em desafeto). É essa fricção constante de meu corpo e outros corpos sempre postos numa posição de insurgência. São várias e algumas vezes imperceptíveis as camadas de violência no cotidiano. É assim que aparece em minha poética. O título no meu trabalho é uma escrita de uma narrativa paralela. Confluente. São sutilezas que podem ser naturalizadas por um olhar incauto. São formas silenciosas compostas com diferentes materialidades: tecidos algodão, renda, tule. Pérola. Miçanga. Muitas vezes, uma violência não ocorre de maneira explícita, mas dissimulada numa pretensa doçura.

A escritora e ativista política moçambicana Paulina Chiziane, no texto *Eu, mulher... por uma visão de mundo*, escrito em 1992, publicado posteriormente em 1994 pelo Projeto da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) como discussões iniciais para Conferência Internacional sobre a Mulher, Paz e Desenvolvimento ocorrida em Pequim (1995), enfatiza que a opressão dá-se socialmente pela *condição humana do nosso sexo* e ainda, *pelas ideias fatalistas que regem as áreas mais conservadoras da sociedade*. (CHIZIANE, 2016, p.10-11)

De acordo com Chiziane a construção de uma história de opressão feminina dá-se até mesmo por meio de mitologias como legitimação de um lugar de subalternidade e violência em relação à mulher na contemporaneidade. Conforme, ela afirma a seguir:

Os problemas da mulher surgem desde o princípio da vida, de acordo com as diversas mitologias sobre a criação do mundo. Na mitologia Bantu, depois da criação do homem e da mulher, não houve maldição nem pecado original. Mas foi o homem que surgiu primeiro, ganhando deste modo, uma posição hierarquicamente superior, que lhe permite ser governador dos destinos da mulher. Isto significa que a difícil situação da mulher foi criada por Deus e aceite pelos homens no princípio do mundo. As diversas mitologias não são mais do que ideologias ditadas pelo poder sob a máscara da criação divina. (Ibidem, p.8)

Neste sentido, destaco a obra *Ponciá Vicêncio* (2003) da escritora Conceição Evaristo (MG, 1946) onde se entrelaça em sua narrativa as relações entre subalternidade, gênero, memória, identidade e ancestralidade. Dessa forma, a pesquisa poética *Sobre grão de areia e matéria argamassa. Passado-presente-e-o-que-há-de-vir. (Ou a herança de Ponciá)* realizada inicialmente para a Ocupação Conceição Evaristo (2017), Itaú Cultural (São Paulo), parte da leitura crítica desta obra como construção epistemológica de um discurso visual. O trecho a seguir sintetiza a ideia de experiência, herança e continuidade: *A vida era um tempo misturado do antes-agora-depois-e do-depois-ainda. A vida era uma mistura de todos e de tudo. Dos que foram, dos que estavam sendo e dos que viria a ser.* (EVARISTO, 2003, p.127)

Então, torna-se pertinente discutir as dimensões da identidade para aquilo que Édouard Glissant (2011), escritor, poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta martinicano, diz sobre a teorização produzida pelas estéticas ocidentais que diluem essa dimensão em conceitos que vão da *etnopoética à geopoética e à cosmopoética*. Pois, segundo o autor, a identidade pode ser entendida

(...) enquanto sistema de relação, enquanto capacidade de “dar-se com”, é inversamente, uma forma de violência que contesta o universal generalizante e que tanto mais requer a severa exigência das especificidades. Mas é difícil de equilibrar. Porquê este paradoxo, na Relação, de ter de abordar de muito perto as especificidades comunitárias? – Para evitar o risco de um atolamento, de uma diluição ou de uma <<paragem>> em aglomerados indiferenciados. (GLISSANT, 2011, p.138)

A ideia de Relação nesse contexto representa *uma totalidade onde através da força poética e prática, procura incessantemente realizar-se, dizer-se, ou seja, simplesmente completar-se.* (Ibidem, p.42)

Logo, quem foi Ponciá Vicêncio? Que histórias permearam a sua existência em comunidade? De que modo a sua experiência pessoal *era um tempo misturado do antes-agora-depois-e-do-depois-ainda*? Estas são questões fundamentais para uma reflexão sobre o lugar da experiência. Ou seja, o lugar da vivência como forma de

construção de saberes ou conhecimentos articulados dentro de uma prática cotidiana que são ativados pela memória e entrecruzados pelos afetos, pela espiritualidade e pela ancestralidade.

Estudo 1. Desenho e colagem.
33, 5 x 26, 5 cm.

Estudo 2. Desenho e colagem.
33, 5 x 26, 5 cm.

Sobre grão de areia e matéria argamassa. Passado-presente-e-o-que-há-de-vir. (ou a herança de ponciá), 2017. Tecido. Bordado e costura. 2,00 x 2,20 cm
Ocupação Conceição Evaristo (Projeto/Exposição). Itaú Cultural. Vista geral da exposição.
Núcleo de Comunicação e relacionamento/ Captação de imagem e edição de fotografia André Seiti.

Neste sentido, o livro inicia e termina com a imagem do inquice Angorô (masculino) denominação pertencente ao culto angola que significa arco-íris e é personificada pela cobra, pois é o ser que liga ntoto/ixi (terra) e o duilo (céu). Embora seja de natureza masculina é considerada uma divindade andrógina por apresentar a sua versão feminina denominada Angoroméa. Quando uma pessoa passa por baixo do arco-íris transforma-se em homem ou mulher em oposição ao seu sexo de origem. Angorô, no culto angola, aproxima-se também do orixá Oxumarê (queto) e ao Vodum Dã ou Bessém (jeje).

O termo *ntu* (bantu) ou *axé* (iorubá) é a força ativa que permite a existência ou a reexistência. Nesta articulação conceitual os saberes ancestrais encontram-se na relação com as ervas utilizadas na medicina natural e em rituais nos cultos afro-brasileiros. Além de estar muito presente num catolicismo popular de influência afro-indígena onde a importância do conhecimento das plantas como prática curativa física e espiritual encontra-se entrelaçada com orações no universo de benzedadeiras e benzedeiros, raizeiras e raizeiros. Pode-se exemplificar a planta *Leiterinho* (*Euphorbia heterophylla* L.) que é relacionada à divindade Oxumarê. Ademais, pode-se relacionar também com inquice Angorô (masculino) e Angoroméa (feminino). Ou ainda, o crisântemo roxo (*Chrysanthemum*) à Nanã, orixá ligada à lama do fundo das águas, personifica a educação, senioridade e morte. E, na mitologia iorubá é mãe de Oxumarê e Omulu. Bem como, inquice Nzumbarandá, Nzumba, Zumbarandá, Ganzumba ou Rodialonga tida como a mais velha é associada à morte. E, por fim, a calêndula (*Calendula officinalis*) e erva-mãe-boia (*Cissampelos fasciculata*) que se referem a Oxum, orixá das águas doces e dos metais preciosos, personifica a fertilidade, a gestação, a fartura e o amor. Do mesmo modo, inquice Samba ou Quissambo é vista como a grande mãe, simetricamente à lemanjá, orixá da água salgada, fertilidade, maternidade. É a mãe de todos os orixás onde, sobretudo, representa o arquétipo da Grande Mãe.

RECEITA PARA DAR O TROCO (2011-2018) Janaina Barros / Wagner Leite Viana
Vestimentas utilizadas na performance em 2016.

Guardanapo carimbado com o texto "Mau olhado. Bem olhado" presente no ato performático em 2016.

Assim, em Ponciá há a metáfora da transformação como herança familiar que permite tanto inscrever quanto reinscrever os acontecimentos no passado para transpô-los para um vir a ser no mundo físico no tempo de agora. Isto aparece presente na proposição poética na imagem do Oroboro. Este remonta uma antiga imagem egípcia de uma cobra que morde a sua própria cauda. Neste sentido, refere-se a um princípio dinâmico da vida como o movimento que organiza o mundo físico e espiritual num equilíbrio entre as relações de oposição entre visível versus invisível, feminino versus masculino, o passado versus presente, bem versus mal... Sobremaneira, é um movimento cíclico e contínuo onde é impossível determinar o princípio e o fim de todas as coisas.

PARTE 4

No ato performático *Receita para dar o Troco* (2011-2018) realizado por mim e meu companheiro Wagner Leite Viana (SP, 1981), destaca-se o termo *Mau Olhado e Bem olhado* como uma articulação conceitual de aparente sedução, onde se estabelece uma armadilha que sinaliza uma série de camadas naturalizadas de violências de um presente permeado de resquícios de colonialidade. Algo ainda latente nos modos de leituras de diferentes corpos. Algumas vezes sutis, outras vezes nem tanto. Sobretudo, são corpos negros que transitam por um território sistemicamente minado, destituídos de suas subjetividades afetivas num olhar estruturalmente estereotipado dos outros vistos como não racializados. Dessa forma, neste processo artístico tornam-se comunal as violências entre estes distintos corpos. Logo, o sentido para o uso da palavra *mau olhado* encontra-se na ideia do poder maléfico do olhar e de má querência, diferentemente de *mal olhado* que diz respeito aquele que não é bem visto. Todavia, esta escrita aciona determinados termos associados a uma história de poder quando se referem diretamente a grupos sociais e culturais marginalizados. Isto se evidencia no uso de várias palavras de origem kikongo e kimbundu onde ao longo de uma história colonial são vistas de modo pejorativo descontextualizadas de sua etimologia.

Abaixo é possível citar a relação de algumas palavras que ativam essa discussão na ação performática:

MACUMBA (banto) 1. (PS) –s.f. denominação genérica para as manifestações religiosas afro-brasileiras de base congo-angola, que incorporaram orientações ameríndias, católicas, espíritas, com predominância do culto ao caboc(l)lo e preto velho. Prevalciam no Rio de Janeiro e, ainda hoje, nas zonas rurais. Cf. candomblé, umbanda. Kik./kimb. Makuba, *reza, invocação*.
REQUENGUELA (banto) adj. Pretensioso, fingido. Kik. nkengele/yangela.
TABACA (banto) (LP)–s.f. Ver tabaco.
TABACADA (FB) (LP) –s.f. o ato sexual, geralmente precedido do verbo levar. Cf. tabaco +Port. –ada.
TABACO (banto) (LP)m-s.m. a vulva; partes genitais da mulher. Var. babaca, tabaca. C.f. boceta, cabaço, cuobô, ipissilone, sundo, toba, tobiu, xereca, xibiu, xixica, xixico, xoxota, zinim. Ver bacala, tabacada. Kik./kimb. Mubaki, babaki, tibáki, tibaku.
XIBIU (kwa/banto)- s.m. vulva, partes genitais da mulher; **diamante pequenino**.⁸

Em um campo aproximado de discussão, o artista Paulo Nazareth (MG, 1977) quando produz uma série de panfletos questiona a função do texto como um lugar sistêmico de poder e, consequentemente, de produção de assimetrias nos diferentes trânsitos sociais de minorias políticas.⁹ Segundo o artista, é possível entender isto em sua pesquisa visual a partir do seguinte exemplo:

Quando você sai do interior e vai para a capital acaba sofrendo muito com o preconceito linguístico. Você pode perder uma vaga de emprego por causa de seu jeito de falar. Alguns se juntam e fazem um acordo de que inglês vai ser escrito com “l” e não com “r” e quem não sabe desse acordo e fala “ingrês” acaba ficando excluído, sofre retaliação porque ignora a existência do acordo. No texto eu falo dessas questões linguísticas, ortográficas, sempre ignorando esses acordos. Ao falar de texto eu também estou falando de lugar social. As pessoas que fazem os acordos ocupam um determinado lugar na pirâmide. Quem está distante desse grupo que pertence ao acordo vai ficar de fora, não vai ocupar os cargos públicos, pois é um estrangeiro. Quem fala “ingrês” e quem fala “inglês” pertencem a mundos diferentes e têm oportunidades diferentes. (NAZARETH apud SILVA, 2017, 83)

⁸ In: CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares Africanos na Bahia* (um vocabulário afro-brasileiro). Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2005.

⁹ Excerto de entrevista cedida e publicada para o catálogo da exposição coletiva *Vozes do Silêncio* (2017) com curadoria de Paulo Henrique da Silva em Goiás.

Folheto aberto: capa e verso

Receita para dar o troco ou para que as cicatrizes sejam marcas de esperança e superação de nossos corpos ou ainda para nos despir de violências. (2011-2018). Wagner Leite Viana
 Folheto com 4 páginas 20x15cm e lâmina interna em papel vermelho

Receita para dar o troco ou para que as cicatrizes sejam marcas de esperança e superação dos nossos corpos ou ainda para nos despir de violências.

Início:

Entram na sala uma mulher negra segurando um bolo e seguida por um homem negro batendo uma matraca e entoando as seguintes palavras: xibiu, macumba, carimbo, mandinga, tabaca, toba, tobiu, bunda, neném, quilombo, parangolé...xibiu, macumba, carimbo, mandinga, tabacada, toba, tobiu, xereca, xoxota, neném, quilombo, parangolé...xibiu, macumba, carimbo, quizila, pinguelo, neném, quilombo, requenquela, cabaçado.

A mulher vem usando um vestido vermelho e um avental na mesma cor, por onde carrega os guardanapos que trazem o carimbo:

mau-olhado - bem-olhado, e amarrado ao lado do avental um sino. O homem usa uma roupa preta e por cima um avental vermelho que lembra um vestido e que também traz os guardanapos com a imagem carimbada.

A mulher deposita o bolo no centro da sala, parte o bolo, serve uma fatia sobre o guardanapo e o oferece ao homem que retribui com um selinho nos lábios. Enquanto a mulher vai tocando o sino, o homem se dirige ao público: Quem quer? (Aqui o selinho não será compartilhado com o público, pois receamos a repetida traição do público em relação aos nossos corpos negros e objetificados, para nós um beijo carregado de fraternidade, como um pacto de não violência. Onde pode-se ver erotismo, pode-se haver violência; Onde se vê compartilhar prazer, pois oferece-se o bolo, existe a recusa de um lugar de dor porque não comemos o bolo)

Enquanto oferece-se o bolo inicia-se uma projeção na parede às costas dos performers exibindo as palavras de origem kikongo, kimbundu e umbundu e o seu significado conforme o uso no português brasileiro, palavras que o homem entoa durante sua entrada e que também estão escritas em cima de cada fatia de bolo.

Depois de entregar a fatia a um participante então o homem troca de lugar com a mulher, serve uma fatia sobre o guardanapo e o oferece à mulher que retribui com um selinho nos lábios. Enquanto o homem vai tocando a matraca, a mulher se dirige ao público: Quem quer?

Enquanto são projetadas em looping todas as palavras e seu significado. O bolo é servido ao público. Após isto a mulher e o homem começam a conversar entre si e com o público...

O que é um corpo ? O que é um corpo negro? Porque a universalidade do primeiro não cabe sobre o segundo? Somos corpos negros partilhando um bolo, que cenas de reunião podem se associar à esta: Aniversário? Casamento? Dia dos pais? Das mães? Noivado? Batizado? Chá de bebê? De que maneira nossos corpos performando são vistos por vocês? E como são vistos, sentidos e vivenciados por nós mesmos? Considerando a importância que teve nos últimos séculos a centralidade do corpo para a produção de teorias de degeneração física, moral e política dos negros, estes lugares históricos ainda estão presentes nestas formas de olhar? O olhar direcionado para o corpo negro é tomado pelo anacronismo ao produzir-se na perversão que performa violências históricas? Nossa fala e nosso gesto são capazes de promover o avanço para além do corpo-objeto e corpo-sujeito para permanecermos como pessoas? A produção de narrativas sobre corpos negros produzidas por corpos negros ocorre sem embates? Que lugares estes corpos negros podem montar e remontar, apropriar e devolver como imagens de corpos negros e para o corpos negros e brancos? Para as comunidades negras ou afroindígenas: capoeira, quilombos, movimentos sociais e famílias?

É possível reunir na mesma celebração agressor e vítima?

(silêncio)

É possível digerir violências contra crianças, mulheres, homens e famílias negras? Pela sociedade branca e pelas próprias famílias negras?

(silêncio)

Fazer Arte é colocar-se em risco. Porque Arte, para quem? Consigo proteger meu filho? Sobrinhos? Primos? E aqueles que ainda não nasceram?

(silêncio)

Há outras opções quando ser homem se distancia de humanidade? Inventar outros masculinos? O que fazemos com as violências herdadas, estruturadas, sistêmicas e reproduzíveis?

(silêncio)

Como estar na encruzilhada é ter muitos caminhos abertos. A imagem de corpos negros como obra de arte tem uma vitalidade própria pois, quando se acredita que o corpo ocupa um lugar ele está em outro e quando se tem certeza deste outro lugar, o corpo se situa para fora do lugar, gerando um imagem orgânica de vida que se movimenta, diferente do conceito que fica parado a espera de ser compreendido. Não somos corpo-conceito, não somos corpo-objeto!

Acreditamos em alianças nas comunidades negras, entre mulher negra e homem negro tornando possível nossos afetos.

Estamos preparados para lidar com nossas negritudes ampliadas ou afrotranscendidas, quando limitamo-nos às caixinhas sócio-históricas? Estar na encruzilhada é se por no movimento de resolução de Exu como diz em seu oriki: aquele que acerta um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje.

Ao falar sobre violências é possível nos despir delas?

(silêncio)

Neste momento os performers retiram as roupas, ficando apenas com bermuda e regata na cor preta, colocam as vestimentas em cabides e as penduram numa arara num canto da sala, se sentam em duas cadeiras de frente para o público e iniciam o debate: ou então a ação pode ser reiniciada e performada por quaisquer outros corpos.

Olhar e ser visto, diz respeito à condição de estar posto em cena; ter visão e visibilidade faz parte de um jogo: ao serem vistos são corpos que atuam e quando olham são intencionalidades que partem dos corpos e compõe um conjunto que os move nas ações e estratégias. É uma situação de encontro. Entre os corpos performados pelos públicos e os corpos performados em cena, entre eu e o outro. O olhar é comum à estas experiências, se vejo também sou visto, se meu olhar desnuda o outro também sou desnudado.

Sobremaneira, o conceito de cena, debatido no texto *A cena: lançando sombra sobre o real*, de Vincent Crapanzano (2005), é definido como acontecimento ou evento que se constitui como uma espécie de *refração da situação “objetiva” em que nos encontramos, colorindo-a ou nuançando-a e, com isso, tornando-a diferente daquilo que sabemos que ela é quando nos damos ao trabalho de sobre ela pensar objetivamente*. (CRAPANZANO, 2005, p.358) Assim, coloca-se em questão a aceitação de uma realidade como caráter objetivo e, portanto, compreende uma realidade de *referência primária*. Ou, ainda, ela pode ser lida como uma espécie de “*dupla visão*.”

Então, para o autor há uma fricção a ideia de cena aproximada de algo subjetivo, pois isto implicaria numa leitura apenas na chave de rejeição que não evidenciaria narrativas hegemônicas e hegemonizadas como formas éticas, políticas e de poder complexas. Além de encerrar num processo de exclusão os *fundamentos interlocutórios, interpessoais* entre diferentes grupos sociais, como também, as arraigadas relações de colonialidade. O que se configura a partir desta perspectiva é o modo como a construção social de cenas e realidade podem se inter-relacionar ou não entre si, como também, estabelecer assimetrias ou outras equações ou arranjos factíveis. Consequentemente, esta “dupla visão” do que chamamos de real envolve uma série de atores sociais que delineiam uma cena. Ou, uma dada inscrição no mundo. Para que haja qualquer forma de comunicação eficiente torna-se necessário uma espécie de acomodação ou aceitação de uma determinada estrutura social. Pois, essa aceitação *pode ser prática, política ou simplesmente hipócrita. Apenas o ingênuo aceita a acomodação sem suspeitar. Sempre se esconde atrás de cada interlocução a opacidade — a mente — do outro que lança sua sombra na interlocução*. (Ibidem, p.375)

O conceito de autoescrita parte de fatos selecionados e redimensionados numa construção narrativa ética e estética que se atenta ao acontecimento presente, revisita o passado e lança-se para o futuro. Logo, o termo *autopoiesis*, cunhado nos anos 70 pelos biólogos e filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana, a despeito da capacidade dos seres vivos de se autoproduzirem, aproxima-se do conceito de narrativa

autobiográfica. Contudo, a produção epistemológica desta escrita como potência criativa é elaborada a partir de um lugar social e de representação política que solicita a interlocução de outras autorias como maneira de se produzir uma leitura crítica de uma história sociocultural coletiva. O conceito de etnobiografia compreende todas as escolhas pessoais ao construir uma escrita e as possíveis interações entre aquele que narra e aquele que escuta dada narração. Pois, torna-se difícil separar personagem real e ficcional, individual e cultural.¹⁰

Contudo, a construção de um modelo tradicional de autobiografia, termo nomeado durante o século XVIII, não caberia para grupos políticos minoritários dentro de uma acepção histórica de um sujeito metafísico unívoco e estável. Este sujeito hegemônico definiu-se como sendo masculino, branco e europeu. E, tão logo, foi construído a partir do apagamento de toda subjetividade que lhe era desconhecida. Assim, o modelo tradicional de autobiografia teve a função de construir formas discursivas daquele sujeito unívoco.

No texto *Autoetnografia: uma alternativa conceitual* (2002) da escritora, tradutora e artista plástica Daniela Beccaccia Versiani propõe olhar a autobiografia por meio de uma epistemologia que apresente estratégias que visibilizem alternativas conceituais de leitura de diferentes subjetividades. Para isso, a autora vê a autoetnografia como um campo que não delimita a discussão referente tanto a autobiografia quanto a etnografia de maneira dicotômica: *o Mesmo versus o Outro, subjetividade versus alteridade, individual versus coletivo, Sujeito versus Objeto*. Metodologicamente, refere-se às estratégias de leitura de diferentes discursos autobiográficos onde estão postas as subjetividades de grupos politicamente considerados minoritários sem que haja qualquer forma de hierarquização ou redução em dicotomias de suas falas. Sobremaneira, um aspecto importante para este debate seria evidenciar uma epistemologia que abarque *alternativas conceituais* de leitura, onde se anuncia uma *noção alternativa de subjetividade* constituída como um exercício dialógico e não essencialista sobre uma determinada autoria. Isto é, a sistematização de uma episteme coerente tal como alternativas conceituais éticas e políticas que

¹⁰ Esta discussão encontra-se no texto *Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens* de Marco Antônio Gonçalves. In: GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

tenha o interesse em olhar para diferentes autorias com suas trajetórias de vida. Para isso, retomando Édouard Glissant (2011), é apenas possível pensar o Outro em relação ao Eu de modo simétrico quando se compreende que

(...) o pensamento do Outro é estéril, sem o Outro do pensamento.
O pensamento do Outro é a generosidade moral que me levaria a aceitar o princípio de alteridade, a conceber que o mundo não é feito de um só bloco e que não há só uma verdade, a minha. Mas o pensamento do Outro pode habitar-me sem que me faça alterar de curso, sem que ele <<me desvie>>, sem que ele me modifique em mim mesmo. É um princípio ético, que me bastaria não violar. (GLISSANT, 2011, p.149)

Em seu outro texto *Escritas de si: a alternativa dramática* (2008) a autora redimensiona esta discussão para o campo de estudos literários onde denomina de alternativa dramática. Para isso, traz como aspecto importante para este debate a crise das grandes narrativas abordadas por diferentes teóricos da segunda metade do XX, onde se destaca o filósofo Jean-François Lyotard. Além de citar figuras referenciais da antropologia pós-moderna como James Clifford e George Marcus com a publicação da coletânea de textos *Writing Culture. The poetics and politics of ethnography* (1986) onde as discussões fazem conjecturas acerca da construção de etnografias. Trata-se então, de uma escrita definida como dialógica e polifônica que ao invés de assumir a autoridade em falar sobre ou pelo Outro, fala com o Outro, como uma espécie de “alegoria” (Clifford:1998, p. 45) do encontro entre subjetividades de diferentes. (VERSIANI, 2008, p.6). Dessa forma, exige daquela pessoa que pesquisa um compromisso autorreflexivo de leitura e escrita que esteja, sobretudo,

(...) atenta à construção intersubjetiva de sua própria subjetividade, circunstanciada por trajetórias intelectuais e pessoais singulares, através de sua inserção em diferentes grupos socioculturais, do imbricamento de curiosidades teóricas e escolhas racionais, afetivas e até mesmo casuais e contingências, elementos esses presentes na construção de seus objetos de estudo. (VERSIANI, 2002, p.71)

Paralelamente, no artigo *Tese e antítese: a autoetnografia como proposta metodológica* (2012) de autoria de José Pedro Arruda coloca-se em questão os modos de legitimação de um dado saber. Além disso, torna-se imprescindível compreender todas as bases ideológicas no qual se define uma teoria científica e as autorias referenciais que acompanham essa produção de conhecimento.¹¹ Dessa forma, consequentemente, para o autor se evidencia a *dominação epistemológica da ciência moderna sobre as formas alternativas de produção de conhecimento* em que se enfatizam determinadas autorias em detrimento de outras. (ARRUDA, 2012, p.12). Pois,

(...) as teorias sociais são construções complexas, híbridos compostos por cientistas, inseridos num grupo ou escola, influenciados por convenções e paradigmas, sujeitos a regras formais e à aprovação da comunidade, dependentes do reconhecimento público, que passa pela materialização dos seus escritos em livros ou artigos, que vão tornar-se mais ou menos influentes consoante as associações que realizem. Quando citamos ou atribuímos teses a um autor, ignoramos uma imensidade de outros que são decisivos para a mera existência da referida tese e da nossa apropriação da mesma. Como podemos contrariar a autoridade absoluta que o autor parece ter sobre as suas teorias? Paradoxalmente a melhor solução parece ser dar visibilidade ao cientista, ao seu contexto específico de produção de conhecimento e aos restantes atores que com ele interagem. Os fatos e as provas empíricas não podem ser desligados das teorias nem do *locus* específico da produção de saber. (Ibidem, p.11-12)

Portanto, esta questão aproxima-se muito do debate atual acerca de visualidades não hegemônicas na arte, em que as estratégias de evidenciar a produção de alguns artistas negros produzem o duplo movimento de também destituir a relevância de outras produções. Entrelaça-se nesta pesquisa uma série de questões sobre esta cena artística contemporânea, tais como: Quais autorias são consideradas pertinentes considerando o campo da produção, da crítica, da história da arte e da curadoria? Como se dá o processo de legitimação destas diferentes autorias? Por que determinadas autorias são menos citadas? Quem são os teóricos que escrevem esta história?

¹¹ Texto publicado durante o VII Congresso Português de Sociologia da Universidade do Porto pela Faculdade de Letras e Faculdade de Sociologia e Ciências da Educação. É possível acessar integralmente o artigo no seguinte link: http://historico.aps.pt/vii_congresso/papers/finais/PAP0270_ed.pdf. Acesso em: 30/04/2018.

Quem são os outros teóricos pouco citados? Por quê? Qual tipo de mapeamento tem sido realizado sobre estas autorias? Desde quando? Onde? Como? Quais são os critérios que definem a pertinência ou a irrelevância de uma produção artística na lógica de inserção e de circulação em instituições culturais, museus e galerias? Quais tipos de discursos, ético e político, têm sido produzidos a partir disso no campo da crítica e historiografia da arte?

I. AUTORIA NEGRA ENTRE INVESTIGAÇÃO POÉTICA: QUAIS SÃO SUAS EMERGÊNCIAS PARA O AGORA?

QUEM PODE FALAR? QUEM NÃO PODE? E, ACIMA DE TUDO, SOBRE O QUE PODEMOS FALAR?- É PRECISO COLORIR PARA ENXERGAR? ¹²

No texto *Descolonizando o conhecimento* da escritora, professora e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba, com procedência em Ilhas São Tomé e Príncipe e Angola, ao utilizar numa passagem de sua escrita a figura da Escrava Anastácia, encarcerada numa máscara de folha de flandres que silencia a sua voz e sua autonomia, a artista metaforiza os lugares contemporâneos da fala de pessoas que historicamente encontram-se numa condição subalternizada. Para isso, ela levanta as seguintes questões norteadoras: *Quem pode falar? Quem não pode? E, acima de tudo, sobre o que podemos falar? Por que a boca do sujeito Negro tem que ser calada? Por que ela, ele ou eles/elas tem de ser silenciados/as? O que o sujeito Negro poderia dizer se a sua boca não estivesse tampada? E o que é que o sujeito branco teria que ouvir?*¹³

Neste sentido, Kilomba coloca justamente em questão uma narrativa hegemônica que define o que pode ser caracterizado como conhecimento. Além da maneira como se dá a sua estruturação nas agendas oficiais, e também sobre aqueles que são reconhecidos oficialmente como agentes e produtores de conhecimento. Analogamente, torna-se possível traçar uma história dita universal, objetiva, neutra, racional e imparcial, constituída numa relação assimétrica, que realmente não conta outra perspectiva histórica sobre aqueles, outros culturais, que são postos numa atuação política restrita. Portanto, esta narrativa hegemônica e eurocêntrica

¹² Este texto, atualmente com algumas alterações, foi escrito anteriormente com o título *Artistas e instituições: é preciso colorir para enxergar* a partir do Seminário *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* para a edição especial da Revista o Menelick 2º Ato sobre a exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* em 2016.

¹³ Grada Kilomba apresentou este artigo inicialmente na forma de palestra-performance, a convite do Goethe-Institut São Paulo, na 3ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo [MITSP] no Centro Cultural São Paulo no primeiro semestre de 2016. Trecho citado do texto com os grifos da autora.

localiza estas autorias para delimitá-las dentro do campo da experiência, da subjetividade, da pessoalidade, da emoção e da imparcialidade. Logo, não há o reconhecimento de qualquer forma de sapiência que esteja fora de certos paradigmas eurocêntricos. Sobremaneira, estabelece-se uma relação hierarquizada e racializada quanto a valores culturais, estéticos e morais. A construção em torno de uma Europa Moderna como protagonista, centralizada, e paradigmática acerca de uma História Mundial, alicerçou uma história de poder em que outras formas culturais são identificadas como periféricas. Então, trata-se daquilo que o filósofo argentino Enrique Dussel, no artigo *Europa, Modernidade e Eurocentrismo*, aborda sobre o etnocentrismo europeu moderno. Este pode ser definido como universal/mundial produzindo numa lógica de poder eurocêntrica uma confusão *entre a universalidade abstrata com a mundialidade concreta*. Isto é decorrente de uma invenção ideológica de uma Europa Moderna que linearmente se fundou em Grécia/Roma/Europa no fim do século XVIII durante o Romantismo alemão. Era uma espécie de aparato de *manipulação conceitual posterior do “modelo ariano”* de viés racista e racializante. O “modelo ariano” referenciava negativamente diferentes grupos étnicos e suas produções tecnológicas, intelectuais e culturais. É imprescindível não deixar de citar as contradições do Iluminismo, onde em seus países de origem reivindicava a implantação de uma sociedade burguesa pautada no princípio de igualdade e liberdade. No entanto, os iluministas defendiam a diferença entre os homens baseando-se num naturalismo que formulou um determinismo biológico, no qual sistematizou as teorias raciais que ainda justificam as desigualdades sociais entre os indivíduos na contemporaneidade. A Europa Ocidental deve ser relida na cifra de uma invenção moderna no qual traduz uma história de poder, por meio do processo colonial onde cria um sistema de dominação e exclusão, que constitui formas de subalternidades referentes à África e a América. Os lugares hierarquizados e desprivilegiados construídos para indivíduos ou grupos considerados racializados. Pode-se citar três exposições importantes para o debate a respeito de narrativas hegemônicas e multiculturais, bem como, atuam para construções de marcadores de identidades na redefinição do papel da arte na tradição ocidental: *Primitivism in 20th Century Art* ocorrida no *Museum of Modern Art (MOMA)* de Nova Iorque em 1984. O conceito que permeava esta exposição era que a ideia de primitivismo estava exclusivamente fora da cultura ocidental. Em

contraposição, a exposição *Magiciens de la terre*, no Centro Georges Pompidou de Paris (1989) onde o debate encontrava-se em torno de uma empreitada pós-colonial para a redefinição de estratégias em expor diferentes narrativas multiculturais. E, ainda, a exposição *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic* no Tate Liverpool, Inglaterra (2010), tinha como referência conceitual o livro *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (1993) do sociólogo inglês Paul Gilroy ao identificar uma cultura híbrida que conecta os continentes da África, das Américas e da Europa. Ao mesmo tempo, tratava sobre o impacto da cultura do Atlântico Negro em relação ao Modernismo, como também, o papel dos artistas e escritores negros desde o início do século XX até a atualidade.¹⁴

Em síntese, tudo isso se refere sobre aquilo que seja Europa contraposta com aquilo que seja não Europa. Dessa maneira, a Europa estabeleceu-se historicamente assumindo o controle sobre os diferentes mecanismos atrelados ao trabalho, ao capital e, também ao mercado mundial. Portanto, um artista quando se define como negro reivindica o seu lugar de fala, no qual traduz politicamente a urgência de seu tempo e de sua história numa tentativa de reescrita de outras narrativas. Na mesma medida, este produz metodologias visuais como forma de estruturação e/ou ordenação de poéticas que mesmo que se refira ao debate étnico-racial não são homogêneas a outras produções artísticas. Pode -se retomar a palestra proferida pela pesquisadora Renata Bittencourt¹⁵ *As instituições brasileiras em relação à produção de artistas afrodescendentes*, durante a programação do seminário sobre a exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, no qual trata inicialmente sobre a percepção imediata de sujeitos negros naquilo que o olhar do outro inegavelmente capta: a cor da pele. São corpos visíveis. No entanto, esta existência aparece de maneira não tão visível quando se analisa do ponto de vista de uma presença de artistas negros e negras em galerias, museus e instituições culturais, mesmo que estas

¹⁴ Ver também o material didático para educadores sobre esta exposição em: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/6382>. Acesso em: 11/05/2018.

¹⁵ Doutorado em História da Arte pelo IFCH- Unicamp foi coordenadora da Unidade de Formação Cultural da Secretaria de Estado de Cultura (SP) e gestora de programas Fábricas de Cultura, Oficinas Culturais e SP Escola de Teatro. Atualmente é Secretária da Cidadania e da Diversidade Cultural no Ministério da Cultura.

produções existam com temas e modalidades artísticas distintas. A pesquisadora enfatiza o papel das instituições culturais em propor diferentes formas de leituras de produções de artistas negros e negras. Da mesma forma, visibilizá-las distantes de uma história representada de modo específico sobre estes (as). Pois, estas instituições se encontram no campo da cultura e não podem ser vistas apenas como espaços de neutralidade, e sim como espaços de fomentação, diálogo educativo e abordagem de diferentes narrativas culturais e visuais. Podem-se observar relações de proximidades formais ou situações de encontros entre Kerry James Marshall (Birmingham/Alabama, EUA-1955) e Rosana Paulino (SP, 1967), William Henry Johnson (Florence/South Carolina, EUA, 1901-1970) e Heitor dos Prazeres (RJ, 1898-1966). Neste cenário contemporâneo é possível elencar uma série de produções de artistas negros, onde formulam, sistematizam e operam formalmente suas experiências sociais em temas e práticas artísticas diversas. Neste sentido, a exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* reelabora um espaço reflexivo para a abordagem de diferentes narrativas culturais e visuais. Soma-se ainda, a proposição de diálogos e leituras compartilhadas por meio da criação de material de apoio à prática pedagógica e de seminário em parceria com a revista O Menelick 2^o ato durante o período de 30 de abril e 07 de maio de 2016. O *Seminário Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca* ocorreu com a presença dos seguintes pesquisadores e artistas: Emanuel Araujo, Tadeu Chiarelli, Nabor Jr., Renata Bittencourt, Claudinei Roberto, Janaina Barros, Nelson Inocência, Alexandre Araújo Bispo, Jaime Lauriano, Sidney Amaral, Rosana Paulino, Renata Felinto, Peter de Brito, Flávio Cerqueira, Rommulo Vieira Conceição e Genilson Soares. A exposição divide-se nos seguintes territórios: Matrizes Ocidentais, Matrizes Africanas e Matrizes Contemporâneas. Neste último território estão as pesquisas visuais dos artistas Genilson Soares (1940), Rosana Paulino (1967), Rommulo Vieira Conceição (1968), Paulo Nazareth (1977), Sidney Amaral (1973), Jaime Lauriano (1985) e Flávio Cerqueira (1983). No texto *Mostra da Pinacoteca mantém preconceito com gueto negro*, publicado na Folha de São Paulo em 24/12/2015, Fabio Cypriano acusa a escolha curatorial, quando opta por expor artistas negros, “promover uma prática de compensação de políticas públicas de discriminação por meio de estratégias questionáveis”. O jornalista rotula e classifica como gueto a gama de visualidades de artistas negros, sinalizando

como pouco relevante destacar a cor da pele de artistas na mostra apresentada pela Pinacoteca. Para Cypriano, a cor da pele de um artista é irrelevante para determinar a qualidade do objeto artístico, e a cor não deveria ser enfatizada. Não obstante, o lugar desta crítica reafirma a construção de um olhar colonizado, cristalizado e homogeneizante para estas produções. Decerto, em sua análise, possivelmente, não nomearia da mesma forma visualidades de outros grupos culturais como guetos, entre os quais, artistas ítalo-brasileiros, franco-brasileiros, nipo-brasileiros, cuja presença é forte na Pinacoteca.

A importância da exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* segundo o diretor geral no período e curador Tadeu Chiarelli (2015-2017) é visibilizar as diferentes narrativas de produtores negros ou afrodescendentes, olhando para a história do próprio acervo, e sua contribuição para o debate historiográfico da arte brasileira. O museu completou 110 anos em 2015. E, a exposição *Territórios* apresenta 106 obras destes artistas de período e modalidades artísticas distintas de seu acervo. Este debate inicia-se com a gestão do artista Emanuel Araújo na Pinacoteca (1992-2002), uma figura relevante neste cenário. Destaca-se neste período no acervo, um autorretrato do pintor Arthur Timótheo da Costa (RJ, 1882-1922) de 1908, doado em 1956. Logo, há a ampliação do acervo com produções desde o século 18 até o momento presente. Acresce-se ainda, a recente aquisição de obras de artistas negros pela gestão de Tadeu Chiarelli.

O debate sobre uma produção de autoria negra na arte brasileira possui um percurso histórico onde se destaca a atuação do artista, gestor e curador Emanuel Araújo na criação do Museu Afro Brasil em 2004. Araújo organizou uma vasta publicação sobre uma autoria negra contribuindo como forma de arquivo e documentação de história contranarrativa enquanto memória, produção de arte, ciência e cultura. Ressalta-se a exposição *A mão afro-brasileira* com curadoria de Emanuel Araújo, sediada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), paralelamente a publicação do catálogo homônimo em comemoração ao centenário da abolição, lançado em 1988. E, posteriormente uma versão reeditada e ampliada em dois volumes em 2010. Um dos objetivos do catálogo era

fazer o mapeamento de artistas negros contemporâneos. O olhar de Araujo destaca-se por tentar tecer diferentes perspectivas históricas para a releitura de lacunas do passado, para repensar o presente e alinhar o futuro. Por outro lado, é necessário destacar a parca presença de artistas negras no núcleo de Artes do museu (principalmente no que se refere à arte contemporânea). Ao mesmo tempo, torna-se um campo de reflexão o lugar das produções de autoria negra feminina nas instituições culturais e artísticas. Ainda, neste percurso investigativo é realizada uma exposição comemorativa renomeada como **A nova mão afro-brasileira** (2013) com o acréscimo de 15 novos autores negros de diferentes regiões do país.¹⁶

O pesquisador Nelson Fernando Inocêncio na Mesa Redonda *Artistas e Instituições* analisa a partir do tema *Artistas afrodescendentes no acervo do Museu Afro Brasil* uma revisão de uma história constituída pela produção estética e política de autoria negra ou afro-brasileira.¹⁷ Inocêncio observa criticamente as circunstâncias que antecederam a criação do museu como espaço representativo de pesquisa, produção e circulação de visualidades que se encontram num sistema de exclusão racial. Cita o Projeto da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) que patrocinou durante a década de 50 pesquisas sobre as relações raciais no Brasil. A tese era de que não existia racismo no país assim, no decorrer das pesquisas, o mito de origem freyreana sobre a existência de uma democracia racial tornava-se uma falácia.

O termo arte afro-brasileira aparece nos estudos de Mariano Carneiro da Cunha como temas ordenados de cunho afro-brasileiro, nomeadamente em seu sentido lato e estrito, como a presença cultural do 'caboclo' como representação de ancestrais indígenas presentes nos ritos afro-brasileiros, como por exemplo, na umbanda. Segundo Cunha, embora *nada tem de africano, nem de estilo nem na técnica são porém, autenticamente afro-brasileiros*. (CUNHA, 1983, p.995) Por outras palavras, são formas demarcadoras de brasilidade ou o processo

¹⁶ Os artistas presentes na exposição eram Advânio Lessa, Anderson Santos, Arjan Martins, Ayrson Heráclito, Claudinei Roberto, Eustáquio Neves, Heberth Sobral, Izidorio Cavalcanti, Lippe, Marcos Dutra, Moisés Patrício, Pedro Marighella, Renato Matos, Renner Rama e Sônia Gomes.

¹⁷ Doutor em Artes pela Universidade de Brasília (UNB). Atua profissionalmente como Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

dinâmico de ressignificação cultural configuradas *segundo um esquema de pensamento de origem africana* incorporado numa cosmologia iorubana. Numa breve digressão, no artigo *Ensaio de uma estética afro-brasileira* do sociólogo francês Roger Bastide, publicado no jornal O Estado de São Paulo, durante o período de 1948-1949, analisa o caráter místico-estético presente nos pontos riscados *das macumbas no Rio de Janeiro ou espiritismo na umbanda* como expressões estéticas afro-brasileiras. Manoel Querino se distancia do termo afro-brasileiro ao destacar a contribuição civilizatória do negro no Brasil e se refere a este como “o colono preto”.¹⁸ Resumindo, o termo afro-brasileiro para Cunha aparece de maneira ambígua e provisória em razão de traduzir determinados dinamismos de aspectos culturais africanos no Brasil. Porventura, justificar-se-ia em razão de haver a presença de muitos artistas brancos, um tanto de mestiços e poucos negros que abordam esta temática de modo incidental ou recorrente em suas poéticas. Anteriormente, o artista, dramaturgo e pesquisador Abdias do Nascimento depois do 1º Congresso do Negro Brasileiro realizado pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) a partir de uma comunicação de Mário Barata sobre *A escultura de origem africana no Brasil* em 1950, começa a colecionar trabalhos de artistas negros ou afrodescendentes. Em 1955, propõe um concurso em artes visuais com o tema Cristo Negro. Neste percurso, cria o Museu de Arte Negra, sem sede própria e, apenas com uma única exposição ocorrida no Museu de Imagem e do Som (MIS) no Rio de Janeiro em 1968.¹⁹ Abdias do Nascimento coloca em questão a importância de destacar a cor da pele de uma autoria artística, pois evidencia relações de assimetria e desigualdades sociais tecidas por uma história de colonialidade de poder. Certamente, não existe um sujeito sem

¹⁸ O pintor, desenhista, jornalista, etnógrafo, historiador de arte negro Manuel Raimundo Querino (BA, 1851-1923) no artigo que escreveu *O colono preto como fator da civilização brasileira* (1918), pela Imprensa Oficial do Estado da Bahia, escreveu sobre a contribuição para uma reescrita histórica que coloca o indígena e o negro num processo de estratégias de resistência e de produção de conhecimento. Este artigo aborda sobre os movimentos de resistência negra e a importante atuação de atores sociais negros na *defesa do território nacional, na agricultura, na mineração, como bandeirante, no movimento da independência, com as armas na mão, como elemento apreciável na família, e como o herói do trabalho em todas as aplicações úteis e proveitosas. Fora o braço propulsor do desenvolvimento manifestado no estado social do país, na cultura intelectual e nas grandes obras materiais, pois que, sem o dinheiro que tudo move, não haveria educadores nem educandos: feneceriam as aspirações mais brilhantes, dissipar-se-iam as tentativas mais valiosas. Foi com o produto do seu labor que os ricos senhores puderam manter os filhos nas Universidades europeias, e depois nas faculdades de ensino do País, instruindo-os, educando-os, donde saíram veneráveis sacerdotes, consumados políticos, notáveis cientistas, eméritos literatos, valorosos militares, e todos quantos, ao depois fizeram do Brasil colônia, o Brasil independente, nação culta, poderosa entre os povos civilizados.* (QUERINO, 1980, p.56)

¹⁹ Havia obras dos artistas Agnaldo Manoel dos Santos, Julia Van Roger, Otávio Araújo, Lúcia Fraga, Aldemir Martins, José Barbosa, Manoel Bonfim, José de Dome, Agenor, Nilza Benes, Lito Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Maria Albuquerque, Holmes Estevão, Juarez Paraíso, Emanuel Araújo, J. Tarcísio, João Alves, Solano Trindade e etc.

cor e composto por uma total neutralidade. Segundo ele, somente a restituição de um autorrespeito e autoestima permite a totalidade de uma pessoa em formas de representatividade e reconfiguração histórica.²⁰

Afinal, o debate étnico-racial nas artes visuais contemporâneas ainda é pertinente como articulação política na delimitação de uma dada autoria. Esta traz o sentido de pertença e reescrita de narrativas hegemônicas distantes do equívoco ocidental de um universalismo na Arte ou a impossibilidade de leitura de objeto artístico que não esteja moldado às grandes narrativas ou a aceitação de universais da arte.²¹ A exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* propõe a leitura de uma narrativa hegemônica que deve ser analisada fora de uma construção no campo da experiência, da subjetividade, da pessoalidade, da emoção e da imparcialidade. Pois, é a única forma de descolonizar as diferentes narrativas poéticas. É imprescindível criar novas estratégias de leitura para repensar outras escritas para uma produção vista como homogeneizada, não formal esteticamente e aprisionada a determinados paradigmas eurocêntricos. Só assim é possível analisar criticamente uma visualidade plural em sua potência criativa, formal e conceitual.

TIPOTRETALETRA: SOBRE ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS E ÉTICAS PARA O DEBATE UMA AUTORIA NEGRA.

A autoria, termo cunhado no século XIX, relaciona-se à ideia de produção, elaboração, formação e instituição²², reafirma um sentido de pertença em que sinaliza a atuação de diferentes atores dentro de um determinado projeto poético e político. Sobre o autor, do latim *auctor-óris*, define-se etimologicamente como “ ‘causa principal,

²⁰ Destaca-se também neste período no campo artístico, num território de trocas interculturais, a participação dos artistas negros baianos Agnaldo Manoel dos Santos, Mestre Didi e Rubem Valentim no Festival de Artes Negras de Dakar, Senegal, em 1966.

²¹ Ver sobre estas discussões os seguintes livros: *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, escrito pelo historiador de arte alemão Hans Belting e publicado em 1995. *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*, escrito pelo filósofo e crítico de arte estadunidense Arthur Danto publicado em 2006.

²² <http://www.aulete.com.br/analogico/autoria/1/Produção/Acesso> em: 17/01/15.

a origem de 'inventor' 'escritor.' ”²³ E, ainda, a expressão *chamar a autoria* compreende o sentido de trazer alguém a responsabilidade de algo.²⁴ Portanto, o artista assume a função de autor/produtor de uma obra. Além de conferir a si certa autoridade para determinar o contexto de sua obra, no que se refere aos modos de operação de um dado objeto artístico, relativizado nos atos de sistematizar e formalizar uma determinada visualidade. Debater sobre a importância do termo autoria na contemporaneidade, torna-se imprescindível para a revisão sobre uma geografia do modernismo clássico atrelada a uma ideia de metrópole demarcando paradigmas visuais e seus locais culturais: Paris, São Petersburgo, Viena, Praga, Dublin, Roma, Londres, Zurique, Berlim, Moscou, Manhattan.²⁵ Não obstante, contrapor este modernismo com outras construções numa retradução entre países colonizados e pós-coloniais da Ásia, África e América Latina, refletem em localizar diferentes matizes políticos e formas estratégicas de representação literária e de visualidades distintas em sintonia com experiências de subjetividades tensionadas pelo processo colonial. Sem dúvida, o debate na metrópole a respeito da crise de subjetividade e de representação traduz de modo diferente numa modernidade colonial e pós-colonial. Isto decorre em razão de desenvolvimentos desiguais quanto aos estágios de urbanização e industrialização distintos.

O conceito de contemporâneo implica em rever a noção de modernidade, pois se torna possível entender a arte contemporânea como continuidade ou ruptura da arte moderna, no que tange historicamente a uma era industrial quando se refere a seu desenvolvimento e o seu reflexo numa sociedade de consumo. O desenvolvimento de uma sociedade moderna pode ser definido de acordo com o seu nível tecnológico conferindo a ela a concepção ideal de progresso e as possíveis formas de identidades. Ser contemporâneo indicaria um lugar, onde não se restringiria apenas à aquele:

²³ Ver em: CUNHA, Antônio Geral da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 85.

²⁴ <http://www.aulete.com.br/autoria/Acesso> em: 17/01/15.

²⁵ Giulio C. Argan na obra *Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos* (1992) propõe a arqueologia do moderno e o seu projeto artístico a partir da aproximação com o Romantismo e os ideais iluministas. Estas aproximações encontram-se nas relações existentes entre o processo de tornar estético o real e a impossibilidade de se separar arte e vida na constituição de um objeto artístico. O indivíduo iluminista intentava sua emancipação total no ato de desvendar os mistérios da alma humana e da natureza, e na crença projetada nos poderes cognitivos e da razão. Logo, isto permitiria provocar mudanças positivas na sociedade.

(...) que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está á altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse à sua sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p.72)

A história torna-se revisitada a partir dos próprios atores sociais nos modos de circulação e inserção nos espaços de fomentação de cultura e visualidades. Os artistas visuais revisitam as referências de origem não ocidentais para a construção de novos discursos ou seu devido ajuste conceitual e estético onde se questiona os cânones ocidentais como forma estratégica de circulação e projeção local. O discurso pode ser entendido como uma síntese significativa de uma visualidade, onde atuam uma série de operações específicas e complexas que compreendem a existência de uma obra. Assim, a ideia de uma epistemologia recupera a abordagem feita pela escritora, professora e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba no seu artigo *Descolonizando o conhecimento. Uma Palestra-performance de Grada Kilomba*, quando a define como *a ciência da aquisição de conhecimento*. (KILOMBA, 2016, p.4) Portanto, esta ciência seria determinante em relação aos temas, aos paradigmas e aos métodos porque visibiliza determinados sujeitos do conhecimento, em detrimento de outros, legitimando aquilo que é definido como verdadeiro. Isto aparece discriminado da seguinte maneira na fala da autora:

1. (os temas) quais temas ou tópicos merecem atenção e quais questões são dignas de serem feitas com o intuito de produzir conhecimento verdadeiro.
2. (os paradigmas) quais narrativas e interpretações podem ser usadas para explicar um fenômeno, isto é, a partir de qual perspectiva o conhecimento verdadeiro pode ser produzido.
3. (os métodos) e quais maneiras e formatos podem ser usados para a produção de conhecimento confiável e verdadeiro. (Ibidem, p.5)

A leitura por meio de outras epistemologias constituídas sobre visualidades não hegemônicas, conseqüentemente, reativa e realoca alguns valores visuais e conceituais de matrizes africanas. Na mesma

medida, estes outros valores visuais apontam estratégias e percursos metodológicos que permitem ler determinadas formulações artísticas, como também problematizar os lugares de representatividade destas autorias. O pesquisador, professor universitário e Wagner Leite Viana (SP, 1981) cria um conjunto de caracteres alfabéticos denominados *TIPOTRETALETRA* que se origina de um ditado popular de terreiros baianos: *Branco faz letra, Preto faz treta*. O folheto elaborado com um trecho da obra *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime - Ensaio sobre as doenças mentais* de Immanuel Kant enfatiza o lugar da letra como um campo de disputa, pois para o artista a *treta por um lado é tensão, de outro são as estratégias de convivência. O tipo pode ser uma maneira, um jeito ou o suporte físico para a impressão da letra, a treta como estratégia e método, a letra como letreiramento,²⁶ a letra desenho e o projeto; e o letramento,²⁷ a letra como alfabetização, habilidade como código desenvolvido por meio da educação.* (VIANA, 2015, p.7)

No trecho abaixo, o artista Wagner Leite Viana coloca num campo de tensão uma narrativa hegemônica, quando reflete sobre o processo de reescritas ao criar um alfabeto que propõe conceitualmente uma contranarrativa. Trata-se de como as histórias são posicionadas historicamente e socialmente ao longo do tempo, conforme elas são narradas. Uma contranarrativa, dentro dos estudos de teoria racial crítica (critical race theory)²⁸, define-se como narrativas não hegemônicas e confere outro modo de contar histórias. Isto aparece no texto ao realocar determinadas palavras que tecem um imaginário carregado de estereótipos sobre o negro, num tipo nomeado

²⁶ De acordo com a citação do artista em sua tese de doutorado na área de Poéticas *TIPOTETRALETRA: sobre arapucas, pesquisa, mukambus ou suportes* pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) refere-se: *Letreiramento designa qualquer desenho de letra num sentido amplo em termos de técnicas, suportes, ou num sentido mais restrito para o de sua concepção, projeto e realização para uma finalidade específica.* (VIANA apud FARIAS, 2013; FINIZOLA, 2010)

²⁷ Já o letramento, ainda citando Viana, *envolve a habilidade de ler e escrever por isso, relacionado ao aprendizado de algo, ser capaz de, estar habilitado, ser letrado em, como no inglês 'computer literacy' sobre ser capacitado em informática.* (VIANA, 2015, p.5)

²⁸ Segundo a pesquisadora e professora norte-americana Gloria Ladson-Billings: *Um dos princípios essenciais da Teoria Racial Crítica é que as narrativas e as "histórias" são importantes para entender suas experiências e como essas experiências podem apresentar uma confirmação ou contra-argumentar acerca de como a sociedade funciona.* (LADSON-BILLINGS, 1999, p. 219)

como TRETALÉTRA, que logo evidencia a cor da pele num estado de não neutralidade, mas de hierarquia numa narrativa hegemônica. A construção de um discurso ideológico que não vê cor é contraposto, se tanto

(...) o trecho das “Observações sobre o sentimento do belo e do sublime- Ensaio sobre as doenças mentais” sofreu uma interferência em algumas palavras usando o alfabeto TRETALÉTRA criado para este tipo de reescrita. Quando escreveu o texto, Kant completava 40 anos e já lecionava na Universidade de Königsberg, cidade onde nasceu e da qual nunca saiu; no decorrer das quatro seções que o dividem, o autor procede com uma descrição antropológica dos comportamentos pelos quatro temperamentos (melancólico, sanguíneo, colérico e fleumático), opondo o masculino e feminino, e descrevendo as características coletivas dos povos numa etnologia do comportamento em relação à beleza, desde a separação da ordem do prazer meramente sensível ao um outro sentimento de tipo qualificado ou refinado como o belo e o sublime. (In: Observações sobre o sentimento do belo e do sublime - Ensaio sobre as doenças mentais) (IBID, p.68)

1764 - EMMANUEL KANT -1764

Quarta seção

Dos caracteres nacionais na medida em que residem no sentimento diferenciado do sublime e do belo.

