UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DISSERTAÇÃO

PEDAGOGIA DA INTIMIDADE:
Uma encruzilhada entre educação, prática artística e relações gênero-raciais

Renata Santos Sampaio

PELOTAS
2022

RENATA SANTOS SAMPAIO

Pedagogia da Intimidade:
Uma encruzilhada entre educação, prática artística e relações gênero-raciais.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Felipe Merker Castellani

Pelotas, 2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

S192p Sampaio, Renata Santos

Pedagogia da intimidade : uma encruzilhada entre educação, prática artística e relações gênero-raciais / Renata Santos Sampaio ; Felipe Merker Castellani, orientador. — Pelotas, 2022.

145 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Intimidade. 2. Pedagogia. 3. Artes visuais. 4. Crítica institucional. 5. Mulheres negras. I. Castellani, Felipe Merker, orient. II. Título.

CDD : 700

Elaborada por Michele Lavadouro da Silva CRB: 10/2502

Renata Santos Sampaio

Pedagogia da Intimidade

Uma encruzilhada entre educação, prática artística e relações gênero-raciais.

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 22 de Dezembro de 2022.

Banca examinadora:

Prof° Felipe Merker Castellani (Orientador)

Profª Dr.ª Rosângela Fachel de Medeiros (UFPel)

Profª Dr.ª Denise Ferreira Da Costa Cruz (UNILAB)

AGRADECIMENTOS

Às intelectuais negras que pavimentaram o caminho até aqui, criando espaços na teoria para nossas experiências no mundo e possibilitando que a nossa escrita fosse um lugar de autodefinição.

À todas as mulheres negras que ocuparam espaços decisórios na arte e na educação antes de mim, que me inspiraram a seguir o meu próprio caminho, algumas das quais tive a sorte de poder conhecer pessoalmente.

À todos(as) os(as) colegas dos educativos que integrei, que ajudaram a formar a educadora e artista que eu sou hoje.

À todas as educadoras e educadores que me permitiram ser sua coordenadora/gerente. Nunca foi sobre hierarquia: eu só sou porque vocês são.

À Dona Lena e Seu Orlando, meus guerreiros, que me ensinaram o valor de cada coisa, a quem eu dedico esse título de mestre.

Ao Gabriel Egger, meu amor e primeiro leitor deste trabalho. Sem seu estímulo e carinho, este trabalho não seria possível.

Aos amigos e amigas que me impulsionaram para chegar até aqui.

E aos que partiram enquanto essa dissertação era escrita, em especial meu irmão e minha sogra.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. (...) Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.

(Gloria Anzaldúa)

RESUMO

Este trabalho visa estudar, dentro de um marco temporal de 10 anos (2011-2021), o conceito de intimidade a partir da encruzilhada formada pelas experiências da autora como arte educadora, artista e curadora. Mais do que uma cartografia pessoal, este trabalho se interessa no retrato dos avanços em relação à raça e gênero no campo das artes visuais nesses dez anos e na criação de um conceito-dispositivo que age na humanização de pessoas negras - ainda hoje desumanizadas - através da arte. Partindo da análise de trabalhos artísticos de minha autoria, passando pela minha relação com a arte-educação e a crítica de trabalhos de outras artistas, investigo alguns assuntos e/ou estratégias que mobilizam o espectador a refletir sobre as relações étnico-raciais em que se encontram. Algumas das perguntas suleadoras desse trabalho referem-se a como a relação de intimidade entre artista negro e público gera reflexões sobre as relações raciais no Brasil, sendo essas percepções diferentes entre espectadores negros e brancos. Além disso, refletimos sobre como a curadoria pode exacerbar estereótipos ou exercer a cura do trauma colonial e como a arte-educação consegue agenciar esses debates.

Palavras chaves:

Intimidade, Pedagogia, Artes Visuais, Crítica Institucional, Mulheres Negras.

ABSTRACT

This work aims to study, within a timeframe of 10 years (2011-2021), the concept of intimacy as brought upon the crossroads formed by the author's experience as an art educator, artist and curator. More than a personal cartography, this work is interested in the advances regarding race and gender in the field of visual arts in these ten years and in the creation of a concept-device that functions as a means to humanize black people through art. By analyzing my own work and my relation with art education and analyzing the works of other artists, I seek to investigate subjects and/or strategies that lead the spectator to reflect upon the racial/ethnic relations in which they are inserted. Some of this work's main questions refer to how the intimacy developed by black artists and the public is able to generate reflections of racial relations in Brazil and how these perceptions differ among black and white spectators. Moreover, we reflect on how curators can exacerbate stereotypes or help heal the colonial trauma and how art-education can intermediate these issues.

Keywords:

Intimacy, Education, Visual Arts, Institutional Critique, Black Women.

SUMÁRIO

Introdução – Sobre que intimidade estamos falando?.....9

Capítulo 1 - Trajetória: dos Projetos Sociais aos Programas de Educação……..…..18

Capítulo 2 - Tornar-se negra: performance e racialidade na universidade……..……21

2.1 - *Performance da Invisibilidade ou o estereótipo da negra nas artes cênicas*...27

2.2 - *Baile de Formatura* - da invisibilidade a superexposição……32

Capítulo 3 - O educativo como o devir negro das artes…….……. 40

3.1 - *Zona de Escuta/Corpus*……...48

Capítulo 4 - Políticas do Cabelo…….…….62

4.1 - Entre Fios…….64

4.2 - Duro/Nenhum fio a menos……...….71

Capítulo 5 - Aquilombamento ou Eu sou porque nós somos……..78

5.1 - *Estereotipação - Mulheres Negras Performam*……....80

5.2 - Zapretas - Um Quilombo sonoro…….……93

Capítulo 6 - De educadora a coordenadora: crítica institucional a partir da Educação.101

6.1 - *Corpo negro cubo branco* ……..……..…….…...103

6.2 - O rio é uma serpente…….……..119

6.2.1 - Alargando as margens do rio……..……...120

6.2.2 - A fantasia de assaltar o museu……....125

Conclusão…….....135

Bibliografia……....139

Introdução: Sobre que intimidade estamos falando?

Intimidade[1]:

1. Qualidade ou característica do que é íntimo, secreto;

2. A vida íntima; privacidade;

3. Amizade íntima; em que há muita proximidade;

4. Ambiente, local próprio de alguém;

5. Falta de cerimônia; familiaridade;

6. Tratamento de alguém que se sente íntimo e age atrevidamente;

7. Troca de carícias amorosas; o sexo; as genitálias;

8. Habilidade, facilidade, desembaraço ao lidar com algo; domínio.

Em junho de 2019, recebi o convite do grupo de pesquisa *Corpo-imagem-som: pesquisa artística e práticas experimentais*[2], da UFPel, para fazer uma fala sobre minha trajetória artística. Para a fala, busquei um fio condutor que ligasse a minha trajetória: um sólido caminho no campo da arte educação; um caminho na performance, com grande interesse nas interseções entre ações educativas e arte performática; um caminho na curadoria com interesse em performances feitas por mulheres negras; e uma pesquisa pessoal sobre cabelo crespo enquanto material e tema na arte contemporânea. Até aquele momento, não enxergava um ponto de convergência entre essas pesquisas, algo que reconhecesse enquanto uma poética particular. Sabia que elas faziam sentido na minha história e me ligavam a pessoas parecidas comigo e/ou que tinham a mesma origem que eu.

Me preparando para a fala, entendi que esse ponto de convergência era a intimidade enquanto uma tentativa de ferramenta decolonial, um jeito de produzir a partir

[1] Definição a partir da junção do conceito de intimidade presente nos dicionários Michaelis Online, Online de Português e Aulete Online.

[2] O grupo de pesquisa *Corpo-imagem-som: pesquisa artística e práticas experimentais* (CNPq), atualmente renomeado como, grupo de pesquisas em *Epistemologias contra-hegemônicas no campo da arte*, foi formado em setembro de 2018, a partir da articulação entre docentes e discentes do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (CA-UFPel). Atualmente fazem parte do grupo de pesquisa as/os pesquisadoras/res: Andy Hellen Marques Real, Danilo Marostega Salvade, Felipe Merker Castellani, Gabriel Rodrigues Soares, Giulia Tavares Rizzato de Souza, Karina Constantino Brisolla, Lucas Moura Barboza, Luna Luiza Passuello Girão Lino, Milena Eleusina Fagundes de Assunção, Natalia Nunes Homero, Paulo Henrique Sevidanes Junior, Renata Santos Sampaio, Renata Schmidt de Arruda Gomes e Thiago de Godoy Nepomuceno. Mais informações disponíveis em: http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/366750

da criação de relações de proximidade junto ao público, da auto-exposição enquanto mote para conversa, do atrevimento e da apropriação do trabalho do outro como argumento artístico, produzindo frestas capazes de revelar como questões gênero-raciais são produzidas e percebidas na nossa sociedade e reproduzidas no sistema das artes.