(...) OS NEGROS DA ÁFRICA não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um negro tenha demonstrado talentos, e afirma: dentre os milhões de NEGROS que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na ARTE ou na CIÊNCIA ou em qualquer outra aptidão; já entre OS BRANCOS, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores. A RELIGIÃO do *FEICIKHE* , tão difundida entre eles, talvez seja uma espécie de *DOLATRIA* , que se aprofunda tanto no ridículo quanto parece possível à NATUREZA HUMANA. A pluma de um pássaro, o chifre de uma vaca, uma concha, ou qualquer outra coisa ordinária, tão logo seja consagrada por ALGUMAS PALAVRAS, TORNA-SE OBJETO DE ADORAÇÃO e invocação nos esconjuros. Os negros são muito vaidosos, mas à sua própria maneira, e tão matraqueadores, que se deve dispersá-los a pauladas.

In: Beobachtungen über das Gefühl des Shönen und Erhabenen - Versuch über die Krankheiten des Kopfes. Observações sobre o sentimento do belo e do sublime - Ensaio sobre as doenças mentais

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

(...) a principal característica

DOS NEGROS

é que sua

CONSCIÊNCIA

ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis pelas quais o homem se encontraria com a própria vontade, e onde ele teria uma idéia geral de sua essência [...] O negro representa, como já foi dito, o homem natural, selvagem e INDOMÁVEL. Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a idéia do caráter humano[...]. A carência de valor dos homens chega a ser inacreditável. A tirania não é considerada uma injustiça, e comer carne humana é considerado algo comum e permitido [...] Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato inexistentes.

Filosofia da história

1816

Ainda sobre contranarrativas, pode-se citar o livro de artista *Direito ao Funeral* de Paulo Nazareth (MG, 1977) que traz como eixo narrativo e poético as relações de aproximação e correspondência entre diferentes formas de genocídio cultural e étnico. O corpo do artista reinscreve-se numa ação performática realizada no Museu Antropológico Estácio de Lima, correlacionado à acepção de *Carranca*. No livro *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o autor Luis da Câmara Cascudo (1999) define Carranca ou Cabeça de Proa, sendo como

Costumam os barqueiros do Alto S. Francisco colocar em suas embarcações, curiosas figuras de proa que se tornaram tradicionais com seu estilo grotesco e original, fisionomias leoninas e humanas ao mesmo tempo, entalhadas na madeira e grosseiramente coloridas, cujos autores são anônimos artistas ribeirinhos da grande artéria fluvial...

(...) A universalidade das figuras de proa dificulta a fixação de origem. Negros e brancos a empregavam. Entre os indígenas a menção sabida é o maracatim, maracá amarrado na extremidade do barco conduzindo guerreiros ao combate. As interpretações são diversas ou vagas. "A embarcação é típica; um barco tosco, com dois toldos de palha de buriti; na proa, em forma de emblema, a figura da cabeça de um animal. Sobrevivência totêmica? Antiga tradição romana ou assíria? Quem o sabe?" (Artur Ramos, A Aculturação Negra no Brasil, "O Folk-lore de São Francisco," 277, São Paulo, 1942). "Depositam sua confiança na figura de proa, imagem de monstro, toscamente falquejada, ora uma cabeça de dragão, ora de leão ou cavalo a qual avisa aos remeiros, por meio de três gemidos, que a barca vai afundar." (M. Cavalcanti Proença, Ribeira do S. Francisco, 134, Rio de Janeiro, 1944) [CASCUDO, 1999, p. 203-205]

O artista visual Paulo Nazareth quando se apropria do termo *carranca*²⁹, no sentido de aquilo que *afugenta os maus espíritos*, ele objetiva exorcizar os lugares que precisam dessa imagem, numa possível reinscrição de histórias hegemônicas. Tal como indica o fragmento a seguir do livro de artista:

²⁹ Num processo de reescritas históricas para um método contranarrativo, torna-se interessante destacar critérios hierárquicos acerca da percepção de outros paradigmas visuais não pautados numa ideia de tradição universal (ou europeia).

DIREITO AO FUNERAL

para o reconhecimento dos corpos negros y indigenas mortos y desaparecidos durante ditaduras passadas em territorios da REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL apontamento primeiro: ossadas expostas y posteriormente esquecidas, largadas, y abandonadas no antigo Museu Estácio De Lima, conhecido como o museu do crime da cidade de salvador/ BAHIA [museu do Instituto de Medicina Legal/IML _

levar os corpos indígenas a enterrar no sertão.....

cabecas y armas de cangaceiros _ fotografo y fotografado nao identificado

caminhonete branca para levar corpos indígenas ao sertão de canudos [experiência pratica de sociedade comunista entre a virada brasil império / brasil republica]

restituir aos parentes os restos mortais de seus desaparecidos : em AFRICA AMERICA ASIA Y BAHIA

Charles Pittex --- médico legista y as cabeças de Lampião e Maria Bonita, expostas ate meados dos anos 1960 no no antigo Museu Estácio de Lima , conhecido como museu do crime da cidade de Salvador / BAHIA [museu do Instituto de Medicina Legal / INL foto de 1939. fotografia nao identificado.

a partir da segunda metade do século XIX inicia-se em europa um costume de exibir a grandes públicos seres humanos originários das colônias em áfrica, ásia y américa --- os chamados zoológicos humanos era um negócio rentável que se multiplicava por diversas capitais europeias --- povos indígenas de todo o mundo constituíam um grande atrativo para a civilização europeia pós revolução industrial:: ----- uma evolução dos shows de variedade, gabinetes de curiosidade y circo dos horrores. ___ para incrementar o exotismo do acontecimento leva-se junto com os indígenas:: seus pertences pessoais y outras indumentárias que os caracterizavam como primitivos socialmente diante do olhar civilizado dos europeus ----- no entanto esse negócio em europa, não suportaria seguir adentrando o século XX que nos apresentaria numerosas questões sobre a dignidade humana----- o século XX apresentaria ao velho continente questões humanas até então não pensadas por grande parte de sua gente, não fosse as duas grandes guerras y campanhas como o nazismo de hitler y o fascismo de mussolini, teria sua civilização alcançado uma distância enorme de seu passado medieval ---- o italiano cesare lombroso já havia sido deixado para traz em sua terra quando nina rodrigues, medico legista na cidade de salvador / BAHIA _REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL -----, ressuscitou suas teorias raciais:: na qual certos indivíduos nascem biologicamente propensos ao crime y a desordem social=== tais pessoas pertenceriam a grupos étnicos negroides, indígenas y descendentes de misturas étnicas. ----- até os fins do século XX restos mortais de indígenas, afrodescendentes y conhecidos cangaceiros são expostos ao público no museu do crime da cidade de salvador / BAHIA [museu do Instituto de Medicina Legal -- IML / museu Estácio de Lima]----- estando ahi no subsolo, neste ano de 2014, sinto a presença de eguns [espíritos ancestrais] que se perdem entre as ossadas não identificadas que foram exibidas pelo poder público, junto a utensílios confiscados dos terreiros de candomblé desta salvador, cidade com o maior número de negros no território brasileiro --- deito-me junto a dois corpos identificados genericamente como mulher indígena carajá y homem caboclo. ----- me aproximo de ambos na identificação genérica: filho de mistura=bugre-caboclo. sigo _NEGRO_ . eguns [espíritos ancestrais] reclamam::: há que desarmar o circo de horrores ----- eu junto a restos mortais de desconhecidos indigenizados deixo-me exposto a reclamar o direito ao funeral

eu, paulo sergio da silva [NAZARETH], junto a crânios nao indentificados pertencentes ao acervo museu do crime da cidade de salvador / BAHIA [museu do Instituto de Medicina Legal -- IML / museu Estácio de Lima]--PHAC/LTDA

A escolha do Museu Antropológico Estácio de Lima busca revisitar a sua experiência pessoal hegemônica que é redimensionada numa escala coletiva, que cruza o passado e o presente de outros em posição de subalternidade. Reinscreve-se como investigação poética e de potencialidade de múltiplas escritas. O referido lugar pertencia anteriormente ao Instituto Médico Legal Nina Rodrigues em Salvador, e somente assumiu esta denominação em 1958. O museu possuía uma ampla coleção que se dividia em peças científicas, indígenas, africanas e afro-brasileiras, cangaço e criminalística. A Coleção Estácio de Lima pertencia ao Departamento de Polícia Técnica vinculada à Secretaria Pública do Estado da Bahia. O conceito expográfico conferia a articulação entre peças sacras de candomblé com armas usadas em homicídios, objetos utilizados para falsificação de dinheiro, anomalias genéticas recolhidas pelos médicos do IML. E, ainda restos mortais, como as cabeças decepadas de Lampião, Maria Bonita e outros cangaceiros. O sentido de performance para Nazareth, deve-se a uma questão linguística e de apropriação da língua. Pois, para o artista a ideia de pertencimento de uma língua, somente é possível para quem faz uso dela. Outra maneira de interpretar a performance para ele, é a sua associação a comportamentos ou formas de interação ou reação diante de uma situação. Isto é, o lugar da memória naquilo *um pouco que se passa comigo e o outro*. Ele cita, por exemplo, a lembrança de sofrer a primeira batida policial entre 8 e 9 anos, uma experiência ativadora de memória e de catarse com outras experiências que não são apenas suas.³⁰ O trabalho começa como imagem para o artista. Uma imagem pode significar uma série de fios que tecem uma série de relações. Portanto, Paulo Nazareth tece uma série de relações entre experiência social individual/coletiva e passado/presente. Por isso, o lugar de fala encontra-se no entrelaçamento de estados de violência ocorrida com povos hegemônicos ao longo da história: o genocídio de negros, indígenas, judeus. Ao mesmo

³⁰ Trecho citado do painel *A memória da criação: panorama para práticas de reinvenção no contemporâneo*, Palestra Dois proferida pelo artista Paulo Nazareth para o evento *Afrotranscendence* (09/10/2015), um programa de imersão em processos criativos para promover a cultura afro-brasileira contemporânea, ocorrido no Red Bull Station.

tempo em que retoma a sua própria história, ela é intercalada e sobreposta a uma história cultural, social, política e econômica coletiva, como no seguinte trecho:³¹

eh esperado que depois que a morte leva um parente, amigo ou qualquer ente querido, se fazca a este uma cerimonia [religiosa ou não] a fim de que haja uma despedida entre os que permanecem vivos y o falecido-----apos as despedidas o caixao/ urna eh entregue a terra/ enterrado ou cremado segundo as crenzas do morto y/ ou seus irmaos. essa cerimonia eh chamada funeral y cada grupo etnico ou nacion a realiza seguindo seus costumes tradicionais y/ ou valores herdados de seus antecessores-----o que não impedi mudazas de acordo com o tempo y lugar geografico-social no qual os mortos y seus frateros viveram===== a construcion da estrada de ferro vitoria do espirito do santo-minas gerais provocou a morte de centenas de kren [boruns,bruns, krenacs, aymores] atropelados pelo trem de ferro ou eletrocutados por cabos eletricos dispostos ao longo da estrada que os boruns ate entao desconheciam-----"trem de doido" eh como chamavam em barbacena/MG= o trm de carga que transbordava os pacientes psiquiatricos vitimas da colonia de barbacena_ assim chamado o maniconio fundado no ano de 1903, período que tambem se construia a estrada de ferro que cortaria as terras indigenas do vale rio doce/MG, acelerando o processo de genocídio dos krenacs--- rama etnica dos antes identificados aymores====quiza nazareth de jesus, mulher kren, mãe de minha mãe, seguiria a colonia num desses trens nos fins de 1944 quando a segunda grande guerra se findava y a alemanha nazista junto com seus ideais perdia terreno em EUROPA y AMERICA.-----tratamentos similares aos hitlerianos continuaram existindo, para homens y mulheres indigenas, negros y outros grupos silenciados ao longo da historia do BRASIL, intencificados durante a ditadura militar brasileira----- (P. NAZARETH EDIC. LTDA--Santa Luzia/MG/BRASIL_nov. 2014---impresso em Belo Horizonte/MG mar. 2015]

³¹ Escrita conforme a grafia realizada pelo artista em sua obra.

A Promessa B. Dalton Paula. Fotografia. Papel fotográfico fosco, laminado fosco sobre PVC. 60 x 270 cm. Registro fotográfico Heloá Fernandes. 2012

A Promessa P. Dalton Paula. Fotografia. Papel fotográfico fosco, laminado fosco sobre PVC. 60 x 270 cm. Registro fotográfico Heloá Fernandes. 2012

Por fim, o artista visual Dalton Paula (GO, 1982) na obra *A Promessa* (2012), debate as construções socioculturais em torno do gênero no instante que cria dois personagens, um masculino e outro feminino, num contexto simbólico de matrimônio que compreende a sua prática artística e a sua experiência social. O artista diante de um muro branco, em plano americano ou meio corpo, com olhos fechados, maquiado e coberto com véu e saiote branco, remete a figura de uma noiva. Não obstante, estabelece-se uma relação pictórica por meio da textura da parede, dos tecidos e das flores, acrescidos da cor branca destes elementos. A cor branca aparece contraposta com a cor negra de sua pele, com a cor rubra da bebida, com o colorido da sombra de seus olhos e de sua boca pintada de batom vermelho. O véu ora desvela, ora cria veladuras retomando o tema da pintura. O seu gesto meticulosamente ritualístico de celebração (segurar com os olhos fechados uma taça, colocar bebida com os olhos fechados numa taça e segurar com olhos fechados um buquê de flores) transita numa investigação e experimentação poética atrelada à sua existência, onde se dinamiza com outras existências. O ato realizado num espaço externo potencializa a interação naquilo que reflete em situações cotidianas de vulnerabilidade, violência e discriminação. Como o próprio artista descreve a seguir:

Transitar por esses dois universos, que envolvem as relações de gênero me possibilitou viver experiências jamais imaginadas, como por exemplo, marcar horário no salão de beleza para modelar as sobancelhas. A situação me pareceu estranha, me senti fora do eixo, porém o personagem pedia todas essas vivências.

Assim como a noiva é a figura que mais chama atenção num casamento, no dia do ensaio fotográfico, foi a foto-performance que mais afetou o público transeunte. As pessoas paravam para fotografar, passavam e como pareciam não acreditar no que viam, voltavam para perguntar o que era aquilo, porque e para quê se fazia. Também cantavam marcha nupcial, acenavam para a noiva, mas alguns (homens) foram afetados de outra maneira e expressaram isso com agressividade: “*Vou descer a vara nessa noiva*”, “*Vou enfiar minha pica nessa noiva*”.

Juntamente com essas ofensas com conotações sexuais, percebi que muitos não me viram como a noiva, mas como “o viado”, “a bicha”, “baitola”, “mulherzinha”, “fresco”. Esses e outros vários xingamentos foram ataques a todo aquele universo feminino: vestido de noiva branco e véu, e a todos os significados que remetiam ao estarem no corpo de um homem.³²

³² É possível acessar integralmente o texto *A Promessa* do artista pelo seguinte endereço eletrônico de seu blog: <https://daltonpaula.com/a-promessa/>. Acesso em: 10/05/2016.

Na mesma medida, a performance traduz um discurso ideológico carregado de disputas e relações de poder que apresenta em sua escrita de artista um método não hegemônico de contar uma história. Numa breve digressão, o termo promessa, segundo o pesquisador Câmara Cascudo, é *o mesmo que ex-voto, objeto doado aos santos, em satisfação de uma súplica atendida*. (CASCUDO, 1999, p. 739) Neste contexto, o corpo do artista torna-se um voto realizado daquilo que se refere às questões éticas, planetárias e estéticas que envolvem a sua atuação enquanto artista. O matrimônio não se refere apenas a uma série de deveres e direitos consumados por meio do ato litúrgico que celebra uma união. Mas, também abarca o sentido de aliança, afeto, posições conflitantes e anseios, onde a obra faz uma alegoria às relações entre pessoa e artista, *entre viveres e personagens, instituições e conceitos*.

A ARTISTA É UM HOMEM COMO OS OUTROS? A DESSACRALIZAÇÃO DO MITO DO ARTISTA UNIVERSAL PARA UMA REESCRITA INTERSECCIONAL

No texto *A arte e as influências raciais* (1941), o autor Roger Bastide, apresenta a gênese da arte brasileira localizada no barroco onde se destaca a produção de Aleijadinho.³³ São fricções ocasionadas pelas aproximações raciais que, certamente, produziram diversos efeitos, tais como: conflito, assimilação, mestiçagem. Os elementos constituintes destas culturas foram em decorrência de diferentes formas de contato religioso, econômico, linguístico e estético. Bastide restringe o movimento de resistência estética aos valores sagrados em que a influência negra nas artes encontra-se somente na escultura de santos e na ornamentação. Ele conclui que *a influência do negro sobre a mentalidade brasileira faz-se mais por uma imitação do inferior pelo superior do que uma intromissão da arte negra no interior da arte branca*. (BASTIDE, 1941, p.26)

³³ Tem-se o mito em torno da sua imagem, abordado pelo autor em *O mito de Aleijadino*, como um *artista sem instrução, de um gênio surgindo misteriosamente, o tema da grandeza, do dom divino que é preciso expiar*. (BASTIDE, 1941, p.18) E, ainda, pode-se dizer que seu mito segue as leis da mitologização ocidental do artista. (Ibidem, p.19)

O crítico acredita que mesmo que este sujeito definido como marginal, esteja à procura de um determinado protagonismo. Mesmo que, mude os modos de manipular materialidades. E, ainda abarque outros temas ao longo do tempo, certamente a sua condição é irremediável. Todavia, o autor desconstrói o mito do artista, impossível de existir para um [a] artista negro [a], por meio de diferentes tramas conceituais e construções poéticas. Pois, há uma relação intrínseca entre arte e vida, e assim não se pode ver *um homem como os outros: escapa à condição humana porquê é um mensageiro dos deuses, ou um ente demoníaco. De qualquer modo mais do que um homem. Onde a sua precocidade que lembra a precocidade dos heróis.* (Ibidem, p.13-14)

O mito, segundo Roland Barthes na obra *Mitologias* (2007), define-se como uma fala e seria um sistema de comunicação apropriada a um contexto comum compreendida por uma coletividade, tal como uma síntese significativa dessa fala. O mito referenda-se a uma fala determinada pela história social e cultural, construindo o discurso a partir de uma dada realidade. É uma fala que não se processa somente pela oralidade, mas inclusive pela escrita, ou ainda outras formas de representação. De modo que a percepção de uma imagem implica em diversos modelos de leitura em que *um esquema é muito mais aberto à significação do que um desenho, uma imitação mais do que um original, uma caricatura mais do que um retrato.* (BARTHES, 2007, p. 200)

Já o modernismo representado por Mario de Andrade buscava estar acima dos regionalismos, discutia questões referentes à cultura popular no processo de erudição da arte brasileira numa relação dialética entre o local e o cosmopolita. Ou, ainda, a formulação de um modernismo pautado numa tradição artística brasileira, que elenca determinados projetos poéticos condizentes com uma atitude modernista. Neste caso, Aleijadinho (1730-1814) e Cândido Portinari (1903-1962) produziam uma arte em diálogo com uma cena internacional e, ao mesmo tempo, traduziam uma raiz nacional. Contudo, são artistas que se encontram num hiato temporal. Andrade dialogava com as produções e os valores das vanguardas europeias, embora os produtos desses diálogos tornassem as formas artísticas brasileiras ainda com características próprias. A noção de mestiçagem delineava o conceito de

homem brasileiro e a constituição de visualidades na formulação conceitual de uma “plástica brasileira”. Segundo, o pesquisador Roberto Conduru, no livro *Arte Afro-brasileira*:

A atenção dada à cultura popular incentivou os artistas a olharem de modo especial algumas práticas e figuras oriundas das culturas africanas, as integrando ao ideário artístico formador da nação brasileira. Entretanto, é preciso ver como no Brasil esse interesse por questões culturais afrodescendentes foi de Segundo Grau, em boa parte estimulado e filtrado pela valorização europeia das culturas entendidas então como primitivas, além de não estar isento de preconceitos, nem imune a mitificações e cerceamentos. (CONDURU, 2007, p. 51)

Destaca-se a importância do conceito de originalidade cultural como forma de configurar um misto cultural pela contribuição dos legados culturais de matrizes africanas e/ou indígenas. A tônica do pensamento modernista era trazer a figura do intérprete e um projeto harmonioso de brasilidade numa possível unificação cultural por meio da síntese e da ordem. Segundo, a pesquisadora Fernanda Peixoto (1999), pode-se afirmar sobre a questão da autenticidade cultural, no artigo *Diálogo “interessantíssimo”: Roger Bastide e o modernismo*,

que diz respeito à constituição de uma identidade nacional do ângulo da cultura — coloca-se como um problema especialmente delicado em um país colonial que se desenvolveu a partir da importação, e da imposição, de modelos estrangeiros. O autêntico, nesse contexto, tanto para os modernistas quanto para Bastide, compreende a contribuição de legados culturais distintos que se mesclaram em diferentes momentos da história do país, e que produziram sínteses particulares, diferentes dos padrões primeiros que aqui chegaram. A originalidade, como vimos, corresponde à mescla cultural, à criação dotada de caráter próprio, não se confundindo, portanto, com “pureza” ou “cópia”. (PEIXOTO, 1999, p.102)

Por sua vez, o autor negro retoma um passado ainda refletido no contemporâneo que traduz relações de poder e formas de exclusão. Este olhar decorre historicamente pelas mudanças econômicas ocorridas pelo processo pós-abolição como o fluxo migratório europeu e o projeto de branqueamento da sociedade brasileira. Acresce-se também o florescimento da industrialização e da urbanização. A partir disso, houve a mudança de concentração da população negra em bairros até então localizados na região central, como Barra Funda e Liberdade, onde

posteriormente esta população foi empurrada para os extremos da cidade. Outros acontecimentos traduziriam tensões sociais e raciais por meio de transformações políticas e econômicas causadas pela crise do modelo republicano. Assim, estas tensões eram justificadas pela miscigenação. Os problemas sociais eram atribuídos a um grupo étnico geneticamente dotado de pouca inteligência e de comportamento indolente. Tem-se um projeto político e ideológico que identifica de imediato a imagem do negro nesta classificação, que efetivamente é permeado pelas teorias raciais vigentes. Os acontecimentos históricos e sociais desse período foram retomados pela produção dos artistas e temas nas artes visuais iniciadas nos anos 30. E, sobretudo, nos anos 40, num momento em que nos estudos africanistas o negro aparece como consciência antropológica, numa tentativa de reabilitar a presença negra na constituição da cultura nacional.³⁴ Posteriormente, dentro da historiografia oficial da política brasileira dos anos 70 e 80, tem-se o processo de redemocratização do país com os movimentos de estiramento representado pelo governo Geisel, o de abertura pelo de Figueiredo e o de transição pela gestão Tancredo/Sarney. Aponta-se a fulguração de diferentes grupos populares na cena pública com linguagens particularizadas, destacando-se os locais de manifestação e os valores éticos presentes em seus discursos. Os novos atores expressam como mote das suas práticas o direito de reivindicar direitos. Logo, confere-se a urgência de novas identidades coletivas como produto de uma intersecção pelas mudanças dos discursos políticos e culturais. E, acresce ainda, a importância das histórias individuais localizadas na cifra da multiplicidade como um processo dinâmico, um fluxo produtivo que estimula a diferença e a percepção do outro em várias instâncias. Em oposição à diversidade como um conceito estático, permeado por um estado estéril que se encerra num processo

³⁴ É interessante mencionar neste processo de evidenciar a presença negra na constituição da cultura nacional, a importância do *I Congresso Afro-Brasileiro* (1934), ocorrido em Recife, e organizado pelo estudioso pernambucano Gilberto Freyre. Destaca-se a abordagem dos temas que faziam referência à cultura material africana nas artes visuais, com outras obras representativas da arte popular com características afro-brasileiras. A exposição foi organizada pelo artista Cícero Dias e teve a colaboração de Clarival Valadares, da Rainha de Maracatu Albertina de Fleury e de Jarbas Pernambucano. Os artistas Lasar Segall, Portinari, Santa Rosa, Di Cavalcanti, Luis Jardim, Noêmia, Manoel Bandeira e Cícero Dias participaram da exposição com desenhos de negros, pinturas de mulatas, estudos de baianas no Teatro Santa Isabel. Paralelamente, apresentou-se uma exposição de cunho popular com bichos de barro e de madeira, cachimbos, figas, estandartes e bonecas de maracatu. Estes artistas abordaram o tema do negro de modo incidental, “da mesma maneira que o fazem com a indígena, a europeia ou outras que possam polarizar sua criatividade pessoal e alimentar seu universo mitopoético.” (MUNANGA, 2000, p.105)

que conduz formas de diferenciação do outro, e são tangentes às identidades étnicas, de classe, de gênero e de sexualidade.

No trecho inicial do texto *A morte do autor* de Roland Barthes escrito em 1968, ele cita a novela *Sarrasine* (1830) sobre o qual Balzac descreve considerações sobre um imaginário construído em torno do feminino: *com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos*. (BALZAC apud Barthes, 2004, p.66)

A obra *Comédia Humana* (1830) apresenta 86 romances e novelas incluindo a novela *Sarrasine*. O eixo da estrutura narrativa tece-se por meio das artes visuais. O ofício da escultura aparece numa preocupação tanto formal quanto conceitual. O personagem-título *Sarrasine* é um escultor apaixonado pelo ideal de beleza perfeita representada pela figura feminina de *Zambinella*. Então, o artista eterniza sua musa numa forma tridimensional, escultórica. Contudo, quando ele descobre que sua amada não era uma mulher cisgênero, o seu ideal de beleza perfeita torna-se uma decepção. *Sarrasine* começa acreditar que a concepção de arte e amor é ilusória. Todavia, o final é trágico: o escultor morre assassinado a mando de um protetor de *Zambinella*.

Ao mesmo tempo, o trecho também esbarra no debate contemporâneo que tange as fronteiras sobre noção de sexo e gênero. O texto instiga a refletir sobre múltiplas e plurais identidades onde implicam questões de gênero, cor, sexualidade, raça, nacionalidade atuando como marcadores de diferença. Estas diferenças produzem relações de hierarquia ordenando o mundo social em grupos distintos naquilo que exclui ou inclui, bem como, cria classificações estéticas, culturais, sociais. Além de definir critérios do que seja normal ou anormal acerca do Eu e o Outro cultural. A despeito disso, a concepção normativa de gênero feminino ou masculino aparece ampliada fora de uma lógica binária, quando nesta narrativa literária menciona-se o termo castrado. Destaca-se a complexidade de localizar a tessitura sobre qual voz se trata no referido texto. Então, seria o protagonista da novela *Sarrasine*

que descreve Zambinella? Ou então, poderia ser uma espécie da faceta de Balzac quando se refere a esta voz? E, ainda a respeito de quais referências partem esta descrição?

Segundo Barthes (2004), o trecho ilustra o papel do sujeito numa dada escritura onde este se fragmenta, acaba confundindo-se e anulando-se a identidade daquele que é o autor da escrita. Pois, toda escritura seria a destruição de toda voz e identidade de um dado autor. Independentemente deste contexto, haveria variáveis culturais em sociedades não ocidentais em que uma narrativa partiria de uma figura detentora de um determinado status político, religioso e/ou social. E, caberia a ideia de domínio de código narrativo nestas relações ou performances. Mas, não caberia neste conjunto a concepção de um ser imbuído de grande inspiração e talento ou a figura do gênio.³⁵ Dessa maneira, o autor seria *uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana"*. (BARTHES, 2004, p.58)

Historicamente, o positivismo reflete numa lógica do capital em que destaca a figura ou a pessoa do autor. Não obstante, a explicação de uma obra é decorrente a despeito de quem produziu uma dada fala. Pode-se citar, o escritor Stéphane Mallarmé quando se refere ao tensionamento existente entre linguagem e autoria porque o ato de escrever para ele torna-se uma impessoalidade. Ainda, de acordo com Mallarmé, a fala é a linguagem. A propósito, o escritor Paul Valéry aborda a condição indispensavelmente verbal da literatura. E, também o escritor Marcel Proust destaca em suas análises de caráter psicológico a figura do escritor que é confundida com o

³⁵ Perry Anderson na obra *As origens da pós-modernidade*, aborda como Jameson posiciona-se a partir da análise literária de Barthes sobre a novela *Sarrasine* ao tratar o pós-modernismo *como sinal da degenerescência do modernismo, para qual o remédio era um novo realismo ainda a ser ideado*. (ANDERSON, 1999, p.60) Assim, esta relação distanciada com o passado imediato em conjunto com o *papel desempenhado pelos computadores, a genética*, distensão ou relaxamento referente às políticas internacionais durante a chamada Guerra Fria, estaria presente num pós-modernismo tanto na literatura quanto nas artes. Esta nova ocorrência geraria uma *ideologia de mudanças, geralmente de aparência apologética*, tornando-se necessária uma teoria que permitisse uma transformação em longo prazo de um destino socioeconômico de origem capitalista num mundo global.

narrador. Este seria aquele que buscará imprimir certa escrita naquilo que não foi dado de imediato. Acrescenta-se nesta abordagem o procedimento da escritura automática surrealista como experiência não apenas individual, mas também coletiva como forma de destituir de sua sacralidade a imagem do Autor presa a uma dada convenção. Neste sentido, é interessante retomar o conceito de autoria datado a partir do final do século XIX, onde há o questionamento em relação ao papel do autor como valor transcendental. Isto é decorrente, segundo Jacques Leenhardt, quando Marx assinala *o peso da ideologia, Freud o do inconsciente, Nietzsche o da tradição. Constatamos ao ouvir Mallarmé, como o apagamento das características individuais do sujeito escritor. Diz-se que o autor se ausentava de sua obra, que apenas falava a escritura como trabalho interno à linguagem.* (LEENHART, 2010, p.17)

O autor cita a noção de episteme abordada por Foucault definida como uma estrutura anônima no qual se fundamenta o trabalho intelectual. Ainda, acrescentam-se os aspectos extrínsecos do autor, tal como as visões do mundo se estruturam. Portanto, a noção de episteme configura no desaparecimento do autor numa compreensão ocidental hegemônica. Leenhardt (2010) ressalta a necessidade de relativizar o lugar, os domínios e de quais atores se referem a esse desaparecimento. Destaca-se a importância do artista Marcel Duchamp ao inseri-lo numa discussão sobre os limites da noção de autor e de obra no seu processo criativo quando destitui a sacralidade do objeto artístico. Isto pode ser exemplificado pelo ato de manipular materialidades não pertencentes a um universo artístico, mas pertencentes a um universo industrializado. E, logo, como isto implica sobre a noção de artista numa tradição ocidental de produção artística.

A produção de quem escreve encontra-se inscrita no mundo da cultura com múltiplas vias de sentidos e são convergentes para possíveis potencialidades de leituras construídas pelo olhar do leitor. Ou, ainda, aquele que atuaria como 'ser total da escritura', definido neste sentido, como este sendo:

o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p.64)

Quando Michel Foucault conceitua a noção de autor no texto *O que é um autor?*, escrito inicialmente em 1969, define-o como um momento crucial no processo de individualização na história das ideias e de diferentes campos de conhecimento. São exemplificadas pela história da filosofia, da literatura e das ciências. Além de determinar por meio da produção e circulação de conhecimento como a escrita contemporânea imprime certa indiferença ao enfatizar o apagamento de uma autoria na área de literatura. Esta indiferença pode ser traduzida a partir da fala do dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett: *Que importa quem fala, disse alguém, quem importa quem fala*. (FOUCAULT, 2009, p.34)

A escrita compreende a si mesma, mas também um *jogo ordenado de signos*, em que o gesto de escrever não fixa uma pessoa a uma linguagem, mas provoca continuamente o seu desaparecimento. Ou melhor, estabelece-se uma relação entre a escrita e a morte pelo apagamento de caracteres individualizantes, onde seria possível localizar uma expressão por meio da singularidade de uma descrição. Concomitantemente, há a polarização de uma designação a partir de um nome próprio ou o nome do autor. Neste sentido, a descrição e a designação não estabelecem relações isomórficas, e não funcionam do mesmo modo. O nome do autor caracteriza um modo de um discurso se constituir singularmente dentro de um dado meio sociocultural. Portanto, as modalidades de discurso existem nos modos de circulação, de valorização, de atribuição e de apropriação. Pode-se dizer ainda que as modalidades de discurso são variáveis de acordo com cada cultura. Logo, elas são passíveis de mudanças. O autor assumiria um sentido restrito do termo, pois se refere à aquele que se pode legitimar e/ou atribuir uma determinada produção. Foucault adota o termo função autor que está atrelado então:

ao sistema jurídico e institucional que o encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 2009, p.56-57)

Desse modo, a concepção de sujeito é deslocada para conceito de estruturas linguísticas, mentais, sociais. O sujeito existe numa dimensão histórica e cultural, e atua para além do indivíduo onde o comportamento e a atividade psíquica são funcionais. Neste caso, segundo Foucault, o autor deve apagar-se em nome das formas próprias do discurso. A análise é decorrente nos modos como os autores são citados, expostos e são atribuídos determinados sentidos a sua produção. Ou ainda, definidos pelos tipos de regras ou critérios de funcionamento que formalizaram a autenticidade de uma determinada obra.

Entretanto, este debate aproxima-se também das artes visuais tangentes a concepção de obra e o apagamento de quem a produz. Podem ser exemplificadas por meio da busca máxima da ausência da fatura, e emprestando os procedimentos técnicos de formas industriais de produção como aparece presente na arte minimalista da década de 60. Sobremaneira, este pensamento ainda vigora na arte ocidental contemporânea, entendida como uma produção de caráter internacional, que compreende a fundamentação e elaboração de uma poética distanciada de um projeto que não abarque as histórias pessoais e coletivas, além da experiência social. Não obstante, os repertórios poéticos são constituintes de certo discursos visuais que configuram a própria sintaxe ou estilema de cada artista.

O discurso visual concebe unidade ou síntese significativa numa fala justificada, onde o autor também se distingue por uma unidade, por meio de *uma série de operações específicas e complexas, não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em, simultâneo, a varias posições-sujeitos que classes diferentes de*

indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 2009, p.56-57) Portanto, este compreende uma síntese significativa (referências, arquivos poéticos e motivações) numa fala justificada tornada projeto poético. Logo, o projeto poético somente se concretiza após uma série de operações específicas que fundam o método. Este é construído através dos movimentos de formulação do problema, de investigação, de associações, de solução do problema e de formalização do objeto artístico. Considera-se ainda, os modos de fazer aludidos em três estágios criativos: ordenação, fundamentação e sistematização de uma poética. Portanto, isto legitimaria a ideia de obra. Dessa maneira, a discussão proposta por Barthes sobre a aproximação da figura do autor/escritor e do leitor, do ponto de vista da literatura, numa recepção crítica da obra, coloca numa condição de similitude com a visualidade moderna ou mesmo contemporânea. Do mesmo ponto de vista, tanto o artista quanto o fruidor assumem um papel ativo, solicitando uma postura estética em pleno diálogo entre os seguintes campos conceituais: arte, transformação e comunicação.

Nesse sentido, a ideia de reescrita histórica apresenta-se na pintura *Ecce Homo* (2015) de Sidney Amaral (SP, 1973-2017) quando aproxima o flagelo de Jesus Cristo com a relação de assimetria e marginalização vivenciada pelo homem negro. Destaca-se um corpo negro de costas e algemado que está no centro da cena num espaço de penumbra. Nota-se apenas um tecido vermelho de sua calça que direciona o olhar do espectador numa linha diagonal, para o artista a cor vermelha aparece no sentido de violência e pulsar da vida, onde se encontra provavelmente a mão de um homem branco. A mão provoca certa pressão e guia a sua revelia este homem sentenciado para um lugar obscuro, construído por uma série de pinceladas em tom preto. O título faz citação direta às palavras ditas em latim *'Eis o Homem'* proferidas pelo governador romano Pôncio Pilatos, no instante em que apresenta Cristo, diante de uma multidão ameaçadora que definiria a sua sentença. A ideia de 'lavar as mãos', expressão associada a Pilatos, seria uma maneira de isentar-se sobre qualquer situação. Amaral recobra em sua narrativa poética os processos de institucionalização sobre a construção de estereótipos numa narrativa hegemônica acerca do outro pela ciência e pela educação. Assim, pensar em hegemonia seria evidenciar formas

de legitimizar a desigualdade social como justificativa pouco plausível para a exclusão de determinados atores sociais. Bastante pautado naquilo que é considerado nato. Neste contexto, qualquer forma de violência não estaria analisada do ponto de vista de uma sociedade estruturalmente racista e racializada. Mas, apenas num indivíduo ou grupo social distanciados de certa normatividade.

Ecce Homo, 2015
Sidney Amaral
Óleo sobre tela
130 x 100 cm

http://www.centralgaleriadearte.com/full_screen.php?obra=4560

Ainda, neste contexto, o artista visual Tiago Gualberto (MG,1983) na instalação *Sem Título* (2004), recobra em sua narrativa visual questões acerca da construção de um pensamento racializado em torno da cor da pele como forma de hierarquização entre as pessoas e a determinação de lugares sociais. Igualmente, a fala determina por meio de expressões consideradas aparentemente corriqueiras os atributos positivos ou negativos sobre o outro. Isto pode ser evidenciado em expressões como: *Dia de Branco*, *Ovelha Negra*, entre outras. Gualberto constrói um mapeamento textual e visual que solicita daquele que frui partilhar da experiência de reinterpretar essas expressões. Esta experiência torna-se possível pelo ato de desvelar rostos gravados em tinta de cor preta pela técnica de xilogravura, sobre uma série de coadores de café que ora funcionam como conteúdo ora como invólucro (aonde as frases foram gravadas externamente) pelo público. Então, estabelece-se um jogo tenso entre geral e particular, passado e presente, identidade e diferença, eu e outro.

Sem Título (2004)
Tiago Gualberto
Instalação
Dimensão variável
Acervo Museu Afro Brasil
Registro fotográfico Wagner Leite Viana

Neste cenário poético tem-se a produção de artistas que serão lidas mais adiante em capítulos específicos nesta escrita: Lidia Lisboa (PR, 1970), Rosana Paulino (SP, 1967) e Sonia Gomes (MG, 1948), o que há em comum nestas produções se refere ao procedimento da fatura manual aproximada de um debate contemporâneo sobre uma produção plural de artistas negras. Desse modo, o ofício manual atua tanto no campo formal quanto do ponto de vista conceitual, como estratégias ou condutas éticas, poéticas e políticas que demarcam uma espacialidade numa arte brasileira contemporânea.

A pesquisa visual que desenvolvi em 2013 na *Série Bonecas de Bititas*, faz citação em seu título ao nome próprio Bitita, um apelido de infância da escritora negra mineira Carolina Maria de Jesus (1915-1977). A escritora aborda em sua narrativa autobiográfica o livro *Diário de Bitita*, escrito durante os anos 60 do século passado, a história de sua infância a partir de seu nascimento em 1914 e de sua adolescência na cidade de Sacramento em Minas Gerais.³⁶ Ao longo de seu processo migratório para São Paulo durante o ano de 1937 quando desempenhou a função de empregada doméstica. Em sua obra a escritora Carolina Maria de Jesus trata em sua escrita a despeito de um corpo estigmatizado da mulher negra pela história. O referido trecho a seguir exemplifica a afirmação anterior:

Por causa dos meninos brancos criticarem o nosso cabelo:
- Cabelo pixaim! Cabelo duro!
Eu lutava para fazer meus cabelos crescerem. Era uma luta inútil. (JESUS, 2007, p. 111)

O corpo aparece na pesquisa visual como artifício construtor de diferentes identidades. Os bonecos articulados presentes nos estudos de desenho da figura humana tornam-se referências para esta pesquisa como caracterizações socioculturais sobre a noção de feminino. Um corpo pode ser considerado apenas um corpo? É possível despi-lo de um corpo universal? O que é um corpo negro? O que é um corpo negro masculino? O que é

³⁶ Esta obra foi publicada postumamente, onde seu lançamento ocorreu primeiramente na França em 1982 e, somente quatro anos depois no Brasil.

um corpo negro feminino? Quais implicações sociais, culturais, históricas e políticas situam no mundo cada corpo? De que modo o uso de pérolas sintéticas, botões dourados, sapatos de salto de tecido, cabelos lisos sintéticos refletem uma perspectiva interseccional entre raça e gênero? De que maneira esta reflexão confere um determinado local identitário de escrita poética quando perpassa por um procedimento técnico oriundo das artes aplicadas para além de uma arte feminina?

Série Bonecas de Bitita (Breviário de todas as coisas que se deve desejar) II, 2013. Janaina Barros
Objeto (cabeceira de cama), bordado, transferência, desenho, tecidos variados, cabelos sintéticos e fios para costura. Madeira. 80 x 70 x 47 cm
Registro fotográfico Wagner Leite Viana

Série Bonecas de Bitita (Breviário de todas as coisas que se deve desejar) I, 2013. Janaina Barros
Objeto (cabeceira de cama), bordado, transferência, desenho, tecidos variados, cabelos sintéticos, fios para costura e pérolas sintéticas, madeira. 80 x 100 x 75 cm
Registro fotográfico Wagner Leite Viana

Série Bonecas de Bitita I, II, III e IV, 2013
 Objeto (Bastidor de madeira), bordado, transferência, desenho, tecidos variados, cabelos sintéticos, fios dourados e coloridos. 45 x 65 cm
 Registro fotográfico Wagner Leite Viana

A obra *Casulos* da artista visual Lidia Lisboa (PR, 1970), integra o projeto performático *Pulsar* (2013). O procedimento técnico de costurar, crocheter e amarrar constitui-se em narrativas que remetem a uma gênese da criação poética e aspectos filosóficos, são formas ovais construídas por uma sequência de tramas de retalhos de tecidos urdidas por meio do crochê. A ação performática traduz referências autobiográficas onde os eixos conceituais referem-se à ideia de recolhimento, transformação e renascimento numa aproximação ao que acontece na natureza.

Casulos [s.d.]. Lidia Lisboa. técnica mista. Exposição *Pretatitude. Emergências, insurgências, afirmação. Arte afro-brasileira contemporânea.* SESC Ribeirão Preto.
Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Já o projeto poético *Assentamento* (2013) da artista visual Rosana Paulino (SP, 1967) apresenta como pesquisa visual a abordagem sobre os:

(...) elementos que permearam nossa fala, culinária, comportamento e, principalmente, boa parte de nossa religiosidade. O que este projeto pretende mostrar, através da execução da instalação, vai além da viagem de transposição feita por aquelas pessoas. A instalação, dividida em três partes, mostra o caminho percorrido (vídeo-imagens do mar), os braços que vieram para o trabalho e, principalmente, o assentamento das bases de uma cultura nova e vibrante. O simbolismo inicial do corpo de uma das mulheres retratadas é ressignificado para se tornar emblema de uma cultura mestiça, cujas bases, firmemente plantadas em solo africano, são muitas vezes subvalorizadas em nossa sociedade. Enaltecer esse corpo, síntese e retrato da cultura brasileira, é reconhecer a contribuição que, ao contrário da premissa de Agassiz, não trouxe decadência, mas sim riqueza e vitalidade, gerando uma cultura pulsante graças à heterogeneidade daqueles que a compõem. (PAULINO, 2013, p.4)

Essa relação direta com o mar refere-se ao termo banto *Calunga* que é propriamente o mar, o fundo da terra, o abismo, como também, divindade poderosa e os seus símbolos. Além de remeter a ideia de travessia e ancestralidade por meio da reescrita e reconstrução dos vínculos afetivos e formas de protagonismos por indivíduos que possuem marcado em seu passado histórico a escravidão. O termo nomeia também eminente boneca do maracatu, como insigne, ancestralidade e religiosidade afro-brasileira.

Portanto, o termo assentamento refere-se à ideia de lugar e de ritual compreendida no sentido do duplo sobrenatural do orixá fixado na cabeça de um filho ou filha de santo. O assentamento funda o lugar onde se encontram os orixás e as pessoas numa série de entrecruzamentos, tais como, a individuação e a construção desta mística no espaço religioso. E, por sua vez, *permite a sugestão dos atributos essenciais da forma e não essa forma visível. De certa maneira transcende-se essa forma para que a essência simbolizada seja alcançada.* (ALFONSO, 1994, p.38). Pois,

Nos rituais e práticas religiosas a força imaterial é concretizada pelos assentamentos que tem a função de conter e concentrar o axé do orixá, considerado como a sua própria materialização. Este significado converte o assentamento em uma peça ritual de prioridade vital, como a mais importante e insubstituível na composição da crença. [SILVA, 1997, p.63]

O conceito de assentamento ainda define-se como a ação de uma pessoa instalar-se num lugar, no mesmo instante em que busca reconstruir uma história. Produz-se um protagonismo diante dos embates entre a cultura hegemônica sobre a hegemonizada na reedificação de uma corporeidade ancestral, cultural e social. Torna-se pertinente nesta narrativa poética, a figura de uma mulher negra fotografada durante a expedição Thayer dirigida pelo cientista suíço Louis Agassiz durante o período de 1865 e 1866. Neste tipo de registro havia uma leitura pautada numa teoria poligenista que dividia pessoas em subespécies. Dessa maneira, fundaram-se determinados marcadores de diferenças que justificaram e justificam, ainda hoje, formas de desigualdade e exclusão socioeconômica. A negociação da imagem fotográfica nesta pesquisa dá-se na escrita de contranarrativas numa tentativa de redefinir protagonismos numa espécie de revisão dos valores que foram atribuídos às pessoas vistas como racializadas. O vínculo político e ideológico com o retratado é o que distingue o tipo de negociação escolhida por uma autoria no ato de inserir e atualizar em sua produção visual outras perspectivas no cotidiano da política, da sociedade e da cultura.

Assentamento (2013). Rosana Paulino
 Vista geral e detalhe. Museu de Arte Contemporânea de Americana
 Instalação em técnica mista. Impressão digital, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay e vidro.
 Dimensões variáveis
 Fonte: <http://www.rosanapaulino.com.br/>

Por fim, a obra *Mãos de Ouro* (2008) da artista visual Sonia Gomes (MG, 1948) é um livro visual/tátil feito de tecidos, linhas e realizado pelo procedimento técnico de desenho, costura e amarração. O título remete às publicações de manuais de atividades de costura, bordado, tricô, crochê e outras técnicas manuais, bem comuns nos anos 70 do século passado que cumpriam a função de ocupar o tempo ocioso feminino. Ainda, organizar a vida da família e dar sentido estético aos objetos domésticos. Desse modo, figura-se a ideia da mulher 'prendada' e ótima dona de casa, cuidando do marido, das tarefas da casa e da educação dos filhos. As páginas do trabalho vão além daqueles livros de amostras de pontos que conservam os modos de fazer e demonstram certa habilidade manual. Há a sobreposição de cores, níveis de transparência, texturas visuais nas formas estampadas de caráter gráfico e pictórico. Todavia, a obra perpassa pelas formas de culturalidades na arte contemporânea a partir do seu olhar para a tradição popular. O ato de coleta de tecidos distintos, a restituição de uma memória coletiva e individual é transformada pela urdidura de fios em páginas que compõem o livro. Há certa ironia na maneira em que se dá a construção de gênero e sexualidade numa perspectiva pautada numa ideia de normatividade e os modos sinalizadores dessa condição.

Em outras palavras, debate-se aqui a respeito de um programa estético em que localizam o gênero como modalidade artística. O artefato (bordado, costura, crochê, tricô, tapeçaria) é visto como meio técnico, numa produção artística contemporânea, possui um caráter ambíguo socialmente, dentro de uma história da visualidade. Isto ocorre devido à busca de sua localização dentro de um paradigma que diz respeito às nomeações ou definições dos meios artísticos daquilo que é considerado arte. E, por outro lado, historicamente, o artefato encontra-se inserido como arte têxtil, considerado como arte feminina e artesanal, portanto, arte menor. O local das artes aplicadas considerada como inferior aparece historicamente no Renascimento, em que o artista era aquele dotado de capacidades intelectuais, e apresentava um padrão de habilidades técnicas oriundas do que eram consideradas as grandes artes, tais como a pintura, a escultura e a arquitetura. O que era associado ao artesanal não estava ligado ao intelecto. O autor tinha apenas habilidade manual, não era artista, era apenas um

executor. O processo de feminizar os procedimentos artesanais foi intensificado com a ação da Academia de Arte ao proibir mulheres ao estudo de modelo vivo a partir do século XVIII. O estudo do modelo vivo era um pré-requisito para a pintura de história e retratos, restando para as mulheres artistas os gêneros considerados menores: pintura em porcelana, aquarela, natureza-morta, artes aplicadas, tapeçaria e bordado.

MÃOS DE OURO, 2008. Sonia Gomes
grafite, caneta, costura, amarrações, tecidos e rendas variadas sobre papel.
48 x 37 cm
<http://www.mendeswooddm.com/pt/artists/sonia-gomes>

A pesquisadora Vânia Carneiro de Carvalho (2008), na obra *Gênero e Artefato. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material - São Paulo, 1870-1920*, discute a desnaturalização e historicização dos papéis sexuais no processo dicotômico presentes nas relações entre natureza versus cultura, trabalho versus família, público versus privado, a partir dos padrões de organização do mobiliário, ornamentação dos objetos pessoais e domésticos. Como também, as formas de trabalho como invenção e reprodução de distintas naturezas sexuadas, introjetadas de maneira inconsciente nos comportamentos cotidianos. Na produção artística após os anos 70 de viés feminista, tem-se a transgressão de tudo aquilo que era considerado feminino e destacava-se o debate proposto pela artista canadense Mirian Schapiro (1923-2015). Posteriormente, após os anos 80, verifica-se a proposição de estratégias ou manobras conceituais como crítica as noções tradicionais de feminilidade e as representações da linguagem que sustentam e fomentam este tipo de discurso visual na contemporaneidade. Atualmente, reflete-se a respeito de uma apropriação crítica sobre os chamados *ícones de feminilidade* presentes nos seguintes temas: sensualidade, corpo, maternidade, mutilações, traços geracionais na arte contemporânea. A propósito da manualidade na arte visual brasileira contemporânea, podem-se citar as seguintes autorias: Bispo do Rosário (SE, 1909/RJ, 1911 - RJ, 1989), Madalena Santos Reinbolt [BA 1919 - RJ 1977], Letícia Parente (BA, 1930- RJ, 1991), Regina Vater (RJ, 1943), Tunga (PE, 1952-RJ, 2016), f.marquespenteado (SP, 1955), José Leonilson (CE, 1957 - SP, 1993), Ana Linnemann (RJ, 1958), Beth Moisés (SP, 1960), Leda Catunda (SP, 1961), Nazareth Pacheco (SP, 1961), Ana Miguel (RJ, 1962), Rosana Palazyan (RJ, 1963), Martinho Patrício (PB, 1964), Nazareno (SP, 1967), Clarisse Tarran (DF, 1968), Rodrigo Mogiz (BH, 1978), Carolina Ponte (BA, 1981).

Torna-se pertinente para a compreensão de uma localização poética na contemporaneidade de visualidades ditas 'femininas', historicizar um programa estético com uma multiplicidade de relações conceituais, onde o gênero insere-se como modalidade artística. A historiadora de arte estadunidense Linda Nochlin escreveu o ensaio referencial *Por que não existem grandes mulheres artistas* (1971) para o debate contemporâneo sobre arte e gênero no cenário das instituições artísticas. Neste artigo, Nochlin questiona como se configurou a presença feminina na

história da arte. E, também, a construção do conceito de gênio como um lugar masculino de inexistência para mulheres artistas na lista dos grandes artistas:

There are no women equivalents for Michelangelo or Rembrandt, Delacroix or Cézanne, Picasso or Matisse, or even, in very recent times, for de Kooning or Warhol, any more than there are black American equivalents for the same. (NOCHLIN, 1971, p. 150)

A pertinência deste debate encontra-se na inserção de mulheres artistas no cenário artístico pós anos 90, e os modos como manipulam determinadas materialidades, procedimentos técnicos e faturas para uma dada formalização poética numa história da arte contemporânea. Efetivamente, faz-se necessário rever uma autoria negra que não se encaixe nos discursos que localizariam essas produções, num sistema que atuaria como uma espécie de “folclorismo” regional e pitoresco, acerca do imaginário de um artista negro. Sem que se deixe de destacar este lugar na arte brasileira moderna e contemporânea. Ou ainda, essas produções atreladas somente a um conteúdo político-literário pela ideia de ilustração de um tema. Ou seja, coloca-se nesse sistema o autor negro num debate contemporâneo inserindo formas de atuação poética e política, do mesmo modo que a cultura se insere num movimento de resistência, de apropriação e de expropriação, onde os situam *no campo de força das relações de poder e de dominação cultural*. (HALL, 2003, p.232)³⁷

³⁷Sobre esta discussão ver o texto *Arte contemporânea colonial* do artista, crítico e pedagogo uruguaio Luiz Camnitzer. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de Artistas*. Anos 60/ 70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

Cadernos de África. WHAT IS THE COLOR OF MY SKIN? QUAL É A COR DE MINHA PELE? (s.d)
 Paulo Nazareth
<http://cadernosdeafrica.blogspot.com.br/>

No artigo publicado na Revista Harper's Bazaar Art Brasil, em abril de 2015, os curadores independentes Fabiana Lopes e Alexandre Araújo Bispo retomam a ação performática *Presença Negra* (2014), encabeçada pelos artistas Peter de Brito e Moisés Patrício, debatem esta presença política numa visualidade contemporânea em que estes corpos rompem *espaços simbolicamente interditados*.³⁸ Esta relação aparece nas obras de Paulo Nazareth (What is the color of my skin?), Michelle Mattiuzzi (Merci Beaucoup, Blanco!, 2012), Priscila Rezende (Bombril, 2010) e

³⁸ O ato performático possuía como premissa preencher a lacuna que existe entre a comunidade de artistas negros e certos espaços sociais, por meio da ocupação de galerias, museus, instituições culturais, por um grande número de afrodescendentes, em dia de abertura de exposição. (In: A Presença Negra- Manifesto publicado na revista O Menelick 2º ato, número 15, 2015, p.65)

Renata Felinto (White Face, Blond Hair, 2013). No texto os curadores correlacionam os objetivos da Presença com a ação performática ou *invasões-guerrilhas* da artista conceitual norte-americana Lorraine O'Grady que nos idos anos 1980 recitava poemas-manifestos travestida da personagem Mlle. Bourgeoise Noire, fazendo uma crítica ao sistema excludente e segregador relativo ao universo artístico nova-iorquino daquele período. Por isso, o campo epistemológico de uma autoria nas artes visuais contemporâneas torna-se relevante por meio de uma releitura e reescrita de uma narrativa pós-histórica da arte. Inevitavelmente, neste processo de reescrita histórica reposicionam-se outros paradigmas que não sejam concernentes só aos cânones europeus e norte-americanos. Em síntese, a origem étnica de um artista e as formas interseccionais de gênero e classe configuram repertórios poéticos e métodos investigativos que caracterizam uma poética. Então, têm-se os modos de atuação e o papel exercido pela autoria no exercício de um percurso investigativo. Este abarca determinados dispositivos de criação artística que são decorrentes do entrelaçamento de formas de interculturalidades ou alteridades culturais na arte contemporânea.³⁹ Portanto, transpõe-se para esse debate, o questionamento *planetário das visões do espaço e do tempo*, onde não se opera apenas com um signo cultural ou tradições artísticas pertencentes ao mundo ocidental. Entretanto, aproxima-se do termo pós-modernismo e pós-colonial numa visão “globalizada” da arte contemporânea.