No ano seguinte, entrei no mestrado a fim de investigar esse conceito de Intimidade e mergulhar na minha produção dos últimos 10 anos. A escolha por esse marco temporal se dá por esse ser o tempo de minha carreira como arte-educadora[3] e artista, sendo 2011 o ano da minha primeira experiência como educadora em um espaço de arte e a realização do meu primeiro trabalho enquanto artista visual, dentro desse mesmo espaço. Como poderá ser percebido ao longo do trabalho, a intimidade para mim começa nesta encruzilhada formada pela pedagogia e a arte, na qual é impossível dissociar uma da outra. Esse pensamento surge por eu ter me forjado artista enquanto educadora e por ter na educação e sua potencialidade crítica, o material que me inspira a produzir; por entender que trabalhos de arte são sempre pedagógicos, apontando visões de mundo e caminhos por mais subjetivos que sejam; e por entender que, como artista preta em um país racista e machista como o Brasil, minha atuação é pedagógica a partir do momento que rompo com os estereótipos criados sobre mim e demais mulheres negras. Por isso considero essa dissertação uma pedagogia e não uma poética da intimidade.

Ao longo do Mestrado, a tarefa mais difícil foi conceituar o que seria afinal intimidade e como ela se relaciona com a arte em geral e com meu trabalho em específico. Na maioria das referências bibliográficas encontradas, a intimidade vinha ligada à ideia de relação amorosa e/ou sexualidade[4], ambos assuntos recorrentes no campo da arte[5]. Esta não é a abordagem que nos interessa neste estudo, embora em alguns momentos a tangenciamos ao falarmos da hipersexualização da mulher negra, opressão cotidiana que também se reproduz na arte conforme o grau de exposição e vulnerabilidade na qual a

[3] Minha carreira enquanto educadora museal começou em 2005 no Museu Nacional, porém apenas em 2011 é que começo a trabalhar em instituições artísticas, motivo pelo qual o foco da pesquisa está nos últimos dez anos.

[4] Dentre as leituras que abordam a intimidade sob o viés da sexualidade, vale ressaltar *A transformação da Intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*, de Anthony Giddens, citado em muitos trabalhos sobre intimidade como principal base teórica. Pensando relações étnico-raciais, temos o já clássico *Espírito da Intimidade - Ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*, de Sobonfu Somé.

[5] Aqui podemos mencionar obras feitas no contexto de relações amorosas e/ou sexuais, como as performances produzidas na famosa parceria Marina Abramovic e Ulay que misturam produção artística e intimidade compartilhada com o público; o próprio ato sexual de fato em obras artísticas, ou as experiências performáticas em que artistas disponibilizam seus corpos para interação com o público, do acionismo vienense da década de 60 ao pós pornô atual.

artista se coloca em sua obra. Aliás, vulnerabilidade é uma palavra importante para pensarmos intimidade e poder, assunto sobre o qual também tocaremos ao longo do trabalho.

Um outro importante mote sobre intimidade na arte envolve as questões de gênero, muito presentes dentro de uma perspectiva já combatida da ideia de uma "arte feminina", traçada ao longo do século XX, em que as mulheres ficariam restritas a uma arte "menor", mais íntima, ligada ao que acontece no ambiente doméstico, às temáticas mais subjetivas e às técnicas mais artesanais e decorativas, como se todas produzissem a mesma coisa ao longo dos séculos, enquanto os homens, seres sociais plenos, produziam sobre tudo, podendo inclusive a eles ser atribuído o título de "gênio"[6].

Embora essa perspectiva nos interesse por ter um viés feminino, ela não nos interessa tanto, dado que ela parte de uma visão branca do feminino. A noção de casa é bem diferente para mulheres brancas e negras ao longo dos séculos. Durante muito tempo, as mulheres negras foram relegadas ao trabalho doméstico na casa dos outros, não podendo desfrutar das suas próprias. Neste trabalho, interessa muito mais a noção de intimidade presente no conceito de *outsider within,* da pensadora feminista negra norte-americana Patricia Hill Collins, livremente traduzido como "a de fora que está dentro", atribuído à mulheres negras que atuam no interior de espaços brancos, como as empregadas domésticas no Brasil, por exemplo.