De acordo com Fredric Jameson, o esgotamento do projeto moderno em decorrência da retomada dos signos resgatados do passado na forma de clichês, onde a produção visual pós-moderna não renega o passado, pelo contrário. O passado aparece de maneira fragmentada, descontextualizada historicamente, e esvaziada de seu contexto. Podia, portanto, ser encarado como uma espécie de amnésia histórica. Ou ainda, uma fragmentação da contemporaneidade localizadas na chave do ‘pastiche’ e da ‘esquizofrenia’ tal qual um presente perpétuo. Em termos econômicos, a visualidade pós-moderna insere-se numa lógica da história e cultura no estágio

³⁹ O contemporâneo, segundo Cauquelin (2005), desdobra-se na acepção de pós-modernismo como formas contemporâneas de produção e sua relação de proximidade com a tradição, vista também, como processo de renovação de construção poética, em que inclui a *transformação econômica ou sistêmica do antigo capitalismo monopolista [o assim chamado momento do imperialismo] em sua mutação multinacional e high-tech*. (JAMESON, 1996, p.173)

contemporâneo do capitalismo tardio, em que se caracteriza pela expansão da intervenção do Estado, pelo desenvolvimento tecnológico gerando concomitantemente superprodução e arrefecimento da força de produção na indústria e seu redirecionamento na forma de serviços (terceirização) encarado também como mercadoria. É interessante correlacionar esta afirmação, com a discussão acerca da colonialidade de poder debatido no texto *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina* que segundo o autor o sociólogo peruano Anibal Quijano,

a Europa não somente tinha o controle do mercado mundial, mas pôde impor seu domínio colonial sobre todas as regiões e populações do planeta, incorporando-as ao “sistema-mundo” que assim se constituía, e a seu padrão específico de poder. Para tais regiões e populações, isso implicou um processo de re-identificação histórica, pois da Europa foram-lhes atribuídas novas identidades geoculturais. Desse modo, depois da América e da Europa, foram estabelecidas África, Ásia e eventualmente Oceania. Na produção dessas novas identidades, a colonialidade do novo padrão de poder foi, sem dúvida, uma das mais ativas determinações. Mas as formas e o nível de desenvolvimento político e cultural, mais especificamente intelectual, em cada caso, desempenharam também um papel de primeiro plano. Sem esses fatores, a categoria Oriente não teria sido elaborada como a única com a dignidade suficiente para ser o Outro, ainda que por definição inferior, de Ocidente, sem que alguma equivalente fosse criada para índios ou negros. Mas esta mesma omissão põe a nu que esses outros fatores atuaram também dentro do padrão racista de classificação social universal da população mundial. (QUIJANO, 2005, p. 121)

Neste sentido, uma autoria negra encontra-se dentro desse campo de relações históricas, políticas, sociais e econômicas de uma cultura tornada mundial, logo construída metodologicamente de novas sínteses formais e conceituais. Tanto pela sua noção de pertencimento quanto pelos modos de apropriação de suas tradições culturais.

II. A INVISÍVEL LUZ QUE PROJETA A SOMBRA DO AGORA NA CENA DE SÃO PAULO: QUANDO A ARTE AFRO-BRASILEIRA NÃO É ARTE CONTEMPORÂNEA?

POR QUE O AUTOR NÃO ESTÁ MORTO? SOBRE QUEM DEIXAMOS DE FALAR OU QUASE NÃO FALAMOS?⁴⁰

Numa entrevista dada em novembro de 1946 para o Jornal Alvorada, o pintor porto-alegrense Wilson Tibério (1920-2005) afirmava que para ser um artista negro, era necessário este colocar *a sua arte a serviço da sua raça que procura motivos negros para a sua produção artística e que tem uma sensibilidade especial para tudo que recorda essa África gloriosa que sempre revejo nas litanias dos “candomblés” baianos...* [TIBÉRIO, 1946, s.n]⁴¹

Embora diferentemente do que acreditava Tibério, passados mais de 70 anos, a definição do que seria uma produção visual negra é um campo pertinente de discussões realizadas por artistas, curadores, críticos, pesquisadores e outros articuladores culturais em instituições artísticas e culturais nos últimos anos. Isto aparece em exposições que evidencia uma ausência ou mesmo invisibilidade dessa autoria negra na escolha dos títulos das exposições.⁴² A pertinência atual deste debate aparece na produção de diferentes publicações veiculadas em mídias virtuais e físicas, tais como dissertações, teses, catálogo de exposições, artigos em jornais e em revistas especializadas. Além desse debate se estender em mesas redondas, seminários e/ou palestras em instituições artísticas e culturais. Ou, ainda, produções de vídeos em sites de arte ou como material de divulgação

⁴⁰ Referência as obras *A morte do autor* (1968) de Roland Barthes e *O que é um autor?* (1969) de Michel Foucault. Neste capítulo todos os nomes que se encontram em negrito têm como intuito destacar formas de circulação de diferentes agentes referenciais em torno da discussão acerca de uma autoria negra na arte contemporânea na última década.

⁴¹ Entrevista realizada por Isaltino Veiga dos Santos, jornalista correspondente no Rio de Janeiro, com o pintor negro Wilson Tibério para o Jornal Alvorada em novembro de 1946.

⁴² Em oposição, podem-se citar escolhas curatoriais em que há certa presença de artistas negros na arte contemporânea em diálogo com a produção visual de artistas brancos como a exposição **Metrópole: Experiências paulistanas** com curadoria de Tadeu Chiarelli na Estação Pinacoteca, **OSSO Exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga** com curadoria de Paulo Miyada no Instituto Tomie Ohtake em 2017. E, por último, a exposição **Não podemos construir o que não podemos imaginar primeiro** (2017) com curadoria de Jota Mombaça e Thiago de Paula Souza no Paço das Artes, em que a curadoria opta na escrita de texto e mesmo no título por em questão termos como arte afro-brasileira, arte negra ou afrodescendente como delineadoras de discursos poéticos em relação ao contexto geral de produção de arte contemporânea.

de exposições, onde artistas negras e negros abordam a sua poética entrelaçadas geralmente as suas experiências sociais.

De acordo com Jorge Larrosa Bondía (2002), no texto *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, as palavras são as matérias primordiais que fundamentam o nosso pensamento, só é possível pensar por meio delas, e são elas que permitem o sentido ou a falta de sentido em relação ao mundo.⁴³ As palavras determinam como agimos e percebemos o que nos rodeia.

Neste sentido, a experiência refere-se a tudo aquilo que nos afeta, o que nos atravessa, *o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca*. (LARROSA, 2002, p.21) Inevitavelmente, em nosso cotidiano, passamos por uma série de situações simultâneas que se não atentarmos a elas é como se quase nada nos acontecesse. *Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça*. (Ibidem, p.21)

Portanto, o saber da experiência só é possível entrecruzando-se conhecimento e vida. O sujeito moderno na era da sociedade da informação acumula saber, opina de modo aparentemente pessoal e crítico. Contudo, o seu saber não compreende uma sabedoria ou mesmo uma experiência, é apenas um saber informado ou uma especulação sobre algo. Dessa forma, a experiência implica na consolidação de formas de saber que é algo:

particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. (Ibid., p.27)

⁴³Doutor em Pedagogia pela Universidade de Barcelona é também professor titular de Filosofia da Educação na mesma instituição.

Na mesma medida, o saber da experiência não se caracteriza, como o conhecimento científico que é produzido externo a nós. Pois, este é urdido a partir das próprias vivências e o exercício autoral delas, refletindo uma consciência ou uma forma singular e intransferível de atuar no mundo. Isto envolve *uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)*. (Idem, p.27)

A importância de referendar uma autoria numa produção visual está na reafirmação de um protagonismo de atores sociais em condições estruturais de subalternidade. E, portanto, a revisão de narrativas hegemônicas. Quando o artista Wilson Tibério delineia o que era para si um artista negro, mesmo que a princípio, hoje, a sua fala pareça fundar categorias do que seria uma produção de arte afro-brasileira, ele reivindica o seu lugar de escrita e sua reinscrição no mundo. Pois se trata de evidenciar os lugares de reconhecimento de uma dada autoria, as articulações conceituais de pesquisas visuais, os diferentes usos de linguagens artísticas, a fricção constante com uma história inscrita como universal. A necessidade de uma leitura de uma história a partir de uma perspectiva contracolonial ou anticolonial. Esta fricção dá-se no questionamento da produção institucionalizada de uma escrita hegemônica que, conseqüentemente, constrói-se numa história assimétrica com estruturas hierárquicas e de subalternidades sobre corpos considerados não universais. Logo, vistos como racializados. Então, apresentam-se aí, a fabulação colonial da quase ou inexistência de conhecimentos e saberes científicos, filosóficos, tecnológicos, sobre aquele que é definido como outro cultural numa história hegemônica contada de modo fragmentado e repleto de hiatos.

A ideia de autoridade, diferentemente daquilo que Friedrich Engels (1820-1895), no texto *Sobre a Autoridade*, definiu como sendo a:

imposição da vontade de outrem sobre a nossa; e, por outro lado, autoridade, supõe subordinação. Ora, na medida em que estas duas palavras soam mal e que a relação que representam é desagradável para a parte subordinada, trata-se de saber se há meio de passar sem elas e se – dado as atuais condições da sociedade – poderemos dar à vida um outro estado social no qual essa

autoridade não tenha mais razão de existir e onde, por conseguinte, deva desaparecer. (ENGELS, 1873, s.n)

A noção de autoridade, dentro dessa premissa, não é possível de aproximá-la desse campo de debate sobre autoria negra, quando pensamos numa periodização do corpo através da história da arte ocidental que não contempla histórias não hegemônicas. Desde a busca de uma morfologia humana encontrada antes do Renascimento até a ideia de tradição de arte moderna, em meio as diferentes contradições e tendências, o corpo aparece fragmentado, destituído da sua individualidade, portanto, disperso de alguma consciência. Sem dúvida, quando nos reportamos para os cânones da filosofia como Immanuel Kant (1774-1804) e Georg W Friedrich Hegel (1770-1831) que são referenciais para estudos no campo da arte torna-se necessário friccionar como as histórias nos foram contadas. Na obra *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime* de Immanuel Kant afirma veementemente que o projeto civilizatório europeu é superior em contraposição a outros povos, justificado como algo nato, biológico. Conforme está transcrito abaixo:

(...) dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre os brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre as duas raças humanas que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferenças de cores. (KANT, 1993, p. 75-76)

E, ainda, na obra *Filosofia da História* de Georg W Friedrich Hegel o pensamento de hierarquização sobre o outro cultural também se encontra nas bases de um racismo epistêmico.

(...) a principal característica dos negros é que a sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis (...) negro representa, como já foi dito, o homem natural, selvagem e indomável (...). Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos - ou, para ser mais exato, inexistentes. (HEGEL, 1999, p.83-86)

Retomando inicialmente a noção de autoridade nesta discussão reivindica-se este lugar de onde se pode falar a partir da própria experiência seja na educação, na ciência, na filosofia. A negação de toda forma de humanidade e forma de conhecimento atua como formas de biopoder e biopolítica. Isto é, epistemicídio. Segundo a filósofa, escritora e ativista Sueli Carneiro, epistemicídio pode ser definido como um

fenômeno que ocorre pelo rebaixamento da auto-estima que o racismo e a discriminação provocam no cotidiano escolar; pela negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar. A esses processos denominamos epistemicídio. [CARNEIRO, 2005, s.n.]⁴⁴

Neste sentido, a relevância de referendar uma autoria numa produção visual está na reafirmação de um determinado protagonismo. Além de reafirmar para si a responsabilidade sobre sua história e os modos possíveis de reapresentação desta. Logo, estas narrativas perpassam de maneira implícita e explícita por uma interseccionalidade de raça, classe e gênero que demarcam um território político de legitimidade ou autoridade de quem fala.

Inevitavelmente, torna-se necessário neste lugar crítico e reflexivo sobre o artista negro, aproxima-lo em seu processo de constituição de visualidades à relação entre autoridade artística e política cultural debatida por Walter Benjamin no texto referencial *O autor como produtor* (1934). Estas questões servem para refletir sobre o papel do artista como indivíduo político, e que logo traduz em suas ações valores que não estão distantes de uma

⁴⁴ Texto de Sueli Carneiro publicado a partir de entrevista realizada ao programa televisivo *Espelho* de Lazaro Ramos de 2007. In: <https://www.geledes.org.br/epistemicidio/Acesso> em 10/11/2017.

visão ideológica de classe, porque se torna imprescindível revisitar as polarizações existentes entre técnica e tema, “tomada de posição” e tendência. Segundo Hal Foster no texto *O artista como etnógrafo* (2014) os artistas no período pós década de 80 do século XX retomam esta discussão como forma de análise a respeito da recepção do objeto artístico. E, assim, consequentemente, afetam os modos de percepção deste. Então, estabelece-se uma série de embates encontrados nestas polarizações revisitadas nas seguintes oposições na contemporaneidade: qualidade estética versus relevância política e forma versus conteúdo. Portanto, muda-se o paradigma do *autor como produtor* para o *artista como etnógrafo* onde se insere este no lugar de política de alteridades. Substitui-se o social pelo cultural e antropológico. Vê-se aí, a prática discursiva de uma política cultural ou identitária que se manifesta por meio de diferentes subjetividades, sexualidades ou etnicidades. Ao mesmo tempo, torna-se necessário citar o discurso sobre o método, numa busca da crítica do sujeito onde este se encontra centralizado para que seja visto em suas alteridades.

Não obstante, quando a artista Yêdamaria (2010) participando da mesa *Encontro de Gerações. Duas artistas, duas poéticas: Yêdamaria e Rosana Paulino: do fazer ao ser*, dentro do *Projeto Rosa e Marrom: gênero e raça na arte brasileira* (2010) ocorrido no Museu Afro Brasil, enfatiza sobre o ato de pintar como um ato político.⁴⁵ A artista implicitamente fala do seu próprio gesto e da palavra como inscrição de si, onde se apresentam formas singulares de tradução estética e ética do mundo. Isto compreende desde o ato de pintar em si e a sua reflexão sobre o debate racial e feminista que marcaram a sua vida e, de certa maneira, a sua visualidade já na década de 60 do século XX.

Ou ainda, na década de 70, quando o artista baiano Edison da Luz (1940), atuava coletivamente com a equipe Etsedron em pesquisas visuais, no qual a relação entre arte e vida implicava numa revisão histórica e de

⁴⁵Mesa redonda ocorrida no dia 27 de março de 2010 com mediação do curador independente Alexandre Araújo Bispo.

perspectiva ambiental de grupos sociais subalternizados.⁴⁶ Segundo o artista, são grupos que se tornaram *palco e plateia da tragédia friamente executada com todo o requinte da tecnologia contemporânea - a fragmentação do índio, a destruição de suas raízes culturais e de seu habitat*. (LUZ apud KRÜSE, 1985, p.57) Era uma poética que buscava na arte a tradução de aspectos locais numa desconstrução hegemônica sobre a noção de tecnologia, de autoria, unidade, originalidade e autenticidade. Bem como, dialogava com diferentes áreas de conhecimento, como medicina, sociologia, etnologia. As obras eram produzidas no local a serem expostas geralmente ao ar livre. Os materiais orgânicos, abundantes na região, eram utilizados não somente como forma expressiva, mas também conceitualmente. Nesta pesquisa visual objetiva-se valorizar uma produção de caráter nordestino. Esta se contrapunha a ideia de uma arte internacional. Ou, mesmo, questionava a partir da investigação e do método a noção de uma arte universal. A pesquisa visual problematizava a acepção de uma arte contínua que traduzia os valores sociais e culturais nos seguintes aspectos: Quem produz arte? Como se produz arte? Por que produzir arte? Para quem se produz arte? *Qual o sentido da arte no mundo de hoje senão retratar os conflitos dos oprimidos perante os opressores, cujos dentes afiados não deixam escapar sua presa?* (Ibidem, p. 58)

Sem deixar de mencionar, a produção da artista visual pelotense Maria Lídia Magliani (1946-2012) que perpassa pelas discussões sobre feminismo, ecologia e negritude em sua obra.⁴⁷ Numa entrevista realizada pelo jornalista João Carlos Tiburski para o Boletim Informativo do Museu de Arte do Rio Grande Sul em 1987, Magliani fala sobre a categorização e a racialização de artistas negros e negras dentro do sistema da arte brasileira. E, em seu

⁴⁶ O grupo Etsedron (1969-1980) teve ao longo de sua existência mais de 80 participantes. O nome Etsedron refere-se a um anagrama da palavra nordeste. A equipe foi premiada durante a XII Bienal Internacional de São Paulo (1973) e da XIII Bienal Internacional de São Paulo (1975). E, ainda participou da XV Bienal Internacional de São Paulo (1979). No ano de 1975, dentro de suas investigações poéticas em diferentes linguagens artísticas pode-se destacar os seguintes participantes da equipe de artes plásticas: Edison Benício da Luz (autor do projeto), Carlos Francisco de Almeida Sampaio (Chico Diabo), Palmiro Nascimento Cruz, Joel Estácio Barbosa, Lígia Milton, Ronaldo Golcman.

⁴⁷ Entre as várias exposições da artista pode-se destacar a sua participação na XVIII Bienal Internacional de São Paulo no *Núcleo Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades* (1985). Assim como, citar o mapeamento de artistas negros e negros realizado pelo curador e artista Emanuel Araújo concebido para a mostra *A Mão Afro-Brasileira* no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1988, que gerou também um catálogo homônimo contendo a produção visual de Maria Lídia Magliani e outros artistas participantes da mostra.

discurso estético e político afirma que a noção de branquitude permite aos artistas brancos não serem vistos como racializados, pois geralmente não há qualquer menção disso quando são referidos numa pesquisa poética. Como a artista comenta a seguir:

Ser uma pessoa de cor negra não interfere em nada na minha pintura e não entendo a sempre presente preocupação das pessoas com este aspecto. É minha vez de perguntar: por que parece tão excepcional que um negro pinte? Por que a condição racial dos artistas de cor branca nunca é mencionada? Por que sempre me perguntam como é ser negra e ser artista? Ora, é igual ao ser de qualquer outra cor. As tintas custam o mesmo preço, os moldureiros fazem os mesmos descontos e os pincéis acabam rápido do mesmo jeito para todo mundo. A diferença quem faz é a mídia. É “normal” ser branco, e, portanto, é natural que o branco faça tudo, mas, quando se trata de um negro, age como se fosse algo fantástico, um fenômeno — o macaco que pinta! Não gosto disto. (MAGLIANI, 1987, s.n)

Nesse sentido, discutir os modos de construção de historiografia e crítica da arte brasileira para a produção visual de autoria negra e, até mesmo, a necessidade de evidenciar este lugar da autoria, torna-se imprescindível para o entendimento desta cena contemporânea. São nomes que ora aparecem, ora desaparecem. Ou que não são mencionados, ou são pouco mencionados. Este preâmbulo inicial a partir de quatro poéticas intenta sinalizar um lapso histórico entre os anos 70 e 90 que se referem a uma falácia perpetuada sobre a ausência de artistas negras e negros. Ou, sobre a não qualidade desta produção. Diante disso, a cena negra atual apresenta uma quantidade considerável de exposições nestes últimos anos, isto se torna evidente. Neste caso, são artistas que trazem em sua pesquisa visual uma preocupação concernente com a urgência política do agora. Muito próximas de artistas presentes nesta pesquisa como Claudinei Roberto (SP, 1963), Dalton Paula (DF, 1982), Daniel Lima (RN, 1973), Flávio Cerqueira (SP, 1983), Jaime Lauriano (SP, 1985), Janaina Barros (SP, 1979), Jorge Lopes (SP, 1995), Lúcia Lisboa (PR, 1971), Michele Mattiuzzi (SP, 1983), Paulo Nazareth (MG, 1977), Peter de Brito (SP, 1967), Priscila Rezende (MG, 1985), Rafael RG (SP, 1986), Renata Felinto (SP, 1978), Rommulo Vieira Conceição (BA, 1968),

Rosana Paulino (SP,1967), Sidney Amaral (SP, 1973-2017), Sonia Gomes (MG,1948), Tiago Gualberto (MG, 1983), Wagner Leite Viana (SP,1981) e Warley Desali (MG, 1983).⁴⁸

O QUE É SER UMA ARTISTA NEGRA OU UM ARTISTA NEGRO NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA? SOBRETUDO, A ARTE AFRO-BRASILEIRA É UM CONCEITO EM QUESTÃO?

Este é o ponto de partida para a pesquisa documental intitulada *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*, Prêmio Pesquisador 2017, Centro Cultural São Paulo, que tem como interesse discutir a importância dos arquivos de arte e memória como um lugar de reescritas a partir de uma perspectiva metodológica (auto)biográfica. Essa perspectiva perpassa primeiramente pela visão de artistas negras e artistas negros em como sistematizam a sua poética e, também, como se veem dentro deste contexto de discussão. Ao mesmo tempo, o ponto de vista de curadores e curadoras negras e não negras no contexto de circulação desses e dessas artistas em instituições artísticas e culturais. Podem-se citar os seguintes curadores entrevistados: Angélica de Moraes, Bruna Fetter, Diane Lima, Fabiana Lopes, Leno Veras, Renato Silva, Roberto Conduru, Tadeu Chiarelli e Thiago de Paula. Acresce-se neste cenário, a produção de crítica especializada sobre estas visualidades em mídia impressa e digital por meio da revista O Menelick 2º ato. E, por fim, os espaços independentes de fomentação e discussão de produção artística e cultural afrodiáspórica em São Paulo, como é o caso da organização cultural Aparelha Luzia. Respectivamente, foram entrevistados o editor chefe e idealizador da revista José Nabor Júnior e a gestora, pesquisadora e artista visual Érica Malunginho. Várias questões tornaram-se cruciais para as possíveis estratégias de leituras em torno deste panorama artístico, os seus lugares de circulação e investigação

⁴⁸ Outros nomes podem ser citados ainda: Neco Soares, Castiel Vitorino, Izidorio Cavalcanti, Rubiane Maia, Milena Lízia, Arjan Martins, Ricardo Aleixo, Jota Mombaça, Sérgio Adriano H, Tiago Sant'ana, Luiz de Abreu, Eneida Sanches, Ayrson Heráclito, Eustáquio Neves, Wagner Celestino, Antônio Sérgio Moreira, Olyvia Bynum, Renata Sampaio, Marcos Palhano, Charlene Bicalho, Juliana dos Santos, Marcela Bonfim, Moisés Patrício, Sérgio Soarez, Luiz 83, Jorge dos Anjos, Helô Sanvoy, Márcio Mariano, Laércio, Antônio Obá, Washington Silveira, André Ricardo, entre outros.

poética: O que é ser uma artista negra ou um artista negro no Brasil? Quais termos definiriam melhor esta visualidade para os próprios artistas? Seria arte negra, arte afrodescendente ou arte afro-brasileira? Ou, ainda, estes termos sinalizam um território que politicamente correspondem a uma miríade de linguagens e discursos na atualidade? Quem determinaria esta nomenclatura? Os artistas negros? Os curadores? Os críticos? Os historiadores de arte? Quais questões instigam e materializam estas produções visuais? Quais referências estão presentes na constituição destes diferentes repertórios poéticos e produção de epistemologias? Existe algum tipo de elaboração de condutas ou estratégias de reescritas dignificadas de histórias não hegemônicas por esses artistas? Pode-se falar no termo método e/ou epistemologias quando se debate contranarrativas? Por que não seria adequado? Ou seria necessário fundar outras terminologias? De que maneira a legitimação de uma violência epistêmica construída, fruto de uma estrutura colonial, aparece como poética em certas visualidades? Para ser um artista negro ou uma artista negra é necessário que se evidencie isso? Quando um trabalho artístico é político? O termo pós-racial ou pós-colonial faz sentido dentro de um território minado em que este corpo interseccional negro encontra-se num processo reivindicatório de equidade de direito e novas escritas?

Neste sentido, sobre o que é ser uma artista ou um artista negro na arte contemporânea e todas as outras questões que implicam a leitura desta cena artística, pode-se destacar a seguir algumas perspectivas a respeito dessa reflexão a partir de suas autorias:

1. MICHELLE MATTIUZZI

Enfim, eu acho que o meu processo artístico tá muito ligado a essas questões da racialização dos nossos corpos negros. E, como que essa violência epistêmica e ontológica é... se reconstrói através das tecnologias da colonização. Então, é por isso, que eu penso que o pós-colonial não existe, (...) pelo menos, ver as discussões, pensar as elaborações que são trazidas agora pela branquitude me assusta, parece novas técnicas de colonização. (...) Eu acredito que a mulheridade não se designa a

partir do corpo. E, sim, a partir do como você cria a sua narrativa e ficção. E cada um tem o direito de criar sua narrativa e ficção a partir do corpo que tem. Então, por isso, que eu penso mais nessa potência do transfeminismo e outras mulheridades. (Trecho da entrevista cedida por Michelle Mattiuzzi à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 26 de julho de 2017)

2. DANIEL LIMA

A própria palavra método (...) é carregada de um eurocentrismo e de uma ideia estruturante e científica em que o método seria exatamente a possibilidade de reprodutibilidade deste caminho. E, dentro do caminho artístico, também, é um outro cuidado que eu sempre me preocupo. Tento compartilhar isso com todo mundo que eu trabalho. (...) essa crítica ao método. Como a gente pode produzir sem criar métodos? Sem criar metodologias? Que só a palavra ela já cria uma certa solidez desse processo. E, aí, para isso, a gente encontra, inventa conceitos. Isso que é o interessante de pensar. É... filosofia. Estudar um pouco da filosofia dentro da formação artística é muito importante... estudar conceitos que traduzam a nossa prática, a nossa reflexão sobre o mundo. E, nessa invenção de conceitos, tem um conceito que me é rico, e não só a mim, mas a outros artistas e coletivos que também compartilham desse mesmo conceito: que é a ideia de investigação-ação. (Trecho da entrevista cedida por Daniel Lima à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 4 de julho de 2017).

3. WAGNER LEITE VIANA

(...) é um folheto que é apropriação de trechos de filósofos. E, filósofos importantes na história como Kant, Hegel, Voltaire e alguns também pensadores da religião como A. Kardec, Allan Kardec. E, como eles vão se apropriar de algumas ideias racistas e vão explicitamente trazê-las nos seus textos. Então eu me aproprio desses textos. Mas, aí eu reescrevo (...) crio uma tipografia chamada *treta letra*, que eu destaco essas palavras produzindo uma outra leitura em cima desse texto. E, *treta letra* eu me aproprio desse nome à partir de um dito popular: *é o branco faz letra e o preto faz treta*. Aonde treta tem a ver com as estratégias, com as artimanhas e estratégias, uma oposição entre a questão da oralidade e da escrita, como ela é posta no mundo acadêmico, no mundo escolarizado. E, eu vou trazer isso de uma maneira que, no caso, me apropriando da letra e da treta. Como conjugar esses dois lugares? Porque uma das questões que passa pelo meu trabalho atualmente é essa questão do racismo ambiental. Porque você olha para as comunidades no nordeste e você diz assim: - Ah! eles fazem agricultura de subsistência ! (...) eu lembro da última

vez que eu vi a minha avó e fiz um vídeo (...) foi uma semana antes dela falecer. E aí eu chego na casa dela, e ela: - Ah! Wagner vem aqui! E ela sempre ia me mostrar alguma coisa! - Então, vem aqui ver os milhos que eu estou fazendo aqui! Plantando milho de quatro meses e um milho de três meses. Ela colheu milho naquela época num período de seca em São Paulo. Então, eu fico pensando: - Que saberes são esses? E como eles podem ser nomeados por biointeração? Ou, quando são nomeados de permacultura como eles ganham outro status? Então você tem aí um racismo epistêmico que envolve os saberes das comunidades tradicionais que é violento! (...) nesse sentido é que eu tento pensar o debate como artista negro. O que é ser artista negro? No meu caso, o que é ser afroindígena? Eu também não posso deixar de falar da minha avó Bia, da linha materna, e como as memórias dela impactaram na família uma série de questões sobre genocídio da população indígena. Ela foi uma sobrevivente. (Trecho da entrevista cedida por Wagner Leite Viana à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 13 de novembro de 2017)

4. DALTON PAULA

E, basicamente, assim, o que mobiliza o trabalho, o meu interesse, é de levantar essas questões desse corpo negro. De pensar principalmente novas possibilidades para esse corpo que foge do caricato, do estereotipado, do marginal, do hipersensualizado. E, então, o trabalho é muito político nesse sentido e começa a tentar abrir é... trabalhar no sentido de buscar uma autoria e um protagonismo para esses corpos negros. E, aí, daquela coisa que eu já falei da enfermidade, do silêncio e tal. De forma metafórica, eu começo a buscar a possibilidade de cura para esse corpo que são essas outras possibilidades narrativas, outras histórias. Enfim, buscando uma diversidade. (...) Eu começo a circular por determinados lugares, ter acesso a história do que seria oficial, e se incomodar com muito do que é contado. (...) Então, eu começo a contar no meu trabalho outras histórias desses povos, pensando nesse protagonismo negro, indígena e de personagens populares, como por exemplo, pajés, xamãs, benzedeiros, pais de santos, mãe de santos. Todos esses personagens que historicamente são marginalizados e são tidos como o conhecimento menor. (Trecho da entrevista cedida por Dalton Paula à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 14 de junho de 2017)

5. PAULO NAZARETH

O Mestre Orlando me falava assim: - Eu faço artesanato sim! Porque artesanato é a arte nata. É aquela arte que nasce com você, não é menor. É aquela que você carrega com você desde sempre. Então você busca é a origem? É a arte que está aqui dentro (a mão de Nazareth movimenta-se em direção ao coração). Essa arte... E, aí, ele aponta assim... Ele fala isso, uma coisa que ele aponta é aquilo lá atrás... Aquilo que quando eu pego o graveto, o pedaço de pau, a madeira e, vou esculpir aquilo e amarrar na perna que estava faltando daquele boneco... Daquele hominho... Daquele brinquedo... Aquilo que eu vou reconstruir toda aquela coisa que eu faço. Ele aponta o lugar da arte ali. É... Era o mestre. Ele falava isso. E, aí, está seu lugar de arte ali, mais do que na escola, na universidade lá. O seu lugar de arte está aí de onde você vem. Lá no seu lugar do seu fazer da infância. Ali está o seu primeiro... É ali que nasce o artista. (Trecho da entrevista cedida por Paulo Nazareth à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 17 de agosto de 2017)

6. SONIA GOMES

Eu sou uma artista negra. Mas, eu acho que arte é arte. Arte negra. Arte popular. Arte acadêmica. Eu não faço muito essas divisões. Agora, o artista negro para se inserir no mercado é uma dificuldade imensa, principalmente, por causa do preconceito do nosso país. Não querem nada que tenha uma referência negra porque aquilo não é bonito. É coisa menor. (Trecho da entrevista cedida por Sonia Gomes à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 08 de setembro de 2017)

7. PRISCILA REZENDE

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

incomoda assim que eu fico observando é que a gente está sempre sendo colocado nesse lugar do artista negro e a arte negra só em momentos específicos! Eu estava pensando nisso outro dia, muitas instituições, às vezes querem fazer um projeto sobre arte negra ou sobre a cultura negra, aí a instituição vai lá e escolhe um momento, um mês. (Trecho da entrevista cedida por Priscila Rezende à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 21 de junho de 2017)

8. TIAGO GUALBERTO

Quantas instituições de arte acreditam que o simples fato de fazer Arte como se tivesse fazendo o bem? Que a arte é coisa boa? Que acham que Arte é o bem feito? A arte da culinária. Olha que beleza, né! Parece que só a palavra Arte já eleva esse fazer. Como se esse fazer não tivesse inserido no mundo. Nesse mesmo mundo que é perverso, racista, é violento. Quer dizer, para mim, sempre foi um dilema principalmente porque, talvez o meu fenótipo não seja encarado por muitos como absolutamente negro. Existe essa expectativa do que seria um negro ideal e que muitas vezes é reproduzida inclusive por aqueles que tentam defender a importância de uma identidade negra. Quer dizer, ideias de purismo, ideias de uma essência negra. (Trecho da entrevista cedida por Tiago Gualberto à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 14 de junho de 2017)

9. ROMMULO VIEIRA CONCEIÇÃO

A minha experiência como negro no Brasil não é uma experiência afro alguma coisa. É uma experiência negra. Ela se manifesta na minha cor quando eu chego em algum lugar. É a minha cor que se manifesta. Ela é negra. E, essa experiência é que eu vou ter no Brasil! Ela não tem... O fato de eu ser negro e ter mais pigmentos escuros que os outros, eu ter mais melanina que os outros na minha vizinhança, é a experiência negra que eu tenho no Brasil. Então, eu gosto muito da palavra Negro. Eu sou negro, mas não me considero muito afrodescendente. Ou afro-brasileiro. Ou afro qualquer coisa. (Trecho da entrevista cedida por Rommulo Vieira Conceição à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 13 de julho de 2017)

(...) me incomoda muito, por exemplo, quando curadores vêm me procurar, eles querem me incluir em exposições, mas eles acabam pedindo para que o meu trabalho tenha um recorte específico, sobre... falar sobre racismo, sobre questões negras. (...) É muito importante para mim pensar que uma produção de arte afro-brasileira não é necessariamente uma produção que vai falar sobre os temas da colonização, da escravidão, sobre essas feridas, mas é uma produção que é feita por um artista negro. Eu acho que o fato de eu estar pensando um tema que seja mais amplo como afeto e como sexualidade, a partir do momento que eu estou fazendo isso, estou trabalhando e estou discutindo, eu já estou trazendo todas as marcas dessa história que eu carrego comigo. (Trecho da entrevista cedida por Rafael RG à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 12 de julho de 2017)

11. SIDNEY AMARAL

Eu sou muito eu nos desenhos. Não só porque a minha aparência mesmo, mas é tudo aquilo que me incomoda, tudo aquilo que me afeta, eu tento transmitir nesses desenhos. Tudo aquilo... Questões políticas, psicológicas, morais. Então eu tento me colocar nesses desenhos mesmo, meio que exposto mesmo. Eu acho que isso acaba aparecendo. Acho que esse método de trabalho acaba aparecendo nos próprios desenhos. O que me move nesse sentido de escolhas é a casa mesmo. Por ser um ambiente que a gente geralmente associa muito o lado feminino, eu quis explorar esse lado. Não, o homem também pode estar. Então, às vezes, eu estou lavando louça e a coisa acontece quando eu estou lavando louça, quando eu estou varrendo a casa. Olha, tem um... Essa vassoura pode virar alguma coisa, esse prato. É o olhar mesmo para as coisas mais banais que a gente tem. Acho que é o que me move, de verdade. Se a gente não consegue perceber a relação que a gente tem com as coisas mais íntimas, como são nossos pratos, escova de dente, as coisas mais..., a gente vai conseguir passar isso para um outro nível? Acho que é por aí que me move. As coisas que me afetam diretamente. A questão de ser negro, de alguma forma acho que sempre teve um pouco essa questão da exclusão. E esses objetos que eu construo, essas imagens que eu construo, sempre trazem um pouco essa ideia dessa exclusão. (Trecho de entrevista cedida por Sidney Amaral ao evento Diálogos Ausentes no Itaú Cultural em 2016)⁴⁹

⁴⁹ Ver entrevista completa em: <https://www.youtube.com/watch?v=IVT7gx0p-t8>. Acesso em 24/05/2018.

12. PETER DE BRITO

O corpo continua ainda presente. Eu ainda estou fazendo autorretratos. (...) Essa questão do nu na história da arte que eu estou abordando agora. A etnia determina o tipo de trabalho que a pessoa faz? Eu falo assim: Que em parte sim, porque você sendo negro é impossível isso não está presente no seu trabalho. Porque no trabalho você vai falar de questões que são pertinentes. Uma questão que é muito pertinente para nós negros é esta questão do racismo. Mesmo assim, não tem como a vida inteira, mesmo numa cidade como Gastão (Vidigal) que é tão pequenininha (...) a qualquer hora alguém poderia fazer gracinha ou chamar você de negro não sei do quê (...). Então, isso é, sempre assim presente. Eu comecei a pensar mais. Por exemplo, eu fiz uma série de pinturas. E, aí, alguém questionou: Mas, cadê o negro na sua pintura? Não tem negros! (Trecho da entrevista cedida por Peter de Brito à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 25 de julho de 2017)

13. LÍDIA LISBOA

- Ah, você é uma artista Negra? É! Você faz parte da arte contemporânea afro-brasileira! Mas, eu penso que, antes, de mais nada, eu sou um ser humano. Eu sou um ser humano que é artista, como existe o ser humano que é médico, independente da minha cor, independente da... Independente de raça. Quem fala raça, raça do que? Raça de cachorro? Entendeu? Raça de boi? Sabe, eu sou um ser humano. Todos nós somos seres humanos. E, eu confesso que eu não vou dizer... Mas, às vezes, eu fico um pouco irritada com isso de... Essa coisa de... Ah, de colocar a gente numa categoria, entendeu? Estamos todos no mesmo barco. É isso que eu acho. (Trecho da entrevista cedida por Lídia Lisboa à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 14 de junho de 2017)

14. WARLEY DESALI

Eu tinha muito essa coisa dessa pintura. Mas, era uma pintura que tinha essa questão da periferia, desses grupos periféricos, desses marginalizados que eram os meus amigos. Que tinha isso muito na fotografia, que eu fazia *Os Pequenos Séries*, que os títulos da série eram inspirados nesses bairros. As figuras representadas nessas séries eram figuras desses bairros. Eu tenho uma série chamada *Bom Jesus* que são esses amigos que representavam esse Cristo, meio que de calendário, essa representação. E, eu tampava o fundo, tentava tampar esse fundo, mas o fundo era visível com a cartolina branca segurada por eles. Eu tenho uma série também que é *O homem semelhante* que eu pego o tempo desses amigos, tipo, eu tirei uma foto deles há dez anos atrás (...)

um gesto assim meio que teatral, assim com o corpo e tal. Aí, dez anos depois, eu volto e retrabalho a imagem deles com essa mesma posição. E, essa série continua. Eu meio que tinha essa necessidade de grupo com eles também. Na pintura, também, eu representava, às vezes, áreas. Eu demarcava também as ruas, os objetos. As palavras também tinham relação com esse objeto. E, eles também gostavam de representar as suas poses, os seus rostos... Era meio que tinha essa coisa de eternizar esses momentos que me representavam também. Isso foi muito início da minha pintura. O início da fotografia também muito bem demarcado nesse momento, e essas interligações que eu vou fazendo: a periferia, esses grupos à margem e essa necessidade de união de grupos também do centro que estavam alheios a esse repertório acadêmico das galerias de arte (...). (Trecho da entrevista cedida por Warley Desali à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 21 de setembro de 2017)

15. CLAUDINEI ROBERTO

Eu falei que a minha formação é pouco ortodoxa, porque eu acho que vários elementos da minha biografia são fundamentais a isso que a gente costuma chamar de formação. E, eu acho também que eu não quero me oferecer como modelo, paradigma, absolutamente, não é disso que a gente chama de artista afro-brasileiro. Absolutamente. Mas, eu sei... Eu sei que as dificuldades que enfrentei são muito próprias a esse artista. A gente pode falar: Não, que o artista branco proletário também passa pelos perrengues que eu passei! É verdade! Mas, as chances, a gente sabe, desse artista branco e proletário ser aceito e penetrar em certos espaços é consideravelmente maior que a nossa. Então, tem alguns dados da minha formação que eu não gosto, que eu não acho justo que eu omita, não é? O fato de eu ter sido office boy deu para mim uma experiência ... Aliás, fui office boy durante muitos anos. (...) Mas, esse contato com a rua, esse contato com a cidade, a circulação pelo centro da cidade, a intimidade que a gente acaba tendo com o ambiente urbano foi muito importante. É muito importante para mim hoje, quando eu dou uma aula sobre desenho de paisagem. Ou, quando eu oriento um grupo durante um passeio na cidade apontando aqueles lugares que são de referência para a história do povo negro de São Paulo. Então, essa experiência de trabalho eu tenho como importante para minha formação de artista, de curador e de educador. A educação nunca esteve fora da minha cogitação de artista ou de curador. E, acho que no Brasil nós temos um déficit muito grande de informação sobre arte. E, sobre arte contemporânea nem se fala, sobre a arte dos grupos que não são os hegemônicos nem se fala, das mulheres, dos negros, dos indígenas, não se discute a possibilidade desses grupos terem uma produção sensível em arte ou em qualquer outro setor da vida intelectual. Não se entende que esses grupos tenham essa competência, não é? Têm umas imbricações no universo do trabalho formal e não formal, a educação formal e não formal. Tudo isso se embaralha nesse caldeirão que resultou naquilo que eu sou até agora. (Trecho da entrevista cedida por Claudinei Roberto à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 25 de julho de 2017)

16. RENATA FELINTO

Quando o artista branco fotografa só gente branca, por exemplo, e ninguém fala que ele é fotógrafo de gente branca. Mas quando um artista negro ou uma artista negra pinta ou fotografa só gente negra, ou fala sobre esse tema a gente vira o artista afro-brasileiro. É nesse sentido que eu quero dizer. Qual o problema de eu falar sobre quem eu sou? E sobre a minha vida? Os artistas e as artistas brancos fizeram isso o tempo todo e nunca foram cobrados! Então, eu acho que nesse debate sobre a nossa produção falta (...) essa compreensão. É uma compreensão que passa pelo lugar da igualdade, da gente falar ombreando esses outros e essas outras artistas. E, falta que os brancos artistas, brancos curadores, brancos historiadores da arte e brancos diretores de museus reconheçam o seu privilégio. E, reconheçam o que a gente tem nos museus, nas exposições com obras de arte que contam a história das artes visuais no Brasil, exclui a população negra. Assim como excluiu a população indígena. Então, falta pensar coisas que tem gente falando há muito tempo: numa revisão! Eu acho que o momento dessa revisão é agora. O momento para esse ajuste é agora. Não tem mais desculpa de que esses artistas não existem, de serem poucos ou a produção não ser boa. (Trecho da entrevista cedida por Renata Felinto à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 17 de julho de 2017)

17. JAIME LAURIANO

Eu quero disputar... Entrar nas cabeças... Eu quero estar no lugar de disputa onde a gente possa estar de igual para igual com qualquer pessoa. Se isso é pautado por poder, pautado por dinheiro, pautado por todas essas coisas, então, vamos disputar isso junto. Então vamos estar lá porque é uma maneira de não se invisibilizar. (Trecho da entrevista cedida por Jaime Lauriano à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 27 de julho de 2017)

18. FLÁVIO CERQUEIRA

Nosso trabalho sendo veiculado, sendo mostrado em exposições, fazendo parte de coleções públicas é importante para que as pessoas se identifiquem quando for ao museu, sabe? Então ele vai lá... Tipo... Tem uma escultura que é um menino com o cabelo crespo ou uma foto de uma mulher negra. Ou, uma foto de uma mulher negra e gorda. Ou, a foto de um... Ou, um trabalho que tem uma

imagem de um homem gay... Eu acho que é importante para nós ter essa identificação. (Trecho da entrevista cedida por Flávio Cerqueira à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 26 de julho de 2017)

19. JORGE LOPES

Eu acredito que o nosso país tem uma produção de artistas negros incríveis. Pesquisas incríveis. Trabalhos incríveis. Essa visibilidade que vem acontecendo agora nesses últimos anos é muito tardia, mas extremamente bem-vinda. Eu, enquanto, artista jovem negro, penso que ainda vai levar um tempo grande para que a gente consiga de fato colocar a nossa arte nesses espaços com solidez. (...) O mundo está fazendo um caminho sem volta. Eu acho que na arte também. Mas, ainda me preocupa se isso... a consistência disso, e não em relação aos artistas, porque de fato são artistas geniais, mas esse mercado mesmo. As instituições que propagam o que querem. Esses artistas presentes e tentando de alguma maneira fazer uma conciliação com essa produção artística. Mas, eu ainda tenho um olhar muito atento e questionador. De qualquer maneira, eu acho que as vitórias tem que ser exaltadas. (Trecho da entrevista cedida por Jorge Lopes à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 05 de julho de 2017)

20. ROSANA PAULINO

Em relação a esse debate sobre a produção de artistas negros e negras no Brasil, isto é na realidade... É um debate que está muito atrasado. Nós estamos realmente muito atrás do reconhecimento da necessidade dessa produção. (...) O fato é como disse a Fabiana Lopes numa fala que ela fez, a entrevista da Fabi, para *Os Diálogos Ausentes* do Itaú. Ela fala que o fato de nós ainda estranharmos uma produção de artistas negros e negras. O fato de nós ainda não termos isso de maneira corriqueira já mostra o tamanho do problema no país. Isso, gera numa população onde mais de 51% das pessoas já se colocam como não brancas e você não ter uma produção; ou, então, ter ainda uma produção tão nascente em pleno século 21 de negras e negros que vão abordar as especificidades dessa população, os problemas dessa população, e as pessoas ainda se espantarem com isso, já mostra o tamanho do nosso atraso. É absolutamente necessário que as diferentes parcelas da população se coloquem, coloquem os seus problemas e coloquem as suas especificidades. Se eu não colocar isto ninguém vai colocar por mim. Do mesmo modo, como as outras autorias: as questões de gênero, as questões ligadas ao universo LGBT. Se eles não se colocarem, ninguém vai colocar para gente. Não há interesse em que esse diferente entre nesse

campo, nessa arena principal da produção da cultura no Brasil. O Brasil ainda é um país atrasado. O Brasil é um país classista. É um país que não reconhece as diferenças. Então não há o interesse. Então, nós temos que nos colocar dentro dessa arena. Se nós não nos colocarmos, ninguém vai falar pela gente. Eu nem quero que fale pela gente. Eu acho que nem é essa a questão. Nós é que temos que colocar as nossas demandas. Essas demandas são nossas e tem que ser colocadas por nós. Agora como tudo que acontece, nós estamos num momento extremamente novo, num momento em que nós não sabemos ainda como caminha, para que lado caminha. É... Nós estamos exatamente no olho do furacão. E, isso, só eu creio que talvez pesquisas daqui a 20 ou 30 anos é que vão conseguir situar esse momento que nós estamos vivendo, que para mim é um momento histórico. É um momento muito especial. (Trecho da entrevista cedida por Rosana Paulino à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 24 de julho de 2017)

Ademais, somam-se a essa discussão sobre produção e circulação em instituições artísticas e culturais de uma visualidade de autoria negra na arte contemporânea, sobretudo, a partir das perspectivas dos seguintes curadores e curadoras:

1. ANGÉLICA DE MORAES

A importância da curadoria na visibilidade, digamos, ou nas estratégias para dar visibilidade, ou proporcionar visibilidade a obra do artista, eu acho que é um dos fatores importantes. Mas, antes da curadoria, tem que haver um diálogo muito próximo do curador com o artista. E, haver toda uma troca de conteúdos e de percepções a respeito daquela obra que se está estudando. Só após esse conhecimento mais aprofundado da obra, que eu pessoalmente, me sinto em condições de fazer uma curadoria que possa fazer diferença na obra do artista. Porque não se trata de fazer apenas mais uma exposição. A minha pretensão é fazer uma exposição que de alguma maneira possa somar para trajetória do artista. Então, dentro desse objetivo, claro, nem sempre a gente consegue. Porque a gente depende de outros fatores também. O curador depende da instituição. Depende até da situação, por exemplo, que se vive no país. Hoje em dia, a dificuldade fazer exposição é enorme, porque os recursos para que essas exposições aconteçam estão muito reduzidos: Lei Rouanet, dificuldades de verba do MINC, etc. etc. etc. Então, tem que se dar nó em pingo d'água. Mas, dentro de toda dificuldade e precariedade atual, eu acho que um diálogo bem sintonizado entre o curador e o artista é fundamental para visibilidade da sua obra. Que, claro, também precisa de outras duas instâncias fundamentais que é a instituição. Museu, acervo em museus importantes e também o

mercado. Sem um desses fatores, o curador ficaria como se diz: pregando no deserto. Ele pode ter um excelente artista para fazer uma curadoria. Ele pode ter um excelente conjunto de artistas para mostrar. Mas, se ele, de repente, não tem uma instituição adequada, então, tem que unir esses fatores todos. (Trecho da entrevista cedida por Angélica de Moraes à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 27 de julho de 2017)

2. BRUNA FETTER

As pessoas, em geral, associam pesquisar o sistema da arte muito com mainstream! Mas, eu acho que o pesquisador que está atento a estas questões, ele não pode olhar só para as forças predominantes que contornam esse sistema. Mas, ele também para entender, ele tem que olhar para as lacunas, ele tem que olhar para os vazios e tentar entender porque esses vazios existem. Porque os vazios, às vezes, eles falam muito mais do que os espaços ocupados, esses vazios gritam. Eu acho que é o caso de alguns grupos sub-representados, não apenas na história da arte oficial, mas dentro das instituições, dentro dos espaços artísticos de uma forma geral. (...) Mas, eu acho, também, que não é apenas do ponto de vista histórico que a gente tem que pensar ou repensar essas questões. Mas, principalmente, a gente tem que trazer elas para dentro de um debate contemporâneo. E, a gente tem que atualizar essas discussões. Não ficar presos em autores e questões do passado. Não por serem do passado. Elas são fundamentais para... fundamentar todas as coisas que pensamos. Mas, simplesmente, porque, às vezes, algumas perguntas não condizem com a situação atual. Então, eu acho que também é uma questão epistemológica, da gente afinar quais são as perguntas que devem ser feitas. (Trecho da entrevista cedida por Bruna Fetter à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 29 de agosto de 2017)

3. DIANE LIMA

(...) se raça vem a ser este elemento, raça não deveria ser algo que a gente afirme. Raça não deveria ser como algo (...) que a gente traga como bandeira. Nessa perspectiva, o ideal seria que a gente fosse todos indivíduos que pudessem olhar para si mesmos a partir de sua subjetividade. Não a partir de uma ideia posta sobre o outro. Mas, se a gente for pensar quanto à construção do homem branco, para o sujeito negro, numa perspectiva de objetificação desse corpo negro. Mas, eu sempre fico nessa corda bamba de pensar porque que a gente... Qual é a discussão que a gente deve levantar? Qual é a discussão que a gente deve priorizar? E, contudo, quando eu penso num cenário macropolítico no Brasil... Quando eu penso nas poucas coisas que a gente tem neste cenário macropolítico, é difícil você não ter um marcador negro, para que, primeiramente, a discussão vir à

tona. (...) A gente ainda vive num lugar, tão primeiro, de necessidade de visibilidade da discussão e da necessidade de compreensão de que ela existe que eu acho que acima de tudo a gente está no momento de tentar fazer ver. Se uma afirmativa é ainda necessária para que as pessoas se compreendam com pouco mais de objetivos do que se está se tratando. Para que as pessoas compreendam um pouco de uma forma mais clara. O que foi esse processo de trabalho, de séculos de trabalho compulsório no Brasil, do que foram os efeitos da escravidão e de como isso ressoa e se atualiza no contemporâneo. Então, eu fico nessa... E, também, questionando essa ambiguidade assim. (...) o Achille Mbebe tem uma frase muito interessante que ele diz que é o corpo negro que tem a possibilidade de viver vários tempos ao mesmo tempo. (Trecho da entrevista cedida por Diane Lima à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 29 de agosto de 2017)

4. LENO VERAS

Então, vejo cada vez mais na arte contemporânea, sobretudo, a presença de autores que se declaram negros e que se debruçam sobre a questão racial e que elucidam disparidades dessa representação. Então, eu considero plausível sim a possibilidade de estabelecer esse recorte. Sobretudo, em minha opinião, a partir da autorrepresentação, no sentido de que vejo que essa é uma questão colocada pelos autores negros ao se inserirem a partir desse posicionamento como autores negros. Então, antes de mais nada, assim, consigo ver a questão porque ela é colocada. Porque ela é assumida por uma comunidade específica, que problematiza sua ausência, a partir de reiterar a sua existência. Então, eu consigo sim identificar que esse processo, não só é apreensível... Mas, necessário, urgente e premente. Eu acredito que a necessidade desse olhar, dessa revisão desse olhar é muito antiga obviamente. (...) São centenas de anos no caso brasileiro pelo menos. E, mais, suspeito que a tomada de posição mais recente talvez, até pertinente ao fim do século 20. Quiçá do início do século 21. Se dá pelo empoderamento que as comunidades, como a negra no Brasil, obtiveram a partir de uma política social voltada para, até então, para minorias em relação ao acesso aos sistemas operativos, museais, universitários, artísticos. Então, considero que essa retomada, digamos, dessa questão que permeia a história da arte brasileira, por vezes, de maneira mais incisiva que em outros momentos. Outras geografias, não tanto... Mas, vejo que existe uma congruência, uma convergência de esforços e de discursos que reafirmam e que recolocam essa questão como um fenômeno do século 21 e do fim do século 20. (...) Na verdade, acho que de maneira convergente, entendo que se deram outros processos de tentativa de um estabelecimento de uma democracia mais abrangente que teve e tem um olhar minoritário. Um devir minoritário. E, a partir dessas possibilidades de inserção em circuitos de poder, de circuitos ideológicos de poder, dessas grandes instituições. A partir disso, vejo que essa discussão foi trazida à tona com mais abrangência, com mais preponderância com relação a outras questões. E, vislumbro a relação entre a possibilidade de estabelecerem-se esses lugares de fala e a colocação dessas problemáticas

ao público. (Trecho da entrevista cedida por Leno Veras à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 20 de setembro de 2017)

5. ROBERTO CONDURU

Esse boom de exposições focadas na questão afro no Brasil e particularmente em São Paulo, no meu entender, é uma resposta à luta do movimento negro, uma luta de décadas. E, eu entenderia isso como uma resposta ao desdobramento dessas demandas por outra situação social no campo das artes plásticas ou das artes visuais. Dependendo daí também como se denomina isso. Mas, acho que isso também tem implicações e tem motivações outras. A gente poderia dizer que é toda uma série de políticas públicas com relação aos afrodescendentes e as culturas afrodescendentes no Brasil, desde a década passada, na primeira década do século 21. Mas, eu diria também que no campo da arte é uma resposta atrasada a uma segmentação em que outros contextos, sobretudo, o norte-americano, já vêm se processando há muito mais tempo. Então acho que fora o trabalho individual (...) de curadores, artistas, críticos que vem batalhando por isso a muito tempo. Então, eu diria hoje que essa cena é tão rica e tão complexa. Porque ela é bastante variada. Eu também acho que é uma potência. Ela não é uniforme. As respostas não são uniformes. As instituições que respondem a isso não são idênticas e não respondem de modo igual. Essa potência vem dessa diversidade de ações que foram se acumulando ao longo do tempo. (Trecho da entrevista cedida por Roberto Conduru à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 24 de novembro de 2017)

6. FABIANA LOPES

O que acontece é que os artistas sempre estiveram aí. O boom não é na produção de artistas, o boom é no desejo de perceber esses artistas. Então, o que acontece, em minha opinião, é que tem uma coisa como um acordar: Ah, nunca olhamos para essa produção! Vamos começar a olhar para essa produção? Mas, eu acho importante indicar isso, para que não fique marcado que agora está se produzindo. Agora que começou a produzir. (...) existem gerações e gerações, já disse, que tem produzido desde sempre. Mas, o quê está acontecendo é um maior interesse. Por que o maior interesse? Eu não sei. Eu não consigo elucubrar sobre as intenções das pessoas. Como isso vai acontecer? Eu também não consigo e ninguém vai conseguir determinar com isso vai se fazer. Eu consigo determinar como eu quero fazer isso. O tipo de discussões que eu quero incentivar que aconteça. E, por isso, no meu processo, eu acho muito importante essa interlocução que se faz entre os produtores negros. Porque, obviamente, o meu *approach*, a minha percepção, ou interesse de entendimento dessa produção, é diferente de outra pessoa que não teve a mesma experiência. Tem

coisas que tem que vir com a própria experiência. Por isso, que para mim, é muito importante criar essa rede. Alimentar essa rede com esses outros interlocutores. As discussões que nós temos. As figurinhas que nós trocamos. Os textos que nós trocamos. Porque esses sujeitos, também, para mim, eles têm um engajamento com essa produção que já vem de muito tempo primeiro e, que é mais aprofundado. E, no meu processo uma coisa que eu achei bem interessante, falando São Paulo, eu ainda não tive oportunidade de expandir como eu quero para outros lugares. Mas, falando de São Paulo, eu comecei a perceber como esses interlocutores que eu tinha, passaram pelo núcleo de educativo do Museu Afro Brasil. Então, você começa também entender na história, a posição, a importância de uma instituição como o Museu Afro Brasil na formação de pensamento, na formação de pensadores... (Trecho da entrevista cedida por Fabiana Lopes à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 12 de setembro de 2017)

7. TADEU CHIARELLI

Eu acho que o grande ou talvez o grande problema no Brasil em termos de arte hoje... No Brasil não posso dizer... Mas, sei lá, em São Paulo e tal... É o mercado ditando: o que é arte e o que não é arte contemporânea. E, alguns artistas negros se tornando os *babies* desse mercado. Entendeu? Porque é politicamente correto. Porque é isso. Porque é aquilo. E, também, é uma forma muito sutil e perversa de abafar o discurso. (Trecho da entrevista cedida por Tadeu Chiarelli à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 06 de setembro de 2017)

8. RENATO SILVA

É difícil falar sobre um recorte de autoria na arte negra contemporânea assim. Eu não consigo enxergar o artista negro dentro de um recorte. Eu enxergo (...) o artista negro (...) dentro da universalidade. Eu sempre enxerguei o artista negro enquanto artista! Então, eu não gosto dessa... de estabelecer recortes, porque aí eu acho que é entregar muito ouro para o bandido, sabe! Então, vamos lá! Vamos setorizar! É continuar dentro do gueto! E, a gente vai fazendo a exposição agora do gueto. Vamos levar o gueto para museu. (...) Eu acho que é importante. Eu acho fundamental para nossa identidade o orgulho de ser do gueto. O orgulho de trazer as referências do gueto. Mas, eu acho que o artista negro é o artista universal. O artista negro é (...) o artista como qualquer artista. (Trecho da entrevista cedida por Renato Silva à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 26 de julho de 2017)

É uma participação muito pequena de artistas negros e artistas negras no cenário artístico contemporâneo brasileiro. É fundamental que esses artistas ocupem esses espaços, mas surge uma outra grande questão: (...)Quais são as figuras de poder que poderiam também permitir ou também contribuir para a participação desses artistas? (Trecho da entrevista cedida por Thiago de Paula à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 19 de setembro de 2017)

Na mesma medida, torna-se crucial refletir sobre o papel da escolha de determinadas terminologias como sinalizadoras de lugares de poder que são fundamentadas a partir de um percurso histórico que podem encerrar determinadas produções em categorizações. Ou, ainda, como formas de circulação e de atuação política e estética desses atores sociais pelo modo diferenciado como articulam as suas poéticas e produzem formas distintas de registros (textos, pesquisas, vídeos, debates). Então, o termo *cena afro-brasileira* aparece num campo de tensão que se torna necessário, inevitavelmente, abordar criticamente o epíteto arte afro-brasileira na cena de arte contemporânea.⁵⁰ Retoma-se, dessa maneira, este conceito que aparece no texto referencial *Arte afro-brasileira*

⁵⁰ Dentro de um percurso histórico sobre este conceito é interessante ver também a abordagem sobre a produção de artistas negros a partir das seguintes perspectivas formais e conceituais: O artigo *As belas artes nos colonos pretos do Brasil*, de Raimundo Nina Rodrigues publicado inicialmente na Revista Kosmos em 1904. O artigo *O colono preto como fator da civilização brasileira* de Manuel Querino pela Imprensa Oficial do Estado da Bahia em 1918. O artigo *Ensaio de uma estética afro-brasileira* de Roger Bastide publicado no jornal O Estado de São Paulo durante o período de 1948-1949. O texto *Arte negra no Brasil* de Arthur Ramos publicado em 1949. *A escultura de origem negra no Brasil* de Mário Barata publicado em Brasil Arquitetura Contemporânea em 1957. *O negro nas artes plásticas* de Clarival do Prado Valladares publicado em Cadernos Brasileiros em 1968. O artigo *Por uma história da arte afro-brasileira* de Raul Lody publicado em Comunicado Aberto, 1994. O texto *Negro de corpo e alma* de Emanuel Araújo publicado no catálogo da Mostra do Redescobrimento de 2000 no módulo homônimo. O texto *Arte afro-brasileira: O que é, afinal?* de Kabengele Munanga e o texto *Cem anos de arte afro-brasileira* de Marta Heloísa Leuba Salum no catálogo do módulo Arte Afro-brasileira. O livro *Arte africana e afro-brasileira* de Dilma de Melo Silva e Maria Cecília Felix Calaça da editora Terceira Margem publicado em 2006. O livro de Roberto Conduru intitulado *Arte Afro-brasileira* da editora C/Arte lançado em 2007. Outro livro deste autor é *Perolas Negras – Primeiros Fios: Experiências Artísticas e Culturais nos Fluxos entre África e Brasil* publicado pela Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (EDUERJ) em 2014. Nesse percurso, sobretudo, destaca-se na última década dos anos 1990 a produção de material crítico sobre o tema por pesquisadores e pesquisadoras negras como se apresenta a seguir. A dissertação *O fenômeno da arte afrodescendente: um estudo das obras de Ronaldo Rego e Jorge dos Anjos* de Maria Cecília Felix Calaça defendida pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) em 1999. A dissertação *A escravidão africana na arte contemporânea brasileira: um olhar sobre quatro artistas* de Renata Aparecida Felinto dos Santos defendida pelo Instituto de Artes da UNESP em 2004. A dissertação *Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas* de Janaina Barros Silva Viana defendida pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista em 2008. A dissertação *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo* de Marcelo de Salette Souza defendida pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 2009. A tese *Imagens de sombras* de Rosana Paulino defendida pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, 2011. O livro

de Mariano Carneiro da Cunha (1983) como uma produção oriunda da influência e a hibridização da arte negra africana no Brasil, a partir do século XVI, como uma espécie de continuidade na contemporaneidade.⁵¹ Este conceito, ainda em construção para o autor, tinha como direcionamento estético uma prática que se interliga aos objetos e sua função no culto religioso afro-brasileiro. Ou, que perpassa conceitualmente por um tema ligado ao culto. E, por isso, considerado por Cunha como estritamente conceitual por tratar-se de uma produção artística com códigos específicos. De certo modo, este estudo influenciou o debate sobre a concepção de uma arte negra aprisionada a determinados temas mesmo quando se refere a uma produção visual contemporânea de autoria negra de caráter tão múltiplo que estabelecem diálogos para repensar novas estratégias de leitura distantes de paradigmas eurocêntricos.

Por conseguinte, o termo arte afro-brasileira hoje se encontra em seu aspecto formal e conceitual numa multiplicidade de visualidades e narrativas, que imprimem um território político quando sinaliza e visibiliza a cor de pele de autoras negras e autores negros numa história hegemônica e, permeada de assimetrias na arte

Culturas africanas e afro-brasileiras em sala de aula: saberes para os professores – fazeres para os alunos, publicado em 2012 pela editora Fino Traço, com organização de Renata Felinto, apresenta textos sobre arte afro-brasileira nas perspectivas dos seguintes pesquisadores: Vanessa Raquel Lambert de Souza, Marcelo de Salette Souza, Alexandre Araujo Bispo, Wagner Leite Viana, Janaina Barros Silva Viana e Renata Felinto. A tese **Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras** de Nelson Fernando Inocêncio da Silva defendida pela Universidade de Brasília, 2013. A tese **Tipotetraletra: sobre arapucas, pesquisa, mukambus ou suporte** de Wagner Leite Viana defendida pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, 2015. O catálogo da exposição Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca (2016) apresenta dois textos pertinentes para este debate: **Quem reagiu está vivo. Arte e afrodescendência: mapeando territórios** do curador e artista Claudinei Roberto da Silva e **Território silenciado, território minado: contranarrativas na produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos** da curadora Fabiana Lopes. A tese **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas** de Renata Aparecida Felinto dos Santos defendida pelo Instituto de Artes da UNESP em 2016. O e-book **Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito** de Renato Araújo da Silva editado pela Ferreavox de 2016. A tese **A sobrevivência das imagens: esculturas e marcas gráficas na arte afro-brasileira. Experiências poéticas e conhecimento visual** de Vanessa Raquel Lambert de Souza defendida pelo Instituto de Artes da UNESP em 2017. A dissertação **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira** de Hélio Santos Menezes Neto em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2017. A tese **Galeria & Senzala: a (im)pertinência da presença negra nas artes no Brasil** de Adriana de Oliveira Silva em Antropologia Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2018.

⁵¹ Doutor sobre o pensamento religioso da Babilônia na École des Hautes Études de Paris. Desenvolveu seus estudos sobre África no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP). Lecionou na Universidade de Ifé, Nigéria. Texto publicado no livro *História Geral da Arte no Brasil* (1983), organizado por Walter Zanini. Esta obra em dois volumes ambicionava por meio do olhar de dezesseis especialistas em contribuir para um conhecimento sistematizado da história da arte brasileira.

brasileira contemporânea.⁵² Portanto, compreende-se neste cenário artístico uma autoria negra na arte contemporânea brasileira por meio da revisão do conceito arte afro-brasileira numa escrita que ocorre no tempo de agora diante de um território político de subjetividades de articulação dos discursos visuais e os seus processos investigativos: sistematizar, elaborar e formalizar uma obra. O lugar da autoria negra torna-se distante de rótulos quando não se enquadra essas visualidades a algum modelo específico de arte. Por sua vez, permitem-se ampliar diferentes estratégias de leituras dessas produções sem aprisioná-las tanto em seu aspecto conceitual quanto formal na ideia de essência, de algo panfletário ou de folclorização dessas autorias. Então, é pertinente repensar sobre uma visão eurocêntrica como modelo de universalidade. Isto aparece no debate proposto no livro *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, escrito pelo historiador de arte alemão Hans Belting e publicado em 1995. Neste livro, o autor afirma que o fim da história da arte define-se como fim de uma narrativa. O conceito de história aqui se aplicaria somente no passado. Ou, porque a narrativa se transformou. Ou, porque não seria mais possível narrar uma história de forma linear sem considerar diferentes autorias e perspectivas de mundo.

Ainda, sobre esse assunto, o livro *Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*, escrito pelo filósofo e crítico de arte estadunidense Arthur Danto, publicado em 2006, aborda sobre o fim da era da narrativa, ou a aceção de universais da arte. Pois, refere-se tão somente a presença do tema da narrativa. Nesse sentido, a

⁵² É interessante fazer um breve apontamento de alguns destacamentos históricos no campo artístico para o delineamento do conceito de arte afro-brasileira, como a atuação dos críticos modernistas Mário de Andrade e Roger Bastide como figuras agenciadoras que refletiam sobre as relações formais e conceituais entre cultura e visualidade brasileira. Dessa forma, delineia-se historicamente o conceito de arte afro-brasileira onde estas produções eram nomeadas ainda como arte negra no período dos anos 30 com os Congressos Afro-brasileiros promovidos respectivamente em Recife (1934) e Salvador (1937). Além das missões enviadas ao Norte e Nordeste do país como forma de mapear diversas produções culturais por Mário de Andrade em 1938. Logo depois, ocorreu também o **Festival de Artes Negras de Dakar** (Senegal) em 1966, neste evento participaram os artistas Agnaldo Manoel dos Santos, Mestre Didi e Rubem Valentim. A criação do **Museu de Arte Negra** por Abdias do Nascimento. Inicialmente sem sede própria e com apenas única exposição no Museu de Imagem e do Som (MIS) no Rio de Janeiro em 1968. O **Festival de Artes Negras** (FAN) realizou sua primeira edição com uma programação com artistas africanos e da diáspora em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1995. Posteriormente, a partir da segunda edição (2003) o evento tornou-se bienal. A abertura do **Museu Afro Brasil** pelo artista e curador Emanuel Araújo em 2004. Além de possuir várias publicações relevantes sobre a produção negra no campo artístico e cultural. Ainda, o debate sobre arte moderna como um tensionamento entre narrativas hegemônicas e os discursos multiculturais como marcadores de identidades. É possível citar três exposições: **Primitivismo na arte do século XX** no Museum of Modern Art (MOMA) em 1984. **Magiciens de la terre** teve também a participação dos artistas brasileiros Mestre Didi, Rubem Valentim, Ronaldo Rego e Cildo Meirelles no Centro Georges Pompidou de Paris em 1989. **Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic** no Tate Liverpool em 2010.

história da representação no modernismo encontra-se nas próprias condições de representação, onde a arte tornou-se seu próprio assunto. O passado não se torna um problema. E, conseqüentemente, não há uma unidade estilística. Ademais, não há um direcionamento narrativo no que se poderia nomear de uma arte pós-histórica. Pois, trata-se de que certa narrativa no decorrer de séculos na história da arte, não cabe mais como leitura de uma produção artística não hegemônica.

NEM TUDO ESTÁ ESCRITO? SOBRE O QUE AINDA PODEMOS CONTAR? A CENA DE AUTORIA NEGRA NAS ARTES VISUAIS E A CONSTITUIÇÃO DE ARQUIVOS NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

No artigo *A era do humanismo está terminando*, publicado originalmente no Mail & Guardian da África do Sul em 22 de dezembro de 2016, Achille Mbembe aborda como problemática neste século, a impossibilidade de alguma vida política presente no contexto econômico e político do capitalismo neoliberal. Pois, perpetua formas de desigualdades. Infelizmente, segundo o autor, este é um movimento contínuo de crescimento exponencial. Para ele, “os conflitos sociais tomarão cada vez mais a forma de racismo, ultranacionalismo, sexismo, rivalidades étnicas e religiosas, xenofobia, homofobia e outras paixões mortais.”⁵³ E, conseqüentemente, pesarosamente coexistentes com aquilo que Mbembe diz sobre a “difamação de virtudes como o cuidado, a compaixão e a generosidade,” como as formas de relações de poder que, mesmo entre os pobres, se pautam na concepção de ganhar não importa o meio. Ademais, este cenário político caberia também ao Brasil, torna-se assim uma urgência nestas poéticas ou práticas artísticas rediscutir conscientemente o lugar multifacetado do artista negro, as construções de afetos e desafetos, os seus trânsitos sociais e outras pautas políticas de vida comunitária. Logo, estes lugares de retesamento anticolonial ou contracolonial de corpos negros em fazer história perpassam

⁵³MBEMBE, Achille. *A era do humanismo está terminando*. In: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>. Acesso: 18/08/2017.

em muitas destas produções contemporâneas de modo singular em cada artista. São muitas formas de pensar negritude. Ou, melhor, negritudes. Tem-se uma série de sintaxes ou estilemas que apresentam sobre esta cena diferentes perspectivas do que se pode definir como arte afro-brasileira, ou entendê-las em sua complexidade inerente a um território estético-político da arte contemporânea brasileira.

O Centro Cultural São Paulo vem de um percurso histórico importante iniciado com a criação da Seção de Arte na Biblioteca Mario de Andrade onde se torna o primeiro núcleo de Arte Moderna do país em 1945. Posteriormente, este acervo é resguardado pela Pinacoteca Municipal de São Paulo a partir de sua fundação em 1961. Neste sentido, o mapeamento de uma história da arte brasileira contemporânea tem a sua continuidade com a inauguração do prédio do Centro Cultural São Paulo, com projeto arquitetônico de Eurico Prado Lopes e Luiz Teles em 1982. O Programa Anual de Exposições tem seu surgimento em 1990, onde por meio de edital público tem mapeado a produção de artistas emergentes, bem como refletido de modo pertinente sobre os diferentes debates presentes na arte contemporânea. A partir desse histórico, faz-se um recorte ao delinear uma cena afro-brasileira nas artes visuais em São Paulo a partir de seu conjunto documental referente ao Arquivo Multimeios. Este arquivo tem sua procedência no antigo IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística) criado em 1975, pela Secretaria Municipal de Cultura, por meio do projeto concebido pela crítica de arte Maria Eugênia Franco. Esta cena de autoria negra aparece na história desta instituição com a realização da I Semana Brasileira de Cultura Negra, ocorrida no período de 13 a 18 de maio de 1979, sob a supervisão do Departamento de Documentação e Informação Artística da Secretaria Municipal de Cultura. A proposta do evento era realizar uma pesquisa em nível nacional sobre a presença da cultura negra na formação da cultura brasileira. Neste ínterim, ocorreu a conferência proferida pelo sociólogo e pesquisador Clóvis Moura “Da escravidão à marginalização” além da exposição coletiva de quatro artistas residentes em Embu das Artes (SP). Paralelamente,

ocorreu a premiação na área de Artes Plásticas (Heitor dos Prazeres), Ciência Sociais (Roger Bastide), Cultura Popular (Solano Trindade), Literatura (Carolina Maria de Jesus), Música (Candeia) e Teatro (Zumbi).⁵⁴

Destaca-se dentro do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo nomes referenciais da arte brasileira como Genilson Soares (1940), Rubem Valentim (1922-1991), Emanuel Araújo (1940), Edison da Luz (1940), Octávio Araújo (1926-2015), Edival Ramosa (1940-2015) e Rosana Paulino (1967). A pesquisa *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo* compreende a pesquisa e a formação de arquivos sobre artistas negros que participaram da Mostra Programa de Exposições, entre o período de 1994 a 2017, em diálogo com outras produções contemporâneas. Os seguintes nomes fizeram parte da mostra neste período: a artista visual, pesquisadora, curadora e professora Rosana Paulino (II Mostra do Programa de Exposições de 1994), o artista visual Peter de Brito (I Mostra dos selecionados de fotografia. Programa anual de exposições fotográficas de 1998), o artista visual e professor Sidney Amaral (III Mostra do Programa de Exposições 2001), o artista visual, professor universitário e pesquisador Rommulo Vieira Conceição (III Mostra do Programa de exposições 2007), o artista visual Paulo Nazareth (I Mostra Programa de exposições 2009), o artista visual e pesquisador Rafael RG (Programa de Exposições 2010. Paradas em movimento: wonderland – Ações e paradoxos. Curadoria: Pamela Prado e Rafael RG e I Mostra de Programa de Exposições 2013), o artista visual Jaime Lauriano (II Mostra Programa de exposições de 2014), o artista visual Warley Desali (II Mostra Programa de exposições 2017) e, posteriormente ao período que abrangia a pesquisa, os artistas visuais, pesquisadores e educadores Janaina Barros e Wagner Leite Viana (II Mostra Programa de exposições 2018).⁵⁵

⁵⁴Possivelmente o espetáculo *Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo* (1979), do ator, professor e dramaturgo Abdias do Nascimento que era encenado neste período.

⁵⁵ Dos artistas que contribuem para a discussão de arte contemporânea e autoria negra foram selecionados na edição de 2018 do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, além dos artistas Wagner Leite Viana e Janaina Barros, também: Anderson Gsé Silva, Santidio Pereira, Monica Ventura e Aline Motta.

Rosana Paulino em sua residência em São Paulo, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Peter de Brito em seu ateliê em São Paulo, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Sidney Amaral em seu ateliê em São Paulo, 2015. Registro fotográfico Nabor Júnior. Arquivo Revista O Menelick 2º ato. In: <http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/SIDNEY-AMARAL-MEU-PASSADO-NAO-ME-CONDENA/> acesso em 26/11/2017.

Rommulo Vieira Conceição em sua residência no Rio Grande do Sul, 2017. Frame de entrevista realizada por Janaina Barros Silva Viana via Skype.

Paulo Nazareth na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Belo Horizonte, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Rafael RG em seu ateliê em Belo Horizonte, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Renata Felinto na residência da pesquisadora Janaina Barros Silva Viana em Belo Horizonte, 2017. Registro fotográfico de Wagner Leite Viana.

Priscila Rezende na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Belo Horizonte, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Warley Desali em seu ateliê em Belo Horizonte, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Lídia Lisboa em sua residência e ateliê em São Paulo, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana

Janaina Barros em sua residência em Belo Horizonte, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana

Jaime Lauriano em seu ateliê em São Paulo, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite

Tiago Gualberto no Museu Afro Brasil em São Paulo, 2017. Registro fotográfico de Wagner Leite Viana.

Sonia Gomes em seu ateliê em São Paulo, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Wagner Leite Viana em sua residência em Belo Horizonte, 2017. Registro fotográfico de Janaina Barros Silva Viana

Outros nomes importantes para a reflexão a respeito de uma pesquisa poética múltipla em artes visuais foram acrescentados para este debate, como o artista visual, professor e curador Claudinei Roberto, o artista visual Dalton Paula, o artista visual, curador e pesquisador Daniel Lima, o artista visual Flávio Cerqueira, o artista visual Jorge Lopes, a artista visual Lúcia Lisboa, a artista visual e pesquisadora Michele Mattiuzzi, a artista visual Priscila Rezende, a artista visual, pesquisadora e professora universitária Renata Felinto, a artista visual Sônia Gomes e o artista visual e pesquisador Tiago Gualberto. Dentre estes é possível citar os seguintes nomes que são representados respectivamente por galerias: Rommulo Vieira Conceição e Flávio Cerqueira (Casa Triângulo), Rafael RG e Dalton Paula (Sé Galeria), Sonia Gomes e Paulo Nazareth (Galeria Mendes Wood), Jaime Lauriano (Galeria Leme), Rosana Paulino (Galeria Superfície), Sidney Amaral (Galeria Pilar) e Lúcia Lisboa (Galeria Rabieh). É importante ainda destacar a presença dos artistas Paulo Nazareth (2013) e Sonia Gomes (2016)⁵⁶ na Bienal de Veneza em uma das principais mostras de arte contemporânea internacional. E, também, a participação do artista Dalton Paula na 32ª Bienal Internacional de São Paulo - *Incerteza Viva* e sua premiação na SP Arte em 2016. Anteriormente, o artista foi contemplado pelo Prêmio *Rumos Artes Visuais 2011/2013* organizado pelo Itaú Cultural em São Paulo. Já a artista Michelle Mattiuzzi fez parte do programa de residência Capacete no contexto da *Documenta 14* em 2017. Mattiuzzi foi indicada ao Prêmio PIPA Online e estava em primeiro lugar com uma margem considerável de votos em relação a outros candidatos, entretanto, nos momentos finais, houve uma mudança brusca, conforme sofria ataques de alguns internautas com mensagens de teor racista, misógino e gordofóbico. Assim, tornando-se a segunda colocada com 2.965 votos.⁵⁷ Numa entrevista intitulada *Musa Michelle Mattiuzzi fala sobre a performance como um ato político* (2018) para o jornal O Povo a artista fala a respeito disso:

⁵⁶ Na última edição da Bienal de Veneza foi selecionado o artista Ayrson Heráclito em 2017.

⁵⁷ Neste cenário de circulação, destaca-se o Prêmio Investidor Profissional de Arte (PIPA), que mapeia produções que possuem certo reconhecimento da crítica e do mercado de arte brasileiro, tal como a seleção dos artistas Rommulo Vieira Conceição [catálogo Prêmio PIPA 2010], Paulo Nazareth Arte Contemporânea LTDA, Rafael RG, Sônia Gomes [catálogo Prêmio PIPA 2012], Paulo Nazareth [catálogo Prêmio PIPA 2013], Rafael RG [catálogo Prêmio PIPA 2015], Paulo Nazareth [vencedor Prêmio PIPA 2016], Jaime Lauriano, Sonia Gomes [catálogo Prêmio PIPA 2016], Michelle Mattiuzzi, Dalton Paula, Warley Desali [catálogo Prêmio PIPA 2017]. Pode-se citar ainda, outros artistas negros selecionados nestes últimos anos como Antônio Obá, Eneida Sanches, Arjan Martins, Ayrson Heráclito, Moisés Patrício, Rubiane Maia.

Esse processo que a gente está vivendo no País tem a ver com a queda política de quase 20 anos de esquerda no poder. Durante esse tempo, houve um fomento em relação à produção de dissidentes. A queda da Dilma, o desmanche de aparelhos públicos, os setores de segurança, saúde, educação sendo desmantelados... A sensação que tenho é que a direita do País, que sempre foi reacionária, racista e misógina, se colocou pra fora e a gente só teve uma resposta. A gente está vivendo uma quebra neoliberal em que as direitas mais extremas estão tomando conta de novo do sistema social e isso tem a ver com o controle dos nossos corpos, conteúdos. Só que tem a contrapartida dos quase 20 anos, dos grupos dissidentes que se organizaram mal e porcamente, mas conseguiram. Eu sou filha de um governo de esquerda, só pude acessar a universidade através do processo de Fies (Fundo de Financiamento Estudantil), fui bolsista pra acessar a elite de arte estudantil. O que tô vivendo agora é reflexo de um processo. Dentro disso, sinto que há muito ódio. Nosso País sempre foi muito odioso, as diferenças são muito explícitas. (Com o caso do Prêmio PIPA) Eu consegui perceber que tenho uma rede afetiva, mas também que tem uma galera que não gosta do meu trabalho. É isso, 50% e 50%, coisas boas e coisas ruins. Eu tô com uma hiper- visibilidade que não imaginava que conseguiria alcançar.⁵⁸

A leitura deste panorama artístico perpassa pela perspectiva dos 20 artistas citados anteriormente, onde alguns atuam também como curadores ativamente, como é o caso de Claudinei Roberto, Rosana Paulino, Daniel Lima.⁵⁹ Bem como, o olhar dos seguintes curadores Angélica de Moraes, Bruna Fetter, Diane Lima, Fabiana Lopes, Leno Veras, Renato Silva, Roberto Conduru, Tadeu Chiarelli, e Thiago de Paula. E, também, dentro da perspectiva da circulação e outras formas de agenciamento que se entrelaçam com a mediação educativa, a circulação e a crítica

⁵⁸ Musa Michelle Mattiuzzi fala sobre a performance como um ato político. Ver a entrevista na íntegra em: <<https://www.opovo.com.br/jornal/vidaearte/2018/03/musa-michelle-mattiuzzi-fala-sobre-a-performance-como-ato-politico.html>>. Acesso em: 26/05/2018.

⁵⁹ O Ateliê Oço/Galeria Cinesol nasceu como um espaço independente em São Paulo em 2004. Na época, era parte da residência do artista, professor e curador Claudinei Roberto que ficava na rua França Pinto na Vila Mariana. Além de partilhar de salas cedidas por pessoas simpatizantes ao projeto, como o espaço Annablume, localizado na rua Padre Carvalho em Pinheiros, e Mobile Livros, na praça Carlos Gomes no bairro da Liberdade. Nestes lugares aconteceram importantes exposições. Posteriormente, fixou-se na Praça Carlos Gomes no número 115 durante o período de 2011 a 2014. Nessa continuidade do projeto foram mais de 30 exposições e eventos com ampla documentação. No Ateliê Oço/Galeria Cinesol participaram de exposições nomes como **Rosana Paulino**, **Sidney Amaral**, Wagner Celestino, **Wagner Leite Viana**, Marcelo D'Saete, André Ricardo, **Janaina Barros**, Luiz 83, Solange Ardila Tesla, Neco Soares, entre outros. Este percurso como gestor cultural e curador parte de sua trajetória como estudante da Universidade de São Paulo em 1997. Inicialmente, em conjunto com outros alunos do Departamento de Artes Plásticas, organizou exposições em espaços independentes que tinha como proposição expor artistas em processo de formação. Segundo o artista, *a produção em processo de formação, não era uma mera exibição, a gente queria também ocupar prédios que tivessem uma relevância cultural arquitetônica e social. A ideia era que nesse processo nós aprendêssemos como realizar uma exposição, como buscar patrocínio, mostrar uma produção (...) que dialogasse, qual o lugar que a gente ocupasse socialmente era uma ação militante, uma ação militante e social, uma vocação puramente artística, também eram essas as nossas maiores discussões. Nós não somos assistentes sociais, somos artistas numa ação artística. Eu acho que essa vontade que eu explicitava era resultado daquilo que eu, sujeito histórico que eu sou e que eu era. Eu acho que a pedagogia não pode estar excluída do projeto artístico porque a gente corre risco da incomunicabilidade (...) manter o caráter independente do Ateliê implica em pensar um pouco na complexidade da profissão do artista. O projeto do Ateliê Oço e da Galeria Cinesol um tanto investiga esse território, o que a gente pretende aqui de fato, a gente tem pretendido é aproximar o público de uma discussão sobre arte e particularmente arte contemporânea.* [Trecho retirado do vídeo documental Oço com direção de Douglas Gomes e Danilo Pêra realizado em 2010]

de arte: o editor chefe da revista O Menelick 2º ato José Nabor Júnior⁶⁰ e a gestora do espaço cultural independente Aparelha Luzia Érica Malunguinho.⁶¹

⁶⁰ Foi então que em maio de 2010 nós publicamos a edição 0 da revista O Menelick 2º Ato. [...] A proposta editorial da revista O Menelick 2º Ato... ela foi se construindo de edição por edição porque, como eu disse no primeiro momento, a nossa... o primeiro intuito era falar a respeito, ter um campo das artes e da cultura como eixo principal, apresentar produções de artistas negros, de intelectuais negros como eixo as artes, o campo das artes e da cultura. Mas, como nós trabalhamos com a política de colaboradores, nós, às vezes, temos alguma certa dificuldade no que diz respeito a impor limites editoriais. O que acontece é que nós propomos a pauta e a pessoa apresenta sua produção em cima daquela pauta. [...] No final de 2010 e início de 2011 nós formamos um conselho editorial. Justamente, para selecionar os assuntos que iriam ser publicados, discutir os assuntos, possibilidades de publicação. E esse conselho editorial foi formado por mim, Alexandre Bispo que já estava desde a edição 0, Cristiane Gomes, **Renata Felinto** e Luciane Ramos Silva. A partir desse corpo, a diversidade que se colocou, que se apresentou, tanto no que diz respeito a formação das pessoas, nos interesses, no gênero.[...] Então, como uma revista, uma publicação negra que tem esse objetivo, de publicar assuntos relacionados ao campo das artes e da cultura. Faz-se necessário, estarmos presentes também no campo da crítica, não só apresentando visualmente os trabalhos, os artistas. (Trecho de entrevista concedida por José Nabor Júnior à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana para esta pesquisa no dia 15 de junho de 2017)

⁶¹ Aparelha Luzia surgiu como uma demanda de espaço físico para produção em razão da necessidade de ter um lugar de produção, onde ao longo de suas intensas atividades ampliou-se para o debate interseccional de raça e gênero. Sobretudo, é um espaço que pode ser definido como uma proposta política, estética e pedagógica de fomentação e discussão de produção artística e cultural negra na região central de São Paulo. O espaço tem como marco inicial outubro de 2015, mas foi aberto para o público somente em abril de 2016. O evento inaugural *Arte e as Negas* tinha como debate a trajetória de artistas negras em diferentes linguagens artísticas. Participaram desse evento Luedji Luna (música), Jeniffer Nascimento (literatura), **Janaina Barros** (artes visuais), Juliana Santos (artes visuais), entre outras. O espaço tem várias ações no campo da música, cinema, teatro, dança, performance. Houve ainda uma série de exposições coletivas e individuais. A primeira exposição individual realizada no local foi *Sobre remendos, afetos e territórios* da artista **Janaina Barros** com curadoria de **Érica Malunguinho** e **Wagner Leite Viana** em 2016. Pode-se citar ainda a presença das artistas Ana Musidora, **Renata Felinto**, **Lídia Lisboa** entre nomes ao longo da programação. Passaram por ali intelectuais e artistas negros das mais variadas linguagens dentro de uma cena não só paulistana, mas também nacional e internacional. Para Érica Malunguinho, numa entrevista cedida para esta pesquisa: *A Aparelha Luzia como tece uma narrativa preta, ela não vai esperar você fazer o seu pós-doutorado para adentrar. Ela não vai esperar você estar com uma produção artística mega sofisticada depois de anos de pesquisa, que inclusive isso é uma questão, para ter espaço e disponibilidade dentro desse processo [...] etc. e tal, para produzir artisticamente. Por isso, que nós pretas, muita gente preta, que deveria e poderia ser artista acaba não se tornando. Porque desiste. Eu não vou esperar aqui. Aqui a produção de quem está começando, de quem está no meio e quem tá no fim vai acontecer. Vai acontecer! E, aí, é isso que eu questiono nesses espaços de poder. Você só quer a preta top! Só quer o preto top! Só quer quem está na tampa! E, olha, que mesmo assim, eles não dão... Eles não conseguem abarcar toda demanda que tem de gente preta top: intelectuais, artistas, políticos. Eles não dão conta de absorver, porque tem mais contingente de pessoas pretas do que eles estão dispostos a receber e absorver pelos espaços institucionais.* (Trecho de entrevista concedida por Érica Malunguinho à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana para esta pesquisa no dia 07 de setembro de 2017)

Jorge Lopes em sua residência em Américo Brasiliense (SP), 2017. Frame de entrevista realizada por Janaina Barros Silva Viana via Skype.

Claudinei Roberto em sua residência em São Paulo, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Érica Malunguinho. Gestora cultural, pesquisadora e artista visual fundadora da organização cultural Aparelha Luzia. Entrevista realizada na Aparelha Luzia em São Paulo. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Michelle Mattiuzzi durante o período de residência no programa Capacete no contexto da Documenta 14 em Atenas, 2017. Frame de entrevista realizada por Janaina Barros Silva Viana via Skype.

Flávio Cerqueira em seu ateliê em São Paulo, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Dalton Paula no Centro Cultural São Paulo (SP), 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Daniel Lima em sua residência em São Paulo, 2017. Frame de entrevista realizada por Janaina Barros Silva Viana via Skype.

Thiago de Paula. Curador, educador e pesquisador. Frame de entrevista realizada por Janaina Barros Silva Viana via Skype, 2017.

Nabor Júnior. Fundador e editor-chefe da Revista O Menelick 2º Ato. Entrevista realizada no dia 15 de junho de 2017. Registro fotográfico e vídeo Wagner Leite Viana..

Fabiana Lopes. Curadora independente e pesquisadora. Frame de entrevista realizada por Janaina Barros Silva Viana via Skype, 2017.

Diane Lima. Curadora e pesquisadora. Frame de entrevista realizada por Janaina Barros Silva Viana via Skype, 2017.

Tadeu Chiarelli. Curador e professor. Entrevista realizada em sua residência em São Paulo, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Roberto Conduru. Curador e pesquisador. Frame de entrevista realizada por Janaina Barros Silva Viana via Skype, 2017.

Renato Silva. Curador e diretor da Galeria Mendes Wood Dm. Entrevista realizada na Galeria Mendes Wood Dm em São Paulo, 2017. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Bruna Fetter. Curadora e pesquisadora. Frame de entrevista realizada por Janaina Barros Silva Viana via Skype, 2017.

Leno Veras. Curador, pesquisador e professor. Frame de entrevista realizada por Janaina Barros Silva Viana via Skype, 2017.

Angélica de Moraes. Crítica de artes visuais, curadora independente e jornalista cultural. Entrevista realizada em sua residência em São Paulo, 2017.

Esse mapeamento ocorreu por meio de entrevistas documentadas em vídeo, áudio e transcrição. Mais o levantamento de fontes primárias sobre o tema: catálogos, folders, cartazes, registros fotográficos, revistas, vídeos, panfletos, textos críticos publicados em jornais e revistas, teses, dissertações. Portanto, o sentido de arquivo nesta pesquisa torna-se uma questão fundamental, pois parte de uma série de fatos, objetos, registros de imagens, vídeo e áudio. Enfim, tudo que possa se constituir como história: o ato de acionar memórias, o ato de fazer e agenciar a própria história. E, ainda os modos de narrá-la. Justamente sobre isso que a curadora espanhola Elvira Dyangani Ose aborda no texto *Usos de memória*, publicado no caderno SESC_Videobrasil 10, 2014/2015, quando diz que

seja para historiadores, seja para artistas, qualquer tentativa de escrever a história envolve necessariamente lançar-se em um processo inicial de arquivamento, no intuito de alcançar, ou pelo menos aspirar a alcançar, a meta da fidedignidade histórica. No entanto, a escritura da História nem sempre obedece a verdade, tampouco está isenta dos sistemas sociais de poder que envolvem essa compilação inicial de documentos. Como nos lembra Ricoeur, a reunião de evidências documentais não produz, necessariamente fidedignidade histórica. Ou como diria Hernández Velázquez, a ficção é um componente necessário de *qualquer* história.⁶²

Neste sentido, levanta-se como problemática o porquê de se revisitar ou confrontar histórias hegemônicas na forma de arquivo pessoal e/ou coletivo numa autoria negra na arte contemporânea brasileira. Na mesma medida, compreender como estas narrativas dentro de micro e macro políticas sinalizam formas agenciadoras de produção e circulação de visualidades. Ao mesmo tempo, que se trata de uma narrativa que se encontra sendo escrita ainda. Neste aspecto, a importância sobre a representatividade de autores negros, em diferentes setores da sociedade, reflete também nos debates contemporâneos sobre raça, em seu sentido político, na produção artística contemporânea como forma de legitimar vozes e de construção política e social por equidade de direitos.

⁶² OSE, Elvira Dyangani. *Usos de memória*. In: Cadernos Sesc_Videobrasil: usos da memória. Curadoria Elvira Dyangani Ose. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, n.10, 2014. Anual, p.07-08.

Dessa forma, a pesquisa refere-se não somente a artistas que participaram do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, mas também que circularam por outras instituições culturais, galerias e/ou museus nos últimos anos. Sem deixar de mencionar o trânsito de certa parcela destes artistas para além de São Paulo ou mesmo a circulação em instituições internacionais.

A partir disso, destaca-se a abordagem de diferentes linguagens utilizadas pelos artistas em questão, como fotografia, desenho, pintura, instalação, objeto, escultura, vídeo, gravura, performance. Outro aspecto importante quando se faz a leitura dessa cena são os diferentes percursos de formação artística e atuação dessas autorias no campo da pesquisa, da crítica, da curadoria e/ou da educação. Propõe-se aqui fazer um breve levantamento a partir de uma série de eventos que fundamentam esta discussão:

- *Arquivos sobre o Não-Racialismo* (2014) promovido pela Associação Cultural Videobrasil em parceria com o SESC São Paulo e o Goethe Institut, a Universidade de Witwatersrand (África do Sul), Universidade Johns Hopkins (EUA) e o Instituto de Pesquisa em Humanidades da Universidade da Califórnia, onde se problematiza a pertinência do termo raça nos discursos visuais de autores negros na atualidade.

- *Ajuste de cor: Conflito Social, a Política Racial e as Artes Visuais no Brasil de Hoje* (2014), com os artistas Coco Fusco, Sonia Gomes, Paulo Nazareth, Daniel Lima e o pesquisador e crítico literário Jaime Ginzburg, evento realizado pela Galeria Mendes Wood⁶³. Este debate referia-se sobre os desafios contemporâneos de um sistema cultural e artístico heterogêneo.

⁶³ O fato de trabalhar com arte contemporânea (...) nessa minha formação (...) como galerista, eu acabei escolhendo escrever não sobre literatura, não sobre o meu objeto de estudo, mas (...) sobre arte contemporânea. Então usei muito daquilo que me preencheu a alma lá nos estudos na academia para tentar desvendar um pouquinho os meandros daí da produção contemporânea brasileira. E, dentro disso, eu comecei a tentar entender a produção brasileira dos artistas negros. Isso acabou desencadeando uma série de questões que eu fui trazendo para essas minhas reflexões enquanto pesquisador (...) da arte brasileira, no primeiro momento, arte brasileira. E, aí, foi quando em 2012, para mim foi um momento de ruptura mesmo, 2013, aliás. Eu tive a ideia de convidar a Coco Fusco para a gente falar sobre arte e racismo no Brasil aqui na galeria. E, convidei o professor Jaime Ginzburg da Universidade de São Paulo para falar sobre racismo no cânone literário brasileiro. Então, ali arte e literatura (...) caminhando juntos novamente, mas por um motivo muito maior. E, a

- A exposição *Histórias Mestiças* (2014) realizada pelo Instituto Tomie Ohtake com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Moritz Schwarcz. O conceito curatorial tinha como intenção discutir a respeito da revisão de tramas históricas de origem colonial de atores sociais postos em condição subalterna. Contudo, a articulação conceitual da expografia não desvelava os questionamentos referentes às relações estruturais de poder. Isto se dá por meio de uma leitura pautada na mestiçagem e na antropofagia tanto de conceitos quanto de linguagens articuladas em cinco núcleos temáticos (grafismos, mapas e trilhas, máscaras e retratos, emblemas nacionais e cosmologias, rituais). Participaram desta exposição os seguintes artistas negros: Benedito José Tobias, Agnaldo Manoel dos Santos, Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim, Mestre Didi, Waldomiro de Deus, Emanuel Araújo, Ayrson Heráclito, Paulo Nazareth, Dalton Paula, Sidney Amaral.

- A exposição *Afro como Ascendência Arte como Procedência* (2013-2014) com curadoria de Alexandre Araujo Bispo, teve a presença dos artistas Janaina Barros, Moisés Patrício, Renata Felinto, Sérgio Soarez e Wagner Leite Viana no SESC Pinheiros.

- A ação performática *A Presença Negra* idealizada inicialmente pelo artista visual Peter de Brito em 2013.⁶⁴ E, posteriormente, encabeçada também pelo artista Moisés Patrício numa série de ações em 2014. Esta ação alçou

gente falou sobre racismo, foi uma conversa mais... que serviu mais como um preâmbulo do que ia se desenhar (...)[Trecho de entrevista concedida por Renato Silva à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana para esta pesquisa no dia no dia 26 de julho de 2017]

⁶⁴ E aí eu comecei a pensar em performance também porque falavam: - Peter você é tão performático! Suas fotos são tão performáticas! Você expressa assim o corpo, rosto, o não sei o que lá. Eu pensava assim: - Vou pensar alguma coisa sobre isso! Eu comecei a ler alguma coisa sobre performance, mas chegou numa... Eu li algum livro que eu não lembro o nome que falava de ações que aconteciam... mas não era uma performance, era uma ação. Aí que veio a ideia da ação chamada Presença Negra que era chamar negros para ocupar o espaço é... galerias e instituições no dia da abertura. Eu pensei: - É legal! Essa ideia foi de 2013. Mas, logo em seguida, aconteceram os rolezinhos. E, aí, eu parei, porque eu falei: - Se for fazer agora essa ação já vai ser associada diretamente com o rolezinho. Deu um tempo. Eu chamei primeiro a Renata Felinto, mas nunca deu certo. Porque a gente conversava e marcava, nunca dava. Porque ela tinha filhos ou ela tava grávida. E aí não deu. Uma amiga falou assim: - Peter, tem o Moisés Patrício. Você conhece ele? Eu disse: - Não. Ela falou assim: - Ele é uma pessoa que você poderia chamar para participar. E, um dia entrei em contato com ele. Fomos tomar um café. Eu falei sobre o que eu queria fazer nessa ação. Ele topou. E aí ele pegou montou... Não sabia como se fazia... também pegou e abriu uma página no Facebook. (...) Começou a chamar principalmente artistas negros para realizar essa ação. A primeira ação foi na galeria Luísa Strina na exposição da Ana Maria Maiolino foi em outubro de 2014. Acho que é isso. E, eu achei super legal! Mas, aí as pessoas não entendiam o que estava acontecendo, porque eu acho que nunca viram tantos negros numa exposição. E, foi acontecendo mais ações e chegou até a décima quinta que foi o ano passado em 2016. Foi em março na Galeria Triângulo. E, nessa ação, a ideia era criar um debate sobre essa ausência de negros. Era a segregação que existe em determinados espaços... principalmente culturais. E, também, fazer o mapeamento com esses artistas. Tentar. Eu acho que através da

certa repercussão por colocar em questão a invisibilidade de negros no sistema da arte contemporânea. As articulações em qual abertura da exposição a ser visitada eram formalizadas pelas redes sociais entre os participantes com atuações e formações das mais diversas. Destaca-se a participação dos seguintes artistas visuais: **Janaina Barros, Wagner Leite Viana**, Juliana dos Santos, Emaye Natália Marques, Sheylla Ayó, **Lidia Lisboa**, Rodrigo Marques, Maranhão Maurício, Olyvia Bynum. O estranhamento era decorrente apenas por haver uma quantidade expressiva de visitantes negros em galerias de grande porte. O que, conseqüentemente, desdobrou-se em matéria publicada durante o início do primeiro semestre de 2015 no jornal Folha de São Paulo com a seguinte manchete: *Em 'rolezinhos' da arte, ativistas negros vão em grupo a vernissages*.

- O debate *Reflexões em torno da Arte (Afro) Brasileira* (2015) organizado pela Galeria Emma Thomas em parceria com a Revista O Menelick 2º Ato e a Cubo Preto tinha como proposição refletir sobre os *modos de se pensar e fazer arte brasileira, tendo como foco territórios pouco explorados como a matriz africana*.⁶⁵ Participaram desse encontro a artista **Renata Felinto** (mediação), **Jaime Lauriano**, Rodrigo Bueno e **Peter de Brito** (debatedores).

- A exposição *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* (2016) com a curadoria de **Tadeu Chiarelli**. Houve o seminário *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* que acompanhou a programação paralela à exposição. Participaram Emanuel Araújo, **Tadeu Chiarelli**, Renata Bittencourt, Nelson Inocêncio, **Janaina Barros**, **Claudinei Roberto da Silva**, **Renata Felinto**, **Rosana Paulino**, **Sidney Amaral**, **Rommulo Vieira Conceição**, Genilson Soares, **Flávio Cerqueira**, **Jaime Lauriano**, **Peter de Brito**, **José Nabor Junior** e Alexandre Araújo Bispo. Ainda, ocorreu a publicação de artigos com pesquisadores da área em parceria com a revista O Menelick 2º ato como resultado do debate realizado nas mesas em 30 de abril e 07 de maio de 2016. Soma-se ainda a produção de catálogo com textos dos curadores **Fabiana Lopes** e **Claudinei Roberto**.

conversa, da união, poder mostrar mais os trabalhos desses artistas. (Trecho da entrevista concedida por Peter de Brito a pesquisadora Janaina Barros Silva Viana para esta pesquisa no dia 25 de julho de 2017)

⁶⁵ <http://omenelick2ato.com/especial/FOTOS-CONVERSA-ARTE-AFRO-BRASILEIRA-EMMA-THOMAS/acesso> em 30/11/2017.

- Os *encontros Diálogos Ausentes* que foi promovido pelo Instituto Itaú Cultural com uma programação composta por uma série de seminários onde se apresentava a produção de artistas negros em diferentes linguagens (artes visuais, artes cênicas, dança e audiovisual). Para isso, foi feita uma chamada pública de âmbito nacional que selecionou seis artistas que apresentaram nestes encontros suas obras. O ciclo de encontros finalizou com a exposição também denominada *Diálogos Ausentes* (2016-2017) com a curadoria de **Diane Lima** e **Rosana Paulino**. Na parte de artes visuais expuseram os artistas visuais Aline Motta, **Dalton Paula**, Eneida Sanches, Sergio Adriano H, **Renata Felinto** e **Sidney Amaral**.

- As edições do laboratório criativo Afrotranscendence (2015 e 2016), programa organizado pela plataforma NoBrasil e idealizado pela curadora e diretora criativa **Diane Lima**. O programa possui como intuito estabelecer trocas de conhecimento entre diferentes práticas artísticas a partir do diálogo entre saberes tradicionais e contemporâneos de diferentes culturas negras. Atuaram na construção destas dialogias os artistas visuais **Paulo Nazareth**, Moisés Patrício, **Daniel Lima** e **Sidney Amaral** (2015) e **Jaime Lauriano** e Ayrson Heráclito (2016). Já os artistas visuais **Dalton Paula** (2015), **Janaina Barros** e **Wagner Leite Viana** (2016) foram selecionados para o processo de imersão criativa.

- A exposição *Metrópole: Experiência Paulistana* (2017), com a curadoria de **Tadeu Chiarelli**, na Estação Pinacoteca com obras de **Sidney Amaral**, Dora Longo Bahia, Victor Brecheret, **Peter de Brito**, Rafael Carneiro, Leda Catunda, **Flávio Cerqueira**, Lia Chaia, Raphael Escobar, **Renata Felinto**, Luiz Gê, Carmela Gross, Evandro Carlos Jardim, **Jaime Lauriano**, Marcelo Moscheta, Zed Nesti, Nazareth Pacheco, Moisés Patrício, Daniel de Paula, Fernando Piola, Florian Raiss, Gustavo Von Ha, Chico Zelesnikar, entre outros.

- A *Ocupação Conceição Evaristo* (2017) com pesquisa, concepção e curadoria de Itaú Cultural e Conceição Evaristo. Concepção artística Aline Motta e obras das artistas **Janaina Barros**, **Lídia Lisboa** e Rita Damasceno.

- A exposição itinerante *Vozes do Silêncio* (2017), com a curadoria de Paulo Henrique da Silva, com as obras de Antônio Obá, **Dalton Paula**, Helô Sanvoy, **Rosana Paulino**, **Paulo Nazareth**, Moisés Patrício e **Janaina Barros** na Galeria Antônio Sibasolly em Anápolis (GO) e na galeria do Centro Cultural da Universidade Federal de Goiás em Goiânia.

- A exposição *Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos* (2017), com curadoria de Paulo Herkenhoff, Thais Rivitti e **Leno Veras** ocorrida na Oca, Parque Ibirapuera, São Paulo com os seguintes artistas negros participantes: **Paulo Nazareth**, **Jaime Lauriano**, **Rosana Paulino**, **Sidney Amaral**, Emanuel Araujo, Heitor dos Prazeres, Arjan Martins, Eustáquio Neves, Antonio Bandeira, Mestre Didi, Octávio Araújo, Rubem Valentim entre outros nomes.

- *OSSO Exposição-apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga* (2017), com curadoria de Paulo Miyada no Instituto Tomie Ohtake. Participaram dessa exposição os artistas Adriano Costa, Alice Shintani, Anna Maria Maiolino, Bené Fonteles, Carmela Gross, Cildo Meireles, Clara Ianni, **Dalton Paula**, Fabio Moraes, Fernanda Gomes, Graziela Kunsch, Gustavo Speridião, Ícaro Lira, Iran do Espírito Santo, **Jaime Lauriano**, Jonathas de Andrade, Maria Laet, Miguel Rio Branco, Moisés Patrício, Nelson Félix, Nuno Ramos, Pablo Lobato, Paulo Bruscky, **Paulo Nazareth**, Raphael Escobar, **Rosana Paulino**, **Sonia Gomes**, **Tiago Gualberto** e Vitor Cesar.

- A exposição *São Paulo não é uma cidade* (2017) com curadoria de Paulo Herkenhoff e **Leno Veras** no SESC 24 de maio. Em um dos módulos, chamado Afro São Paulo, apresentava os impactos coloniais da escravidão na história da cidade até a atualidade, visto pelas perspectivas poéticas de **Rosana Paulino**, **Jaime Lauriano** e Raphael Escobar.

- Na *Mostra de Performance Verbo* (2017) foi a partir de um edital público que selecionou projetos de pesquisa em dança, performance e artes visuais. A comissão de seleção era representada por Thereza Farkas, diretora de programação da Associação Cultural Videobrasil, Carolina Mendonça, diretora de teatro e coreógrafa, e o diretor

artístico da VERBO, Marcos Gallon. O evento ocorreu na Galeria Vermelho com os artistas Anthony Nestel (Bruxelas - Amsterdam), Arnold Pasquier (Paris), Aurore Zachayus (Paris), Bruno Moreno (São Paulo), Carlos Monroy (Bogotá - São Paulo), Célia Gondol (Paris), Cristian Duarte em Companhia (São Paulo), Dora Smék (São Paulo), Flavia Pinheiro (Recife), Guilherme Peters (São Paulo), Grupo EmpreZa (Brasília, Goiânia, Rio de Janeiro, São Paulo), Isabella Gonçalves (São Paulo), Janaina Wagner (São Paulo), **Jorge Lopes (Américo Brasiliense)**, entre outros. Já dentro da programação da 1ª edição do projeto Temporada de Dança Videobrasil: Clarice Lima (São Paulo), **Jorge Lopes (Américo Brasiliense)**, Julia Viana e Luciano Favaro (São Paulo), e Clarissa Sacchelli (São Paulo).

- A exposição *Agora Somos Todxs Negrxs* (2017) com curadoria de **Daniel Lima** no Galpão Videobrasil.⁶⁶ Esta propõe como articulação curatorial a intersecção de raça e gênero como território político e estético a partir das perspectivas dos artistas Ana Lira, Ayrson Heráclito, **Daniel Lima**, **Dalton Paula**, Eustáquio Neves, Frente 3 de Fevereiro, **Jaime Lauriano**, Jota Mombaça, Luiz de Abreu, Moisés Patrício, **Musa Michelle Mattiuzzi**, **Paulo Nazareth**, **Rosana Paulino**, **Sidney Amaral**, Zózimo Bulbul.

- A exposição coletiva *Negros Indícios* (2017) com curadoria de **Roberto Conduru** em cartaz na Caixa Cultural São Paulo, teve a participação de Antonio Obá, **Dalton Paula**, **Musa Michelle Mattiuzzi**, Ayrson Heráclito, Rubiane Maia, **Priscila Rezende**, **Rommulo Vieira Conceição**, Caetano Dias, Moisés Patrício, João Manoel Feliciano, **Renata Felinto**, Tiago Sant'ana.