Foi valioso para esse trabalho ter encontrado a dissertação de mestrado de Mariana do Vale, *Pele afora, pele adentro - um corte íntimo,* no qual teoriza sobre intimidade, mas a partir do signo da invasão do corpo feminino, a partir da memória de uma violência sexual na infância e como proposta artística para a cura desse trauma. Embora nossos estudos sigam em direções diferentes, foi interessante ver como uma pesquisadora observava a intimidade ligada aos signos de vulnerabilidade e poder. Através dela cheguei num uso da fotografia que me interessa, no qual muitas artistas mulheres se utilizam da linguagem fotográfica para compartilhar com o espectador parte importante da sua intimidade ou da intimidade do outro através de seus olhares, produzindo reflexões sobre a condição da mulher na sociedade ou simplesmente possibilitando outros imaginários. Nesse nicho temos, por exemplo, os retratos de Ana Mendieta e sua crítica feminista, os registros do submundo de Nan Goldin, as situações voyeristas compartilhadas por Sophie Calle, os auto retratos de Francesca Woodman, entre outras. Mas em especial, gostaria de

[6] Para saber mais, ler *Porque não houve grandes mulheres artistas?* de Linda Nochlin.

chamar a atenção para a série *The Kitchen Table*, da artista negra norte-americana Carrie Mae Weems.

Figuras 1 e 2: *The Kitchen Table* de Carrie Mae Weems

Fonte: site de Carrie Mae Weems (http://carriemaeweems.net/galleries/kitchen-table.html)

Em uma determinada disciplina no decorrer do mestrado, fomos convidados a pensar nossa pesquisa como um cômodo de uma casa, enquanto estratégia de organização dos pensamentos. Nesse momento, antes mesmo de conhecer *Kitchen Table*, me veio à mente a cozinha, mais do que a intimidade do quarto a qual a maioria das bibliografias sobre intimidade apontava nas minhas pesquisas até então. É na intimidade da cozinha que meu trabalho se assenta. A intimidade de quem prepara uma comida para o outro, por prazer ou por trabalho, a intimidade de quem recebe uma visita na própria cozinha, de quem oferece uma comida pro vizinho no subúrbio, a intimidade de resistência compartilhada na senzala, na favela, nas quebradas. A intimidade das mulheres negras aos sábados, se arrumando coletivamente enquanto fazem a comida, a intimidade da mesa da cozinha que vira suporte pro comer, pro estudar, pro se arrumar. Não à toa o jornal criado por Audre Lorde e Barbara Smith, em 1989, se chamava *Kitchen Table: Women of Color Press.*

> Nós escolhemos (...) porque a cozinha é o centro da casa, o lugar onde as mulheres, em particular, trabalham e se comunicam. Também queríamos transmitir o fato de que somos uma mesa de cozinha, operação de base, iniciada e mantida viva por mulheres que não podem confiar em heranças ou outros benefícios do privilégio de classe para fazer o trabalho que precisamos fazer. (SMITH, 1989, p. 11)

Quando pesquisamos intimidade e questões étnico-raciais, não raro surge a noção de racismo à brasileira, muito comum em um país no qual a violência racial não acontece somente de forma explícita, mas também de forma velada no interior das relações, das casas, das famílias e das instituições. Nos interessa aqui debater principalmente como esse racismo brasileiro é reproduzido e perpetuado dentro do sistema das artes e como a arte, numa chave contra-hegemônica, em especial aquela feita por pessoas negras, pode ser uma ferramenta para combater o racismo e criar espaços de encontro e cura para pessoas racializadas.

É importante lembrar que o direito à intimidade foi tirado da população preta no ato da escravização. Nesse contexto, tornou-se impossível para uma pessoa negra viver sua singularidade. Laços amorosos, familiares, comunitários foram violentamente rompidos e a privacidade era inexistente. Intimidade é algo intrínseco ao humano, mas o negro foi desconsiderado humano neste longo período da História, e assim como a arte ajudou a produzir imagens desse momento que se perpetuam até hoje, é justo que a arte ajude a rompê-las. “A escravidão criou no povo negro uma noção de intimidade ligada ao sentido prático de sua realidade. Um escravo que não fosse capaz de reprimir ou conter

suas emoções, talvez não conseguisse sobreviver." (HOOKS, 1994, n.p.). Acredito que a intimidade na arte possibilita o refazimento de si para pessoas negras, permitindo a plenitude de sua humanidade.