- A exposição *Não podemos construir o que não podemos imaginar primeiro* com curadoria de Jota Mombaça e **Thiago de Paula** dentro da Temporada de Projetos do Paço das Artes de 2017. Estão presentes nesta exposição nomes como **Rafael RG**, **Jaime Lauriano**, **Michelle Mattiuzzi**, Juliana Santos, Denise Ferreira da Silva em parceria com Arjuna Neuman, Rosa Luz e Negro Léo.

⁶⁶ O título faz menção ao artigo 14 da Constituição do Haiti de 1805.

- A exposição itinerante *Pretatitudo: emergências, insurgências, afirmações arte afro-brasileira contemporânea*, 2018, com a curadoria de **Claudinei Roberto da Silva** no SESC Ribeirão Preto e SESC São Carlos. Participaram desta exposição os artistas Aline Motta, André Ricardo, Eneida Sanches, **Janaina Barros**, Laércio, **Lidia Lisboa**, Luiz 83, Marcelo D' Salette, Márcio Mariano, **Peter de Brito**, **Sidney Amaral**, **Sonia Gomes**, Wagner Celestino e Washington Silveira.

- A exposição coletiva *Histórias afro-atlânticas* (2018) com a curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz, além dos curadores convidados Ayrson Heráclito e Hélio Menezes e o curador assistente Tomás Toledo, é realizada a partir da parceria do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Instituto Tomie Ohtake como desdobramento da exposição *Histórias mestiças* (2014). São aproximadamente 400 obras de mais de 200 artistas, referentes ao acervo do MASP e de diferentes coleções brasileiras e internacionais. Foram realizadas uma série de atividades discutindo sobre narrativas afro-atlânticas, como também, exposições individuais ao longo do ano com os artistas Aleijadinho, Maria Auxiliadora da Silva, Emanuel Araujo, Lucia Laguna, Melvin Edwards, Pedro Figari, Rubem Valentim e **Sonia Gomes**. Divide-se nos seguintes núcleos: Mapas e margens, Vida cotidiana, Festas e religiões, Retratos, Modernismos afro-atlânticos, Rotas e transes: África, Jamaica, Bahia (MASP) e Emancipações, Ativismos e resistências (Instituto Tomie Ohtake).

PARA FALAR DE AUTORIA, CONTRANARRATIVA E EPISTEMOLOGIAS DE PERCURSOS: CARTOGRAFIAS SOBRE O AGORA.

Pensar a ideia de uma cena afro-brasileira nas artes visuais em São Paulo compreende pensar diferentes maneiras de reescritas de si. A noção de autoria cabe nesta escrita como um caminho para evidenciar cada experiência e leituras deste momento de intenso debate sobre esta produção em instituições artísticas e culturais.

Portanto, retoma-se um percurso histórico assimétrico que submenciona ou torna invisível parte de uma produção de autoria negra múltipla em seus discursos visuais e estratégias.

O roteiro de entrevista foi elaborado metodologicamente a partir de tópicos ou um conjunto predefinido de questões acerca de como artistas, agentes culturais no campo da crítica e da gestão cultural e curadores compreendem a ideia de uma atual cena de autoria negra em diferentes instituições artísticas e culturais brasileiras. A escolha deste percurso tem como intenção construir estratégias de narrar contranarrativas de modo que o entrevistado defina o que considera relevante a ser evidenciado em seu discurso. Neste sentido, a importância da experiência como algo singular, pessoal e empírico que abarcam as práticas artísticas, as epistemologias e os modos de uma pessoa se inscrever no mundo. Pode-se dizer que são aspectos que fundamentam as vivências e todas as questões que instigam um dado trabalho. Assim, envolve-se neste contexto tudo aquilo que seja referencial para a pesquisa poética. A seguir, apresentam-se os quatro roteiros elaborados para leitura deste cenário artístico a partir da perspectiva de artistas, curadores e outros agentes culturais.

ROTEIRO 1: ARTISTAS

A CENA AFRO-BRASILEIRA ABORDADA POR SUAS DIFERENTES AUTORIAS E PESQUISAS POÉTICAS: SOBRE O ATO DE REESCREVER E AUTOINSCREVER HISTÓRIAS.

- 1-) Apresentação: nome, data de nascimento, local de nascimento. E, ainda, o que julgar necessário dizer sobre si.
- 2-) Formação artística.
- 3-) Processo de criação.
- 4-) Questões que mobilizam o trabalho.
- 5-) Referências poéticas.
- 6-) Circulação do trabalho.
- 7-) Debate sobre a produção de artistas negras e negros na arte contemporânea.
- 8-) O lugar de pesquisa, educação, crítica e/ou curadoria na sua produção.

ROTEIRO 2: CURADORES

A PERSPECTIVA DE CURADORES E CURADORAS NO CONTEXTO DE CIRCULAÇÃO DE ARTISTAS NEGRAS E NEGROS NUMA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA NAS INSTITUIÇÕES ARTÍSTICAS E CULTURAIS.

1-) Apresentação (nome, local de nascimento, ano de nascimento, formação, trajetória profissional).

Pensando-se sobre a atual discussão a respeito de uma cena afro-brasileira nas artes visuais que tem aparecido com uma maior frequência em exposições de caráter temático sinalizando a partir de seus títulos esta autoria como ausência e/ou como invisibilidade nas instituições artísticas e culturais nos últimos anos. Bem como, um amplo debate em mesas de discussões, seminários e/ou palestras. Sem ainda deixar de mencionar, a produção documental de diferentes publicações acerca deste tema na forma de artigos em críticas de jornais e em revistas especializadas. Apresentam-se as seguintes questões:

2-) É possível estabelecer algum tipo de recorte racial em termos de autoria e temática na arte brasileira contemporânea?

3-) Ainda, é possível indicar o porquê desse fenômeno?

4-) Quais artistas você acha importante destacar a pesquisa visual dentro de uma possível arte contemporânea de autoria negra?

5-) O que na pesquisa destes artistas tornam as suas poéticas pertinentes no cenário de arte contemporânea?

6-) Como você vê o papel da curadoria e da crítica no contexto de circulação destes artistas?

7-) Qual é a relação entre curadoria e a crítica no contexto de mediação educativa e formação de público considerando os aspectos citados anteriormente?

ROTEIRO 3:

MAPEAMENTO DE ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS NEGROS E NEGRAS ALÉM DE PRODUÇÃO DE CRÍTICA SOBRE O TEMA POR MEIO DE PUBLICAÇÃO IMPRESSA E DIGITAL NA REVISTA O MENELICK 2º ATO. (NABOR JÚNIOR)

- 1-) Apresentação (nome, data de nascimento, local de nascimento). E, ainda, o que julgar necessário dizer sobre si.
- 2-) Aspectos que considere importante destacar de sua formação que alicerçaram a sua trajetória profissional.
- 3-) A concepção da revista.
- 4-) A proposta editorial da revista.
- 5-) O corpo editorial da revista.
- 6-) O mapeamento de artistas negros e negras.
- 7-) Qual é o papel da crítica como formadora de opinião na produção de textos reflexivos e circulação destas visualidades num cenário de arte contemporânea e espaços formativos (educativos)?
- 8-) O lugar da crítica na revista.
- 9-) O lugar formativo (educativo) que a revista propõe.
- 10-) Os lugares de circulação e o público alvo da revista.
- 11-) O debate sobre a produção de artistas negras e negros.

ROTEIRO 4:

SOBRE O LUGAR DE ENCONTRO E PRODUÇÃO DE CONTRANARRATIVAS: POLÍTICA, ARTE, EDUCAÇÃO E CULTURA NA APARELHA LUZIA. (ÉRICA MALUNGUINHO)

- 1-) Apresentação (nome, data de nascimento, local de nascimento).
- 2-) Formação.
- 3-) O que é a Aparentha Luzia?
- 4-) Quando surgiu a ideia de criar a Aparentha Luzia?
- 5-) Quais ações acontecem nesse espaço?
- 6-) De que maneira as artes visuais aparecem nesse espaço?
- 7-) Como você vê o debate sobre a produção de artistas negras e negros na contemporaneidade?

Portanto, do ponto de vista principalmente de artistas, o roteiro compreende os aspectos intrínsecos e extrínsecos à produção, tal como o contexto histórico, político, econômico e cultural.

De modo geral, anteriormente ao registro audiovisual, realiza-se uma conversa inicial sobre o percurso da pesquisa, os objetivos da pesquisa, bem como apresentação do roteiro que atua como pistas que desvelam pela escolha narrativa os processos de produção visual e crítica, de circulação e de mediação.

Não obstante, os tópicos e/ou questões tornam-se somente referências ou pistas de como o percurso poético destes artistas foi engendrado ao longo de sua trajetória pessoal numa esfera de micro e macro políticas. O que se apresenta no levantamento deste material é uma espécie de cartografia. Esta sinaliza a complexidade sobre o que é ser contemporâneo: estar mergulhado no tempo presente e deslocar-se como quem vê externamente esta narrativa; as construções de formas de condutas estéticas e éticas sobre aquilo que é produzido neste momento presente. Dessa maneira, destacam-se como percurso metodológico os seguintes passos da pesquisa “A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo, Prêmio pesquisador 2017, programa de exposições do CCSP”:

1-) Levantamento bibliográfico de diferentes fontes primárias de pesquisa acerca dos múltiplos discursos autorais a respeito do debate interseccional de raça, gênero e classe na arte contemporânea em instituições culturais, galerias e museus a partir dos próprios artistas, curadores e outros agentes culturais relevantes para esta pesquisa.

2-) O mapeamento destas produções em instituições culturais, galerias e museus onde as obras destes artistas estiveram ou fazem parte de acervo em exposições em cartaz nos últimos três anos.

3-) A produção de arquivo de materiais institucionais correspondentes a cada artista tanto em formato físico coletados nas instituições como catálogos, folders, revistas, livretos, panfletos e etc. Ou, mesmo, materiais cedidos do arquivo pessoal dos artistas, curadores e editor de revista. Além de levantamento de material digital

como teses, dissertações, textos críticos publicados em jornais e revistas, registro fotográficos de performances, de exposições, de ateliês, retratos das pessoas entrevistadas.

4-) A discussão acerca de estratégias de leituras em torno deste panorama artístico por meio de entrevista na forma de vídeo, áudio e transcrição de áudio.

A produção deste conjunto documental propõe desvelar os diferentes debates sobre a relação entre arte contemporânea e arte de autoria não hegemônica no cenário paulistano abrangendo as seguintes problemáticas: O que definiria um artista negro ou uma artista negra? De que maneira constituem-se o seu processo formativo? Quais os campos de atuação profissionais desses artistas? O que cada artista entende por método? Quais termos utilizam para definir o seu percurso investigativo? Quais tipos de discussões formais e conceituais têm sido realizadas por essa autoria? As escolhas de determinadas terminologias, como por exemplo, arte afro-brasileira confere algum tipo de imaginário acerca destas produções? Que tipo de produção se espera destes artistas? Em tempos de tecnologias e sistema de comunicação em redes como os artistas estabelecem entre si trocas interculturais? Como ocorre esse processo de mapeamento dessas produções? Por que em determinados títulos de exposições que se propõe a levantar a temática negra nas artes esta questão aparece como ausência? Qual o tipo de proposição é feita quando se evidencia um processo estrutural de exclusão? Isto pode implicar num direcionamento de pesquisas e discursos dos artistas em circulação? Que tipos de discussões as instituições tem feito? Como curadoras e curadores entendem esta visualidade? Que tipo de diálogo curadores e artistas têm estabelecido? Qual é o papel da crítica nesse debate? Quais aspectos são considerados de pertinência para o debate em torno da arte contemporânea? Todos os artistas pesquisados possuem a mesma circulação? Qual seria a razão desse fenômeno para entender estas assimetrias? Uma supervisibilidade significa que o artista está inserido no mercado e consegue viver de seu trabalho? Quais desdobramentos dessa cena nos próximos anos? Em que momento as instituições artísticas e culturais começaram a ter interesse por estas produções? É possível

identificar o porquê desse fenômeno? É apenas uma espécie de moda ou onda mercadológica? Como os artistas entendem este debate a qual estão inseridos? Qual o lugar da pesquisa neste processo? De que modo se evidencia essas contranarrativas e suas epistemologias a partir de autorias tão plurais? Na mesma medida, entrelaça-se nesta tese o próprio ato de coletar falas, acompanhar processos e produções de obras, levantamento crítico de questões que envolvem a temática, paralelamente pensar a trajetória da pesquisadora enquanto artista e educadora na forma de ativação de memória pessoal e coletiva. Afinal, o que é uma produção contemporânea de autoria negra?

III. THERE ARE NO WOMEN EQUIVALENTS FOR ...? O GÊNERO COMO FRICÇÃO ESTÉTICA.

GÊNERO COMO LÉXICO

A construção de um verbete para a palavra gênero a partir de uma perspectiva marxista por Donna Haraway (2004), em *“Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra* abarca uma série de relações que evidenciam um sistema, onde sexo/gênero assumem formas de diferenças particulares e são marcadas pelo poder. Ao mesmo instante, visibiliza um lugar de necessária reescrita em que as mulheres aparecem apontadas pelas teorias feministas no campo político, e num contexto específico de opressão. Uma vez que a cultura demarca as distinções entre sexo e gênero. Nesse sentido, as distinções são operantes num sistema de significados urdidos num grupo de pares que se contrapõem:

natureza/cultura, natureza/história, natural/humano, recursos/produtos. Esta interdependência capital de um campo político-filosófico ocidental de oposições binárias – funcionalmente, dialeticamente, estruturalmente ou psicanaliticamente compreendidas – problematiza as alegações de utilização universal de conceitos relacionados a sexo e gênero; esta questão é parte do debate em andamento sobre a relevância transcultural das versões euro-americanas da teoria feminista. (HARAWAY, 2004, p.209-210)

Não obstante, o léxico gênero problematiza a dificuldade de relativizar dentro deste sistema operante a opressão racial e sexual numa teorização marxista de classe. Isto, de acordo com a história das palavras e a articulação conceitual do sistema sexo/gênero pelas feministas ocidentais de origem anglofónas. Ao mesmo tempo, segundo Haraway (2004), colocam-se em questão *os problemas da comparação cultural, da tradução linguística e da solidariedade política.*

Palavra-chave

Gender (inglês), Geschlecht (alemão), Genre (francês), Género (espanhol)

[A raiz da palavra em inglês, francês e espanhol é o verbo latino *generare*, gerar, e a alteração latina *gener-*, raça ou tipo. Um sentido obsoleto de “to gender” em inglês é “copular” (Oxford English Dictionary). Os substantivos “Geschlecht”, “Gender”, “Genre” e “Género” se referem à ideia de espécie, tipo e classe. “Gênero” em inglês tem sido usado neste sentido “genérico”, continuamente, pelo menos desde o século quatorze. Em francês, alemão, espanhol e inglês, “gênero” refere-se a categorias gramaticais e literárias. As palavras modernas em inglês e alemão, “Gender” e “Geschlecht”, referem diretamente conceitos de sexo, sexualidade, diferença sexual, geração, engendramento e assim por diante, ao passo que em francês e em espanhol elas não parecem ter esses sentidos tão prontamente. Palavras próximas a “gênero” implicam em conceitos de parentesco, raça, taxonomia biológica, linguagem e nacionalidade. O substantivo “Geschlecht” tem o sentido de sexo, linhagem, raça e família, ao passo que a forma adjetivada “Geschlechtlich” significa, na tradução inglesa, sexual e marcado pelo gênero. Gênero é central para as construções e classificações de sistemas de diferença. A diferenciação complexa e a mistura de termos para “sexo” e “gênero” são parte da história política das palavras. Os significados médicos acrescentados a “sexo” se somam progressivamente a “gênero”, no inglês, através do século vinte. Significados médicos, zoológicos, gramaticais e literários têm, todos, sido contestados pelos feminismos modernos. Os significados compartilhados das categorias raciais e sexuais de gênero apontam para as histórias modernas das opressões coloniais, racistas e sexuais entrelaçadas nos sistemas de produção e inscrição do corpo e seus consequentes discursos libertários e de oposição. (Ibidem, p. 209)]

A filósofa nigeriana Marie Pauline Eboh no artigo *Teia Androcêntrica e Filosofia Ginista* (2000) formula o conceito de teoria ginista analisando o papel da palavra como construtora de perspectiva masculina. O seu recorte conceitual traz também uma perspectiva do homem africano que desconsidera as questões relativas à mulher quando se referem a mulher africana. Nesse contexto, a citação do filósofo Protágoras ao afirmar *que o homem é a medida de todas as coisas*, não compreende a concepção de um homem num sentido genérico. Mas, no sentido de reafirmar diferentes habilidades que correspondem ao trabalho e força física, além de um modelo de criação das palavras. A linguagem, contudo, manifesta o *modus operandi* de formas sociais que engendram um pensamento

masculino estruturante. O ato corporifica um sistema de pensamento mesmo quando em algumas línguas africanas não existam os pronomes que designam *ele* ou *ela*. A desigualdade de gênero não se torna um problema da Europa ou da América, pois o problema está na subordinação da experiência social da mulher diante das relações de modo geral no cotidiano. Deve-se destacar a importância do processo de colonização que impôs a língua nas transações comerciais, e que também incorporaram nas filosofias, ontologias de gênero, os conceitos androcêntricos ocidentais.

O homem, na teoria ginista é, paradoxalmente, um doador generoso e despótico. Na verdade, ele é o Donatus, e todas as outras criaturas não passam de beneficiárias de suas “generosidades”. Donatus tanto doou suas ideias e masculinidade, que suas doações se tornaram uma teia intrincada de aprisionamento para seus beneficiários. Isto porque seus presentes de grego foram bem disseminados, desde conceptualizações até o mais concreto campo das habilidades físicas. Por exemplo, sua “indulgencia” ao ‘segundo sexo’ é tanta, que a mulher pode apenas ser definida a partir de termos em que o homem julga que ela deve ser nomeada depois dele: Wo/man, Fe/male. O ‘man’ em ‘woman’ e o ‘male’ em ‘female’ são parte de suas doações conceituais. A consequência natural para esta concepção é a ideia de que a mulher é dita apenas em função do homem. Ele disfarçou tão bem seus rastros que sua rede de representações dificilmente pode ser criticada. Devido sua desenvoltura no domínio físico, ele habilmente nomeou a si mesmo *fat/her*, pois ele *fattens her up*, ou seja, “a engorda” com a gravidez por meio de suas doações espermáticas. Obviamente, “não existe almoço grátis”, e “pra quem muito foi dado, muito será cobrado”. Essa é a base racional para que a mulher seja chamada *m/other*. Ela existe para ser “*other –oriented*”: para pensar o bem estar do outro e proporcionar isto. Ou seja, mostrar mais preocupação e dar preferência ao “outro” em detrimento de si própria designou esse singelo papel – se desdobrar e ser desdobrada em função do “outro” – em troca de todos os seus “presentes” conceituais e disposições físicas. (EBOH, 2000, p.1)

No artigo *Por um olhar interseccional*, publicado no Blog Lugar de Mulher, a filósofa feminista negra Djamila Ribeiro discute o feminismo olhando-o de modo plural e heterogêneo onde há diferentes modos de atuação política. E, ela destaca a importância de uma posição interseccional para que seja possível minimizar as

contradições em torno dos dispositivos de poder. Ainda, para a autora, ver-se como feminista interseccional significa:

perceber, por exemplo, que nem todos os homens podem ser tratados da mesma maneira. Homem negro sofre racismo e pode sim ser discriminado por uma mulher branca nesta questão. Da mesma forma que um homem negro pode ser machista com uma mulher branca. Mulheres não são sempre vítimas e podem sim oprimir quando estão em uma posição de privilégio. Ter isso em mente significa que não existe machismo? Não, significa que todas as mulheres sofrem machismo, mas, dependendo de sua posição social, podem oprimir outros grupos. Essa perspectiva de que todas as mulheres sofrem igualmente é desumana, porque essa universalização da categoria mulheres foi feita tendo como base uma mulher branca, heterossexual e de classe média. O racismo cria uma hierarquia de gêneros e ao dizer que todas sofremos iguais, quando sabemos que não, perpetuamos essa representação que deixa de fora muitas mulheres e cria uma hierarquia de vidas; escolhe quais vidas devem ser representadas e consequentemente salvas. (RIBEIRO, 2015, s.n.)

Ainda, segundo com Judith Butler, o feminismo não possui apenas um caráter reivindicatório por equidades de direitos pelas mulheres, pois o problema do gênero encontra-se como um problema político e ontológico. Na verdade, compreende-se o percurso sócio-histórico de desmantelamento do que se definiu acerca do que seja uma *mulher*. Por conseguinte, questiona-se além da dominação masculina, o papel da identidade e a lógica de seu funcionamento. Em virtude disso, o sexo e o gênero são reposicionados num processo de desnaturalização e desmitificação distanciados do destino biológico. Sexo e gênero atuam como construções discursivas o qual não teriam distinção entre eles. O discurso de identidade de gênero localiza-se no corpo, funda este corpo, e amalgama-se a ele. Este discurso, contudo implica num racismo feminista, pois se fundamenta na irreduzibilidade e na relação antagônica entre homens e mulheres como coerentes. Raça e gênero são construções sócio-históricas que fundam desigualdades e hierarquizações de pessoas.

BOMBRIL, 2010. Performance. Priscila Resende.
Registro realizado pela artista

O ato performático *Bombril* de Priscila Rezende (MG, 1985) sinaliza em seu discurso visual de que maneira as estratégias de dispositivos de poder são fundamentadas por uma hegemonia branca que balizará um discurso estético sobre si e sobre o outro cultural. O ato consiste em polir uma série de utensílios domésticos de metal com o seu cabelo. A artista questiona a ideia de uma estética do cabelo e do corpo de pessoas negras como pouco atraentes. O seu gesto interpela a respeito do lugar de desprestígio ligado a população negra e quanto uma padronização estética norteia acessos ou interdições de representatividades. A ação constrói-se pela metonímia, inferindo sentidos distintos pela associação de cunho racista ao cabelo crespo associado a uma marca famosa de palha de aço. Este material é composto por uma série de fios de aço entrelaçados, onde sua função no espaço doméstico é esfregar ou polir utensílios de metal ou alumínio. Quando alguém aproxima a textura da palha de aço

com os fios de cabelos crespos, retoma-se um imaginário estereotipado em torno da mulher negra referentes à estética, ao trabalho e a afetividade. De acordo com Rezende, o trabalho problematiza acerca da *questão de gênero, ser mulher. Eu comecei a reparar isso também, como um cabelo é uma questão tão emblemática, tão simbólica. Mulher tem que ter cabelo grande. Mulher que tem cabelo curto se raspa a cabeça, já muda. Não duvido que achem que eu sou lésbica, ou que eu fiquei louca (risos). Comecei a reparar como a questão do cabelo e da aparência é determinante pra figura feminina. Não só ser negra e reassumir o cabelo crespo. Mas, a mulher tem muito a questão da vaidade, como que dão tanto valor e como isso determina a ideia que as pessoas têm do que você é.*⁶⁷

GÊNERO COMO PERFORMANCE

O debate sobre gênero, sobretudo durante a década de 60, propunha a reflexão acerca do papel social e cultural em torno do sentido que o sexo alcançou fora do campo da natureza, pois havia outro modo de explicá-lo. O sexo, considerado natural, era uma ideia de origem que fundaria o gênero. A biologia seria o destino. Na obra *O segundo Sexo*, publicado inicialmente em 1949, Simone de Beauvoir faz uma crítica ao essencialismo ao destituir o sexo do âmbito da natureza, quando afirma que não se nasce mulher, torna-se mulher. Nesse sentido, o gênero fundamenta-se como construção social, histórica e política. O gênero aparece problematizado naquilo que era dado como um fato natural, portanto encontrava-se na esfera da cultura e da sociedade. Paralelamente, o sexo acha-se dentro do campo da natureza. O corpo se inscreve tanto na história quanto na política e na cultura.

⁶⁷ Trecho da entrevista concedida para o blog Meninas Black Power em fevereiro de 2013. In: <http://meninasblackpower.blogspot.com.br/2013/02/e-minha-cara-priscila-resende.html>

SÉRIE AUTORRETRATOS, 2005

(composta por 25 revistas)

25x30 cm

Peter de Brito

<http://ffoom10.blogspot.com.br/2014/08/peter-de-brito.html>

A obra *Três Graças* (2008) e *Série Autorretratos* (2005) do artista visual Peter de Brito (SP, 1967) ilustram este debate quando o autorretrato encontra-se para além de retomar o gênero da pintura e evidenciar na sua articulação formal e conceitual questões próprias do universo da Arte. Pois, partem das seguintes epistemologias para o artista:

Como fazer um autorretrato hoje? Como seria esse trabalho? Eu pensava assim, mas uma pessoa só não daria conta? Uma imagem só não daria conta de vários personagens que poderiam ser criados com uma pessoa só? Eu acabei passando um dia na banca de uma revista. E aí eu falei: - É isso que eu queria! Aí, eu consegui pensar num personagem chamado Darcy Dias que não teria sexo, não teria gênero, poderia ser o que quisesse e estamparia a capa das revistas. Então, eu trabalhei durante um ano e sete meses fazendo pesquisa. Como seria? Qual a tipologia que usa? Qual imagem? E eu fui fazendo. Eu dava aula de manhã e, geralmente, à tarde eu trabalhava um pouco, fazia as imagens e pensava um texto. Eu tratava as imagens também foi quase tudo. Eu acabei fazendo tudo praticamente. E, alguns amigos acabaram também me falando assim: - Ninguém é fotógrafo, então coloca a máquina, você vê a posição melhor e só aperta o botão. Era isso praticamente. Alguns trabalhos de diagramação um amigo meu, que era designer, acabou fazendo ... (Trecho da entrevista cedida por Peter de Brito à pesquisadora Janaina Barros Silva Viana no dia 25 de julho de 2017)

Dessa maneira, a obra *As Três Graças* (2008) constitui-se por meio do processo de manipulação da imagem fotográfica para criar um autorretrato apropriando-se de campanhas publicitárias a respeito de produtos ligados à estética. O cartaz é composto pela presença de três mulheres representando a ideia de beleza e deslumbramento. O próprio título faz citação à figura da Graça ou Cárites, analogamente em associação as deusas da Beleza e do Amor Afrodite e Vênus, como síntese de harmonia presente no mundo clássico. E, posteriormente, esta imagem da Graça aparece na produção de artistas como Sandro Botticelli (1445-1510), Peter Paul Rubens (1577-1640), Carle van Loo (1705-1765).

AS TRÊS GRAÇAS, século I. Pompéia
Anônimo.
Pintura afresco.

AS TRÊS GRAÇAS, 2008
Peter de Brito
Museu de Arte Moderna - Viena
Fonte: <http://ffoom10.blogspot.com.br/2014/08/peter-de-brito.html>

DARCYCOLOR. beauty
UMA NOVA COR TODOS OS DIAS

1 nos SALÕES DE TODO O MUNDO

REALCE SUA BELEZA, ACONTEÇA!

MATRIZ

Peter de Brito ao dialogar com o seu alter ego Darcy Dias, propõe ficções além de uma coerência heterossexual, transforma-se aqui em marca de cosmético. Outrora, Darcy era galã, ator ou atriz de filme pornô, drag queen, noiva, socialite, vedete, esportista entre tantas outras construções possíveis. Na mesma medida, o artista desconstrói o conceito de gênero quanto a categoria analítica raça. Historicamente, a construção de um imaginário de corpos estigmatizados de outros culturais está fundamentada, analogamente, na fabulação de um pensamento europeu sobre si, que principalmente no século XVIII, firmou-se como paradigma de civilização e conhecimento, traçando uma narrativa histórica que descreve a Grécia como origem. Logo, legitimaria numa relação assimétrica de domínio frente a outros povos, e sistematizaria formas de hierarquizações que determinariam aqueles que são associados à produção de conhecimento, beleza, cultura. Quando Brito apresenta estas mulheres de cores diferentes e utiliza a palavra Matriz como linha de tintura de cabelos que promete realçar e/ou transformar uma beleza feminina, ele demarca um discurso hegemônico em tensão.

Nos estudos sobre performance, durante os anos de 1970, ocorre a cisão em relação as noções de comportamento normativo difundido pelo sociólogo Émile Durkheim, que afirmava que a condição social dos indivíduos determinaria o comportamento e as crenças dos indivíduos.⁶⁸ Em contraposição a este pensamento estruturalista, a cultura era vista como um terreno de disputa social no qual os agentes sociais buscavam estratégias de garantir modos de sobrevivência de modo criativo através do uso da linguagem. Não obstante, antropólogos como Milton Singer, Victor Turner, Erving Goffman e Clifford Geertz descrevem sobre a ação vital dos indivíduos na construção de seus dramas, no qual todo sistema é formado pelos *componentes estéticos e lúdicos dos eventos sociais, bem como o caráter intervalar da liminariedade e da inversão simbólica*. (TAYLOR, 2013, p.33)

⁶⁸ Outro ponto a ser destacado é que o termo performance refere-se no seu sentido etimológico do francês antigo *parfournir*, *completar ou realizar completamente*. (TAYLOR apud TURNER, 2013, p. 28) As produções vanguardistas do surrealismo e do dadaísmo formularam a noção de performance assim como as tradições mais longínquas como o cabaré, o jornal vivo e os rituais de cura e possessão. Ela foi influenciada em sua prática pelas artes visuais e em formas teatrais não convencionais, como o happening, instalação e body art.

WHITE FACE (AND BLONDE HAIR) - 2012.
Performance
Renata Felinto
Rua Oscar Freire - São Paulo
Registro fotográfico Crioulla Oliveira

Destaca-se ainda a necessidade de problematizar o “outro cultural” distanciados dos fetiches sobre os não lugares de agenciamento social e a produção limitada de conhecimento. E, estendendo-se também aos modos de circulação deste. O poder colonial produziu uma comunicação unidirecional que definia a noção de identidade do ponto de vista ocidental que negligenciava as singularidades das identidades históricas, acrescidas de uma identidade racial, colonial de modo negativo, como também, a negação de um protagonismo de uma produção cultural da humanidade. Segundo o sociólogo peruano Aníbal Quijano, *o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo*. (QUIJANO, 2005, p. 127)

A performance *White Face (and Blonde Hair)*, 2012, da pesquisadora, professora universitária e artista visual Renata Felinto (SP, 1978), aborda criticamente sobre as construções sociais acerca do conceito de raça no qual pautaram estruturalmente o preconceito e a discriminação. E, conseqüentemente, estas construções são referentes aos mecanismos de poder e não somente à biologia. Pois, refletem um complexo de relações sociais, históricas, políticas e de afetos em assimetrias.

A ação performática dá-se no ato de travestir-se a partir de um modelo estético de branquitude, onde personifica uma imagem instaurada de sucesso: uma mulher branca, jovem, magra, loira e com alto poder aquisitivo. Num gesto idealizado de *fazer compras*, Felinto percorre algumas lojas requintadas da Rua Oscar Freire.⁶⁹ O termo branquitude refere-se a um lugar, em que os sujeitos encontram-se numa posição privilegiada, que compreende os recursos materiais e simbólicos oriundos, inicialmente, do imperialismo e de colonialismos. Mas, perpetuados no contemporâneo. O sociólogo peruano Anibal Quijano enfatiza certos elementos mais importantes do eurocentrismo:

⁶⁹ Rua localizada no bairro Cerqueira César onde remete a ideia de poder, beleza e sofisticação. Bairro pertencente a uma área nobre de São Paulo denominada como Jardins.

O confronto entre a experiência histórica e a perspectiva eurocêntrica de conhecimento permite apontar alguns dos elementos mais importantes do eurocentrismo: a) uma articulação peculiar entre um dualismo (pré-capital-capital, não europeu-europeu, primitivo-civilizado, tradicional-moderno, etc.) e um evolucionismo linear, unidirecional, de algum estado de natureza à sociedade moderna europeia; b) a naturalização das diferenças culturais entre grupos humanos por meio de sua codificação com a ideia de raça; e c) a distorcida relocalização temporal de todas essas diferenças, de modo que tudo aquilo que é não-europeu é percebido como passado. Todas estas operações intelectuais são claramente interdependentes. E não teriam podido ser cultivadas e desenvolvidas sem a colonialidade do poder. (QUIJANO, 2005, p.127)

Para L. Sovik, na obra *Aqui ninguém é branco: hegemonia branca no Brasil* (2004), ser branco no Brasil significa: *pele clara, feições europeias, cabelo liso; ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras. Ser branco não exclui ter sangue negro.* (SOVIK, 2004, p.266)

O discurso visual origina-se para a artista de situações do cotidiano, tal como os estigmas perpetuados pelo humor sobre a representação do corpo feminino negro e os modos de ser mulher negra que podem ser exemplificados na personagem tipificada e caricata Adelaide do programa televisivo *Zorra Total*. O ato performático apresenta o debate étnico-racial compreendido num discurso que aponta uma experiência histórica e uma perspectiva eurocêntrica que sustenta e sistematiza os não lugares de poder para a mulher negra. Segundo Felinto, o ato performático *é um grito. Não de socorro. De revolta. Contra estes modelos que não correspondem à maioria das aparências das mulheres brasileiras. Contra a riqueza branca e a pobreza negra. Contra os “Black Faces” que ridicularizam a condição da população negra no Brasil.*⁷⁰

⁷⁰ Black Face refere-se a uma prática cênica onde artistas brancos pigmentavam suas peles com carvão de cortiça e ressaltavam exageradamente caracteres faciais para representação de homens negros escravizados ou livres de maneira estereotipada nos populares shows de menestréis no século XIX. O texto sobre esta performance encontra-se na íntegra na página do blog da artista: <http://renatafelinto-coisasdaarte.blogspot.com.br/2013/01/tambem-querer-ser-sexy.html>.

Personagem Adelaide (Rodrigo Sant'anna) e Brit Sprite (Isabelle Marques). Programa Zorra Total. Foto arquivo Rede Globo.
 Atualizado em 27/12/2012_ 17h37. Zorra Total: *Adelaide quer ajuda para comprar vestido novo do Réveillon. Acompanhada da filha Brit Sprite, ela pede doações de 'centarros' no metrô.* In: <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2012/12/zorra-total-adelaide-quer-ajuda-para-comprar-vestido-novo-do-reveillon.html>

A Mulher do Trem, 2015. texto: Maurice Hennequin e Georges Mitchell/ direção: Fernando Neves. Outro exemplo nacional de Black Face mais recente. "Comédia francesa escrita no século 19, *A Mulher do Trem* foi montada pela primeira vez no Brasil em 1920, no Circo Colombo, mantido pelo avô do ator Fernando Neves, que assina a direção da montagem." In: <http://www.osfocosencenam.com.br/site/nossas-pecas/mulher-do-trem>

Nos discursos poéticos de Rafael RG (SP, 1986), Moisés Patrício (SP, 1987) e Millena Lúzia (RJ, 1986) também se referem às noções de territorialidade de poder, bem como, as formulações não horizontais sobre os lugares sociais dentro de uma história individual e coletiva. Por outro lado, retoma-se a importância de agenciamentos de diferentes atores sociais no campo da política onde se intersecciona também o gênero acentuando estes espaços de tensão.

Rafael RG (São Paulo, 1986). *A EMPREGADA DO JOSEPH BEUYS*, exposição individual *PS: Há alguma coisa que você espera de mim?*, curadoria de Marta Mestre, Galeria Sé, São Paulo, SP

RG fundamenta e sistematiza a sua produção poética utilizando fonte documental de pesquisa realizada em arquivos institucionais, com outras de ordem afetiva e coletadas partindo de referências pessoais, articuladoras da narrativa visual e política do artista. A criação de uma ficção aparece numa citação direta ao artista alemão Joseph Beuys numa placa com a seguinte inscrição a frente do objeto (um uniforme de empregada doméstica feito de feltro): *A empregada do Joseph Beuys*. Isto decorre no ato de apropriação deste material e o sentido de atividade política e educativa dado ao objeto artístico/vestimenta. Há uma fricção entre a existência de um personagem real (Beuys) e outro fictício/impessoal (a empregada doméstica de Joseph Beuys), pois se discutem assim os papéis sociais, os espaços de atuação política e de disputa.

Moisés Patrício (São Paulo, 1987)
SÉRIE ACEITA, 2013-2018
Foto-performance

A Série Aceita refere-se a um projeto elaborado pelo artista a partir de 2013, no qual publica diariamente na rede social a imagem de sua mão. Esta mão num ato de oferecer algo expõe uma camada de experiências sociais cotidianas, referentes a racismo e intolerância religiosa, que objetiva, segundo Patrício: *resistir a conclusões redutoras sobre a negritude: o que é ou o que não é (ser negro). Tenho empregado estratégias conceituais para analisar o passado e presente da humanidade e seus desdobramentos na atualidade.*

http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/08/150804_salasocial_moises_instagram_cc

FAÇO FAXINA

Este é um anúncio de faxina. Este anúncio é um programa estético. Este anúncio é uma pesquisa acadêmica. Este anúncio é um anúncio.

Durante o período de um ano, de agosto de 2016 até julho de 2017, me disponho a realizar uma série de 12 faxinas em 12 diferentes HABITAÇÕES, distribuídas numa sequência de uma faxina por mês. Não sou artista profissional.

Proponho limpar sua casa como limpo a minha. Tenho experiência no fazer, pois não faço uso do serviço de uma empregada doméstica, diarista, faxineira ou outra denominação semelhante. Não sou faxineira profissional.

Esse trabalho envolve um custo para a/o contratante, que terá como referência os valores de faxina praticados na região em que a/o mesma/o habita, assim como os custos de transporte da contratada. O contrato aqui implicado possui um caráter triplo: é ao mesmo tempo um documento de aquisição de uma proposta estética, de participação de uma pesquisa acadêmica e também de contratação de um serviço, o de faxina.

A agenda para o mês de junho, para a faxina 11/12, está aberta. Peço gentilmente às/ãos interessadas/os que preencham o formulário a seguir: (talvez a operação de copiar e colar o link será necessária)

https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfua27WpRxOBAKcHc0YwwCu07sLiG-G-fBAm_yvO2ZYrIgyCA/viewform?usp=sf_link

Atenciosamente,

Millena Lízia
faxineira-artista-pesquisadora.

“Faço faxina !” – Performance e performatividade de um corpo negro e feminino em contraconduta ao mercado da arte contemporânea. Dissertação (Mestrado em PPG em Estudos Contemporâneos das Artes)- Universidade Federal Fluminense. Texto da artista.

GÊNERO E SUBALTERNIDADE

O BAILE, 2006. Instalação. Rosana Paulino
Museu Afro Brasil
Registro fotográfico Wagner Leite Viana

Na instalação *O Baile* (2006) de Rosana Paulino (SP, 1967), a artista analisa a construção hegemônica de discursos e problematiza o corpo negro e feminino através de uma articulação visual e conceitual que desvela uma narrativa urdida pela memória. São registros fotográficos pertencentes ao seu arquivo pessoal, contrapostos com objetos que remetem a uma espacialidade doméstica e de apuro estético: uma penteadeira com vários tipos de vidros de perfume. No interior desses vidros há a presença de imagens fotográficas de uma jovem negra vestida de azul segurando entre suas mãos uma rosa, e ao seu lado um rapaz branco, num possível gesto de dança. Em cada imagem fotográfica, o seu rosto passa por uma série de interferências químicas que o ocultam, tornando-o muitas vezes irreconhecível. Estas imagens encontram-se, em alguns momentos, rodeadas por representações de flores artificiais ou em forma de ilustrações de caráter científico. A memória é reativada pela sugestão do odor de um perfume, seja pela presença de pétalas de flores artificiais ou por outras representações que sinalizam acontecimentos, eventos e histórias individuais e coletivas. Ao mesmo tempo, há uma tensão entre a ideia de cuidado e de beleza pela maneira como o conjunto é tecido por micronarrativas convergentes numa só. O conjunto de elementos reafirmam as lembranças de um momento de afetividade e de sonho para uma debutante, em sua experiência social coletiva e/ou uma experiência social individual. O encontro do homem ideal. O Príncipe Encantado. Isto acontece pela imagem central de um casal recortado em adesivo preto, transferido na parede num movimento de valsa. A imagem do casal está cercada por prateleiras de vidro fixadas tanto do lado direito quanto do lado esquerdo. Apresenta-se uma figura já instaurada no inconsciente coletivo e reconhecida de imediato: a Cinderela e o Príncipe da The Walt Disney Company. Tem-se o reflexo de um espelho imaginário que impõe uma beleza e uma situação impossível para uma criança, jovem ou mulher negra. Uma beleza inadequada para um modelo instituído de poder hegemônico, alicerçado por uma narrativa colonial. Paulino interpela a respeito da normatização sobre noção de feminino, afetividade e inserção social. Toda jovem deseja encontrar o *Príncipe Encantado* e viver *feliz para todo o sempre* como nos contos de fada? Que tipos de histórias são abordados pelos contos de fadas? Que tipo de fabulação é possível depreender numa narrativa feminina contemporânea a partir disso? Quais modelos estéticos as histórias narram? É possível produzir catarse em toda jovem

independentemente da cor de sua pele, tipo físico, religião, classe social, sexualidade? Que construção sociocultural está implícita sobre a ideia de ser mulher e negra?

Este jogo conflituoso estabelece-se pela violência, ora quase sutil, ora escancarado, dos modos de construção de identidades de gênero e racial através de um olhar crítico sobre assimetrias políticas, históricas e econômicas que envolvem a mulher negra. E, conseqüentemente, acarretam numa tentativa de apagamento forçoso da individualidade da mulher negra e de seu protagonismo. Para Paulino a concepção de uma poética que perpassa *por determinadas indagações têm aparecido com grande intensidade e repetidamente como, por exemplo, a ditadura dos modelos de beleza, a discussão da representação do indivíduo negro e, principalmente, da mulher negra na sociedade brasileira e várias questões referentes à psicologia e a representação do corpo feminino na arte.* (PAULINO, 2011, p.21)

Donna Haraway (2004) destaca em sua análise acerca da obra de Gayle Rubin, *The Traffic in Women* (1975), a distinção entre natureza/ cultura pautada na psicanálise e ao estruturalismo francês. O referencial conceitual para uma teoria e política feminista sobre sexo/gênero, encontrava-se em Lacan e Lévi-Strauss que remetiam às leituras e apropriações em relação à produção de Karl Marx e Sigmund Freud. Para Rubin

a “domesticação das mulheres” na qual as fêmeas humanas eram o material bruto na produção social de mulheres através da troca nos sistemas de parentesco controlados por homens na instituição da cultura humana. Ela definia o sistema sexo-gênero como o sistema de relações sociais que transformava a sexualidade biológica em produtos da atividade humana e no qual são satisfeitas as necessidades sexuais específicas daí historicamente resultantes. Ela reclamava uma análise marxista dos sistemas de sexo/gênero como produtos da atividade humana que podem ser transformados através da luta política. Rubin via a divisão sexual do trabalho e a construção psicológica do desejo (especialmente a formação edipiana) como fundamentos de um sistema de produção de seres humanos que atribuía aos homens direitos sobre as mulheres que elas próprias não tinham sobre si mesmas. Para garantir a sobrevivência material, quando homens e mulheres não podem realizar o trabalho um do outro, e para satisfazer estruturas profundas de desejo no sistema de sexo/gênero no qual homens trocam mulheres, a heterossexualidade é obrigatória. A

heterossexualidade obrigatória é, portanto, central na opressão das mulheres. (HARAWAY, 2004, p.223)

Na música *Antipatriarca* (2014), composta pela cantora franco-chilena Ana Tijoux, trata a respeito da desnaturalização hegemônica como reinscrição de uma história. Ela afirma uma prática de atuação política feminista alicerçada pela diferença sexual. E, portanto, geradora de desigualdades. Como aparece nos seguintes trechos: *No sumisa ni obediente/Mujer fuerte insurgente/Independiente y valiente/Romper la cadena de lo indiferente/No pasiva ni oprimida/(...)A liberar/Yo puedo ser jefa de hogar, empleada o intelectual/Yo puedo ser protagonista de nuestra historia y la que agita/La gente la comunidad, la que despierta la vecindad/La que organiza la economía de su casa de su familia.*

Dessa forma, a obra o baile de Rosana Paulino intersecciona em seu discurso visual raças, sexo e gênero. Este debate aproxima-se da performance *O Samba do Crioulo Doido*, (2004) de Luiz de Abreu (MG, 1963), o bailarino e performer na sua ação autobiográfica, retoma o título da música composta por Sérgio Porto, conhecido por seu pseudônimo Stanislaw Ponte Preta, em 1968. Esta música foi apresentada numa revista musical *Show do Crioulo Doido* e de modo irônico buscava retratar as camadas socialmente marginalizadas. Na letra faz-se referência à primeira metade do séc. XX na qual os compositores de samba enredo, geralmente oriundos de camadas populares e negros, com o processo de oficialização dos desfiles das escolas de samba em 1935, durante o governo Vargas, só podiam abordar nos sambas temas relacionados à História do Brasil. Evidencia-se nos seguintes trechos da letra a associação de discursos sem nexos associados ao negro, tangentes a aspectos intelectuais, psicológicos e culturais:

Este é o samba do crioulo doido./ A história de um compositor que durante muitos anos obedeceu o regulamento,/ E só fez samba sobre a história do Brasil./E tome de Inconfidência, Abolição, Proclamação, Chica da Silva, e o coitado/ Do crioulo tendo que aprender tudo isso para o enredo da

escola./ Até que no ano passado escolheram um tema complicado: a atual conjuntura./Aí o crioulo endoidou de vez, e saiu este samba :

(...)

Joaquim José, que também é da Silva Xavier/ Queria ser dono do mundo/ E se elegeu Pedro Segundo/ Das estradas de Minas, seguiu p'rá São Paulo/ E falou com Anchieta/ O vigário dos índios/ Aliou-se a Dom Pedro/ E acabou com a falceta/ Da união deles dois ficou resolvida a questão/ E foi proclamada a escravidão (...)

O SAMBA DO CRIOULO DOIDO, 2004 . Performance | Aproximadamente 20'. Luiz de Abreu
Frames do registro da performance.
In: <https://www.youtube.com/watch?v=5xp26ettlys>

Luiz de Abreu quando faz uma citação direta a composição de Stanislaw Ponte Preta propõe com seu corpo desnudo sobre uma bota prateada de cano longo e com salto alto a desconstrução de um corpo historicamente e culturalmente objetificado: a 'mulata' do carnaval. É um corpo masculino travestido e despido de estereótipos, numa fricção formal e conceitual que transita numa revisão de uma história que questiona o discurso sobre gênero, classe e raça. O trecho da música *A carne* de autoria de Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Capellette, *A carne mais barata do mercado é a carne negra*, interpretada pela cantora Elza Soares, introduz conceitualmente na sua ação uma série de tensões em torno da sexualização do corpo feminino. E, a necessária desconstrução dos estigmas sociais atrelados à mulher negra. Um corpo visto de maneira racializado, visto como exótico. Um corpo cheio de lascívia. O artista intersecciona com temas como sexualidade, sexo e gênero. A identidade surge nesta narrativa como forma de reinvenção de ser negro numa estrutura pós-colonial, onde realoca para uma experiência social coletiva, as singularidades de sua experiência social individual. O samba é redimensionado dentro de uma narrativa autobiográfica. Segundo o artista, construir uma poética, trata-se *de uma necessidade urgente de falar sobre as questões raciais de uma forma pessoal. É um grito, um desabafo que precisava fazer naquele momento. Vivía em um cotidiano de muita pressão por ser negro, estava sendo muito afetado e precisava refletir sobre isso com a dança, que é o meu instrumento de comunicação.*⁷¹

Michel Foucault em *História da sexualidade*, primeira edição publicada em 1976, diz que sexo e sexualidade referem-se a uma produção de discursos. Determinados discursos que criam formas de opressão não partem de verdades essenciais, são construções históricas que naturalizam e constituem-se em estratégias de poder. Ele analisa as relações existentes entre o dispositivo da sexualidade e mecanismo de poder. E, simultaneamente, de que maneira a repressão do sexo é uma constatação histórica. Os dispositivos de poder vão conduzindo formas de diferenciação do outro, e são tangentes às identidades étnicas, de classe, de gênero e de sexualidade.

⁷¹ Depoimento de Luiz de Abreu na íntegra no seguinte endereço eletrônico: <http://plataforma.videobrasil.org.br/#osamba>. Acesso em: 14/06/2016.

Segundo Foucault, a invenção estratégica de uma verdade atua como mecanismo de poder que não é apenas local, mas também global. A consolidação de uma dada verdade é estrutural e está atrelada aos modos de institucionalização deste poder. O conceito de poder situa-se entre o direito e a verdade, tornando-se necessário entender os seus mecanismos. Por um lado há o direito delimitado por regras específicas, por outro lado encontra-se tudo aquilo que seja considerado uma verdade, realocando-a novamente ao poder. Em resumo, a invenção de uma estratégia de uma verdade estabeleceria uma relação triangular entre os seguintes conceitos: poder, direito e verdade.

As relações de poder são, sobremaneira, de ordem repressiva e criam as patologias sobre o outro, assim a construção da imagem da mulher associada a um sexo frágil é respaldado por um modelo hegemônico cristalizado por falsos universais. O imaginário construído acerca de um feminino universal: mulher branca, heterossexual e classe média. Esta mulher encontra-se calcada na figura da esposa como valor de classe e de posição social determinada pela descendência. A descendência consolidou o status numa sociedade de classes. As mulheres assumem um papel destacado no que tange a reprodução social. Neste sentido, assumem a maternidade e a domesticidade como algo biológico em detrimento do que seria um papel masculino. A maternidade em determinados contextos tem um papel de controle como maneira de perpetuar privilégios de classe e raça. Contudo, na sociedade de classes uma ideologia racista e sexista legitima a naturalização nas relações de distinção de gênero de sexo e de etnicidade na raça.

As diferenças de sexo adquiriram um significado singular como uma das fontes de diferenciação social. No século XIX, durante o processo formativo da sociedade de classes, atribuiu-se às mulheres o papel instrumental de mediação entre a pureza biologicamente concebida e a proeminência social. Num novo giro do parafuso naturalista, numa sociedade industrial avançada, as mulheres, além disso, tendem a ser definidas, de uma forma não-mediada, por suas características sexuais em primeiro lugar e acima de tudo como mães, por sua essencial, incomensurável e biológica diferença em relação ao homem. Devido à crescente importância atribuída também ao mérito pessoal, as mulheres são agora vistas como inferiores e dependentes dos homens em si mesmas porque, em face de sua função “natural” como mães, não podem competir com eles em termos iguais. A

discriminação no mercado de trabalho, os salários diferenciados, a exclusão da política são apenas alguns resultados disso. (STOLCKE, 1991, p.114)

Marie Pauline Eboh (2000) afirma que tanto o sexismo quanto o racismo representam *dois lados da mesma moeda*. Independentemente de qual seja o lado perde-se, porque na *contraparte ocidental perde com relação ao sexismo, mas supera no racismo e nas desigualdades dos ganhos do capitalismo*. Assim, *falta paridade entre as mulheres da África e do ocidente*. (EBOH, 2000, p.7) Ela acentua o posicionamento ambíguo da mulher branca acerca da questão racial definindo-o ora como amigo e inimigo, ora camarada e opressor, como condição impossível para a mulher negra. No caso da mulher africana, os termos que definem seu posicionamento político e de caráter reivindicatório de direitos são *mulheristas ou femealistas, por falta de termos melhores, já que até mesmo em womanism, [mulherismo] man [homem] está lá, e em femalism [femealismo], "male" [masculino] está também*. (Ibidem, p.7)

Nesse sentido, o sociólogo peruano Anibal Quijano no artigo *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina* (2005) debate sobre raça na América Latina como modo de conferir e dar legitimidade as relações de dominação que estão atreladas a uma história de colonização. Segundo o autor, isto decorre após

a constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não europeus. Historicamente, isso significou uma nova maneira de legitimar as já antigas ideias e práticas de relações de superioridade/inferioridade entre dominantes e dominados. Desde então demonstrou ser o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. (QUIJANO, 2005, p.118)

No cerne desta questão, inevitavelmente as categorias raça e classe aparecem como tensão no território da política e atuam definindo quais são os lugares que os indivíduos ocupam nos trânsitos sociais. Os marcadores de diferença implicam relações de desigualdades, onde racismo e sexismo são elementos de fundação de uma sociedade de classe burguesa. (STOLCKE, 1991, p.110) Contudo, tornam-se estratégias que normatizam e reproduzem dominação, estruturando a moralização de grupos em condições de subalternidade.

GÊNERO E O MITO DA DIVERSIDADE ÉTNICA

O projeto poético *40 nego bom é um real* (2013), de Jonathas de Andrade (Maceió, 1982), trata de um termo que faz referência a um doce nordestino bastante popular feito com banana queimada. O termo coloquial *nego* enfatiza modos hierárquicos de inferiorização em seu uso que remete a expressões como Zé-ninguém, João-ninguém, Zé-povinho. Ou seja, qualquer um. Pode-se afirmar que o termo *nego* confere conotação racista construída por uma história pautada na ciência. E, por conseguinte, legitima diferenças negativas que naturalizaram uma lógica de dominação. Segundo Lélia Gonzales, cria estratégias para domesticar a população negra, também de ser esta falada por alguém e ser infantilizada (*infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos*). (GONZALES, 1984. p.225). A figura do negro na contemporaneidade brasileira encontra-se envolto de uma patologia formatada pelo olhar hegemônico, e que reflete um passado histórico marcado por relações de poder e de formas de exclusão. Este olhar decorre historicamente pelas mudanças econômicas ocorridas pelo processo pós-abolição, o fluxo migratório europeu e o projeto de branqueamento da sociedade, o florescimento da industrialização e da urbanização, a mudança da população negra de bairros do centro para locais periféricos. Certamente, esta série de acontecimentos traduziriam tensões sociais e raciais por meio de transformações políticas e econômicas causadas pela crise do modelo republicano que até então eram justificadas pela miscigenação; os problemas sociais eram atribuídos a

um grupo étnico geneticamente dotado de pouca inteligência e de comportamento indolente, identificado pela imagem do negro permeado pelas teorias raciais vigentes. O país era considerado um laboratório de raças. Um processo intenso de mestiçagem. Silvio Romero vê a ciência de maneira naturalizada, onde, mistura-se darwinismo social com evolucionismo social, a mestiçagem ocorre tanto biologicamente quanto culturalmente, onde uma cultura inferior (negra/ africana) seria suplantada por uma superior (branca/ europeia). O modo de descobrir o Brasil seria possível pelo dado da raça. Autores como Nina Rodrigues e Euclides da Cunha tratam das diferenças entre os grupos sociais. E a definição do lugar do mestiço na sociedade em obras como *Os sertões* de Cunha, *Canaã* de Graça Aranha, *Policarpo Quaresma* de Lima Barreto, entre outros.