Mas, afinal, qual a definição de intimidade nos interessa nesta pesquisa? A literatura jurídica nos oferece algumas pistas:

> A intimidade, na concepção jurídica, trata-se de um campo discreto frequentado unicamente pelo interessado. É o espaço em que vai encontrar consigo mesmo, sem qualquer acesso à curiosidade privada. Neste reino pode desfilar tudo que é mais precioso para a pessoa, desde a sua crença religiosa até os segredos mais recônditos, sem qualquer risco de invasões arbitrárias e, principalmente, de se chegar ao conhecimento público porque não há qualquer registro materializado (OLIVEIRA JUNIOR, 2018, n.p.)

Podemos dizer que essa dissertação é um registro materializado da minha intimidade. O leitor perceberá ao longo da leitura que a escrita é bem íntima e direta. Esse texto é um lugar no qual eu, uma mulher preta e periférica, posso construir uma auto-etnografia na qual posso falar de arte, educação e relações etnico-raciais a partir das minhas experiências enquanto artista, educadora e curadora de arte, não mais como um objeto de estudo, mas, sim como sujeito na academia. E aqui cabe mencionar bell hooks, referência constante neste processo de escrita, que vai dizer em sua autobiografia intitulada *Bone Black: Memories of Girlhood* (1997), que a escrita é um lugar de intimidade para ela, um lugar de se quebrar os silêncios.

"O Direito à intimidade é aquele que preserva-nos do conhecimento alheio, e reserva-nos a nossa própria vivência" (GONZAGA MARQUES, 2009, n.p). A noção jurídica de intimidade nos aproxima de um dos ensinamentos básicos da teoria crítica do feminismo negro, que é a particularidade como ponto de partida para a produção do conhecimento, do qual partimos do específico - a vivência da mulher negra - para o universal, pensando que teoria e prática são indissolvíveis. A História da arte e a Educação são historicamente campos cheios de "modos reguladores que, se confrontados com outras maneiras de ser e saber, serão despidos e revelados como parte da política e da gramática normativa da dominação colonial." (RUFINO, 2021, p. 13). Trabalhar a partir da intimidade possibilita criar outras imagens: as mulheres negras, a partir de suas próprias vivências, criam uma esfera de autoconhecimento, liberdade, esperança e cura, e o público em geral tem a possibilidade de ampliar suas visões de mundo, duvidando das imagens historicamente construídas.

Logicamente que falar de intimidade na arte esbarra obrigatoriamente na arte da performance. A performance quase sempre envolve o contato íntimo entre pessoas, o estabelecimento de relações potentes e efêmeras, a exposição radical, por vezes a partir de dados biográficos de quem performa. A arte da performance é por natureza uma manifestação artística profundamente íntima. Através da performance, muitas mulheres negras puderam se colocar como artistas e exercer seus lugares de fala de forma extremamente potente, reverberando suas vozes e experiências, denunciando os estereótipos e criando junto ao público novas imagens. Assim, muitos dos trabalhos analisados aqui serão trabalhos performáticos. Minha própria relação com essa linguagem e sua relação com a educação são importantes pontos para entendermos a intimidade enquanto uma pedagogia decolonial.

Inicio essa escrita marcando o lugar de onde venho e minha trajetória até aqui. No primeiro capítulo, mostro como a arte me chega na periferia do Rio de Janeiro e como as minhas experiências enquanto usufruidora de projetos sociais e também de projetos de formação de platéia forjaram os caminhos na arte e na educação que eu escolhi traçar. Aqui também sinalizo o início da percepção dos marcadores da diferença a partir do acesso a espaços canônicos da arte e da educação. Dou sequência a essa percepção no segundo capítulo, contando um pouco da minha experiência acadêmica, na qual me descobri negra e, junto à descoberta da negritude, veio a descoberta de um sistema racista no qual estava inserida e o qual a arte e a universidade muitas vezes sublinhava. Neste capítulo, apresento o conceito de "imagens de controle", fundamental para entendermos a imagem da mulher negra na sociedade ocidental. Analisarei dois trabalhos realizados ainda na universidade: *Performance da Invisibilidade* e *Baile de Formatura,* trabalhos que mostram como a performance se colocou para mim como uma poderosa forma de denúncia e de autodefinição. A ideia de intimidade enquanto forma de exposição e busca pela alteridade do espectador começa a ganhar forma neste período.

No capítulo seguinte, adentro o universo da arte-educação, no qual, trabalhando no dia a dia de instituições culturais, entendi a intimidade na arte, com obras, artistas e exposições. A partir dessa intimidade, discuto então o conceito de mediação cultural a partir de uma perspectiva negra. Entremeando alguns relatos, mostro como o conhecimento artístico ainda é visto por uma perspectiva elitista e racista, ao mesmo tempo em que sujeitos negros têm entrado nesses espaços e ampliado as fronteiras e hierarquias que separam funções e agentes no sistema da arte. Um conceito importante neste capítulo é o de "*outsider within",* aquela que está dentro e fora das instituições ao

mesmo tempo e, a partir daí, consegue enxergar de forma privilegiada o universo em que se encontra. Aqui, a performance se mistura com a educação numa provocação a artistas consagrados. Analisaremos *Zona de Escuta* e *Corpus*, dois trabalhos performáticos feitos em exposições nas quais eu trabalhei como educadora.

No capítulo 4, focaremos na questão gênero-racial, entrando no precioso universo dos cabelos crespos enquanto um material na arte. Dando sequência à análise de trabalhos educativos-performáticos, veremos *Entre Fios* e a performance decorrente dele, *Duro.* Aqui começamos a analisar a importância dos cabelos crespos para a identidade da mulher negra e o enfrentamento que coloca nos espaços artísticos. Temos aqui uma ultravisibilidade do cabelo como forma de pedagogia antirracista. O capítulo seguinte, intitulado *Aquilombamento ou Eu sou porque nós somos*, apresento ao leitor a necessidade da criação de espaços seguros para mulheres negras existirem plenamente e se aquilombarem e como a arte pode possibilitar esses espaços. Analiso então dois trabalhos de minha autoria, mas que foram feitos por muitas mãos, bocas, corpos e cabelos: quilombos artísticos compostos por mulheres negras que em algum momento me foram referência, seja pessoal ou profissionalmente. São eles: *Estereotipação - mulheres negras performam*, minha primeira prática curatorial, uma mostra de videoperformances de mulheres pretas e *Zapretas*, um "quilombo sonoro" feito pelo *whatsapp* no qual cinco mulheres negras falam sobre ser mulher negra na contemporaneidade. Nos interessa aqui construir novas imagens e visibilizar nossas vozes para dar fim aos estereótipos e partilhar o conhecimento intimamente construído por/entre nós mesmas.

No último capítulo, concluímos os dez anos analisados neste trabalho, entre 2011 e 2021, passando da experiência de educadora de espaços culturais para a de coordenadora de setores de educação em museus. Contarei um pouco das mudanças estruturais que vi acontecerem, a partir das três experiências que tive com equipes compostas por muito mais pessoas negras do que as da minha época de educadora. Analiso minha experiência em três edições da Bienal do Mercosul e minha transição de educadora à coordenadora do educativo dessa exposição. Experiência que incluiu a criação do jogo *Corpo negro Cubo Branco*. E finalizo o capítulo com a 3° Trienal de Artes Frestas, na qual coordenei o sonhado educativo majoritariamente negro, tendo a idéia do "roubo do museu" como seta pedagógica.

Figura 3: Linha do tempo da dissertação

Estagiária no CCBB	**2011**	Zona de Escuta
	2012	Performance da Invisibilidade
Educadora 9ª Bienal do Mercosul Educadora Travessias II	**2013**	Baile de Formatura
Educadora Travessias III	**2014**	
Educadora Terra Comunal Educadora Travessias IV	**2015**	Corpus Entre Fios
	2016	Duro
Educadora Panteras Negras	**2017**	EstereotipAÇÃO
Co-coordenadora 11ª Bienal do Mercosul	**2018**	Zapretas
	2019	Corpo Negro Cubo Branco
Coordenadora 12ª Bienal do Mercosul Coordenadora 3ª Trienal Frestas	**2020**	

1 - Trajetória: dos Projetos Sociais aos Programas de Educação

Para seguirmos, é necessário apresentar minha trajetória. Não pretendo aqui fazer uma denúncia sobre as dificuldades de acesso à arte no Brasil, mas, sim, uma delimitação espacial e social de como a arte me chega, o que vai influenciar definitivamente a minha forma de pensar arte, educação e racialidade. bell hooks nos fala da "margem" não como um lugar da precariedade, mas um lugar que "oferece a possibilidade de uma perspectiva radical a partir da qual pode-se ver e criar, imaginar alternativas e novos mundos" (HOOKS, 1990, p. 10), a "marginalidade como um lugar central para produção de um discurso contra-hegemônico" (HOOKS, 1990, p. 10) e é nesse lugar marginal que minha visão de artista, educadora e curadora é forjada.