40 *NEGO BOM É UM REAL*, 2013. Jonathas de Andrade . acrílico, 40 impressões riso prints sobre papel, 40 impressões laser sobre papel. Dimensões variáveis. 1 exemplar de Casa Grande e Senzala, Gilberto Freire, 1933. 25ª edição. Desenho de Cicero Dias 12º Bienal de Lyon, 2013. <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/40-nego-bom>

O mito da democracia aparece neste contexto evidenciando relações de trabalho sujeitadas pela cordialidade e pelo afeto e, que são carregadas por formas hierarquizadas de tratamento entre patrão e funcionários.⁷² Andrade apresenta a edição de 1933 de Casa Grande e Senzala de Gilberto Freyre, com ilustração de Cícero Dias, composta numa teia de relações entre o passado colonial e o presente numa atualização das formas de exploração das forças de produção. A ideologia do branqueamento como projeto político e econômico ocorreu pelo incentivo para vinda de imigrantes europeus para atividades profissionais assalariadas após abolição no Brasil. O diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro João Batista Lacerda, em 1911, representando o Brasil no I Congresso Internacional das Raças dizia em seu ensaio *Sur les metis au Brésil* que o país enquanto mestiço, partilhava no branqueamento uma mudança estrutural como perspectiva, saída e solução. Este projeto propunha uma reformulação de uma sociedade considerada degenerada pela presença negra. Assim objetivava-se uma miscigenação cultural e biológica como estratégia de progresso da nação brasileira. O pesquisador suíço Louis Agassiz dizia

que qualquer um que duvide dos males da mistura de raças, e inclua por mal-entendida filantropia, a botar abaixo todas as barreiras que as separam, venha ao Brasil. Não poderá negar a deterioração decorrente da amálgama das raças mais geral aqui do que em qualquer outro país do mundo, e que vai apagando rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental. (AGASSIZ apud SCHWARCZ, 1994, p.137)

A mestiçagem era uma maneira de garantir que o futuro fosse branco e ocidental. O branco estava ligado à ideia de inteligência, civilização e progresso. Enquanto o negro era associado a ignorância, a violência e ao atraso, por

⁷² De acordo com o pesquisador Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, no texto Depois da Democracia Racial, a consciência de raça entre os brancos era praticamente nula. A miscigenação era algo moralmente aceito desde o período colonial e permitia aos mestiços serem incorporados pelas elites, se atuassem de modo esperado. Tinha-se ainda uma concepção que não havia restrições de circulação ou separação de pessoas por sua cor de pele. Não obstante, não torna um sistema menos opressor do que as políticas raciais dos EUA e da África do Sul. A opressão dá-se em diferentes esferas sociais. Assim nos anos de ditadura militar, entre 1968 e 1978, a 'democracia racial' passou a ser um dogma, uma espécie de ideologia do Estado brasileiro. Ora, a redução do anti-racismo ao anti-racismo, e sua utilização para negar os fatos de discriminação e as desigualdades raciais, crescentes no país, acabaram por formar uma ideologia racista, ou seja, uma justificativa da ordem discriminatória e das desigualdades raciais realmente existentes. (GUIMARÃES, 1999, p. 62)

isso, passível de receber os menores salários em relação a brancos nos atuais centros capitalistas, como resquício de uma colonialidade de poder no contemporâneo. Jonathas de Andrade inventaria histórias fictícias de 40 trabalhadores negros numa fábrica e todo seu processo de produção (desde a colheita, a preparação e a embalagem em papel transparente). Além de sistematizar as relações de poder existente, por exemplo, num cálculo de salário, no qual desvelam maneiras de afetos e subalternidades. Em outros momentos, a naturalização das desigualdades provenientes de uma história colonial atrelado a um modelo econômico de exploração de mão-obra não assalariada. E, que na contemporaneidade cria distinções salariais entre indivíduos brancos e não brancos. A diferenciação entre funções e remunerações pode ser analisada por meio de uma classificação social racista da população mundial. Dentro de uma visão pautada na meritocracia, tem-se a impressão de acordo com determinados discursos ideológicos que há a possibilidade de igualdade entre os seres, pois os indivíduos possuem potencialidades comuns. Embora se uma pessoa for perseverante e autodeterminada as oportunidades serão alcançadas, caso isto não ocorra é porque esta pessoa é inapta, e a responsabilidade disso encontrar-se-ia em seus dotes biológicos. Este discurso de que o sucesso socioeconômico somente é possível com o empenho pessoal cria armadilhas ideológicas que justificam todas as formas de desigualdades de acesso de poder e bens. Andrade por meio de uma numeração relaciona cada uma das 40 imagens dos trabalhadores às 40 ficções que desvelam estas relações de poder, subalternidades e afetos:

Trecho de 40 NEGRO BOM É UM REAL, 2013. Jonathas de Andrade . acrílico, 40 impressões riso prints sobre papel, 40 impressões laser sobre papel. Dimensões variáveis.

05

O véio se engraçou por uma menina da vila e acabou embuchando ela. A família com medo do escândalo e medo de ter que assumir a criança inventou de chamar um dos pé rapado pra casar com ela. Chamaram esse coitado dando uma dura danada. O cabra pobre, que nasce aqui de criança já devendo favor, num teve jeito, acabou que teve que aceitar. Oxe! Se fosse comigo, eu preferia fugir do que topar um negócio desses. E aí, de uma hora pra outra, quando os dois começaram a se conhecer e a se dar bem, o véio doido teve uma doidice de ciúme e foi lá e matou o cabra.

R\$ 378,00 de ultimo salário
pagamento do funeral, e pra ficar de bem com a família, pagamento da escola dos irmãos.

40

Cuida da limpeza geral. Tem fama de enxerido. Já foi pego tomando banho no banheiro da casa.

R\$480,00.

O debate sobre raça torna-se fundamental, para a compreensão do principal critério de localização da população mundial, dentro de uma estrutura de poder que renega diversas e heterogêneas histórias culturais a partir de um único olhar: o europeu. Este configurou a cultura, o intelecto. E, portanto, as intersubjetividades que culminaram no controle do trabalho em torno do capital, além de uma articulação de uma cultura global. A Europa estabeleceu sua hegemonia sobre as formas de validação de conhecimento, como também, de sua produção. Ademais, a construção de um cientificismo biológico fundamentado em teorias raciais criaram classificações, pretensamente universais, que justificaram a ideia de uma superioridade europeia frente a outros povos. Portanto, essa superioridade assumiu um caráter universal e serviu como estratégias para um determinado padrão de poder global que acabou gerando categorias a partir de outro cultural: Oriente e Ocidente, primitivo e civilizado, mágico/mítico e científico, irracional e racional, tradicional e moderno. E, logo culminou numa *nova perspectiva temporal da história e re-situaram os povos colonizados, bem como a suas respectivas histórias e culturas, no passado de uma trajetória histórica cuja culminação era a Europa*. (QUIJANO, 2005, p.121)

Já a artista e pesquisadora Michelle Mattiuzzi (SP, 1980) na performance *Merci Beaucoup, Blanco!*, (2012) problematiza o lugar do corpo feminino negro marcado pelo processo de colonização. Ora posto como marginalizado, ora posto como exótico. No entanto, este corpo é visto pela artista como um corpo biológico, cultural e social. Além de este corpo ser demarcado na sua performatividade, como um corpo que está numa posição de estado constante de confronto. Na mesma medida, provoca, inevitavelmente, o constrangimento do outro. O espectador partilha de uma responsabilidade que o coloca também na ação. A arte presentifica-se como uma forma de ativismo social. De acordo com Mattiuzzi, *a ação é: pinte-se de branco. Me aproprio da cor branco e componho imagens com o corpo em movimento, as chamo de ações em performance arte. Merci Beaucoup, Blanco! é*

*um fragmento de um gesto mínimo, um ruído constante que incomoda e marca o tempo de repetir. O corpo fica branco, a máscara alva; gesto vai ganhando sentido intensamente, até se multiplicar.*⁷³

PERFORMANCE MERCI BEAUCOUP, BLANCO!, 2018 . Michelle Mattiuzzi
Registro fotográfico: Aline Furtado. Galeria sem título. III Encontro Internacional de Imagem Contemporânea – III EIIC. Fortaleza , Ceará.

Michelle Mattiuzzi retira de sua vagina uma espécie de panfleto de salão de beleza, projeto gráfico do artista Paulo Nazareth (MG, 1977), intitulado: *Qué Ficar Bunito?* (2005). Lá o panfleto oferece serviços de alisamento, clareamento de pele, formas de assimilação cultural e estética, culminando com o apagamento da memória e a tentativa de esquecimento de uma história individual e coletiva que envolve a população negra. A construção do panfleto faz certa referência aos anúncios de venda, compra e aluguel de escravizados no período colonial.

⁷³ Trecho citado do texto escrito pela artista Breviário sobre uma ação performática: só entro no jogo!. In: <http://musamattiuzzi.wix.com/musamattiuzzi>. Acesso em: 21/05/2016.

QUÊ FICAR BUNITO ?

Salão de beleza “ DE BÉSTI BIRIFUU”

Alisa-se cabelo, clareia-se pele, afina-se nariz, encurta-se orelhas, colore-se olhos, aumenta-se seios, diminui-se nadegas, depila-se virilhas, arranca-se unhas, corta-se beijos, lixa-se pés, muda-se nome, Ensina-se inglês, passa-se perfume, tira-se foto, arruma-se padrinho, arranja-se bolsa, cosegue-se visto, manda-se para fora, apaga-se memória, deixa-se bunito.

End.: Avenida A numero 651 Bairro : Planalto Cep 330 700 00
Governador Valadares / MG BRASIL
Fone 8813 67 21 saite : www.debestibirifuu.com.br
End.eletronico: bunito@debestibirifuu.com.br

O jogo estabelecido entre o passado e o presente redimensiona as tensões existentes em torno da invenção de ser negro e ser branco, como conceito negociado e de território de disputa, fundamentando diferentes formas de hierarquizações. Basta lembrar a tabela de Pesquisa Nacional de Amostras de Domicílio (PNAD) de 1976 que a no qual apresenta 136 categorias de cores, apropriada pelo artista Wagner Leite Viana no projeto “Nosso Reich” (2014), ele transpõe a tabela para um carimbo, entretanto, apaga as nomeações que remetem diretamente à cor negra e apresenta os nomes das cores associadas ao branco, ideias de branqueamento, ou maculações na cor branca; danado visibilidade à categorias que refletem um projeto de branqueamento dos indivíduos na percepção sobre si no ato de autodenominação em virtude dos privilégios de ser branco ou associar-se a esta cor. (Acastanhada, Clara, Morena jambo, Agalegada, Clarinha, Morenada, Alva, Alva-escura, Branca-melada, Branca-morena, Loira, Puxa-para-branca, branca-suja, mestiça, miscigenação, esbranquecimento).

De acordo com Michelle Mattiuzzi, *um programa de ações é uma possibilidade de lançar questões, ou melhor, me lanço no espaço, aproveito todas as fissuras coloco meu corpo em risco diante todos os preconceitos e questiono todos os adjetivos lançados sobre ele. Provoco o diálogo em tempo real. Nessas ações ressalto meu corpo nu, e incito um posicionamento político e estético diante as normas vigentes. Lanço meu corpo, exibio minhas partes mais íntimas, questiono todos os adjetivos lançados sobre ele de forma artística e convido quem estiver por perto para ser cúmplice da minha ação.*⁷⁴

⁷⁴ Trecho citado do texto escrito pela artista Breviário sobre uma ação performática: só entro no jogo!. In: <http://musamattiuzzi.wix.com/musamattiuzzi>. Acesso em: 21/05/2016.

1.			
2. Agalegada	35.	69. Loira	103
3. Alva	36.	70. Loira clara	104
4. Alva Escura	37.	71. Loura	105. Pálida
5. Alvarenta	38. Café com leite	72. Lourinha	106.
6. Alvarinta	39.	73.	107
7. Alva Rosada	40.	74.	108. Parda-clara
8. Alvinha	41.	75.	109.
9.	42.	76.	110.
10.	43. Castanha-clara	77. Meio-branca	111. Polaca
11.	44.	78.	112. Pouco-clara
12.	45.	79.	113.
13.	46. Clara	80.	114.
14.	47. Clarinha	81. Mestiça	115. Puxa para branco
15.	48.	82. Miscigenação	116.
16.	49.	83.	117
17.	50.	84.	118.
18. Bem branca	51.	85.	119.
19. Bem clara	52.	86.	120.
20.	53. Cor de leite	87.	121
21. Branca	54. Cor de ouro	88.	122 Rosa
22. Branca-avermelhada	55. Cor-de-rosa	89. Morena-clara	123. Rosada
23. Branca-melada	56.	90.	124.
24. Branca-morena	57.	91.	125.
25. Branca-pálida	58.	92.	126. Ruiva
26. Branca-queimada	59.	93.	127. Russo
27. Branca-sardenta	60. Esbranquecimento	94.	128.
28. Branca-suja	61.	95.	129.
29. Branquiça	62.	96.	130.
30. Branquinha	63.	97.	131.
31.	64. Galega	98. Morena-ruiva	132.
32.	65. Galegada	99.	133.
33.	66.	100.	134.
34.	67.	101	135.
	68.	102	136.

Pesquisa Nacional de Amostras de
Domicílio (PNAD). Rio de Janeiro: IBGE,
1976

1

2

3

O Mito da Diversidade Étnica, 2015. Olyvia Bynum. Performance
Galeria Vermelho. Registro fotográfico Edouard Fraipont (Imagens 1e 2)
O Mito da Diversidade Étnica, 2014. Exposição Histórias Mestiças. Instituto Tomie Ohtake.
Registro fotográfico. Paula Viecelli (Imagem 3)

Por fim, a artista Olyvia Bynum (EUA, 1990) na performance *O Mito da Diversidade Étnica* coloca em tensão, as nomeações e as formulações sobre a mulher negra a partir de uma fabulação em torno da democracia racial. Segundo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães no artigo *Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito* (2001), o termo cunhado por Gilberto Freyre mencionava

(...) em 1950, sem esconder um certo cientificismo culturalista, transforma-se rapidamente em democracia racial tout court, em referência direta aos conflitos raciais que começam a rasgar o racismo legal dos Estados Unidos. Ao contrário de lá, pensavam scholars e militantes, já tínhamos um legado de democracia racial desde a Abolição. Para os movimentos negros, entretanto, a abolição não fora completa, pois não representara a integração econômica e social do negro à nova ordem capitalista: tanto para a geração dos 30 (a Frente Negra Brasileira), quanto para a geração dos 50 (o TEN), seria necessária uma segunda Abolição. É justamente em torno da utopia de uma Segunda Abolição, na qual se realizaria plenamente a democracia racial, que se dá a mobilização política dos negros. É preciso que se note no emprego deste termo, especialmente por parte dos negros, a ambiguidade de um valor adjetivado: falar em democracia racial significava o direito pleno a algo não materializado. Por um lado, o valor declarado significava um direito que se poderia reivindicar a todo momento, e nisso residia seu lado progressista; por outro lado, o não estar materializado poderia ser interpretado como opinião subjetiva e não como fato, e nisso esteve sempre o seu aspecto conservador. (GUIMARÃES, 2001, P.151)

Portanto, é um campo fundado e marcado por uma visão eurocêntrica de corpo, saber e narrativas históricas. Ela encontra o corpo como matéria para sua experimentação poética a partir de uma série de questões ontológicas: O que é corpo? Como é o corpo? O que constitui esse corpo? O corpo ou os corpos? Corpo étnico, corpo relacional, corpo e memória, corpo e pertencimento, corpo e grupo, corpo e sociedade. Corpo e matéria, corpo e plástica, corpo e o tempo, transformação, evolução e adaptação, corpo e autonomia, corpo e prisão, corpo e padrão. Corpo

e estigma, somos o nosso corpo. Corpo e beleza, corpo e aceitação, corpo e homogeneidade, corpo e singularidade.⁷⁵ (Bynum, s.d. p.22)

A ação na performance *O Mito da Diversidade Étnica* decorre no ato de despir-se de sua camiseta, calça, tênis para trajar-se com lenços estampados que são amarrados ao longo do corpo, criando um turbante e partes de vestimentas que deixam os seios desnudos. Olyvia Bynum no ato de utilizar pinturas corporais sobrepõe estampas e materiais diversos, como colares com materiais distintos, inventa uma fabulação que remete a uma entidade ou grupo étnico africano. Ou, ainda uma forma de colagem de elementos estéticos e culturais a respeito de diferentes grupos étnicos. Possivelmente, Bynum estabelece um diálogo com o espaço e as pessoas num entrecruzamento entre o corpo como construto sociocultural. A ideia de sistematização, formalização e recepção poética dá-se através de uma releitura do que seria uma africanidade posta sobre um corpo feminino e negro. Este corpo é associado, segundo Lélia Gonzales, à figura da doméstica, mulata e mãe preta. Ainda, a propósito de um aspecto relacional entre arte e cultura, como também, arte como experiência individual e coletiva presentificadas na sua narrativa visual. Para a artista o trabalho tem como finalidade propor uma manifestação artística, ancestral e intuitiva através do meu corpo. A pretensão é apresentar, através do corpo, a diversidade estética, cultural e espiritual oriunda do impulso poético da artista, e também problematizar o modelo estético vigente por meio da presença dos trajes afro-inspirados no seio do cotidiano urbano.⁷⁶

⁷⁵BYNUM, Olyvia. *Mito da diversidade étnica. Pesquisa e performance.*

Monografia. https://issuu.com/olyviabynum/docs/o_mito_da_diversidade_étnica2014re. Acesso em 20/02/2016.

⁷⁶BYNUM, Olyvia. <http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/O-MITO-DA-DIVERSIDADE-ETNICA/> Acesso em: 20/02/2016.

SOBRE POÉTICA(S)

As formas definidoras de um paradigma na produção poética pauta-se no conceito de universalismo artístico que está localizado numa fundamentação eurocêntrica. Deve-se ressaltar a existência de uma produção de artistas negros, numa contemporaneidade pós-colonial que articula aspectos formais e conceituais interseccionando raça, gênero e classe. Assim, uma autoria negra se perfaz por meio da ordenação, da sistematização e da formulação poética. Acrescidas da constituição de uma epistemologia da criação em artes em diálogo com procedimentos antropológicos de pesquisa. Geralmente, uma obra partilha de uma abordagem social, histórica e política permeada de experiências identitárias de uma dada autoria. Estas experiências sinalizam a noção de territorialidade e deslocamento do pensamento cultural e os lugares de produção de conhecimento. No entanto, um dado protagonismo de autoria negra dá-se num distanciamento de discursos que se localizam num sistema que encerra determinadas visualidades; numa série de narrativas na arte brasileira moderna e contemporânea, constituídos num modelo hegemônico. Ou ainda, essas produções atreladas somente a um conteúdo político-literário pela ideia de ilustração de um tema.

O letramento racial (Racial Literacy) torna-se uma discussão fundamental para produção de novos lugares para que sujeitos brancos possam rever os seus lugares históricos de privilégios. A começar, de que seja possível reconhecer que as relações entre os indivíduos, independentemente de seu fenótipo, ocorrem de modo racializado. Bem como, permite perpetuar as desigualdades entre os indivíduos de acordo com a sua cor de pele e posição social. Para isso, deve-se compreender que

“Racial Literacy” é um conjunto de práticas que pode ser melhor caracterizado como uma “prática de leitura”- uma forma de perceber e responder individualmente às tensões das hierarquias raciais da estrutura social – que inclui o seguinte: (1) um reconhecimento do valor simbólico e material da branquitude; (2) a definição do racismo como um problema social atual, em vez de um legado histórico; (3) um entendimento de que as identidades raciais são apreendidas e um resultado de práticas sociais; (4) a posse de uma gramática e um vocabulário racial que facilita a discussão de

raça, racismo e antirracismo; (5) a capacidade de traduzir e interpretar os códigos e práticas racializadas de nossa sociedade e (6) uma análise das formas em que racismo é mediado por desigualdades de classe, hierarquias de gênero e heteronormatividade. (TWINE apud SCHUCMAN, 2006, p.344)

Os métodos de leitura das poéticas apresentadas até aqui se encontram numa articulação abrangente de temas urdidos com o debate étnico-racial, de gênero e de classe que problematizam estruturas de poder. A colonialidade do poder, o capitalismo e o eurocentrismo são problemas centrais que interferem numa totalidade da vida cotidiana e interplanetária das pessoas. Por conseguinte, subentende-se uma heterogeneidade de uma estrutura histórica que normatiza práticas sociais em comum, como também, uma existência intersubjetiva que regula e orienta este conjunto. As instituições de caráter hegemônico atuam como universais de modelos intersubjetivos. Pode-se citar, o Estado Nação, a família burguesa, a empresa, a racionalidade eurocêntrica. O Estado Nação numa perspectiva eurocêntrica fundamentou a noção de homogeneização para elaborar histórias comuns. O conceito raça torna-se um problema na América Latina, pois se configura em mecanismos de poder ainda na contemporaneidade pautada por relações coloniais.

Um Estado-nação é uma espécie de sociedade individualizada entre as demais. Por isso, entre seus membros pode ser sentida como identidade. Porém, toda sociedade é uma estrutura de poder. É o poder aquilo que articula formas de existência social dispersas e diversas numa totalidade única, uma sociedade. Toda estrutura de poder é sempre, parcial ou totalmente, a imposição de alguns, frequentemente certo grupo, sobre os demais. Consequentemente, todo Estado-nação possível é uma estrutura de poder, do mesmo modo que é produto do poder. Em outros termos, do modo como foram configuradas as disputas pelo controle do trabalho, seus recursos e produtos; do sexo, seus recursos e produtos; da autoridade e de sua violência específica; da intersubjetividade e do conhecimento. (QUIJANO, 2005, p. 130)

No campo das artes visuais a busca de uma autoria torna-se imprescindível para uma revisão de uma história individual e coletiva. Nota-se a importância para o debate étnico-racial a respeito da noção sobre identidade e

diferença na constituição de visualidades. Estas refletem uma reinscrição de uma narrativa não unidirecional. Para Tomas Tadeu da Silva (2002), isto decorre quando se estabelece as seguintes relações entre identidade e diferença:

1. A diferença não tem nada a ver com o diferente. A redução da diferença ao diferente equivale a uma redução da diferença à identidade.
2. A multiplicidade não tem nada a ver com a variedade ou a diversidade. A multiplicidade é a capacidade que a diferença tem de (se) multiplicar.
3. Não é verdade que só pode diferir aquilo que é semelhante. É justamente o contrário: só é semelhante aquilo que difere.
4. A identidade é predicativa, propositiva: x é isso. A diferença é experimental: o que fazer com x.
5. A identidade é da ordem da representação e da reconhecimento: x representa y, x é y. A diferença é da ordem da proliferação; ela repete, ela replica: x e y e z...
6. A diferença não é uma relação entre o um e o outro. Ela é simplesmente um devir-outro.
7. A questão não consiste em reconhecer a multiplicidade, mas em ligar-se com ela, em fazer conexões, composições com ela.
8. A diferença é mais da ordem da anomalia que da anormalidade: mais do que um desvio da norma, a diferença é um movimento sem lei.
9. Quando falamos de diferença, não estamos perguntando sobre uma relação entre x e y, mas, antes, sobre como x devém outra coisa.
10. A diferença não pede tolerância, respeito ou boa-vontade. A diferença, desrespeitosamente, simplesmente difere.
11. A identidade tem negócios com o artigo definido: o, a. A diferença, em troca, está amasiada com o artigo indefinido: um, uma.
12. A diferença não tem a ver com a diferença entre x e y, mas com o que se passa entre x e y.
13. A identidade joga pelas pontas; a diferença, pelo meio.
14. A identidade é. A diferença devém. (SILVA, 2002, p.66)

Ao trazer os possíveis deslocamentos entre identidade e diferença e sobre como as histórias tornam-se oficiais dentro de uma lógica de poder; a partir de *narrativas enviesadas*⁷⁷ como um modo contemporâneo de produção

⁷⁷ Termo utilizado pela pesquisadora Kátia Canton (2012), Narrativas enviesadas referem-se à produção artística que surge no cenário internacional da década de 90. E, possui como característica principal, certos indicativos de narrar uma determinada história. Historicamente, a modernidade do século XX com as vanguardas europeias coloca em questão a ideia de representação do real culminando com a geometrização e a simplificação formal até chegar a sua abstração. O conceito de narrativa relaciona-se com os fatos e a dinâmica da própria existência do artista. Termos como transculturalidade e

escritas. Na mesma medida, a leitura de maneira não linear dos arranjos formais e conceituais de epistemologias em arte. De acordo com Lélia Gonzales, o lugar determina todas as potencialidades de voz e trânsitos sociais, pois indica que este lugar onde nos *situamos determinará nossa interpretação sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo. Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular.* (GONZALES, 1984, p.224)

Portanto uma produção poética parte de um universo de seleção, transmissão de memórias, histórias coletivas e pessoais. Uma pesquisa poética pode partir de arquivos aonde se armazenam determinados registros (como por exemplo, plataforma web de notícias). Ou, ainda, como o começo de alguma coisa em que atua acima do tempo e do espaço (as reverberações de acontecimentos que se tornam matéria para o artista contemporâneo). O repertório ativa a memória e traduz em discursos visuais uma autoescrita numa tensão constante entre o eu e o outro.

multiculturalidade trazem os debates étnico-raciais dentro de um redimensionamento de uma nova geografia mundial. No campo das artes visuais, o passado não é renegado, aparece fragmentado na contemporaneidade aonde a noção de originalidade da criação é um mito modernista. A busca de sentido é decorrente do presente contexto sócio-histórico, nos quais temas como corpo, identidade, erotismo, lugar, política e violência são motes para fundamentação de discursos visuais.

SOBRE EPISTEMOLOGIAS (OU ENTRECASTURAS PARA NARRATIVAS NÃO HEGEMÔNICAS)

A concepção em torno de um imaginário sobre o negro é, ainda presente na contemporaneidade, associado à loucura, o alcoolismo, a lascívia, a atos violentos ou desonestos. Do mesmo modo, é possível localizar historicamente um discurso científico arregimentado em teorias raciais que permearam as relações sociais, políticas e econômicas. E, também legitimaram o conceito de inferioridade racial entre os indivíduos e naturalizaram diversas formas de opressão.

A constituição de um *corpo* e um *não corpo* numa visão eurocêntrica de produção de saberes é tangente tanto à raça quanto a gênero e encontram-se inter-relacionados como duas dimensões inseparáveis dos indivíduos. Durante os séculos XV e XVI, a alma tinha uma importância nos processos repressivos do cristianismo referentes a mulçumanos e judeus. Porque o corpo era o que configurava a repressão da alma, e estava separado das intersubjetividades do mundo cristão. No século XVII, o filósofo, físico e matemático francês René Descartes vê o *corpo* e *não corpo* como copresença ininterrupta. Ele separa *razão/sujeito* (entidade responsável pelo conhecimento racional sobre o corpo) e o *corpo* (objeto de conhecimento). Os indivíduos são dotados de razão e, esta se localiza exclusivamente na alma. Então, o “corpo”, por definição incapaz de raciocinar, não tem nada a ver com a razão/sujeito. Produzida essa separação radical entre “razão/sujeito” e “corpo”, as relações entre ambos devem ser vistas unicamente como relações entre a razão/sujeito humana e o corpo/natureza humana, ou entre “espírito” e “natureza”. Deste modo, na racionalidade eurocêntrica o “corpo” foi fixado como “objeto” de conhecimento, fora do entorno do “sujeito/razão”. (QUIJANO, 2005, p.129)

O corpo como objeto da natureza fora do campo do espírito fundou as teorias raciais acentuando o problema da raça. Algo destacado, por exemplo, pelo Conde de Gobineau. Numa perspectiva eurocêntrica define-se a inferiorização de determinados grupos étnicos por não possuírem características consideradas racionais. E,

consequentemente, a dominação e a exploração destes corpos seriam justificadas pela sua aproximação com a natureza.

De acordo com o mito do estado de natureza e da cadeia do processo civilizatório que culmina na civilização europeia, algumas raças– negros (ou africanos), índios, oliváceos, amarelos (ou asiáticos) e nessa sequência– estão mais próximas da “natureza” que os brancos. Somente desta perspectiva peculiar foi possível que os povos não europeus fossem considerados, virtualmente até a Segunda Guerra Mundial, antes de tudo como objeto de conhecimento e de dominação/exploração pelos europeus. (Ibidem, p.129)

Além disso,

Esse novo e radical dualismo não afetou somente as relações raciais de dominação, mas também a mais antiga, as relações sexuais de dominação. Daí em diante, o lugar das mulheres, muito em especial o das mulheres das raças inferiores, ficou estereotipado junto com o resto dos corpos, e quanto mais inferiores fossem suas raças, mais perto da natureza ou diretamente, como no caso das escravas negras, dentro da natureza. É provável, ainda que a questão fique por indagar, que a ideia de gênero se tenha elaborado depois do novo e radical dualismo como parte da perspectiva cognitiva eurocentrista. (Ibid., p.129)

Projeto 158-1
transformação:
pícnico-astênico
(Kretschmer)
(A)

comportamento
estético médio
(monotono)

comportamento
vegetativo
tranquilo

comportamento
inquieto, neurótico

Leticia Parente
1975.

Série Projeto 158-1, 1975
Leticia Parente
Fotografia
Fonte: <https://performatus.net/estudos/leticia-parente/> Acesso em: 18/05/2015.

Série Mulheres, 1976
Leticia Parente
Xerox
Fonte: <https://performatus.net/estudos/leticia-parente/> Acesso em: 18/05/2015.

Numa certa aproximação com um feminino estigmatizado, a artista visual Leticia Parente (BA, 1930- RJ, 1991) apresenta sua produção ora como uma arqueologia do tempo presente num corpo político e social subalternizado, ora como uma linguagem visual assumindo um caráter de denúncia. De acordo com a artista, o seu método constitutivo da obra encontra-se sob *uma perspectiva ou ótica utilizável em assuntos científicos. É a destruição de um outro tabu. A racionalidade que exige, porém, não pretende colocar a lógica num pedestal, mas também ela passa a ser objeto de crítica e denúncia. A verificação do humano sem proselitismo ou dogmatização pode bem ser a preocupação mais contínua e presente.* (PARENTE, 2011, p.91) Isto se evidencia na série fotográfica *Projeto 158-1* (1975) e da *Série Mulheres* (1976), em xerox, onde esses trabalhos partem de referências científicas, como por exemplo, os estudos de psiquiatria. No Projeto 158-1 há a citação ao psiquiatra alemão Ernst Kretschmer (1888-1964) que analisou a constituição humana e fundamentou a ideia de uma tipologia de temperamento concernente a aspectos físicos que indicariam tendências a determinadas doenças ou psicopatologias. Na Europa, a teoria de tipologia constitucional era famosa durante a década de 30, e dividia-se, principalmente, em três tipos corporais:

1. *Astênico* ou *leptossômico* (magro, pequeno e fraco)
2. *Atlético* (musculoso e ossos grandes)
3. *Pícnico* (gordo e atarracado)

Assim, apresenta-se uma imagem fotográfica de um rosto feminino e jovem como eixo central da composição, onde aparece escrito com caneta esferográfica, do lado esquerdo, a palavra *transformação* e a junção da classificação pícnico e astênico. Do lado direito, está escrito comportamento em que corresponde a tipos corpóreos associados ao temperamento estatístico médio (monótono). Ainda, ocorre a ramificação em mais duas variações do mesmo rosto feminino matriz: um tipo corpóreo com a alteração da estrutura óssea pelo alongamento da testa, tornando-a mais estendida. Este tipo produto da *transformação* ou variante é classificado na teoria de tipologia constitucional de comportamento vegetativo/tranquilo. Já o outro rosto ou variante, tem uma ossatura do nariz mais estreita e olhos maiores. Este outro tipo corpóreo é classificado de comportamento

inquieta e perceptivo. Para a artista, estas categorizações representariam uma espécie de ideologia que configura numa forma de dominação da aparência externa de uma pessoa, cristalizada e reduzida numa interioridade que a torna uma caricatura. Igualmente num outro trabalho *da Série Mulheres* (1976), retoma-se a fisiognomia quando apresenta de modo jocoso, uma série de formatos dos lábios como marcadores de temperamento e caráter, numa ordenação pseudocientífica.

Essas teorias aparecem inicialmente no Renascimento com a fisiognomia, onde teve como seu principal expoente o filósofo, alquimista, dramaturgo e cientista italiano Giambattista della Porta (1535-1615) que publicou *De humana physiognomia* em 1586. De acordo com Della Porta *todo mundo natural consiste numa rede de correspondências secretas, que podem ser reveladas através de analogias. A folha de uma planta em forma de hastes de veado é relacionada com o caráter desse animal. As pessoas que se assemelhem a burros são estúpidas; as que têm semelhanças com bois são teimosas, preguiçosas e facilmente irritáveis; os indivíduos leoninos são fortes, generosos e corajosos.* (ROOB, 1997, p.575)

Anteriormente, segundo Panofsky (1981), Aristóteles já admitia que a natureza de uma coisa possuía como base a sua forma corpórea.⁷⁸ A definição de fisiognomia, segundo o editor belga Edouard Hocquart (1789-1870), aparece descrita na obra *Lavater das senhoras ou a arte de conhecer as mulheres pela sua fisionomia*, publicado inicialmente em 1812, refere-se a ideia de que um indivíduo pode ser julgado quanto a sua índole pelo aquilo que lhe é mais imediato, e, portanto visível: os traços fisionômicos.⁷⁹ A fisiognomia *ou a arte de conhecer as pessoas através de suas características exteriores, não é uma ciência quimérica, ou ilusória, nem tão difícil de aprender-se*

⁷⁸ Pode-se citar a transposição da fisiognomia para a constituição de visualidades na obra de Miguel Ângelo *Escravo Agonizante* localizado no Louvre. Um escravizado foi representado acompanhado pela imagem emergida de uma massa de pedra amorfa como um macaco. A descrição do macaco aproxima-se a do homem desprovido de sua liberdade por suas características corporais: com crânio redondo, testa baixa e quadrada e focinho saliente. Além de indicar o *Escravo Agonizante* como um comportamento aprisionado a ideia de natureza: a lascividade, o impudor e a avaréza. Algo que os neoplatônicos chamaram de *commune cum brutis*, o que há de comum entre homens e animais sem inteligência, e considerados como "Alma inferior". Portanto, o homem representado por Miguel Ângelo personificaria a alma humana escravizada pela matéria.

⁷⁹ Posto que no título da obra de Hocquart cite o suíço Johann Kaspar Lavater (1741-1801), um dos teóricos sobre a fisiognomia, supõe-se que Lavater era apenas autor das ilustrações analisadas pelo autor.

como afirmam aqueles que, conhecendo-a mal, querem dar-se ar de prodigiosos, com a tintura superficial que dela têm. (HOCQUART, 2010, p.15)

Giambattista della Porta, *De Humana Physiognomia*, 1650.
In: ROOB, Alexander. Alquimia & Misticismo. O Gabinete Herméticos. Colónia:Taschen, 2005.

Na obra *Regras fisignomônicas ou observações sobre alguns traços característicos*, escrita no século XVIII, J. K. Lavater descreve de que maneira uma somatória de traços determinaria o caráter de uma pessoa a partir do exemplo a seguir:

Mulher com a raiz do nariz assaz escavada, muita garganta, os dentes caninos algo salientes, por feia que seja e pouco encanto que mostre noutras partes, exercerá nos libertinos vulgares, nos homens voluptuosos, atrativo mais fácil, mais certo, mais irresistível do que uma mulher verdadeiramente bela. As mais perigosas prostitutas comparecem diante dos tribunais, distinguem-se todas por esse caráter. Fugam como da peste das mulheres que a natureza marcou com semelhantes traços, e não tenham com elas qualquer ligação, mesmo que elas jurem ter a reputação mais ilibada. (LAVATER apud HOCQUART, 2010, p.82)

Esta análise seria realizada através do formato geral da cabeça e pelo exame de cada traço que compreende a testa, a sobrancelha, queixo; além da passagem da testa para o nariz, seguindo pela boca. Mas, enfatizada na linha que descreve a pálpebra superior sobre a pupila e no corte da boca. São traços que revelariam as qualidades intelectuais de uma pessoa. Define-se, ainda segundo o Universal-Lexikon (Halle, 1732-1754) de Zedler, a fisiognomonia é “a arte que, a partir da configuração exterior dos membros ou dos traços do corpo de um indivíduo, revela a sua natureza e temperamento emotivo”. Durante muito tempo fez parte do vasto repertório das ciências ocultas. Fludd coloca-a a par da astrologia e da quiromancia entre as artes microcósmicas, e o erudito universal, Giambatistta della Porta, que fundou em Nápoles, em 1560, a “Academia para o Estudo dos Segredos da Natureza,” insere-a no vasto espectro das “magia naturalis”. Em finais do século XVIII, os escritos de Johann C. Lavater (1741-1801), que se baseiam na Physiognomia de Della Porta, deram origem à “mania da fisiognomonia” pela qual o próprio Goethe se deixou arrastar. E de tal modo, que forneceu ao seu amigo Lavater esboços de silhuetas de pessoas que faziam parte do seu círculo de relações. Lavater lançou ainda as bases de um fisiognomonia criminal e racial. Um opositor convicto dos “fisiognomistas” foi o físico e pensador G. C. Lichtenberg: “Se a fisiognomonia se converter naquilo que espera dela, enforcam-se antes que estas pratiquem actos merecedores de força (...).” (Sudelbücher, 1777), e: “Estamos constantemente a fazer juízos pelas caras, e normalmente erramos”. (Über Physiognomik) (R00B, 1997, p.574)

Ainda, segundo Hocquart, no campo jurídico seria um conhecimento imprescindível para a percepção de inclinação criminosa de um determinado suspeito ao ser julgado, pois *jamais se encontrará o nariz de um idiota com a fronte que revela o gênio, ou os olhos de um tímido com os sinais característicos de coragem*. (HOCQUART, 2010, p.16) Esta teoria corrobora-se a partir de uma espécie de estudo atento sobre a impressão fisionômica de diferentes pessoas numa experiência cotidiana de análise realizada por um juiz. Por que serão *necessárias mais provas? Vejam no tribunal o juiz esclarecido: seu olhar escrutinador parece interrogar os mais secretos pensamentos do acusado; ele já pressentiu o culpado antes de o ter interrogado, ou então já compreendeu a linguagem muda da*

inocência. (Ibidem, p.16) Posteriormente, no século XVIII com o desenvolvimento das teorias evolucionistas estabelece-se a diferença entre os seres a partir de teóricos como o francês Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), e o holandês Cornelius Franciscus de Pauw (1739-1799). Delinearam-se os grupos na forma de *povos* e *nações*. O termo *raça* começa a ser utilizado no século XIX sustentadas por teses poligenistas como a frenologia e da antropometria que interpretavam a potencialidade humana pelo formato e tamanho do crânio. O psiquiatra, cirurgião, criminologista, antropólogo e cientista italiano Cesare Lombroso (1835-1909), principal expoente da Antropologia Criminal, afirmava que a criminalidade é um fenômeno físico e hereditário. Inevitavelmente, determinados indivíduos estavam fadados biologicamente à transgressão das normas sociais.

Quadro sinóptico de traços fisionômicos, para o retrato falado. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

1

Mensuração de crânio para identificação criminal (Paris, s.d.) In: In: SCHWARCZ, Lília Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Todos negros, 1983 Luiz Morier. Fotografia
Fonte: <https://historiablog.org/2014/04/12/todos-negros-um-historico-flagrante-de-racismo/> Acesso em: 25/05/2018.

No entanto, o termo *raça* define-se como construção social que funda um projeto político e ideológico de uma sociedade que não se percebe racializada. Mas, classifica e hierarquiza as diferenças de determinados grupos sociais. De acordo com marcadores distintos de traços culturais, linguísticos, religiosos. A classificação das diferenças dos indivíduos em relação a cor da pele, traços morfológicos e as qualidades psicológicas, morais, culturais, estéticas e intelectuais acontecem de forma hierárquica. Isto aparece nas seguintes categorizações de grupos sociais entendidas pelos naturalistas do século XVIII-XIX: a *raça branca* (vistas no forjar de um discurso hegemônico como mais bonitos, inteligentes, governado pelas leis, engenhoso, inventivo), *amarela* (governado pela opinião e pelos preconceitos), *americana* (amante da liberdade, cabeçudo, governado pelo hábito) e *negra* (astucioso, preguiçoso, negligente). Estas avaliações sistematicamente forjadas sobre o outro cultural ratificaram todo modo de dominação em relação à população indígena e negra no Brasil. O conceito de *raça* a partir do século XX torna-se inoperante na chave biológica, em razão de pesquisas realizadas no campo da ciência biológica (genética humana, biologia molecular, bioquímica). Portanto, este conceito definiu-se como uma construção ideológica que reflete relações de poder, de dominação e que concebe diretamente as construções de estigmas sociais de grupos em condições subalternas. Nesse sentido, indistintamente tanto pessoas brancas quanto negras perpassam pelas relações de gênero, classe e sexualidade por meio da *raça*. O processo de racialização de uma subjetividade branca é apontado por Avtar Brah, no texto *Diferença, diversidade, diferenciação* (2006), como não sendo

[...] muitas vezes manifestante clara para grupos brancos, porque “branco” é um significante de dominância, mas isso não torna o processo de racialização menos significativo. É necessário, portanto, analisar que nos constroem como, digamos, “mulher branca” ou “mulher negra”, como “homem branco” ou “homem negro”. Tal desconstrução é desnecessária se quisermos decifrar como e por que os significados dessas palavras mudam de simples descrições a categorias hierarquicamente organizadas em certas circunstâncias econômicas, políticas e culturais. (BRAH, 2006, p. 345-346)

A produção das formas de trabalho, como classificação racial de uma população dentro de uma estrutura escravista, estava atrelada como forma de controle não pago a respeito daqueles considerados inferiores. O salário era considerado privilégio de brancos. Na contemporaneidade esta assimetria ocorre *nas diferenças salariais pelo mesma atividade desenvolvida por um trabalhador branco, nos atuais centros capitalistas, não poderia ser, tampouco, explicado sem recorrer-se à classificação social racista da população do mundo. Em outras palavras, separadamente da colonialidade do poder capitalista mundial.* (QUIJANO, 2005, p. 120)

O *Mapa da Violência 2013: homicídios e juventudes no Brasil* faz um levantamento de dados pautados numa sociedade de classes marcada por situações de desigualdades sociais, e permeada por um racismo estrutural antinegro. Os dados são formulados num contexto bastante específico de circunstâncias culturais, políticas e econômicas. Logo, caracterizadas por mecanismos segregacionistas de territórios habitados por uma população negra em zonas periféricas. O mapa apresenta alguns índices de homicídio no que se refere ao conjunto da população, embora aponte de modo desproporcional o aumento de mortes entre a população negra em contraposição ao decréscimo entre a população branca. Como é possível observar a seguir:

O número de vítimas brancas caiu de 18.867, em 2002, para 13.895 em 2011, o que representou um significativo decréscimo: 26,4%; As vítimas negras cresceram de 26.952 para 35.297, no mesmo período; isto é, houve um aumento de 30,6%; Assim, a participação branca no total de homicídios do país caiu de 41%, em 2002, para 28,2% em 2011. A participação negra, já elevada em 2002, com 58,6%, cresce mais ainda: vai para 71,4%; Com esse diferencial, a vitimização negra passa de 42,9%, em 2002 – nesse ano, morreram proporcionalmente 42,9% mais vítimas negras do que brancas – para 153,4% em 2011, num crescimento contínuo anual dessa vitimização. (WASELFISZ, 2013, p. 87-88)

O artigo *Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes* de autoria de Laura Moutinho (2014), perfaz um percurso conceitual acerca dos marcadores de diferença, a propósito das identidades analisadas como produção da diferença e da desigualdade. O debate interseccional entre raça e

gênero aparece no Brasil por meio da leitura das produções de Kimberle Crenshaw, Anne McClintock, bell hooks, Avtar Brah e Verena Stolcke. O termo *interseccionalidade* compreende um subsídio feminista e antirracista num campo multifacetado de análises na antropologia. A construção de um imaginário em torno do corpo da mulher negra personificada na figura da mulata e perpetuada na ideologia da mestiçagem entram num terreno de debate que entrecruzam as diferenças de gênero, sexo, raça e classe. Daí torna-se indicadores significativos de desigualdade social e diferenciação entre as mulheres na sociedade de classe. A respeito disso, no artigo *Nossos Feminismos Revisitados*, Luiza Bairros retoma estas questões que produzem desigualdades sociais em diferentes tipos de feminismos que *desconsideram categorizações de raça de classe social e de orientação sexual favorecendo assim discursos e práticas voltados para as percepções e necessidades de mulheres brancas heterossexuais de classe media*. (BAIRROS, 1995, p. 459)

Segundo essa teoria, a experiência da opressão sexista é dada pela posição que ocupamos numa matriz de dominação onde raça gênero e classe social se interceptam em diferentes pontos Assim, uma mulher negra trabalhadora não é triplamente oprimida ou mais oprimida do que uma mulher branca na mesma classe social, mas experimenta a opressão a partir de um lugar que proporciona um ponto de vista diferente sobre o que é ser mulher numa sociedade desigual racista e sexista. [...] Mais especificamente, nossa posição pode ser melhor compreendida através do lugar ocupado pelas empregadas domésticas. Um trabalho que permitiu a mulher negra ver a elite branca a partir de uma perspectiva que nem os homens negros. (Ibidem, p.461)

No artigo *Diferença, diversidade, diferenciação* a autora Avtar Brah (2006) discute as diferentes categorias de feminino diante de processos estruturais e ideológicos que compreende formas distintas de identidades. Estas se integram aos modos de diferenciação entre os indivíduos, exemplificadas pelo racismo, heteronormatividade. As hierarquizações entre as pessoas sinalizam possíveis maneiras de permitir *oportunidades de vida para categorias específicas de mulheres*. De acordo com Brah, a mulher como gênero:

(...) é constituído e representado de maneira diferente segundo nossa localização dentro de relações globais de poder. Nossa inserção nessas relações globais de poder se realiza através de uma miríade de processos econômicos, políticos e ideológicos. Dentro dessas estruturas de relações sociais não existimos simplesmente como mulheres, mas como categorias diferenciadas, tais como "mulheres da classe trabalhadora", "mulheres camponesas" ou "mulheres imigrantes". Cada descrição está referida a uma condição social específica. Vidas reais são forjadas a partir de articulações complexas dessas dimensões. É agora axiomático na teoria e prática feministas que "mulher" não é uma categoria unitária. Mas isso não significa que a própria categoria careça de sentido. O signo "mulher" tem sua própria especificidade constituída dentro e através de configurações historicamente específicas de relações de gênero. Seu fluxo semiótico assume significados específicos em discursos de diferentes "feminilidades" onde vem a simbolizar trajetórias, circunstâncias materiais e experiências culturais históricas particulares. Diferença nesse sentido é uma diferença de condições sociais. (BRAH, 2006, p. 341)

Em outras palavras, o eixo narrativo do ato performático *O Cântico da Paixão de Claudia*, que apresento no próximo capítulo, decorre das relações proximais entre as formas de genocídio cultural e étnico de grupos em condições subalternas na história do Brasil, e caracterizada numa relação temporal entre o passado e o presente. Por um lado, revisita-se a história individual de Claudia da Silva Ferreira e na mesma medida uma história coletiva e contemporânea da população negra nas periferias das metrópoles brasileiras. A história de Claudia segundo a pesquisadora, professora universitária e artista visual Renata Felinto:

Não era mais uma morte de uma mulher, uma mulher negra. Sem conservadorismo, entretanto, contrariando todas as estatísticas e, especialmente, vivências do povo negro, havia ali um rompimento com um círculo histórico-familiar que acomete o segmento negro da população. Ali existia uma família, um núcleo familiar nos padrões tradicionais com mãe, pai, filhos e agregados. Contrariando a realidade de mulheres negras mães sozinhas; de crianças negras abandonadas; de pais negros alcoólatras, presidiários ou desempregados. Ali havia uma rara família negra estruturada, ainda que, com poucos recursos financeiros, e que à despeito de todos os dispositivos do sistema para eliminar negros e negras, seja psicologicamente, seja carnalmente, eles conseguiram se manter unidos. (FELINTO, 2014, s.n.)⁸⁰

⁸⁰ FELINTO, Renata. *Mobilização: sobre a força do Ato Cultural A Paixão de Claudia*. In: http://omenelick2ato.com/especial/A-PAIXAO-DE-CLAUDIA/Agosto_de_2014. Acesso em: 10/07/2015.

Certamente há um território de tensões que refletem numa necessária reescrita de um passado de invisibilidades e negações de direitos e equidades para a mulher negra. Torna-se necessário a reafirmação de visibilidades e protagonismos de saberes e fazeres, tecnologias, afetividades e estéticas, para uma contranarrativa dignificada.

O CÂNTICO DA PAIXÃO DE CLAUDIA. Janaina Barros/Wagner Leite Viana. Performance, 2014.. Frame a partir registro do ato político e cultural *A Paixão de Claudia*. <https://vimeo.com/92444217>

IV. O ATO PERFORMÁTICO "O CÂNTICO DA PAIXÃO DE CLAUDIA" EM DOIS ATOS

1-) A PAIXÃO DE CLAUDIA⁸¹

1

2

3

4

⁸¹ Alguns registros do ato público, político e cultural denominado *A Paixão de Claudia* a partir da história trágica de Claudia Ferreira da Silva, organizado pela Cubo Preto Ensino de Arte e Cultura Ltda., organizações não governamentais, artistas. O ato performático *O Cântico da Paixão de Claudia* ocorreu no dia 18 de abril de 2014 durante este evento numa *Sexta-Feira Santa* na região central de São Paulo. O ato iniciou-se em frente à Igreja Nossa Senhora da Consolação e terminou na Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos no Largo do Paissandu. A numeração em cada foto indica as seguintes fontes:

1. <<http://mumusilva.tumblr.com/post/83680897287/a-paix%C3%A3o-de-cl%C3%A1udia-um-%C3%A1lbum-no-flickr-a-paix%C3%A3o>>. Acesso em: 21/04/2014.

2. <<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/24552-paixao-de-claudia>>.

3. <<http://afrokut.com.br/photo/ato-paixao-de-claudiaem-sp-lembra-claudia-arrastada-por-carro-d-3>>. Acesso em: 21/04/2014.

4. *A Paixão de Claudia*. <<https://vimeo.com/92444217>>.. Acesso em: 29/06/2014.

O ato performático *O Cântico da Paixão de Claudia* revisita a história contemporânea de genocídio da população negra no Brasil, a partir da história individual de Claudia da Silva Ferreira, conhecida como Cacau por amigos e familiares. Era uma mulher negra de 38 anos, mãe de quatro filhos, casada há quase 20 anos com Alexandre Fernandes da Silva, trabalhadora (exercia a função de auxiliar de serviços gerais do Hospital Naval Marcílio Dias no bairro Lins de Vasconcelos), e moradora do Morro da Congonha na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Poder-se-ia redimensioná-la em diferentes formas de identidades tais como gênero, raça e classe. Na mesma medida redimensionar estes fragmentos narrativos numa compreensão de uma história urdida por fatos, memórias, afetividades e experiências. Essas diversas identidades constroem-se pelas condições sociais e materiais que distinguem um grupo de atores sociais nos modos como as histórias se convergem, se sobrepõem, se justapõem, se divergem. Histórias pessoais. Histórias coletivas. Consequentemente, isto implica em relações de poder que também demarcam diferenças sobre aquele que é visto como racializado e aquele que não é visto como racializado. Logo, outros marcadores de diferença partilham desse contexto de leitura sobre O Outro.

Claudia foi baleada no pescoço e nas costas durante uma operação realizada por oficiais do 9º Batalhão da Polícia Militar (BPM), pertencentes às Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs), no bairro em que morava, Morro da Congonha, numa manhã do dia 16 de março de 2014. A versão oficial tratava-se de troca de tiros entre policiais do 9º BPM com criminosos numa ação militar no bairro. Ela foi socorrida e conduzida para o Hospital Carlos Chagas pelos mesmos, mas quando transportada no porta malas da viatura militar, no decorrer do trajeto as portas abriram-se de repente. Claudia gravemente ferida caiu da parte traseira da viatura. O seu corpo encontrava-se preso apenas por um pedaço de sua veste. Ela foi arrastada em meio ao asfalto das ruas da cidade carioca por mais de 250 metros.

Imagem da Carteira de Identidade (Registro Geral) de Claudia da Silva Ferreira popularizada por diferentes plataformas de notícias.

A sua imagem foi descaracterizada de sua integridade moral pela mídia polícialasca que naturaliza formas de violência quando assume determinados dispositivos de poder que estigmatiza pessoas negras. Neste caso, isto se dá pela sua associação indireta como cúmplice de criminosos. Em consonância com Lélia Gonzales (1984), o racismo fundamenta as formas de naturalização das relações sociais, e localiza-se num imaginário que permite aceitar

Que negro tem mais é que viver na miséria. Por quê? Ora, porque ele tem umas qualidades que não estão com nada: irresponsabilidade, incapacidade intelectual, ciancio, etc. e tal. Daí é natural que seja perseguido pela polícia, pois não gosta de trabalho, sabe? Se não trabalha, é malandro e se é malandro é ladrão. Logo, tem que ser preso, naturalmente. Menor negro só pode ser pivete ou trombadinha (Gonzales, 1979b), pois filho de peixe, peixinho é. Mulher negra, naturalmente, é cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta. Basta a gente ler jornal, ouvir rádio e ver televisão. Eles não querem nada. Portanto têm mais é que ser favelados. Racismo? No Brasil? Quem foi que disse? Isso é coisa de americano. Aqui não tem diferença porque todo mundo é brasileiro acima de tudo, graças a Deus. Preto aqui é bem tratado, tem o mesmo direito que a gente tem. Tanto é que, quando se esforça, ele sobe na vida como qualquer um. Conheço um que é médico; educadíssimo, culto, elegante e com umas feições tão finas... Nem parece preto. Por aí se vê que o barato é domesticar mesmo. E se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta, revelando, as marcas da africanidade que a constituem. (Como é que pode?) Seguindo por aí, a gente também pode apontar pro lugar da mulher negra nesse processo de formação cultural, assim como os diferentes modos de rejeição/integração de seu papel. (GONZALES, 1984, p.224)

Portanto, justificar-se-ia a operação militar tendo como consequência o óbito de Claudia, atenuando-se as responsabilidades legais de oficiais de polícia de acordo com o Código Penal Brasileiro. Essas autuações são nomeadas como *auto de resistência* e normatizam o *modus operandi* que justificam e tornam naturais qualquer morte efetuada por policiais em serviço. Pois, trata-se de pessoas consideradas “suspeitas” ou perigosas. Sobre isto, diz o Decreto Lei nº 2.848 de 07 de dezembro de 1940, no artigo 23 do Código Penal Brasileiro:

Art. 23 - Não há crime quando o agente pratica o fato: (Redação dada pela Lei nº 7.209, de 11.7.1984)
I - em estado de necessidade; (Incluído pela Lei nº 7.209, de 11.7.1984)
II - em legítima defesa; (Incluído pela Lei nº 7.209, de 11.7.1984)
III - em estrito cumprimento de dever legal ou no exercício regular de direito. (Incluído pela Lei nº 7.209, de 11.7.1984)
(In: <http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10637476/artigo-23-do-decreto-lei-n-2848-de-07-de-dezembro-de-1940>. Acesso: 17/11/2015)

Ao longo de inúmeras vezes que era noticiado o seu caso pela mídia impressa, digital ou televisiva, era acompanhado de um vídeo realizado por um celular de um cinegrafista amador que retomava os fatos de sua morte, tornando-a cada vez mais impessoal pela imprensa. Desse modo, Claudia Silva Ferreira tornou-se a "arrastada" ou a "mulher arrastada". A imagem de sua carteira de identidade (RG) tornava-se esvanecida de sua experiência social e protagonismos pela repetição e pelo esgotamento de sua individualidade. Assim, a história de Claudia teceu-se pela opinião pública em concordância com uma visão oficial apresentada pela polícia que desconstruía a sua probidade e a tornava figura duvidosa. E, por isso, passível de sofrer qualquer violência.

PMs presos por arrastar vítima estão envolvidos em 62 ações que resultaram em morte

MARCELO GOMES - O ESTADO DE S. PAULO

18 Março 2014 | 23h 59 - Atualizado: 18 Março 2014 | 21h 11

Pelo menos 69 pessoas morreram em supostos tiroteios com os acusados desde 2000; laudo constata que tiro causou morte de auxiliar de serviços

RIO - Os três policiais militares presos por terem arrastado por cerca de 350 metros a auxiliar de serviços gerais Cláudia Silva Ferreira, de 38 anos, ao transportá-la na caçamba de uma viatura da PM cuja porta abriu, constam como envolvidos em 62 autos de resistência (mortes de suspeitos em confrontos com a polícia). Pelo menos 69 pessoas morreram em supostos tiroteios com os PMs desde 2000.

<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,pms-presos-por-arrastar-vitima-estao-envolvidos-em-62-aco-es-que-resultaram-em-morte,1142367>

17/03/14 06:00Atualizado em09/09/15 13:20

Viatura da PM arrasta mulher por rua da Zona Norte do Rio. Veja o vídeo.

<https://extra.globo.com/casos-de-policia/viatura-da-pm-arrasta-mulher-por-rua-da-zona-norte-do-rio-veja-video-11896179.htm>

17/03/2014 10h42 - Atualizado em 17/03/2014 12h55

Mulher arrastada temia que filhos fossem confundidos com traficantes.

Cláudia Ferreira foi baleada durante confronto no Morro da Congonha.

Ferida, ela foi colocada em carro da PM e caiu durante caminho para hospital.

<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/03/filho-de-mulher-arrastada-no-rio-diz-que-mae-tinha-medo-de-bala-perdida.html>

17/03/2014 07h30 - Atualizado em 18/03/2014 14h55

'Estava com a perna em carne viva', diz amigo de mulher arrastada no Rio.

Cláudia da Silva Ferreira foi baleada no Morro da Congonha, em Madureira.

Policiais a colocaram no porta-malas da viatura para levá-la ao hospital.

<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/03/estava-com-perna-em-carne-viva-diz-amigo-de-mulher-arrastada-no-rio.html>

17/03/2014 14h26 - Atualizado em 17/03/2014 17h

Moradores fecham via após enterro de arrastada por carro da PM no Rio.

Protesto foi motivado pela morte de mulher em operação da PM no domingo.

Manifestação fechou vias e terminou por volta das 16h10.

<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/transito/noticia/2014/03/manifestacao-interdita-trecho-da-avenida-ministro-edgard-romero.html>

18/03/2014 15h40 - Atualizado em 19/03/2014 10h31

Arrastada por carro da PM do Rio foi morta por tiro, diz atestado de óbito.

PM não confirmam se a tranca do porta-malas tinha efeito ou não.

Presa ao carro, Cláudia Silva Ferreira foi arrastada por 350 metros.

<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/03/arrastada-por-carro-da-pm-do-rio-foi-morta-por-tiro-diz-atestado.htm>

27/07/2014 13h44 - Atualizado em 28/07/2014 06h42

PMs acusados de matar e arrastar Cláudia voltam a trabalhar no Rio.

Os seis policiais foram afastados das ruas e fazem trabalhos internos.

Cláudia foi baleada e arrastada por carro após operação em Madureira.

<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/07/pms-acusados-de-matar-e-arrastar-claudia-voltam-trabalhar-no-rio.html>

16/03/16 06:00Atualizado em 16/03/16 23:04

Dois anos após morte de Claudia, arrastada por viatura, PMs não foram julgados.

<https://extra.globo.com/casos-de-policia/dois-anos-apos-morte-de-claudia-arrastada-por-viatura-pms-nao-foram-julgados-18884993.html>

O CÂNTICO DA PAIXÃO DE CLAUDIA: O ATO PERFORMÁTICO

Frames do registro audiovisual do ato performático *O Cântico da Paixão de Claudia*. Janeiro 2015. Ato Performático (Ficha técnica) Duração: 00: 07:12. Registro audiovisual: Fabiana Lopes. Local: Instituto Pretos Novos (IPN), Bairro Gamboa, Rio de Janeiro.

O Cântico da Paixão de Claudia reatualiza e redimensiona o lugar de desumanização de grupos hegemônicos, numa tentativa de restituição da dignidade de uma história cheia de estigmas. No ato concebe-se a ideia de sacrifício e reescritas a partir da *Paixão* de uma mulher negra. A ação configura-se em atos de reconstrução e dignificação de histórias individuais e coletivas tornadas invisíveis por uma história hegemônica oficial. A mulher de preto, com um tule preto velando o rosto, personifica a figura da Verônica. A imagem de uma mulher que sensibilizada pelo sofrimento de Cristo ao carregar a cruz até o Calvário, ou Gólgota, *um lugar para suplícios*, oferece-lhe o seu véu para limpar o rosto dele. Por conseguinte, quando ele devolve-lhe o véu a sua imagem está gravada no tecido.⁸² Da mesma forma, o rosto de Claudia impresso num tecido branco faz referência ao *Súdnario de Turim ou Santo Sudário*.⁸³ Os artistas Wagner Leite Viana, vestido com regata, bermuda branca e segurando uma matraca, e Janaina Barros, trajando saia evasê longa, blusa de malha preta, véu de tule sobre a cabeça e segurando uma espécie de estandarte, caminham pela Rua Pedro Ernesto, localizada no bairro da Gamboa, Rio de Janeiro. O ato performático retoma a história de Claudia, utilizando como índice a fotografia presente em sua carteira de identidade. Ali aparece o seu rosto tornado banalizado e desgastado pela sequência de notícias que a transformava apenas em *a arrastada*. O seu rosto é ampliado e impresso em vermelho num tamanho próximo de uma cabeça real sobre um tecido de algodão branco, onde é desvelado ao público em momentos cruciais da caminhada pela performer.

⁸² Calvário [Do lat. *Calvariū (m)*, designação do monte próximo a Jerusalém, em que os romanos realizavam as crucificações.] e Gólgota [F.: Do lat. *golgota*] Local para suplícios. Os termos remetem a espaço de morte e sacrifício, como também, a acidente geográfico associando a forma da colina a um crânio. Ver: <http://www.aulete.com.br/calvario>. Acesso em: 28 dez. 2015. <http://www.aulete.com.br/golgota>. Acesso em: 28 dez. 2015.

⁸³ Trata-se de uma peça em tecido de linho que apresenta a memória do martírio de Jesus Cristo por meio da crucificação. O manto teria envolvido o corpo de Cristo após a sua morte e encontra-se guardado na Catedral de Turim na Itália desde o século XIV.

A Verônica estende os braços
E canta
O pálido parou
Todos escutam
A voz na noite
Cheia de ladeiras acesas
(*Procissão do enterro*, Oswald de Andrade. Pau Brasil, 1925)

Vista da parte externa e interna do Instituto de Pretos Novos (IPN). Rua Pedro Ernesto, Bairro da Gamboa, Rio de Janeiro. Registro fotográfico Wagner Leite Viana

A Rua Pedro Ernesto era uma antiga região portuária carioca localizada na zona central onde está atualmente o Instituto de Pretos Novos (IPN). A rua era popularmente conhecida como Caminho do Cemitério durante o século XVIII. O lugar é um sítio arqueológico onde funcionou o antigo Cemitério dos Pretos Novos durante o período dos anos de 1769 e 1830.

Local da descoberta do cemitério

Registro das primeiras escavações de 1996

Neste sítio arqueológico foram encontrados fragmentos de crânios e ossos humanos, artefatos de cerâmica, metais. Era uma região de cais para desembarque de navios negreiros e havia também a quarta paróquia da cidade a Igreja de Santa Rita. Na cidade existiam poucos locais reservados como cemitérios. Dessa maneira, negros oriundos de África que não resistiam ao penoso trajeto e morriam antes de serem comercializados eram enterrados neste local. Há uma estimativa que tenham sido enterrados em valas coletivas em torno de 20 a 30 mil pessoas negras, são números não presentes nos registros oficiais. O cemitério foi usado com certa regularidade por certo período até a transferência da Rua Direita para o Valongo. Após sucessivos aterros acontecidos na região o cemitério foi aparentemente ocultado. Contudo, a descoberta deste cemitério, embaixo de uma casa construída no século XVIII, ocorreu durante uma reforma que seria realizada pelos atuais donos em 1996.

Na sociedade de classes questões como gênero, raça e classe produzem fortes tensões econômicas, políticas e ideológicas nas experiências sobre ser mulher negra ou homem negro. Neste jogo cênico há uma mulher negra como Verônica (etimologia popular grega "verdadeira imagem") e um homem negro vestido de branco, no qual carrega nas costas um banco de madeira e uma matraca numa das mãos, é uma espécie de ambulante (do latim *ambulans*, *antis*. aquele que se movimenta, caminha). A matraca é um instrumento de percussão muito utilizado em rituais religiosos de caráter popular por ter um som sóbrio, triste e cerimonioso. Pois, o som da matraca retoma o aspecto sagrado de um evento. Neste sentido, a matraca também é um *instrumento característico dos vendedores ambulantes que nas ruas e praças anunciam seus produtos em pregões cantados, ou ainda, quando nas festividades da semana santa seu som surdo e estridente convida os fieis a caminhar em procissão*. (VIANA, 2015, p. 70]

O homem negro, ao longo da caminhada profere trechos de canto de trabalho. São trechos retirados do poema de Solano Trindade "Pregões de minha terra" que se transformam em ferramenta de dignificação do trabalho, de memória, de experiência social e de pessoa:

Pregões da minha terra

"Tá quentinho o mungusá"
"Istá" "bom" "ispiciá"
[...]
Lá vem o cuscuzeiro
Cús! ... cús! ...
Cús! ... cús de milho...
[...]
"É doce é doce,
O abacaxi,
É doce é doce,
E é barato"
[...]
" Ei cocadinha de coco"
"Verdureiro ... verdura ..."
"Miúdo... iúdo iú... do"
"Mé nô d'engenho"
[...]
(TRINDADE, 2008, p.124)

Ao mesmo tempo, o silêncio anunciado pelo *Ambulante* traz em cena a imagem de Claudia desenrolada e desvelada num tecido embrulhado em pontos cruciais do trajeto religando aos *Atos da Paixão*. Uma *Verônica* sobe num banco de madeira com o corpo ereto e braços esticados apresentando a imagem do rosto de Claudia. O tecido é erguido em movimentos variados de torções do corpo em direções distintas para ser visto e destacado. Esta cena remonta as encenações cristãs sobre a *Procissão do Senhor Morto* ou *Procissão dos Passos* onde

[...] as mulheres que a representam – cada uma delas em uma paróquia ou cidade particular – devem realizar um duplo movimento composto pela progressiva abertura de um tecido que contém o rosto do Cristo e, simultaneamente, pelo entoar dos versos “O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte: si est dolor similis sicut dolor meus” (Ó vós todos que passai pelo caminho, olhai e vede se há dor semelhante à minha dor). Trata-se de um canto monódico, sem nenhum acompanhamento de instrumentos musicais, que dura o tempo entre o desenrolar, o exibir e o reenrolar do sudário. Lidamos, assim, com uma personagem que engloba um tipo de imagem e de

som que nenhum outro personagem relacionado à representação das cenas da via-crúcis possui. Além disso, o entoar desse cântico ritual ganha uma atenção especial nos locais onde a sua performance é compreendida não apenas como uma atividade que colaboraria na celebração litúrgica em questão, mas que estaria associada a – e reforçaria, na verdade – um modo “tradicional” e “local” de celebrar a páscoa cristã. (PEREIRA, 2015, p.196)

VERÔNICAS. *Procissão do Senhor Morto* ou *Procissão dos Passos*. (s.d). T.S. Brito. Pirapora do Bom Jesus, São Paulo. Arquivo: Célia Groppo.

Assim, tem-se a aproximação da figura de Claudia, mulher negra, mãe, trabalhadora com a história do martírio sofrido por Cristo. Na mesma medida, evoca a experiência individual e coletiva de grupos hegemonizados. Por sua vez, estabelece-se um jogo tenso entre a sacralidade de uma liturgia popular com o aspecto profano, na figura do homem negro que remete a um vendedor ambulante que clama por um protagonismo ao poetizar a palavra. A palavra aparece como força que ativa e torna-se vital para reconstituir a memória, a ancestralidade, a continuidade e outros valores simbólicos. Portanto, inscreve-se uma história não hegemônica construída como uma história tornada visível. Para o artista visual Wagner Leite Viana (SP, 1981), é possível dizer ainda que

Ao texto “cantado” na ação, poderia se acrescentar improvisos ou textos colhidos em escutas nas feiras e ruas, mas deve ser com o texto do poeta pernambucano que melhor negocia-se a apropriação da imagem do rosto de Claudia. O trabalho acontece numa zona de negociação onde está em jogo nossa condição de agentes na performance, de autores de origem afro-indígena dialogando com o poeta, e a imagem da mulher negra Claudia, gasta e despersonalizada produzida pelos meios de “informação”; negociamos estes lugares para reapresentar a imagem da mulher negra (como poderia ser de outras ou outros, anônimas trabalhadoras, amadas, filhas e companheiras) sob uma nova inscrição, palavra que apresenta sentidos diversos que emprestam a esta zona de negócios, movimento de disputas; às agressões, os revides; mantidos e garantidos pela autonomia e dignidade da própria voz nos lugares de representação. O trabalho como reinscrição nasce de negociações que atravessam o terreno da banalidade da feira, da sacralidade do culto, dos clichês racistas que circulam pelas imagens jornalísticas, das palavras e do escambo do poeta. (VIANA, 2015, p. 70)

O caráter sagrado do evento tece uma série de camadas de uma história contemporânea carregada de desigualdades sociais formuladas a partir de fatos considerados naturais e, que na verdade, são formulações culturais acerca de uma narrativa sobre um corpo negro feminino. Historicamente, as relações de desigualdades foram naturalizadas por meio de como *fundamentos biológicos têm servido para consolidar a noção de família genética como célula básica, natural e, portanto, universal da sociedade*. (STOLCKE, 1991, p.113)

V. O LUGAR DA AUTORIA COMO ESCRITA CONTRA-HEGEMÔNICA PARA NÃO FALAR DE/POR/SOBRE: EPISTEME, METODO E INVESTIGAÇÃO POÉTICA

ROSANA PAULINO

Meu nome é Rosana Paulino.⁸⁴ Sou natural de São Paulo. Nasci no dia 18 de abril de 1967. A minha formação artística se deu basicamente na USP. Sou bacharel em gravura pela ECA USP.⁸⁵ Eu tenho uma especialização em gravura pelo London Print Studio de Londres e um doutorado pela mesma Universidade de São Paulo. Fui DD (Doutorado Direto). Não tenho mestrado.⁸⁶ Eu fiz um estágio no Tamarind Institute nos Estados Unidos na área de gravura.⁸⁷ Nesse caso, só litogravura que é a especialização deles. Fui bolsista da Capes e da Ford para doutorado e mestrado. E, por último, eu fiz um estágio como pesquisadora no Bellagio Center da Fundação Rockefeller.

Processo de criação é sempre uma coisa difícil de especificar! Dizer como é que se dá... O que acontece... Eu tenho algumas questões que me mobilizam. E, eu acho que eu não consigo separar estas questões do meu processo de criação. Mesmo porque, para cada trabalho, eu vou ter uma resposta diferente, vou ser tocada de uma maneira diferente. O processo criativo tem muito a ver com aquilo que está me mobilizando no momento. Por exemplo, nos primeiros momentos em que eu começo atuar como artista, eu estou muito focada em saber:

Quem eu sou?

⁸⁴ Texto adaptado a partir da transcrição de entrevista realizada no dia 24 de julho de 2017 com a artista Rosana Paulino para a pesquisa *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*, Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições, Centro Cultural São Paulo.

⁸⁵ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

⁸⁶ Doutorado direto.

⁸⁷ Universidade do Novo México, Albuquerque, EUA.

Da onde eu venho?

Qual é a minha posição dentro da sociedade brasileira?

Então, vou trabalhar basicamente, a partir de fotografias de família, de uma caixa que tem várias fotografias de famílias, e já vou fazendo um recorte de gênero ali. Vou olhar, principalmente, a posição da mulher negra na sociedade brasileira. E, pensando no gênero, eu vou lidar com materiais que estão ligados a gênero, que vão realçar aquilo que eu estou procurando. O processo criativo ele anda junto com aquilo que eu estou buscando, com as questões que andam me inquietando no momento. Agora, por exemplo, estou trabalhando outras questões ainda ligadas a investigação sobre a população negra no Brasil. Estou muito focada em como o racismo no Brasil também foi formado pela ciência. Estou pesquisando muito a relação arte, racismo e ciência. Os meios de produção mudaram um pouquinho em relação aos primeiros trabalhos.

Eu continuo trabalhando com questões e com materiais ligados a gênero. Continuo lidando muito com a costura... Mas, a maneira de olhar a fotografia é outra. Não consigo desvincular, por exemplo, o meu processo de criação das questões que modelam o meu trabalho. As coisas andam juntas. Não! Não dá! No meu caso, pelo menos, eu não consigo colocar:

Bom! Isso daqui é processo de trabalho corre por aqui!

As questões que me mobilizam correm por ali!

Não! Estão juntas! E, mesmo porque, algumas inquietações são melhor traduzidas através do desenho. Outras através da gravura. Outras através da instalação. Então, não tem como fazer essa separação de processo criativo das questões que me mobilizam.

PROJETO ASSENTAMENTO

FASE 1: GRAVURAS

Retrato de "tipo" . August Stahl. Fotografia sobre papel. 1865/66. Tamanho original: 11,5 cm cada imagem
Arquivo de imagem da artista. Imagem realizada para a expedição Thayer, sob comando de Louis Agassiz

Assentamento, 2012
 Rosana Paulino
 Imagem transferida sobre papel, aquarela e grafite
 25 x 32,5
 Registro fotográfico cedido pela artista

Assentamento número 1, 2012
 Rosana Paulino
 Litografia sobre papel
 76 x 57 cm
 Registro fotográfico cedido pela artista

FASE 2: INSTALAÇÃO

Assentamento, 2013. Rosana Paulino Vista parcial da sala. Vídeo, madeira, paper clay, impressão digital sobre tecido, linóleo e costura. Dimensão variável. Registro fotográfico cedido pela artista

Imagens ampliadas após manipulação digital, 2013. Impressão digital. Tamanho do tecido: 1,80 m x 68,0 cm Registro fotográfico cedido pela artista

Assentamento, 2013. Rosana Paulino. Impressão sobre tecido, linóleo e costura Registro fotográfico cedido pela artista

FASE 3: DESENHOS DA SÉRIE ADÃO E EVA NO PARAÍSO BRASILEIRO.

Cartão postal. C. 1885
Marc Ferrez
Registro fotográfico cedido pela artista

HOEHNE. F. C. Flora Brasílica. Vol. XLVIII; 1-14. São Paulo: Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio de São Paulo, 1943.
Registro fotográfico cedido pela artista

Adão e Eva no Paraíso Brasileiro, 2014
Rosana Paulino
Colagem e acrílica sobre papel. 49,5 x 34,5 cm
Registro fotográfico cedido pela artista

As filhas de Eva, 2014
Rosana Paulino
Mixed media sobre papel azul. 49,5 x 34,5 cm
Registro fotográfico cedido pela artista

FASE 4: HISTÓRIA NATURAL? (LIVRO DE ARTISTA)

Detalhe do ateliê da artista Rosana Paulino, 2016. Trabalho em processo. Registro fotográfico Wagner Leite Viana

II.

As minhas referências são muitas. Mas, eu acho que mais até do que referências poéticas, eu sou informada muito pela biologia, por textos ligados à ciência e a biologia. Porque essa foi uma das minhas primeiras paixões. Eu sempre achei que eu seria bióloga. Estudei para ser bióloga! Eu prestei dois vestibulares: um para biologia e outro para artes. Eu acabei entrando nos dois e eu fiquei com artes.

Mas, eu tenho um interesse muito grande em ciência, em biologia. Então, talvez, as minhas influências (poéticas) não passem tanto por outros artistas, mas passa pela história, passa pela história da ciência, passa pela música. Eu sou muito informada pela música. Eu acho que eu sou de uma certa maneira mais musical do que visual. Eu não conseguiria viver sem música de maneira alguma. Uma música que mexe comigo, uma referência musical... Eu acho que isso até chama mais a minha atenção, às vezes, do que o trabalho de um outro artista. E, a literatura também. Eu sou bastante informada pela literatura. É muito difícil pensar assim:

Quais são as minhas referências poéticas?

Quais são as referências que me moldaram?

São tantas e tão diversas que eu realmente não sou o tipo de artista que fala:

-Oh! Esse aqui realmente...

- Esse ou essa artista foi preponderante na minha formação!

Eu acho que não.

Eu tive vários meios que me informaram isso. Inclusive, em relação a outros artistas, e dentro desses meios pode vir desde a obra, por exemplo, do Aleijadinho, uma escultura africana, um fio de contas, uma obra de arte ligada a religiosidade popular, por exemplo. Ou, artistas eruditos de cunho europeu também me influenciaram bastante. Um desenho de um Egon Schiele, por exemplo, é um desenhista que eu gosto muito. Mas, no geral, é muito difícil assim falar:

- Olha, esse (artista) realmente me marcou mais!

Acho que é uma miríade aí, uma variedade muito grande de artistas e situações, que me marcaram.

III.

O Brasil é um país extremamente complicado em termos de produção, circulação e consumo cultural. Então como é que circula o (meu) trabalho? O (meu) trabalho pode circular de várias maneiras diferentes. Tem sempre um trabalho que é feito para uma exposição... É muito visitado... Às vezes, o trabalho não é tão visitado assim numa exposição, mas ele fica na internet. Depois, ele vai crescendo, vai sendo acessado. É o caso, por exemplo, da instalação *Assentamento (2013)* que teve uma boa visitação quando foi mostrada. Mas, as pessoas foram vendo as imagens pela internet, foram vendo as imagens no meu site e facebook.⁸⁸ Enfim, o trabalho começou andar pelas próprias pernas e acabou sendo muito mais visto depois do período expositivo do que durante o período de exposição.

⁸⁸ É possível acessar mais informações no site elaborado pela artista: <http://www.rosanapaulino.com.br/acesso> em: 24/04/18.

Parede da memória [Detalhe], 1994/2015. Rosana Paulino. Tecido microfibra, Xerox, linha de algodão e aquarela. 8 x 8x 3 cm cada elemento. Registro fotográfico cedido pela artista. 240

E como se dá?

Como é que começa essa circulação do (meu) trabalho?

No meu caso, eu tenho uma trajetória bastante diferente da média dos artistas no Brasil, principalmente dos artistas negros e negras, eu começo mostrando o meu trabalho (quando) ainda sou estudante de artes. O meu primeiro trabalho foi a *Parede da memória* (1994-2015). E, o Tadeu Chiarelli que era meu professor na época falou:

- Olha! Manda esse trabalho para o Centro Cultural São Paulo! Tem a Mostra dos Seleccionados, acho que é um bom trabalho e está dentro do perfil do Centro Cultural São Paulo.⁸⁹

Eu mandei. O trabalho foi aceito. A *Parede da memória* e mais uma série de trabalhos que depois se perdeu. Isso há 20 e poucos anos atrás. Depois da Mostra dos Seleccionados o próprio Tadeu Chiarelli pediu o trabalho para uma outra exposição chamada *A fotografia contaminada*.⁹⁰ O Emanuel Araújo foi informado que a *Parede da memória* estava sendo exposta. Alguém falou para ele, se eu não me engano, o Francisco de Castro:

Olha! Tem um trabalho lá no Centro Cultural São Paulo que eu acho que você deveria ver!

O Emanuel Araújo era diretor da Pinacoteca do Estado. Ele viu o trabalho, gostou e levou para a Pinacoteca do Estado. E, desde então, eu não fiquei um ano sem expor. Então, a minha entrada nesse circuito artístico se deu de maneira muito diferente do que costumam acontecer com jovens artistas. E, principalmente, bons jovens artistas negros ou negras.

⁸⁹ A artista refere-se ao Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo.

⁹⁰ Exposição com curadoria de Tadeu Chiarelli ocorrida no Centro Cultural São Paulo de 11 de outubro a 6 de novembro de 1994. Participaram os seguintes nomes: Anna Bella Geiger, Hudinilson Jr., Iole de Freitas, Jean Guimarães, Lenora de Barros, Márcia Xavier, Militão Augusto de Azevedo, Nazareth Pacheco, Nuno Ramos, Regina Silveira, Rochelle Costi, Rosana Paulino, Rosângela Rennó, Rubens Mano, Valério Vieira e Valeska Soares.

O Emanuel depois levou (*Parede da memória*) para o Museu Afro Brasil... ⁹¹ O Tadeu Chiarelli viu o trabalho *Bastidores* (1997) e levou para mostra que acontecia no MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo): o Panorama da Arte Brasileira. Eu estava terminando a graduação. A peça foi Prêmio de Aquisição nesta edição do Panorama.

Bastidores, 1997. Rosana Paulino. Imagem transferida sobre tecido,, bastidor e linha de costura. 30 cm de diâmetro. Registro fotográfico cedido pela artista.

Enfim, eu não fiz todo aquele trabalho de inserção, no sentido de procurar uma galeria, participar de salões, mandar projetos para lugares que poderiam mostrar o (meu) trabalho. O Paço das Artes me chamou também para fazer uma exposição de abertura. Alguns museus começaram a me chamar. Começou a publicação em

⁹¹ Este trabalho esteve mais recentemente no Museu Afro Brasil na exposição *Os Mágicos Olhos das Américas* em 2010.

revistas internacionais de arte e o trabalho foi andando por si só. Agora, eu tenho total consciência de que isso foi um caminho muito diferente da maioria dos artistas jovens! Ou, totalmente diferente dos artistas que começaram a mostrar o trabalho no mesmo período. Acho que ter vindo da USP... Talvez não... Facilitou muito! Tanto que o Tadeu (Chiarelli) viu o meu trabalho. Duas vezes ele foi disparador. Ele viu a *Parede da memória* (1994-2015) e levou para o Centro Cultural São Paulo. Depois viu *Bastidores* (1997)... A partir daí, colocou em revistas internacionais. Então, ter feito a ECA foi fundamental, no sentido de começar a circulação do trabalho.

Agora, nós estamos numa certa crise no Brasil. Mostrar o trabalho não quer dizer vender o trabalho. O trabalho demorou muito para começar a vender de fato. Assim, circular, sempre circulou. Ele foi para Mostra do Redescobrimento do Brasil 500 anos (2000). Agora vender já é outra história. Vender já é bastante diferente de circular. E ele começa a vender pode-se dizer assim recentemente. Vendeu um pouco no começo da carreira, depois ficou um bom tempo sem vender, e agora voltou a vender mais. Então, existe uma diferença entre circular e vender. Mas, foi um caminho *sui generis*. Por exemplo, a gente pode pensar e até comparar com o caso do Sidney Amaral (SP, 1973-2017) que levou muito mais tempo com uma produção absolutamente fantástica para começar a circular. Eu acho que essa diferença tem a ver com de onde a gente vem. Ter feito a ECA, no meu caso, realmente ajudou bastante na circulação do trabalho.

IV.

Em relação a esse debate sobre a produção de artistas negros e negras no Brasil, isto é um debate que está muito atrasado. Nós estamos realmente muito atrás do reconhecimento da necessidade dessa produção. O Brasil é um país que demorou muito para ter uma produção independente dessas pessoas. O Brasil demorou muito e

demora ainda para reconhecer. Essa produção ainda não é totalmente reconhecida e nós estamos num atraso monumental.

O fato é como disse a Fabiana Lopes numa fala que ela fez para *Os Diálogos Ausentes* do Itaú Cultural (SP).⁹² Ela fala que o fato de nós ainda estranharmos uma produção de artistas negros e negras... O fato de nós ainda não termos isso de maneira corriqueira já mostra o tamanho do problema no país onde mais de 51% das pessoas já se colocam como não brancas. Você não ter uma produção... Ou, então, ter ainda uma produção tão nascente em pleno século 21 de negras e negros que vão abordar as especificidades dessa população e os problemas dessa população, e as pessoas ainda se espantarem com isso já mostra o tamanho do nosso atraso.

É absolutamente necessário que as diferentes parcelas da população coloquem os seus problemas e coloquem as suas especificidades. Se eu não colocar isto ninguém vai colocar por mim. Do mesmo modo, como as outras autorias: as questões de gênero, as questões ligadas ao universo LGBT... Não há interesse em que esse diferente entre nesse campo da produção da cultura no Brasil. O Brasil ainda é um país atrasado. O Brasil é um país classista. É um país que não reconhece as diferenças. Então não há o interesse. Nós temos que nos colocar dentro dessa arena. Se nós não nos colocarmos, ninguém vai falar pela gente. Eu nem quero que fale pela gente. Eu acho que nem é essa a questão. Nós é que temos que colocar as nossas demandas. Essas demandas são nossas e têm que ser colocadas por nós.

Agora como tudo que acontece, nós estamos num momento extremamente novo, num momento em que nós não sabemos ainda como caminha, para que lado caminha. Nós estamos exatamente no olho do furacão. Eu creio que talvez pesquisas daqui a 20 ou 30 anos que irão conseguir situar esse momento que nós estamos vivendo, que para mim é um momento histórico. É um momento muito especial! Quando começo a minha produção com a *Parede da memória*, por exemplo, em 94, 23 anos atrás, era uma discussão que quase não

⁹² É possível assistir a fala da curadora Fabiana Lopes na íntegra em: <https://youtu.be/QmbxJKvyMFY>. Acesso em 29/05/18.

existia. Nós tínhamos alguns artistas como Emanuel Araújo (BA, 1940), Rubem Valentim (BA, 1922-SP, 1991), Jorge dos Anjos (MG, 1957), Mestre Didi (BA, 1917-2013), que estavam focados nessa questão da arte negra. Mas, ainda, era uma arte muito informada pela religiosidade. Então, são baianos, tirando o Jorge dos Anjos. Todo artista é moldado também pelo ambiente no qual ele vive. Era meio de se esperar que esses artistas trouxessem essa discussão ligada à religiosidade que é muito própria desse ambiente de onde eles vêm. Tínhamos o Eustáquio Neves (MG, 1955), como fotógrafo mineiro. Mas, não tínhamos, por exemplo, uma produção urbana que discutisse a questão negra. Então, o primeiro trabalho, talvez, discutindo gênero e do ponto de vista mais urbano vai ser a minha obra. Eu não tinha com quem dialogar. Um pouco mais de 20 anos o ambiente muda. Ainda são poucos (artistas negros e negros) diante do volume da população brasileira que estão produzindo. É um espaço a ser conquistado, mas já é um alento, porque antes não tinha. Eu confesso que eu estou até surpresa com o vigor desse ambiente e com o número de artistas que vem surgindo.

A produção e a circulação da obra de arte não se faz apenas através da produção. Eu penso sempre que nós temos um tripé aí: nós temos a produção. Nós temos o que eu chamo de documentação que vai desde a crítica de arte, textos sobre o trabalho, curadoria. Até a própria documentação mesmo: fotografar (ter o registro da exposição), produção de folders, de catálogos, de livros de arte e o trabalho de educação. Eu tenho percebido que o trabalho de produção da obra de arte realmente vem crescendo muito rapidamente. Na educação nós já temos muitos bons arte educadores. O trabalho da crítica e da documentação deve fornecer material e subsídios para estudos futuros. Isso nós ainda estamos em falta... Nós estamos em falta de curadores negros, de pessoas que escrevam, de pessoas que pensem o ambiente, de pessoas que venham com proposições diferentes, com proposições que vão olhar as diversas maneiras de como a produção negra das artes visuais se coloca. Isso, talvez, seja nosso calcanhar de Aquiles nesse momento. Precisamos de mais gente produzindo. Precisamos de mais gente documentando. Precisamos de mais gente pensando nessa produção negra. E, principalmente, precisamos de mais curadores, de mais gente dentro dos museus, de mais gente dentro dos equipamentos

culturais, porque é assim que a gente começa a espalhar... Nós começamos a pensar em um ambiente que seja mais permeável e que uma produção negra não seja vista como uma coisa estranha dentro daquele ambiente, como uma coisa exótica, porque deveria ser para lá de natural. Se a maioria da população é negra porque tão poucos e tão poucas estão produzindo? E, principalmente, fazendo circular arte negra? Então, o ideal é que nós tivéssemos mais pessoas também nessas áreas com novas proposições. Eu penso que é extremamente importante. E, eu diria até desejável e pertinente.

V.

Outra questão é o lugar da pesquisa, da educação, da crítica e da curadoria na minha produção. Eu não consigo pensar a produção de arte sem pensar a questão da educação e do potencial para educação que arte carrega. Principalmente, a arte contemporânea carrega em si.

Eu creio que sou professora por natureza. Eu gosto de dar aula. Eu gosto de pensar em mediação. Eu gosto de pensar na recepção da obra de arte e nas possibilidades que ela carrega em si como um elemento educador. Infelizmente, não tenho tempo. Eu gostaria de ter mais tempo para lidar com essa questão também. Eu tenho muito pouco tempo. É uma área que tem ficado um pouquinho defasada na minha produção. Mas, de qualquer maneira, eu não consigo pensar arte sem pensar a difusão: educação e mediação. Então, dentro desses parâmetros, por exemplo, eu fiz um PDF educativo na época da exposição *Assentamento* (2013) que foi uma experiência muito legal.⁹³ Na realidade, nós tínhamos uma verba para difusão da exposição, para assessoria de imprensa.

⁹³ O material educativo pode ser acessado pelo link: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/PDF-Educativo.pdf>. Acesso em: 24/04/2018.

A primeira vez que o trabalho (*Assentamento*) foi mostrado em Americana (Museu de Arte Contemporânea)... O Paulo César que era o diretor na época falou:

- Nós temos nossos veículos aqui. Nós temos a nossa assessoria de imprensa e você não precisa contratar outra. Nós conhecemos muito bem os veículos daqui da região e o pessoal que trabalha com a gente é muito competente. Já trabalha muitos anos conosco.

Para mim foi uma alegria! Eu falei:

- Opa! Sobrou verba! O que eu vou fazer com a verba? Eu vou aproveitar e fazer um PDF educativo!

Eu já recebia e continuo recebendo até hoje por parte de professores recados por e-mail e inbox no facebook sempre dizendo:

Olha! Eu tenho usado os seus trabalhos com os meus alunos!

Ontem mesmo eu recebi um:

Olha! Eu tenho trabalhado as suas obras nas minhas aulas de arte os alunos se interessam muito.

Olha! Você tem dicas, maneiras de como você acha que seria importante abordar alguns aspectos do seu trabalho para que eu possa melhorar a minha aula, para que eu possa desenvolver melhor os conteúdos com os alunos?

Isso é uma constante desde os meus primeiros trabalhos. Então, soma-se o meu gosto pela educação, com os pedidos que eu recebo, com as notas que eu recebo de professores, isso foi um chamado para eu começar a desenvolver de fato o material educativo. Então, foi esse material que eu fiz para a exposição *Assentamento*.

Depois, comecei a desenvolver um projeto com alguns artistas afro-brasileiros também para colocar no ar. Infelizmente, eu não consegui tocar adiante, era parte do meu *pos-doc*.⁹⁴ Completamos o material, mas faltou uma revisão mais cuidadosa e eu não quis colocar no ar, pois achei que não seria interessante. Mas, a produção de material didático que contemple arte contemporânea e produção de artistas negros é uma tarefa que eu ainda quero desenvolver com um pouco mais de atenção. Um pouco por gosto. Um pouco porque eu tenho visto a demanda por parte de professores e de alunos também. Vários alunos entram em contato perguntando sobre o trabalho. Se eles podem usar? O que eu acho? Eles escrevem. E, muitas vezes, eles fazem os trabalhos sob a orientação dos professores e depois me enviam. Então a demanda existe. Soma-se a demanda com o gosto pela educação e a importância que eu acho que a arte contemporânea pode vir a assumir na luta contra o racismo no lugar daquelas velhas imagens surradas que aparecem nos livros de história sobre a população negra. Sempre Debret. Sempre o negro no tronco. Sempre aquelas imagens dos artistas viajantes. Por que não há também uma produção contemporânea investigativa que instigue os alunos a pensar e que leve a questionamentos?

Não se trata de maquiar a história ou de banir essas imagens que de fato fazem parte da construção do Brasil. Não é isso! Mas, não pode ser somente sempre as velhas, cansadas e batidas imagens. A arte contemporânea tem muito a oferecer no sentido da educação e da desconstrução do racismo. Então o meu link com educação realmente é muito forte. Eu gosto bastante.

Em relação a crítica eu gostaria de escrever mais. Acho que realmente me falta tempo para muita coisa e a crítica é uma delas. Eu gosto também da escrita. Eu acho necessário. Eu sempre tive uma postura desde a época de faculdade de pensar o artista que escreve sobre a sua própria obra. Eu acho que falta no Brasil essa figura. A artista ou o artista que escreve sobre o seu próprio trabalho tem sido notoriamente de uns anos para cá. Não é que eu não trabalho com críticos. Eu tenho uma relação muito boa com críticos de arte, de amizade e de respeito.

⁹⁴ Pós-doutorado.

Mas, eu gosto de me aprofundar sobre meu trabalho e de outros artistas também. Eu acho que eu aprendo muito. E, acho que a escrita de artista é uma escrita diferente da escrita da crítica. É uma escrita que faz falta. Ela traz um olhar um pouco diferente, um olhar muitas vezes que vai por um lado negligenciado que é a técnica. É um olhar que vai através de outro lado, às vezes, negligenciado da sensibilidade. É uma escrita que acaba sendo por estes e outros motivos muito educativa. Eu gosto desse desafio da escrita. Escrevi. Tenho escrito um pouco até. Gostaria de retomar esses textos. Escrevi para o Itaú Cultural para os *Diálogos Ausentes* foi uma experiência muito boa.

A curadoria apareceu como uma oportunidade até pelo conhecimento da área que eu acabei acumulando, como mais velha do que essas gerações que vem (depois). Até por ter vindo antes, ter visto a vinda de novos artistas, homens e mulheres produzindo, eu acabei conhecendo muito bem essa produção. E, acabei sendo chamada em alguns momentos para fazer curadorias. Orientei vários desses artistas que estão aí na produção contemporânea. Conheço muito bem as obras. Eu acabei sendo chamada e foi uma coisa que realmente eu me surpreendi... Como eu gostei de fazer esta amarração! Essa curadoria e de trazer proposições diferentes até pela observação desse ambiente. Eu acho que eu estou num ponto privilegiado que é de ter vindo antes e de ter ajudado a formar o ambiente. Eu pude olhar com bastante atenção quem vinha surgindo e isso acabou ajudando nas curadorias, que ainda são poucas, mas eu pretendo investir mais.

E, voltando àquela questão que eu disse no início, é absolutamente necessário que tenhamos pessoas negras na curadoria também, para um olhar que vai lidar com especificidades dessa população e dessa produção. Não acho que essa produção tenha que ficar num gueto. Eu acho que nesse momento, como estratégia, é muito bom que nós coloquemos algumas exposições como *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca* (2015-2016) ou *Diálogos Ausentes* (2016-2017) a produção de artistas afrodescendentes, afro-brasileiros, negrodescendentes. Mas, eu acho que é uma estratégia que a gente tem que demarcar esse campo para dizer:

Olha! Nós produzimos e a nossa produção tem uma especificidade!

A intenção é que depois ela seja uma produção que entre no campo cultural brasileiro sem estranhamento. Isso é sintomático do nosso atraso. Já era uma produção que era para estar a muito tempo dentro desse panorama e com as suas especificidades respeitadas. Existem diferenças. Sem dúvida nenhuma, existem especificidades dessa produção, isso tem que ser respeitado. O ambiente tem que ver com respeito, tem que aceitar essa produção, aprender a dialogar com essa produção com respeito com a qualidade que ela merece. Então, eu acho que essa questão de produção, de curadoria e de estratégias de inserção dessa produção no ambiente de arte brasileira nós ainda estamos elaborando. Ainda falta muito a ser conquistado, mas são elaborações possíveis e que tem aumentado a cada dia.

VI. O LUGAR DA AUTORIA COMO ESCRITA CONTRA-HEGEMÔNICA: O TATO COMO DIMENSÃO AFETIVA E POLÍTICA NO CAMPO EXPANDIDO DO DESENHO

SONIA GOMES

Meu nome é Sonia Gomes.⁹⁵ Sou mineira. Eu nasci em Paroapeba, mas como eu fui para Caetanópolis, que é uma cidade que fica 3 minutos só (dali), então eu adotei Caetanópolis como a minha cidade natal. Porque foi onde eu cresci. Apesar de ter muitos amigos de Paroapeba, mas as minhas referências maiores são de Caetanópolis. Eu tenho 68 anos. Eu muito nova, desde 15 anos, fui professora primária. Por acaso, a minha tia paterna era diretora de um grupo que faltava professores. Como eu já estudava, fazia o magistério, eu ia substituir esses professores. E, nisso, depois, eu prestei um concurso e fui nomeada professora depois que eu formei.

⁹⁵ Texto adaptado a partir da transcrição de entrevista realizada no dia 8 de setembro de 2017 com a artista Sonia Gomes para a pesquisa *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*, Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições, Centro Cultural São Paulo.

A artista Sonia Gomes em seu estúdio-casa em São Paulo, 2017
Registro fotográfico Wagner Leite Viana

Eu nunca me vi sendo de uma cidade do interior, a minha vida inteira sempre quis morar em capital. Eu sou uma pessoa até hoje, apesar da idade, extremamente urbana. Eu gosto de cidade. Eu acho que o meu trabalho remete muito a isso pelo excesso dele. E, vê que tem muitas histórias. Muitas vidas. É na rua que eu vejo tudo! Antigamente, costumavam falar:

- Quais são as suas referências?

- Não... Inspiração! Eu acho que não tem muito disso, mas é a rua!

Eu gosto de gente! Gosto de ver gente! Gosto de ver bicho! Gosto de ver planta!

Eu gosto desse universo assim tudo muito junto e misturado. Não gosto de nada que seja uma coisa só! Eu sou a cidade! Eu sou o urbanismo! Mas, essa efervescência da vida! Então, eu acho que meu trabalho é vida!

Eu trabalho com vida, com movimento, com histórias, com vida.

Eu vejo isso chegar cada vez mais. Porque as pessoas veem o trabalho e começam mandar as histórias delas para mim como se eu ficasse com essa responsabilidade de guardar aquela história daquela pessoa. Mas, quando, ela vem até a mim, essa história está ali. Ela vai ver e nunca vai perder a história dela nesse emaranhado de coisas. Mas, a partir do momento que o material chega para mim, dali, vai começar outra história! Eu tenho pensando nisso. Porque aquele material chegou até a mim

Gaiola, 2016. Sonia Gomes. Vista parcial de seu ateliê.. Registro fotográfico
Janaina Barros Silva Viana

Gaiola, 2016. Sonia Gomes. costura, amarrações, tecidos e rendas, variadas sobre gaiola e arame e madeira. 185 x 29 cm. Fonte: <<http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes/Acesso>>: 29/05/2018

Eu tenho as gaiolas. Eu trabalho com as gaiolas, mas eu não fui pesquisar. Eu não tive esse conceito, assim:

- Vou trabalhar com gaiola!

Não foi isso. Não! Eu trabalho com gaiolas porque um amigo chegou no meu ateliê com essas gaiolas. Ele chegou tão entusiasmado em ver o que eu ia fazer com aquilo e, eu a princípio não via nada. Só pensei assim:

- Gente! O que vou fazer com gaiola? Eu costuro.

- A minha coisa é simples. Eu costuro.

- É simples!

- Como é? Eu vou costurar gaiola?

Eu falei:

- Que ótimo que você trouxe! Não sei o quê...

E, esse material que ele levou virou um trabalho. Eu tenho essa série de gaiolas. Mas, porque esse meu amigo levou esse material para mim. Cada material que chega, eu sinto uma responsabilidade. Porque eu penso que é um apelo das pessoas. Daquilo surge uma nova vida. Foi o caso do vestido de noiva. A mulher guardou o vestido de noiva 50 anos! É uma pessoa que eu nem conheço e de repente me mandou pelo correio um vestido de noiva.

- Se eu receberia?

Eu falei:

- Lógico! É o meu trabalho!

Eu sinto a enorme responsabilidade de qualquer história que ela me mandou. É uma história dela! Mas, em cima daquilo, eu vou fazer outra coisa.

Ela falou:

- Não, faça o que você bem entender! É seu!

Ela me deu essa liberdade. Apesar dessa responsabilidade, o meu trabalho é extremamente livre. Eu faço o que eu quero e na hora que eu quero, não deixo que interferências externas, principalmente comerciais, venham influenciar o meu trabalho. Não deixo de colocar alguma coisa que eu quero que eu esteja sentindo, que eu gosto porque o mercado não vai agradar daquilo. Eu procuro trabalhar com muita verdade. Eu acho que é por isso que tem dado certo. Eu trabalho com a verdade! Principalmente, com muita verdade! Então, o material chega é assim. As pessoas me entregam assim.

Trabalho em processo, 2017
Vista parcial de ateliê da artista Sonia Gomes
Registro fotográfico Wagner Leite Viana 257

Eu pesquiso muito. Eu vou a brechó. Muita gente confunde, acha que eu bordo. Eu não bordo. Eu aproprio-me dos bordados. Eu aproprio-me das histórias das pessoas, dos crochês. Eu sou mineira. Eu fui criada no meio desses crochezinhas, das bandejas...

II.

A história do vestido é assim: uma mulher guardou o vestido 50 anos para me entregar! Por que ela foi entregar para mim aquele vestido? Ela poderia ter vendido num brechó. Dar para alguém (o vestido). Não! Eu nunca vi a pessoa na minha vida! Nunca! Eu só sei que ela é do interior do Rio, e eu (morava) em Belo Horizonte. E, ela me encontrou para pedir o endereço e chegou o vestido na minha casa. Essa pessoa talvez seja uma dona de casa... Mas, ela entendeu tudo! Então, o trabalho fala.

Certo dia chegou um jovem para mim e eu estava trabalhando... Eu acho que está muito em moda isso:

- Qual é o conceito desse trabalho?

- Ah, não! Pára com isso! Olha para o trabalho. Ele não te diz nada?

Aí, ele começou a pontuar coisas que eu não tinha visto. E, foi engraçado porque em Belo Horizonte surgiu uma atividade não sei se foi com mulheres, não sei se foi numa favela, eu vi no facebook: *Bordando no banquinho-inspiração Sonia Gomes*. Eu sinto que de alguma maneira eu estou contribuindo com esse resgate do fazer manual: o crochê, o tricô. Eu tenho observado que tem aparecido tanto homem costurando! Eles já existiam. Mas, agora eles são vistos. Está com essa onda também de costurar e do bordar na arte.

Quando me convidaram para exposição *Osso- Exposição apelo ao amplo direito de defesa de Rafael Braga*, na hora, eu senti até meio que alienada nessa questão.⁹⁶ Porque, eu não saberia fazer um trabalho para aquela exposição especificamente. Eu não tenho esse trabalho político explícito. Depois, eu até fui visitar a exposição ver esses trabalhos mais políticos que tinham sido feitos para ali e tinham outros que não eram tantos. Mas, aí eu entendi que o meu trabalho estava ali também pela solidariedade da causa. Por isso, que eu falo que fico feliz quando alguém vê essas coisas no meu trabalho.

Eu sempre falo que o meu trabalho é uma obra aberta. Ela está aberta as interpretações.

Um momento da vida eu só me lembrava de minha avó negra. Eu lembro o afeto dela. No meu primeiro catálogo eu coloco o nome dela *in memorian*. Porque os primeiros trabalhos que eu fiz era ela o tempo (todo). Agora ela sumiu. Mas, era ela o tempo todo. Eu me lembro das rodilhas. As rodilhas eram para carga. Era lata de lenha. Lata de água na cabeça. E, tinha uma coisa também que eu me lembro da minha avó. A minha avó lidava com vida, ela era parteira. Ela era parteira! O negócio dela era lidar com vida também. Benzedeira. Ela era benzedeira e parteira. No princípio eu colocava arruda em algum trabalho porque até hoje eu amo cheiro de arruda. Eu tentei... É difícil de pegar o talo de arruda. Eu já tentei diversas vezes. Não vai. Mas, lá na Galeria (Mendes Wood) é cheio de arruda. Eu adoro cheiro de arruda. Adoro! Eu sinto o cheiro dela benzendo. Ela benzia com a arruda batendo assim. Eu sentia aquele cheiro. Como é que (aquele cheiro) fica na memória da gente? E, também (benzia) com rolo de linha. Eu queria saber aquelas palavras que ela falava. Era um rolo de linha e ia costurando e benzendo as pessoas.

⁹⁶ Exposição realizada em parceria com o Instituto do direito de Defesa (IDDD) e o Instituto Tomie Ohtake com curadoria de Paulo Miyada contou com a participação de 29 artistas durante o período de 27 de junho e 13 de agosto de 2017.

Sem título. Série Patuás, 2016. Sonia Gomes, costura, amarrações, tecidos e rendas variadas. 17 x 37 x 30 cm. Foto esquerda: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/sonia-gomes/> Acesso: 29/05/2018. Foto direita: Registro fotográfico Janaina Barros Silva Viana

III.

A minha história de vida é o meu trabalho. Porque, eu trabalho com questões populares e tem coisas mais eruditas no trabalho. Então, a minha vida também foi assim, sair de um meio extremamente pobre, minha avó era negra, minha mãe era muito pobre. A minha mãe morreu. A minha avó não tinha condições de me criar e me levou para a família do meu pai que na época tinha condições. Mas, nesse lugar, eu não recebi afeto. Eu não vou tirar o mérito também não! Acho que eu fui bem educada. Fui educada para a vida. Fui criada fazendo de tudo. Não tenho medo de trabalho. Faço qualquer coisa para sobreviver. Mas, uma coisa eu não tive: afeto!

Então, o afeto está muito no trabalho. Eu acho que é essa coisa que eu não tive. São construções com muito afeto, com coisas do afeto. O meu prazer em fazer e em trabalhar é muito grande. Preocupo-me muito com a estética, com a beleza. Eu gosto de beleza. Eu gosto que fique bonito. A minha estética. O que eu gosto. Eu só vejo que o trabalho está pronto quando eu sinto aquela alegria. Porque beleza para mim é quando você descobre uma coisa, sente um prazer e uma alegria em ver aquilo. E, isso eu sinto o tempo todo, cada trabalho que eu concluo eu sinto uma alegria muito grande. Talvez eu transforme esse sofrimento todo em alegria e em beleza.

IV.

Eu queria falar também que o trabalho é muito intuitivo. Ele está dentro, sabe? Mas, são coisas que eu recolho fora e venho me abastecendo daquilo. E, daí, ele fica muito consciente e depois materializa. Nisso, eu comecei a fazer terapia. Aí, falei com o terapeuta:

- Oh! Eu não quero aquela coisa de divã não! Eu só quero entender o que eu estou fazendo. Porque eu não entendo. Eu quero entender o porquê que eu faço isso e para quê eu faço isso.

Ele me falou:

- Eu espero que você não entenda nunca!

Aí, eu entendi na resposta dele que a hora que eu entender, eu paro de fazer. Então, também não quero entender. Eu não quero assim. Eu não tenho uma maneira racional de explicar esse trabalho. Acho que ele é puro sentimento. Mas, eu sinto que muitas pessoas acham que eu bordo. Eu não bordo. Eu faço esses pontos... A costura que eu faço é uma característica que eu faço questão de deixar essa costura bem aparente. É uma marca do trabalho também essas costuras. Todos têm costura assumida. Não aquela costura que ninguém vai ver. A costura é assumida. Porque eu acho esteticamente linda essa costura. Essa costura que não é bordado é simplesmente costura. Eu acho bonito isso.

Sonia Gomes
Exposição *Pretatitudo. Emergências, insurgências, afirmações. Arte afro-brasileira contemporânea*, 2018
SESC Ribeirão Preto
Registro fotográfico Wagner Leite Viana

Eu sempre achei bonito o remendo. Remendo de roupa. Achava aquilo uma das coisas mais lindas do mundo. Roupa remendada. Eu achava lindo. O remendo é lindo. É lindo em tudo o remendo.

Por isso, eu tenho dificuldade em trabalhar com um assistente. Porque a coisa está tão dentro que eu não sei dirigir um assistente. Às vezes, no fazer, eu descubro tantas outras possibilidades! Porque o fazer é muito rico. A gente descobre possibilidades em fazer. Não tem essa coisa do computador. Eu acho que a criação perde muito com isso. O erro cria outras possibilidades. No ato de construir o trabalho surgem coisas que eu não estava planejando. Acho que é o material mesmo que me dirige.

Eu falo que eu não desenho. Mas, o Emanuel Araújo escreveu um texto falando que eu era uma excelente desenhista. E, aí, eu fui observar bem o trabalho, ele parte de um desenho. É a linha. É o arame que eu faço uma estrutura que é um desenho. Então ele é desenho! Ele é pintura porque tem a cor. Ele é escultura. Ele tem o volume da escultura. Então, eles são várias linguagens num trabalho só! Eu acho que ele tem de tudo.

Eu fico feliz com as coisas que eu faço. Ele me traz alegria. Às vezes, eu vejo um trabalho pronto eu choro. De tão surpresa que eu fico com aquilo. Eu lembro o primeiro trabalho que eu fiz. Eu chorei.

- Mas, gente! Quem fez isso? Fui eu?

Eu fiquei assim muito emocionada com que eu vi depois. Quando eu me distanciei do trabalho, observei e falei:

- Quem fez isso?

Eu vejo aquilo ali como dança também. Eu vejo!

V.

O meu trabalho dependendo do espaço da montagem vira outra coisa. Por isso, que eu falo que ele é muito vivo e fica bem em qualquer espaço. Essa é uma característica do trabalho, ele se adapta em qualquer espaço. Ele está em qualquer espaço. A melhor exposição que eu fiz em Belo Horizonte, foi num espaço do Fórum. Eles têm um trabalho com deficiente visual. E eu falei:

- Ah! Eu quero que eles visitem a exposição!

Eu fui recebê-los. Eles chegavam numa avidez com as mãos... Tinha um pequenininho de nove anos. Aí, um virava para outro e falava assim:

- Isso aqui é um cavalo...

- Ah, você está vendo?

- Ah, é um cavalo. Mas pode pegar? Pode tocar?

Eu falei:

- Lógico que pode não precisa de...

Antes, eu falei para ele que não precisava ficar preocupado de sair alguma coisa do lugar:

- Não precisa ficar preocupado em sujar, porque cada coisa que acontecer ali vai incorporando no trabalho e vai fazer parte dele. Então, vocês não se preocupem.

Um fotógrafo teve uma sensibilidade tão grande para fotografar que ele só fotografou as mãos! O tato. Aquele tanto de mão assim. Porque é muito tátil o trabalho. Eles falaram:

- Ah! Dizem que a gente pode ir numa exposição, mas não pode tocar em nada!

- Porque existem trabalhos que não possibilitam o toque. Mas, esse trabalho que eu estou apresentando aqui ele possibilita o toque. Pode tocar. Não tem problema nenhum.

Aqui em casa o pessoal chega.

- Pode tocar?

- Pode gente!

VI.

O trabalho que eu apresentei numa instituição foi muito grande. A gente tinha rodado muito e tal. Eu estava indo para Cidade do Cabo na África do Sul. O montador da galeria falou:

- Oh, Sonia! Aquele trem é muito grande! Eu posso desmembrar ele em duas partes para o transporte?

- Pode! Sabe, por quê? Porque ele já rodou tanto, eu vou ter que restaura-lo e refazer esse trabalho!

Quando chegou no dia da montagem. Eu falei:

- Uai! Mas, vocês não falaram que iam desmembrar o trabalho?

Ninguém deu conta. Porque era coisa passando por aqui, pra ali, pra outro lado! Ninguém deu conta porque desfazer isso também não é fácil não!

Agora estou com a Galeria Mendes Wood porque eu não dou conta dessa parte de fazer circular o trabalho. Então, a minha função é só fazer. A circulação onde vai colocar, onde que não vai colocar, eu deixo tudo para galeria resolver. A única coisa que eu peço para eles é para não falar em última hora, porque eu não sei fazer trabalho para ontem. O trabalho requer tempo.

Quantidade não me interessa. Eu quero fechar bem um trabalho. Fazer bem aquilo. Por isso, que eu preciso de um tempo muito grande para assumir uma responsabilidade com instituições. Pode ser que eu conclua um trabalho assim em uma semana, mas tem uns aí que ficam meses. Enquanto ele não está pronto para mim, ele não sai daqui do ateliê. Pode quem chegar, quem quiser chegar aqui e falar assim:

- Não! Esse trabalho está pronto!

- Não! Não está!

Tecido para mim é de algodão. É difícil... Talvez para alguém um trabalho esteja terminado, mas para mim está em processo. Mas já aconteceu de fazer um trabalho...

- Ah, não gostei desse negócio!

Aí, eu comecei picotar e abrir ele assim. E, tinha saído tanta coisa de dentro. Então, eu coloquei isso aqui! Que negócio esse estava escondido? Eu acho bonito quando acontece essa vontade de abrir o trabalho. E, às vezes, a gente sabe o que está dentro pelo tato. Eu tentei trabalhar com espuma o negócio não deu certo, não! O toque. Não! Não deu liga! Foi até no período da Bienal de Veneza que eu estava com tempo curto.

Chegou uma pessoa aqui no ateliê e falou assim:

- O seu trabalho é figurativo!

Ele falou que via figura o tempo todo.

- O seu trabalho é figurativo!

Aí, teve outro que falou assim:

-O seu trabalho é arte cinética pura!

Outra menina veio com outra história. Ela escreveu para mim e eu até salvei. Ela falou que adorava ver meu trabalho, o torcer e o contorcer... A coisa que ela mais gostava de fazer é lavar roupa na mão. Porque tem o torcer, sabe? E o torcer é um movimento bonito! O que forma daquele torcer...

VII.

Eu nunca imaginei estar nesse lugar que as coisas foram acontecendo. Demorou! Eu acho que foi justamente por isso: responsabilidade e verdade. Mas, eu me formei em direito, nunca gostei. Quando eu consegui comprar meu apartamento de 35 metros. Eu falei:

- Não! Agora eu vou viver do que eu faço. Eu não falei que ia viver de arte. Eu vou viver das coisas que eu sei fazer.

Então, eu comecei a fazer bijuteria e bolsas. E, ninguém comprava porque eu acho que era só eu que gostava. Principalmente, porque o trabalho sempre carregou essas questões africanas. O preconceito era muito grande e

não era todo mundo que tinha coragem de usar. Algumas pessoas porque achavam muito extravagantes. Outras pessoas porque achavam que essa linguagem era uma coisa menor e não tinham coragem de usar. Como eu sou do interior, eu nunca frequentei museu e galerias. Depois, eu mudei para Belo Horizonte. Eu tinha 28 anos quando comecei frequentar o Palácio das Artes. Mas, o que eu gostava de frequentar mesmo era o Mercado Central. No Mercado eu ia procurar o quê? Artesanato. Mas, o artesanato que eu procurava não era esse feito em série. Eu procurava uma coisa mais com alma e identidade.

Eu descobri que o trabalho de arte popular tem sempre muita artesanania também. E, eu descobri o que eu procurava era arte popular que até hoje eu amo. Adoro! Uma coisa também que eu acho que esse rótulo Arte popular é porque vem de negro e vem de uma classe social mais baixa. Porque para ser um artista tem que ter feito uma academia de artes, pelo menos eu sinto isso. Eu fiz algumas matérias isoladas. Não sou formada em Artes Plásticas. Então, era fácil me julgar como uma produção de arte popular por acharem uma arte menor. O que eu não acho! Arte é arte! Qualquer que seja a linguagem!

Eu sou uma artista negra. Mas, eu acho que arte é Arte. Arte negra. Arte popular. Arte acadêmica. Eu não faço muito essas divisões. Agora, o artista negro para se inserir no mercado é uma dificuldade imensa, principalmente, por causa do preconceito do nosso país. Não querem nada que tenha uma referência negra porque aquilo não é bonito. É coisa menor. Agora sim, estão começando a dar espaço para os artistas negros. Muita gente fala comigo assim:

- Sonia, o seu trabalho é muito original. Eu não vejo ninguém fazendo isso!

- Porque vocês nunca voltaram o olhar para produção dos artistas negros.

Porque eu fui num museu em Nova York (Museu do Harlem). Eu mostrando as fotos:

- Uai! O seu trabalho está no museu?

- Não!

Não queriam ver aquilo. Era difícil ver. Agora se tem uma aceitação maior. Eu acho importante isso estar acontecendo em vários museus e instituições culturais. Na Bienal de Veneza foi um curador negro que deu visibilidade a muitos artistas negros.⁹⁷ Teve um comentário (insinuando) que estava parecendo sistema de cotas. Não é nada disso. Eram talentos que não eram vistos. Esse fazer tanto na música quanto nas artes plásticas o negro deu uma contribuição enorme. É o de mais rico que existe na nossa cultura. Então, eu acho um crime abafar isso. E, por mais que abafam e que tentam abafar, a gente ressurge com uma força incrível. A gente está aí. Porque a gente vem engolindo. Engolindo. Engolindo tudo. E, de repente, a coisa explode assim com muita força! Eu sinto que isso aconteceu comigo. O negócio veio com muita força. Tanto é que aconteceu num curto período de tempo. Eu nunca imaginava estar numa Bienal de Veneza, para mim foi um susto. Eu pensei:

- Deve ser trote! Só pode!

Eu nunca participei de Bienal nenhuma no Brasil. Então, realmente para mim foi uma surpresa. E, que bom que isto está acontecendo! É uma forma de reconhecer o nosso trabalho que vem de uma maneira muito verdadeira. Muito intensa. A barroquice do trabalho. O Brasil é Barroco, gente! O Barroco é nosso! E o nosso Barroco é muito diferente do Barroco italiano. Não estou falando que seja melhor ou pior. É diferente! Eu prefiro o nosso (Barroco) porque eu acho que tem alma! Essa mudança é de uns cinco anos para cá. Muitos dizem:

Os negros estão na moda!

⁹⁷ A artista refere-se a 56ª Bienal de Veneza onde foi a única brasileira selecionada para a mostra principal pelo curador nigeriano Okwui Enwezor em 2015.

Mas, que bom que esteja! Porque tem muito artista bom. Os bons vão ficar não adianta. Eu acho que tudo principalmente na arte só fica aquilo que é verdadeiro. Não adianta. A gente quer que o trabalho da gente seja visto e seja reconhecido. Porque a gente quer ter visibilidade. Porque ninguém vê a gente. O negro no Brasil só é visto quando está com a arma na mão. Não é isso? Então, se a gente está sendo visto através da arte que coisa maravilhosa! Eu acho muito bom. Mas, isso aí, é em tudo, como por exemplo, na música. Quando começa um boom de um gênero musical, surge muita porcaria dentro daquele gênero, mas pode ter certeza que dentro daquele gênero tem coisa boa também. Seja ele qual for. Eu, particularmente gosto de música de todos os gêneros. Eu gosto de música boa. E, nas artes visuais também tem de tudo. Mas, as coisas boas com certeza vão ficar.

VIII.

Eu nunca fui militante porque eu tinha questões que eu tinha que resolver comigo. Como eu podia ajudar o outro se eu estava doente também? Só eu não sufocar o que o meu trabalho traz, essa coisa africana, afro-brasileira, eu acho que já estou contribuindo. Mas, a minha militância atual é essa. Antes na minha juventude nunca fui militante. Eu tinha que resolver questões de tremenda dor. Então, eu tinha que me salvar primeiro.

Esse negócio de militância é muito relativo. Um dia, eu estava vendo um vídeo sobre o Hélio Oiticica. Ele surgiu na época de repressão, do golpe militar. Nesse vídeo diz que por ele não fazer uma arte política, o chamavam de alienado, porque ele estava fazendo o trabalho dele, não estava em reuniões de intelectuais e de estudantes. Ele teve uma exposição no MAM do Rio, ali estavam todos aqueles militantes intelectuais de esquerda. Eu acho que era no MAM mesmo do Rio. E, aí, chega Hélio Oiticica com o povo da Mangueira com os *Parangolés*. Não era a Mangueira de hoje. Era uma época muito mais favela! Marginal mesmo! O que aconteceu? Eles foram barrados

não puderam entrar. Então, o Hélio Oiticica leva o povo para um lugar que estava a esquerda, os intelectuais. E, o povo foi barrado de entrar naquele espaço. Quem estava sendo mais político? Então, às vezes, a gente não está calada. De alguma maneira a gente está falando.

O que precisa para esse povo também é autoestima! A autoestima é muito baixa, porque a gente não é visto. Porque a gente é sufocado o tempo todo. Então, a gente tem que trabalhar a nossa autoestima. Eu acho que é o principal. Porque o *ser político* é no dia a dia. O meu *ser político* é chegar numa exposição e cumprimentar o segurança. Isso para mim é ser político. Então, estou muito atenta com essas ações do cotidiano.

VII. O LUGAR DA AUTORIA COMO ESCRITA CONTRA-HEGEMÔNICA E INVESTIGAÇÃO POÉTICA: A DIMENSÃO DA MEMÓRIA, GÊNERO E ARTEFATO COMO PERFORMANCE.

LIDIA LISBOA

Meu nome é Lídia Lisboa.⁹⁸Eu nasci em Guaíra, Paraná, no dia 2 de dezembro de 1970. Eu moro em São Paulo há mais de 20 anos. Eu sou artista!

Noiva no campo, 2016
Lídia Lisboa
Performance
Registro fotográfico Henrique Saad

⁹⁸ Texto adaptado a partir da transcrição de entrevista realizada no dia 14 de junho com a artista Lídia Lisboa para a pesquisa *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*, Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições, Centro Cultural São Paulo.

Lidia Lisboa. Exposição *Pretatitudo. Emergências, insurgências, afirmações.* Arte afro-brasileira contemporânea. SESC Ribeirão Preto. Registro fotográfico Wagner Leite Viana.

Lidia Lisboa em performance em seu estúdio-casa em São Paulo, 2016
Registro fotográfico Wagner Leite Viana

Eu sempre falo que eu sou artista desde que eu me conheço por gente, porque o meu primeiro trabalho que fiz eu devia ter seis anos. Eu peguei uma série de folhinhas e coloquei de lado a lado numa cama de campanha. O meu tio chamou a atenção da minha mãe falando assim para ela:

A Lídia não faz parte desse mundo!

Essa menina é diferente! Você tem que cuidar dessa menina!

A minha mãe não entendeu nada.

Anos depois, quando meu tio Paizinho chegou à minha casa, essa época eu morava na Rua Arruda Alvim, abri a porta e ele disse assim:⁹⁹

Meu Deus! Agora eu sei quem é aquela menina!

Aquela menina era uma artista!

Eu lembro claramente deste trabalho que eu fiz para o meu tio porque a minha mãe brigou comigo. Eu fiquei, lógico, revoltada! Eu pensei assim:

Eu preciso fazer alguma coisa!

Aí, eu matei um frango e depenei em cima da cama dele. O meu tio claro que odiou o que eu fiz, mas eu acho que foi ali, talvez, o meu primeiro protesto. Talvez a coisa do feminismo e da gente ser feminista! Uma vez, encontrei uma amiga, eu estava cantando, e estava fazendo parte de um grupo de mulheres. Ela falou assim:

⁹⁹ A artista morava na Rua Arruda Alvim, localizada na cidade de São Paulo.

Nossa! Você voltou para o grupo!

Mas, eu falei:

Mas que grupo?

Você é feminista!

Aí, eu falei:

Eu não sou feminista!

Você é Lídia! Desde que você nasceu!

Raízes e fetos.

- Dimens. of Drawings: Documental paper 40x50 cm.

- Raízes e fetos

Bati da de manga.

Ingrediente: 200 ml de leite de coco (mais ou menos)

1 lata de leite condensado

1 manga cortada 1/2 xícara de açúcar ^{de} guardante

Qdo a vontade.

Bate tudo no liquidificador

8

Raízes e Fetos, s.d.. Lídia Lisboa Registro fotográfico Wagner Leite Viana

Vista parcial do ateliê da artista Lidia Lisboa,. 2016. Registro fotográfico Wagner Leite Viana

II.

Então, falar do meu trabalho é falar da minha infância. A minha infância foi muito colorida! Eu convivi com muitos bichos. Eu tinha um cavalo. Eu me lembro da casa do bicho da seda. A casa do bicho da seda era maravilhosa! Eu me lembro de que era na casa da minha tia Altamira, casada com meu tio Alexandre. E, até hoje, eu não sei se meu tio Alexandre, era irmão de mamãe ou se era irmão de papai. Quando, eu falo de mamãe ou papai, eu estou falando do meu avô e da minha avó.

E, eu lembro que eu olhava assim por um buraco, por uma fresta da casa, eu via a luz entrando. Então, eu via aqueles casulos. Aquilo, um dia, eu comecei a fazer através do tule. O tule representa esses casulos.

A mesma coisa o meu trabalho da minha série que chama *Cupinzeiros (2011)*. Os *Cupinzeiros...* Por quê?

Porque quando eu era criança, onde eu nasci na roça, a minha mãe conta que eu ficava olhando os cupinzeiros. Eu ficava olhando... A minha mãe falava assim:

Olha, não chega perto!

Cuidado!

Eu cresci e nem lembrava mais desses cupinzeiros.

III.

Um dia, eu fui fazer um curso no Liceu de Artes e Ofícios, não conseguia fazer potinhos (de cerâmica), não conseguia fazer copo. Eu fui fazer toda uma coisa que vinha na minha cabeça... Eu moldava uma coisa e saía outra.

E, aí, eu comecei fazer o MUBE (Museu Brasileiro de Escultura) e ter aula com a Geórgia Kyriakakis e com a Lígia Catunda. Na época, eu fazia também o curso de escultura contemporânea com Cléber Machado. Mas, eu me vi muito atrelada ao curso de cerâmica com a Geórgia Kyriakakis, onde, de repente, eu estava construindo um cupinzeiro enorme (1995). Naquela hora, veio à memória daquele cupinzeiro! E, eu comecei a fazer o cupinzeiro. Eu devo ter feito uns 300 cupinzeiros, porque eu sempre fui muito voraz assim no meu trabalho. Eu sempre faço tudo de série.

Vista parcial do ateliê da artista Lidia
Lisboa, 2016
Série Cupinzeiros, 2011 (Detalhe)
Registro fotográfico Wagner Leite Viana

IV.

Quando uma pessoa fala:

Ah, você é uma artista negra!

Você faz parte da arte contemporânea afro-brasileira!

Eu penso que antes de tudo eu sou um ser humano. Eu sou um ser humano que é artista, como existe o ser humano que é médico. Independentemente da minha cor. Independentemente de raça.

Quem fala raça?

Raça do que?

Raça de cachorro?

Entendeu?

Raça de boi?

Eu sou um ser humano!

Todos nós somos seres humanos!

E, eu confesso que às vezes eu fico um pouco irritada com isso, de colocar a gente numa categoria. Estamos todos no mesmo barco!

Mioma, s.d.. Lidia Lisboa. Técnica mista. Exposição *Pretatitudo. Emergências, insurgências, afirmações*. Arte afro-brasileira contemporânea. SESC Ribeirão Preto. Registro fotográfico Wagner Leite Viana

EPÍLOGO:

SOBRE O FATO DE ESTAR NU QUANDO SE ESTÁ VESTIDO: SOBRE A MORTE? OU QUASE MORTE? - OU, AINDA, OUTRAS REESCRITAS À FÓRCEPS.

POR QUE NINA RODRIGUES AINDA NÃO É UMA AUSÊNCIA? QUANDO A OUTRA PODERIA SER EU?

Quem foi Claudia Silva Ferreira? Quantas identidades poderiam ser contidas numa mulher negra? Quantas formas de feminino caberiam em sua história? Ou até mesmo formas de negritudes? Sem dúvida, mesmo sem conhecê-la, poderia afirmar que era uma pessoa visível em seus afetos, em suas crenças, desejos, convicções, saberes e experiências para sua família e amigos. Quando vi a notícia sobre a sua fatídica história que a tornava apenas um corpo arrastado em carne crua, corpo objetificado, destituído de seu conceito vivido e de suas experiências inseridas no mundo. Portanto, uma vida cheia de complexidades. Estremeci. Pois, vi-me no fragmento que a tornara apenas num corpo passivo que foi violado em sua dignidade.

O ato performático *O Cântico da Paixão de Claudia*, realizado com o artista e pesquisador Wagner Leite Viana, aborda sobre a necessidade de reatualizar e redimensionar o lugar de desumanização de grupos hegemonizados em contranarrativas. De modo que estas possam dignificar uma história individual e coletiva cheia de estigmas. Além de colocar em questão o corpo num campo crítico sobre formas de femininos e de masculinidades a partir de um jogo cênico entre estes corpos e suas assimetrias sociais fundadas numa estrutura colonial.

A arte permite de maneira política, o revide poético sobre a revisão das histórias que nos contam ou nos contaram. Retomar a figura da Claudia Silva Ferreira é pensar numa história individual. Em que os momentos de tentativa de humanização de sua imagem eram narrados pela imagem de sua família em nuances. Marido, filhos e

sobrinhos que cuidava. Ou, como tipos. A própria ideia de família negra era uma dissolução, onde se reduzia seus componentes em quase invisíveis. Assim, numa série de manchetes deixava de ser Claudia Silva Ferreira e tornara-se apenas a ‘mulher arrastada’ ou a ‘arrastada’.

Aqui a palavra genocídio retoma o passado revisitado no presente com o apagamento não só de corpos, mas de suas histórias. Todos os conhecimentos possíveis. Todas as formas de espiritualidades. Todas as formas de afetividades. Todos os vínculos importantes para uma construção de uma autoria. Evidencia-se nestes apagamentos uma estrutura hegemônica de poder que subalterniza e hierarquiza racialmente pessoas. Epistemicídio. Categoricamente, é possível afirmar que não há a possibilidade de existir contos de fadas e seu universo onírico para mulheres negras. Está posto implicitamente uma narrativa eurocêntrica acerca de linhagem e privilégios. Assim, estas imagens apresentam-se como formas e conceitos representados e repetidos continuamente nas imagens que povoam a nossa cultura visual, a educação, as ciências. Dessa maneira, atuam a partir de modelos hegemônicos que contemplam valores estéticos, morais e de intelectualidade reafirmados pela branquitude na manutenção contínua de legitimação de seu poder.

QUANDO UM PINGO É LETRA, QUANDO É PRECISO FALAR DO QUE NÃO SE ESTÁ ESCRITO

Neste sentido, a minha construção de pessoa encontra-se numa tensão constante de como o meu corpo de mulher negra é visto, independentemente daquilo que me entendo ser e existir pelo olhar de outras pessoas. Isto se dá em razão de uma série de fabulações urdidas por uma história de subalternidades, construída numa visão, muitas vezes, de homogeneidade. Ou, mesmo, tipificada sobre a mulher negra. São performances cotidianas de subjetividades de autorias distintas, permeadas por suas diferentes maneiras de afetividades e possíveis letramentos críticos. Pode-se entender letramento relacionado com processo de aprendizagem na alfabetização.

Logo, refere-se à habilidade de estabelecer formas de leituras sobre aquele visto como Outro cultural e as experiências que estes trazem sobre si. Na mesma medida, o letramento permite repensar como as narrativas são construídas, realocando esta narrativa numa reafirmação de outros lugares sociais, que implicam num olhar interseccional entre raça, gênero e classe. Trata-se aqui de sinalizar os diferentes tipos de textos socioculturais, suas tessituras raciais e suas narrativas poéticas.

Neste caso, a arte apresenta-se como uma escrita política que está além dos corpos. São reinscrições de como uma pessoa vê-se, contrapõe-se, expõe-se. E, interage nos seus espaços de convivência ou fora dele.

Por isso, pensar o autor é referendar uma série de experiências vividas presentes em suas histórias pessoais e as suas possibilidades de reescritas no mundo. Estas reescritas formam-se a partir de uma série de camadas que envolvem o projeto artístico, onde se encontram as motivações para produzir uma determinada obra. Como também, as referências poéticas, os repertórios ou arquivos pessoais. Ao mesmo tempo, é algo que implica diretamente numa prática artística que se dá no ato de sistematizar e formalizar uma obra. Seja na escolha dos procedimentos técnicos tangentes à definição de materialidades e suportes que se adéquam a um determinado projeto poético. Sejam estas escolhas no processo de estabelecer diferentes articulações conceituais que fundam o corpo de uma obra. E, ainda, sem deixar de citar os modos de legitimação de uma visualidade em como acontecem as possibilidades de leitura, de fruição e de circulação desta.

A importância de referendar uma autoria numa produção visual está na reafirmação de um determinado protagonismo. Quando uma pessoa reafirma para si a responsabilidade sobre sua história e os modos possíveis de reapresentação desta história. Neste sentido, estas narrativas perpassam de maneira implícita e explícita por

uma interseccionalidade de relações que demarcam um território político de legitimidade ou autoridade de quem fala. O termo autoridade do latim *auctoritas*, *atis* aparece no *Dicionário online Caldas Aulete* definido como¹⁰⁰

sf.

1. Direito, poder ou prerrogativa de tomar decisões e dar ordens.
2. Pessoa que tem esse direito ou poder [...].

Assim, inevitavelmente, sobre a legitimidade de um autor negro, é pertinente citar a figura da escritora negra mineira Carolina Maria de Jesus que aborda em sua narrativa autobiográfica, a presença de seu corpo negro feminino em meio a outros corpos negros estigmatizados e subalternizados por uma narrativa hegemônica que a impacta cotidianamente. Na obra *Quarto de Despejo* (1960) numa das passagens de seu diário, a autora diz que só é possível saber o que é a dor da fome quem somente passa por ela e sabe como é sua dor. Logo, só é possível falar com autoridade aquele que protagoniza uma dada experiência.

Este é um ponto de partida para que eu pense na minha escrita quanto artista e os caminhos que formalizam um projeto poético. Vejo a minha experiência social atrelada a uma construção de um imaginário ‘cordial’ e perverso sobre o meu corpo de mulher negra impresso por uma série de tessituras confrontadas e tensionadas no cotidiano com os seus afetos e desafetos, possíveis e impossíveis interações sociais.

Na mesma medida, alinhavo estas tessituras com os outros saberes não considerados científicos que permearam a minha memória, bem como, aquilo que forma uma rotina. Ou, um acontecimento qualquer. Linhas tênues de histórias. São hiatos temporais. São fragmentos de narrativas. Tais como a minha avó paterna alagoana benzedeira. O meu bisavô materno mineiro benzedeiro. O meu tataravô materno mineiro também benzedeiro. Ou, ainda, sobre estes saberes e outros modos de aprendizagem, como a minha reminiscência do período de infância, lembro-me de minha mãe mostrando um tecido de algodão pequeno, puído e desgastado pelo tempo, uma espécie

¹⁰⁰ <http://www.aulete.com.br/autoridade>. Acessado em 17/01/17.

de amostra de diferentes pontos de bordado que tinham como finalidade ornamentar panos de uso para a cozinha. Eu aprendi a bordar observando minha mãe e com minha prima ensinando-me ponto cruz. Esta relação com a manualidade aparece também quando via minha avó materna mineira, durante o meu período de férias escolares, juntando retalhos de tecidos coloridos compondo por meio da técnica de costura e de tricô colchas e tapetes.

Interessa-me rever as maneiras de produção de conhecimento e tecnologia que se constituem como metodologia ou conduta estética na minha produção visual. No entanto, a manualidade aparece inserida numa história que a associa diretamente ao gênero feminino, mas revisitada numa reescrita que propõe estratégias conceituais e críticas sobre representação e a noção de feminino num discurso visual.

As imagens produzidas por meio do desenho, do objeto e da performance partem de uma constelação de referências mapeadas e coletadas de materiais relativos à ciência, a educação, a literatura, onde a constituição de um imaginário carregado de estereótipos sobre o corpo negro é fundamentado em teorias biológicas. Estas teorias criam hierarquias sobre valores estéticos, culturais, morais e intelectuais. E, conseqüentemente, naturalizam desigualdades entre diferentes atores sociais não brancos vistos como racializados numa história hegemônica. Pois, o que está em questão numa contranarrativa é uma tensão existente em torno de uma história de manutenção de poder que apaga as afetividades e subjetividades de pessoas negras. Assim, a história de Claudia ilustra uma estrutura social racista que ora minimiza, ora dilui a importância de uma família negra como narrativa possível. Isto é, a existência de qualquer forma de vínculos afetivos como constituição de pessoa. A mulher negra é vista neste sentido de modo unívoco quase sem história.

É necessário falar sobre o Amor e suas tessituras afetivas. Relembro de meu pai sempre enfatizando a necessidade de marcarmos eticamente o mundo quando dizia que a educação era uma maneira de recontar e recriar outros desfechos. Minha mãe e meu pai eram consonantes nisso. Na mesma medida, que via a dignidade

de seus corpos negros, vejo a dignidade da família que constituí. E espero que meu filho reconheça dialogicamente a dignidade de seu corpo negro em relação a outros tantos corpos negros diferentes do seu.

É necessário retesar o Amor e suas tessituras afetivas. É necessário distender o Amor e suas tessituras afetivas. É necessário escrever sobre o Amor e suas responsabilidades afetivas. É necessário amalgamar o Amor e suas tessituras afetivas. É necessário transcender o Amor e suas tessituras afetivas.

SOBRE REMENDOS, AFETOS E TERRITÓRIOS: UMA CARTOGRAFIA VISUAL¹⁰¹

Sobre remendos, afetos e territórios.
Exposição individual. Janaina Barros
Aparelha Luzia, São Paulo.
20 de agosto a 20 de setembro de 2016
Registro fotográfico Diana Proença Módena

¹⁰¹ O título *Sobre remendos, afetos e territórios* refere-se a exposição individual da artista com produção de trabalhos entre 2010 a 2016 na Aparelha Luzia (2016). A exposição teve a curadoria dos artistas e pesquisadores Érica Malunguinho e Wagner Leite Viana.

Sobre remendos, afetos e territórios.. Exposição individual. Janaina Barros. Aparelha Luzia, São Paulo. 20 de agosto a 20 de setembro de 2016. Registro fotográfico Diana Proença Módena

Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios (Banhos para o Amor), 2016. Janaina Barros. Objeto. Costura e bordado, tecido em malha e renda. 36 x 53 x 88 cm. Registro fotográfico
 Diana Proença Módena

Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios. (Livro cor de rosa), 2016. Janaina Barros. Desencanto: As melhores histórias de amor... Eles se completavam na paixão, mais o seu amor era impossível... Amor em estado bruto: mais do que violento, profano... Atos de amor.

Objeto. Costura e bordado, tecido em malha e renda. 36 x 53 x 88 cm. Registro fotográfico Diana Proença Módena

Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios. (Orações para o Amor), 2016. Janaina Barros. Santo Antonio, eu sei que o casamento é uma evocação abençoada por Deus. E o sacramento do amor, comparado ao amor que Cristo tem para com a Igreja. Eu me sinto chamada para o casamento por isto, ajuda-me a encontrar um namorado bom, amável, sério e sincero, que tenha os mesmos sentimentos de afeto que eu sinto.

Objeto. Costura e bordado, tecido em malha e renda. 36 x 53 x 88 cm. Registro fotográfico Diana Proença Módena

Eu que sou exótica recortaria um pedaço do céu para fazer um vestido (ou ainda O Jogo das probabilidades...), 2014. Janaina Barros. Fotografia digital. Costura ,tecido algodão, tule e pérola sintética. Registro fotográfico Diana Proença Módena

Eu que sou exótica recortaria um pedaço do céu para fazer um vestido (ou ainda O Jogo das probabilidades...), 2014. Janaina Barros. Foto-performance. Morro do Ivoturuna, Pirapora do Bom Jesus, São Paulo

Sou todo seu, 2010. JANAINA Barros. Objeto. Dimensão de cada luva 20x35cm. Tecidos, rendas, miçangas, costura e bordado. Registro fotográfico. Diana Proença Módena

Série fotográfica *Psicanálise do cafuné: sobre remendos e afetos*, 2016. Janaina Barros. 20x25cm. Registro fotográfico Diana Proença Módena

Psicanálise do cafuné: sobre remendos e afetos, 2016
 Janaina Barros
 Foto-performance
 Cachoeira dos Batuques, Aiuruoca, Minas Gerais

Psicanálise do cafuné: sobre remendos e afetos,
2016
Janaina Barros
Foto-performance
Cachoeira dos Batuques. Aiuruoca, Minas Gerais

Toca-me, 2010. Janaina Barros. Objeto. 55x100cm. Avental, paetês e linho, costura e bordado. Registro fotográfico Diana Proença Módena

Bulina-me, 2010. Janaina Barros. Objeto. 55x100cm. Avental, paetês e linho, costura e bordado. Registro fotográfico Diana Proença Módena

Brinco de Princesa (Fuchsia hybrida), 2011. Janaina Barros. Objeto [Livro]
Algodão, tule rendada, renda, objetos de metal e espelho, bordado e costura. Dimensão variada. Registro fotográfico Diana Proença Módena

Trago seu amor, 2011. Janaina Barros. Objeto (Bolsa). Costura e bordado. Veludo, algodão, tule e renda. 30x50cm

Série Manual de instrução, 2013. Janaina Barros. Objeto (Pano de prato). Transferência a jato de tinta, costura e bordado, algodão, renda, tule e fio de algodão. 47 x 75 cm. Registro fotográfico Diana Proença Módena

*Psicanálise do cafuné: catinga de
mulata
(Tanacetum vulgare), 2017
Janaina Barros
Fotoperformance
Fotografia digital*

Psicanálise do cafuné: catinga de mulata. (Tanacetum vulgare),. 2017. Janaina Barros. Fotoperformance . Fotografia digital

Psicanálise do cafuné: Um prólogo sobre remendos, afetos e territórios. ecce hereditas Domini fili mercis fructus ventris, Quanto a seus filhos, eles são herança do Senhor: o fruto do ventre é um presente de Deus, 2016. Janaina Barros. Desenho e colagem. 50 x 63 cm. Registro fotográfico Diana Proença Módena

Psicanálise do cafuné: Um prólogo sobre remendos, afetos e territórios. ut sint filii nostri quase plantatio crescens in adolescentia sua filiae nostrae quasi anguli ornati ad similitudinem templi. Quanto aos nossos filhos, serão como plantas, já desenvolvidos na adolescência; nossas filhas, como colunas bem esculpidas, como obras de arte que ornem um palácio, 2016. Janaina Barros. Desenho e colagem. 50 x 63 cm. Registro fotográfico Diana Proença Módena

Psicanálise do cafuné: Um prólogo sobre remendos, afetos e Territórios. benedixitque illis Deus et ait crescite et multiplicamini et replete terram et subicite eam et dominamini piscibus maris et volatilibus caeli et universis animantibus quae moventur super terram . Sede férteis e multiplicai-vos! Povoai e sujeitai toda a terra; dominai sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todo animal que rasteja sobre a terra, 2016
 Janaina Barros. Desenho e colagem. 50 x 63 cm

Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios I, 2016

Janaina Barros

Desenho e colagem. 50 x 63 cm

Registro fotográfico Diana Proença Módena

Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios II, 2016.
 Janaina Barros
 Desenho e colagem. 50 x 63 cm

Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios III, 2016
 Janaina Barros
 Desenho e colagem. 50 x 63 cm
 Registro fotográfico Diana Proença Módena

Psicanálise do cafuné: um prólogo sobre remendos, afetos e territórios. *numquid oblivisci potest mulier infansem suum ut non misereatur filio uteri sui et si illa oblita fuerit ego tamen non obliviscar tui. ecce in manibus meis descripsi te muri tui coram oculis meis semper.* Pode uma mulher esquecer-se daquele que amamenta? Não ter ternura pelo fruto de suas entranhas? E mesmo que ela o esquecesse, eu não te esqueceria nunca. Eis que estás gravada na palma de minhas mãos, tenho sempre sob os olhos tuas muralhas. 2018. Janaina Barros. Desenho e colagem. 55 x 40 cm Registro fotográfico: Wagner Leite Viana

Psicanálise do cafuné: um prólogo sobre remendos, afetos e territórios. *benedictus fructus ventris tui et fructus terrae tuae fructusque jumentorum tuorum greges armentorum et caulae ovium tuarum.* Será bendito o fruto de tuas entranhas, o fruto de teu solo, o fruto de teu gado, as crias de tuas vacas e de tuas ovelhas. 2018.. Janaina Barros. Desenho e colagem. 55 x 40 cm. Registro fotográfico: Wagner Leite Viana

Psicanálise do cafuné: um prólogo sobre remendos, afetos e territórios. *canticum graduum beati omnes qui timent Dominum qui ambulant in viis ejus. labores manuum tuarum quia manducabis beatus es et bene tibi erit . uxor tua sicut vitis abundans in lateribus domus tuæ filii tui sicut novella olivarum in circuitu mensæ tuæ.* Cântico das peregrinações. Felizes os que temem o Senhor, os que andam em seus caminhos. .Poderás viver, então, do trabalho de tuas mãos, serás feliz e terás bem-estar. Tua mulher será em teu lar como uma vinha fecunda. Teus filhos em torno à tua mesa serão como brotos de oliveira. 2018.. Janaina Barros. Desenho e colagem. 55x 40 cm. Registro fotográfico: Wagner Leite Viana

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

----- *Profanações*. São Paulo: Editora Boitempo, 2007.

ALFONSO, José Luis Hernández. *Os donos das encruzilhadas: uma aproximação à estética do candomblé e da santería a partir de um estudo comparativo dos suportes materiais de Exú e de Eleguá*. Dissertação (Mestrado), PROLAM/USP, 1994.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANDRADE, Oswald. *Obras completas-7. Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1974.

ANJOS, Ana Maria de La Merced G.G.G. dos; PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *A Saga dos Pretos Novos*. Rio de Janeiro: Governo do Rio de Janeiro – Secretaria de Cultura, 2013.

ARANHA, Carmen Sylvia Guimarães. *Exercícios do olhar: conhecimento e visualidade*. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRUDA, José Pedro. *Tese e Antítese: A autoetnografia como proposta metodológica*. In: Anais do VII Congresso Português de Sociologia. Porto: Universidade do Porto, 2012.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

BASTIDE, Roger. *Psicanálise do cafuné e Estudos de Sociologia Estética Brasileira*. Curitiba: Editora Guaíra Limitada, 1941.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2 vols., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1960, 1961. (Trad.: Sergio Milliet.)

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Cosac Naify. São Paulo, 2006.

BISPO, Alexandre Araújo; LOPES, Fabiana. *Presenças: a performance negra como corpo político. O corpo negro invade espaços simbolicamente interditados*. Harper's Bazaar Brasil Art. São Paulo: Carta Editorial. Abril, 2015.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CAMNITZER Luiz. *Arte contemporânea colonial*. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60/ 70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- CANTON, Kátia. *Narrativas Enviesadas*. In: *Desenhos da pesquisa: novas metodologias em arte/ organização* Carmen Aranha, Kátia Canton. São Paulo: Museu Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultural Material*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2008.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares Africanos na Bahia (um vocabulário afro-brasileiro)*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIARELLI, Tadeu. *Arte Brasileira Internacional*, São Paulo: Lemos – Editorial, 2002.
- _____. *Pintura não é só beleza*. Florianópolis. Santa Catarina: Letras contemporâneas, 2007.
- CHIZIANE, Paulina. *Eu, Mulher... por uma nova visão do mundo*. Minas Gerais: Nandyala, 2013.
- CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte. Minas Gerais: C/ Arte, 2007.
- CUNHA, Mariano Carneiro da. *Arte afro-brasileira*. In: Zanini, W. (org.) *História geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Fundação Moreira Salles, 1983.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história*. EDUSP. São Paulo, 2010.
- EBOH, Marie Pauline. Teia Androcêntrica e Filosofia Ginista. Tradução para uso didático de: EBOH, Marie Pauline. Androcentric web and gynist philosophy. Quest: An African Journal of Philosophy. Vol. XIV, No. 1-2, 2000, p. 103-111 por Olga Rodrigues de Lima Souza.
- ENGELS, Friedrich. Sobre a Autoridade. Coletânea Almanacco Republicano per l'anno de 1874.

- EVARISTO, Conceição. Ponciá Vicêncio. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FOSTER, Hal. O retorno do real: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2009.
- _____. *História da sexualidade*. Vol. I: *A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal, 1979. (Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque.)
- GLISSANT, Edouard. Poética da relação. Portugal: Sextante, 2011.
- GONÇALVES, Marco Antônio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- GONZALES, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984.
- HALL, Stuart. Da diáspora. Identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HERKONHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- HOCQUART, Edouard. *Lavater das senhoras ou a arte de conhecer as mulheres pela sua fisionomia. Seguido do ensaio sobre os meios de gerar crianças inteligentes*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2010.
- HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- HUYSEN, Andreas. Culturas do passado-presente. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2009.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. Sacramento: Editora Bertolucci, 2007.
- LADSON-BILLINGS, G. Preparing teachers for diverse student populations: a critical race 261 Revista da ABPN • v. 6, n. 14 • jul. – out. 2014, p. 236-263 theory perspective. Review of Research in Education, v. 24, p. 211-47, 1999. LADSON-BILLINGS, G.; TATE, W. Towards a critical race theory of education.

- LATOUR, Bruno. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fel(i)ltiches*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.
- LEENHARDT, Jacques. *A função autor e o novo dispositivo da arte*. In: Interdisciplinaridade, transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da arte e da cultura. Silva, Dilma de Melo, org. São Paulo: Terceira Margem, 2010.
- LUZ, Edison da. In: KRÜSE, Olney. *XIII Bienal Internacional de São Paulo*, 1975.
- MACEDO, José Rivair [org.]. *O pensamento africano no século XX*. São Paulo: Outras Expressões, 2016.
- MUNANGA, Kabengele. *Arte afro-brasileira: o que é afinal?* In: Mostra do redescobrimento: Arte afro-brasileira. Nelson Aguilar [org.]: Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos. Artes Visuais, 2000.
- _____. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. In: Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira. Niterói: EDUFF, 2000.
- OSE, Elvira Dyangani. *Usos de memória*. In: Cadernos Sesc_Videobrasil: usos da memória. Curadoria Elvira Dyangani Ose. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, n.10, 2014. Anual,
- PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*. Lisboa: Presença, 1981.
- PARENTE, André. "ALÔ, É A LETÍCIA?". eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102.
- PARENTE, André; MACIEL, Katia. *Letícia Parente. Arqueologia do cotidiano: objetos de uso*. Rio de Janeiro: + 2 Editora, 2011.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. Tese [Doutorado]. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Escola de Comunicações e Arte. Universidade de São Paulo, 2011.
- QUERINO, Manuel. *O colono preto como fator da civilização brasileira*. Revista Afro Ásia, n. 13, 1980.
- ROOB, Alexander. *Alquimia & Misticismo. O Gabinete Herméticos*. Colônia:Taschen, 2005.
- RUBIN, Gayle. *The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex*. In: REITER, Rayna Rapp. (ed.) *Toward an Anthropology of Women*. New York, Monthly Review, 1975.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena. Experiências e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo 1970-1980*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

- SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes, 2016.
- SILVA, Dilma de Melo. CALAÇA, Maria Cecília Felix. *Arte africana e afro-brasileira*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- SILVA, Maria Helena Ramos da. *A presença da África na produção plástica de Emanuel Araújo (afro-brasileiro) e Wilfredo Lam (afro-cubano)*. Data de defesa 18 de abril de 1997. 204 folhas. Dissertação (Mestrado). PROLAM/USP. São Paulo, 1997.
- SILVA, Renato Araújo da. *Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito*. São Paulo: Ferreavox, 2016.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2014.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- STOLCKE, Verena. "Sexo está para gênero, assim como raça para etnicidade?". Revista Estudos Afro-Asiáticos, n. 20, p. 101-119, 1991.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TIBÉRIO, Wilson. In: SANTOS, Isaltino Veiga dos. *Tibério" o Pintor Negro*. Alvorada. Ano II, São Paulo novembro de 1946/ número 14.
- TIBURI, Marcia. Judith Butler. *Feminismo como provocação*. In: Cult – Revista Brasileira de Cultura. São Paulo: Editora Bregantini. ISBN 85-89882-17-9. Edição Especial. Nº 6. Janeiro 2016. Ano 19.
- TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Autoetnografia uma alternativa conceitual*. In: Letras de Hoje. Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa. Porto Alegre, v. 37. nº 4, 2002.
- _____. *Escrita de si: a alternativa dramática*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2008.

VIANA, Janaina Barros Silva. *Artistas e instituições: é preciso colorir para enxergar*. Edição Especial Artes Visuais. In: REVISTA O MENELICK 2º ATO. São Caetano do Sul/ São Paulo: Mandelacrew Comunicação e Fotografia, julho/2016.

_____. *Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes da UNESP. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2008.

VIANA, Wagner Leite. *Tipotetraletra: sobre arapucas, pesquisa, mukambus ou suporte*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Escola de Comunicações e Arte. Universidade de São Paulo, 2015.

WASELFISZ, J. J. *Mapa da Violência 2013: homicídios e juventudes no Brasil*. Brasília: Secretaria Geral da Presidência, 2013.

CÁTALOGOS

A Pinacoteca do Município de São Paulo: Coleção de Arte da Cidade. São Paulo: Banco Safra, 2005.

ARAÚJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010.

_____. *Museu Afro - Brasil: um conceito em perspectiva*. Projeto de implantação do Museu Afro - Brasil: Instituto Florestan Fernandes. São Paulo, 2006.

CHIARELLI, Tadeu (org.); LOPES, Fabiana; SILVA, Claudinei Roberto da. *Territórios: Artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado. 2016

_____. *Metrópole experiência paulistana*. Pinacoteca de São Paulo. 2017.

CONDURU, Roberto. *Negros Indícios: performance, vídeo, fotografia*. São Paulo: Espaço Donas Marcianas, 2017.

MUNANGA, Kabengele. *Arte afro-brasileira: o que é afinal?* In: Mostra do redescobrimento: Arte afro-brasileira. Nelson Aguilar (org.): Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 anos. Artes Visuais, 2000.

Ocupação Conceição Evaristo/ Organização Itaú cultural.. São Paulo Itaú Cultural, 2017.

SARDENBERG, Ricardo; FARKAS, Solange; NAZARETH, Paulo. *SONIA GOMES*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; PEDROSA, Adriano. *Histórias mestiças*. Rio de Janeiro: Cobogó. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2015.

SILVA, Paulo Henrique. *Vozes do Silêncio*. Anápolis: Galeria Antônio Sibasolly, 2017.

MATERIAL AUDIOVISUAL (ENTREVISTAS)

BARROS, Janaina. São Paulo. Brasil. 13 /11/ 2017. Gravação (20 minutos e 44 segundos). Entrevista concedida a Wagner Leite Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

BRITO, Peter de. São Paulo. Brasil. 25 /07/ 2017. Gravação (25 minutos e 47 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

CERQUEIRA, Flávio. São Paulo. Brasil. 26/07/2017. Gravação (47 minutos e 12 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

CHIARELLI, Tadeu. São Paulo. Brasil. 06 /09/ 2017. Gravação (49 minutos e 52 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

CONCEIÇÃO, Rommulo Vieira. Porto Alegre. Brasil. 13/07/ 2017. Gravação (1 hora, 12 minutos e 55 segundos). (Skype). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

CONDURU, Roberto. Rio de Janeiro. Brasil. 24/11/ 2017. Gravação (16 minutos e 56 segundos). (Skype). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

DESALI, Warley. Minas Gerais. Brasil. 21/09/2017. Gravação (31 minutos e 36 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

FELINTO, Renata. Minas Gerais. Brasil. 17/07/2017. Gravação (35 minutos e 49 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

FETTER, Bruna. Porto Alegre. Brasil. 29/08/2017. Gravação (22 minutos e 56 segundos). (Skype) Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

GOMES, Sonia. São Paulo. Brasil. 08 /09 / 2017. Gravação (48 minutos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

GUALBERTO, Tiago. São Paulo. Brasil. 14 /06/ 2017. Gravação (45 minutos e 07 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

JÚNIOR, Nabor. São Paulo. Brasil. 15/06/2017. Gravação (36 minutos e 10 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

LAURIANO, Jaime. São Paulo. Brasil. 26/07/2017. Gravação (41 minutos e 07 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

LIMA, Daniel. São Paulo. Brasil. 04/07/2017. Gravação (42 minutos e 58 segundos). (Skype). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

LIMA, Diane. Bahia. Brasil. 29/08/2017. Gravação (37 minutos e 46 segundos). (Skype). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

LISBOA, Lidia. São Paulo. Brasil. 14 /06 / 2017. Gravação (6 minutos e 55 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

LOPES, Fabiana. Nova Iorque. Estados Unidos. 12/09/2017. Gravação (40 minutos e 16 segundos). (Skype) Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

LOPES, Jorge. São Paulo. Brasil. 05/07/2017. Gravação (18 minutos). (Skype). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

MALUNGUINHO, Érica. São Paulo. Brasil. 07/09/2017. Gravação (49 minutos e 15 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

MATTIUZZI, Michelle. Grécia. 26/07/2017. Gravação (37 minutos e 31 segundos). (Skype). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

MORAES, Angélica de. São Paulo. Brasil. 27/07/2017. Gravação (38 minutos e 22 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

NAZARETH, Paulo. Minas Gerais. Brasil. 17/08/2017. Gravação (1 hora, 35 minutos e 48 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

PAULA, Dalton. São Paulo. Brasil. 14/06/2017. Gravação (16 minutos e 58 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

PAULA, Thiago de. São Paulo. Brasil. 19 /09/ 2017. Gravação (57 minutos e 39 segundos). (Skype). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

PAULINO, Rosana. São Paulo. Brasil. 24 /07/ 2017. Gravação (34 minutos e 26 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

REZENDE, Priscila. Minas Gerais. Brasil. 21/06/2017. Gravação (56 minutos e 59 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

RG, Rafael. Minas Gerais. Brasil. 12/07/2017. Gravação (21 minutos e 04 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

ROBERTO, Claudinei. São Paulo. Brasil. 25/07/2017. Gravação (44 minutos e 39 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

SILVA, Renato. São Paulo. Brasil. 26 /07/ 2017. Gravação (25 minutos e 54 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

VERAS, Leno. Rio Grande do Norte. Brasil. 20/09/2017. Gravação (27 minutos e 38 segundos). (Skype). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

VIANA, Wagner Leite. Minas Gerais. Brasil. 13/11/2017. Gravação (22 minutos e 30 segundos). Entrevista concedida a Janaina Barros Silva Viana. Prêmio Pesquisador 2017, Programa de Exposições Centro Cultural São Paulo. Projeto *A cena afro-brasileira nas artes visuais de São Paulo*.

MEIOS ELETRÔNICOS

Afro modern: journeys through the Black Atlantic. University of Liverpool. https://www.liv.ac.uk/black-atlantic/research/afro_modern_exhibition_research/ Acesso em: 10/03/2014.

ANDRADE, Jonathas. <http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/40-nego-bom/Acesso> em: 04/04/2015.

BAIRROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 458, jan. 1995. ISSN 0104-026X. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16462/15034>>. Acesso em: 11 jan. 2016.

BRAH, . *Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. Cad. Pagu*[online]. 2006, n.26, pp. 329-376. ISSN 1809-4449. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332006000100014>. Acesso em: 30 dez. 2015.

BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, Apr. 2002. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 30 Nov. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>.

BYNUM, Olyvia. Mito da diversidade étnica. Pesquisa e performance. Monografia. https://issuu.com/olyviabynum/docs/o_mito_da_diversidade__tnica2014re. <<http://omenelick2ato.com/artes-plasticas/O-MITO-DA-DIVERSIDADE-ETNICA/Acesso> em: 20/02/2016>.

CRAPANZANO, Vincent. A cena: lançando sombra sobre o real. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 357-383, Oct. 2005. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200002&lng=en&nrm=iso>. access on 20 May 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132005000200002>.

DUSSEL, Enrique. *Europa, modernidade e Eurocentrismo*. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires Lugar CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. In: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5_Dussel.pdf. Acesso: 10/05/2016.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Democracia Racial: o ideal, o pacto e o mito*, http://novos estudos.org.br/v1/files/uploads/contents/95/20080627_democracia_racial.pdf. Acesso em: 21/02/2016.

HARAWAY, Donna. "Gênero" para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. Cad. Pagu, Campinas, n. 22, p. 201-246, June 2004. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332004000100009&lng=en&nrm=iso>. access on 19 Feb. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332004000100009>.

MAGLIANI, Maria Lídia. In: Tiburski, João Carlos. *Meu idioma é a imagem*. Boletim Informativo do MARGS, nº 32, jan/mar, 1987. In: <http://www.estudiodezenove.com/entrevistas.html>. Acesso: 23/10/2017.

MATTIUZZI, Musa Michelle. *Breviário sobre uma ação performática: só entro no jogo!* In: <http://musamattiuZZi.wix.com/musamattiuZZi>. Acesso em: 14/03/2016.

MBEMBE, Achille. *A era do humanismo está terminando*. In: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>. Acesso: 18/08/2017.

Memorial dos Pretos Novos. http://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=83:memorial-dos-pretos-novos. Acesso em: 28 dez. 2015.

MOUTINHO, Laura. *Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes*. Cad. Pagu [online]. 2014, n.42, pp. 201-248. ISSN 1809-4449. <http://dx.doi.org/10.1590/0104-8333201400420201>. Acesso em: 30 dez. 2015.

PAULINO, Rosana. PDF Educativo[Assentamento]. <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/PDF-Educativo.pdf>. Acesso em: 15/10/2014.

PEREIRA, Edilson. As mulheres por trás da face de Cristo: apropriações, performances e ambivalências da Verônica. **Relig. soc.**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, p. 193-215, June 2015. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872015000100193&lng=en&nrm=iso>. access on 20 May 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/0100-85872015v35n1cap09>.

POGREBINSCHI, Thamy. Foucault, para além do poder disciplinar e do biopoder. Lua Nova, São Paulo, n. 63, p. 179-201, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64452004000300008&lng=pt&nrm=iso> <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64452004000300008>. Acesso em 11 fev. 2016.

QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Perspectivas latino-americanas. In: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sursur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 10/02/2016.

RIBEIRO, Djamila. *Por um olhar interseccional*. Blog Lugar de Mulher. 16/06/2015. In: <http://lugardemulher.com.br/feminismo-interseccional/Acesso> em: 10/02/2016.

SIMIONI, A. P. C. *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html> . Acesso em: 11/07/2013.

_____. A difícil arte de expor mulheres artistas. Cad. Pagu, Campinas , n. 36, June 2011 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014&lng=en&nrm=iso>. access on 06 Dec. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000100014>.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: impertinências*. Educ. Soc., Campinas , v. 23, n. 79, p. 65-66, Aug. 2002 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302002000300005&lng=en&nrm=iso>. access on 12 Feb. 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302002000300005>.

VIDOKLE, Anton. *Arte sem trabalho?* Coleção Pequena Biblioteca de Ensaios. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016. https://static1.squarespace.com/static/565de1f1e4b00ddf86b0c66c/t/57ec5e4c2e69cf2c061922d0/1475108431574/ANTON+VIDOKLE_ZAZIE_2016.pdf. Acesso em: 19/04/2018.

NOTÍCIAS DE JORNAIS

<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,pms-presos-por-arrastar-vitima-estao-envolvidos-em-62-acoes-que-resultaram-em-morte,1142367>

<http://extra.globo.com/casos-de-policia/em-depoimento-pms-disseram-que-mulher-arrastada-por-viatura-foi-na-mala-porque-nao-havia-espaco-no-banco-traseiro-11918581.html>. Acesso em: 02 jan. 2016.

<http://extra.globo.com/casos-de-policia/em-depoimento-pms-disseram-que-mulher-arrastada-por-viatura-foi-na-mala-porque-nao-havia-espaco-no-banco-traseiro-11918581.htm.l> Acesso em: 02 jan. 2016.

<http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/24552-paixao-de-claudia>. Acesso em: 02 jan. 2016.

<http://meninasblackpower.blogspot.com.br/2013/02/e-minha-cara-priscila-resende.html>

<http://oglobo.globo.com/rio/policiais-que-transportaram-mulher-arrastada-serao-levados-para-bangu-11906571>

<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/03/1427471-mulher-arrastada-por-carro-da-pm-foi-morta-por-tiro-aponta-laudo.shtml>

Em 'rolezinhos' da arte, ativistas negros vão em grupo a vernissages - 03/02/2015 - Ilustrada - Folha de S.Paulo. <
<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1584260-em-rolezinhos-da-arte-ativistas-negros-vao-em-grupo-a-vernissages.shtml>>

Mostra da Pinacoteca mantém preconceito com gueto negro - 24/12/2015 - Ilustrada - Folha de S.Paulo.
<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1722562-mostra-da-pinacoteca-mantem-preconceito-com-gueto-negro.shtml>>

Negros não passam de 4% nas últimas cinco bienais - Folha de S.Paulo - Ilustrada-15/12/2011.
<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/14858-negros-nao-passam-de-4-nas-ultimas-cinco-bienais.shtml>>