Sou filha de Dona Lena, nordestina radicada no Rio de Janeiro, doméstica aposentada e hoje costureira, e de seu Orlando, que se aposentou como servente de obras, mas exerceu inúmeras profissões em sua trajetória de vida. Sou a primeira da minha família a concluir o Ensino Superior e a primeira a entrar na pós-graduação. Nascida e criada em Realengo, Zona Oeste do Rio de Janeiro, área afastada da zona central e turística da cidade e bem marcada pela presença militar. Isso pode soar bonito e seguro, mas se pensarmos a carreira militar e a ascensão que ela ainda apresenta para os jovens periféricos e a falta de oportunidades empregatícias subsequentes, esses quartéis muitas vezes são também a escola para os poderes paramilitares.

Minha aproximação com a arte começa em um desses batalhões, no Clube Escolar da 8° CRE, dentro do Batalhão da Aeronáutica em Campos dos Afonsos, onde diversas atividades eram oferecidas para estudantes de escola pública e seus familiares. Lá, comecei a ter aulas de dança e entender que existia um mundo para além de Realengo. Até os meus 15 anos, o único museu que eu conhecia era o Museu Aeroespacial, localizado dentro desse batalhão, que contava a história da aviação no Brasil. Conheço esse museu como a palma da minha mão, não só porque era o único ao qual eu tinha acesso na minha região, mas porque passeios a esse museu eram oferecidos regularmente para quem fazia o clube escolar. Em determinado momento, a Aeronáutica pediu o espaço de volta e o clube escolar foi desmantelado e espalhado em atividades em diversas regiões da Zona Oeste, o que fez muita gente, como eu, desistir. Fui então para o atletismo, oferecido por outro batalhão, o da Polícia Militar em Sulacap, mas percebi ali que não era apenas a atividade corporal que me interessava, mas, sim, a prática artística.

Na minha escola de ensino fundamental havia a disciplina de Artes Cênicas no currículo e como eu gostava muito das aulas e minha mãe, como toda mãe em área de vulnerabilidade social, não queria me ver ociosa, ela me matriculou em um curso de teatro na Lona Cultural Gilberto Gil. Hoje chamadas de Areninhas, as lonas culturais foram aparelhos implementados em 1993 pela Prefeitura do Rio de Janeiro a partir de solicitação popular para aparelhar culturalmente áreas da cidade que não possuíam bens culturais oficiais. Ali são oferecidas aulas de arte e apresentações diversas por um preço simbólico, além de ser um lugar de contrapartida social para projetos culturais financiados pela Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Lá, eu descobri que queria ser artista, não só por ter tido aulas de teatro, inclusive integrando um grupo teatral voltado ao público infantil, mas principalmente pela formação de plateia. Tive acesso a muitos espetáculos e oficinas, que me mostravam manifestações artísticas diversas, e passeios, que me possibilitaram experimentar outros equipamentos culturais na cidade para além do meu território. Descobri, por exemplo, o mapa cultural da cidade, onde acessava a programação cultural mensal do Rio de Janeiro. Soube de programas como o Domingo a R$1,00, no qual, no último domingo do mês, minha mãe e eu nos aventurávamos pela cidade para assistir peças de teatro.

Com 15 anos fiz o processo seletivo e fui aprovada para o Colégio Pedro II (CP II) - unidade Centro, colégio federal tradicional da cidade, uma importante instituição herança da família real. Quando comecei a estudar no centro da cidade, meus horizontes se expandiram, ao mesmo tempo em que as diferenças sociais começaram a ficar mais evidentes. Fui uma das únicas alunas suburbanas a ingressar naquele ano e uma das poucas pessoas negras ali, embora a negritude ainda não fosse uma questão para mim. A maioria dos meus colegas era de classe média, vinha de escolas particulares e moravam em áreas abastadas da cidade enquanto eu demorava de uma a duas horas da minha casa até o colégio. As diferenças me fizeram ficar introvertida e buscar abrigo na biblioteca. Lia todos os dias os cadernos culturais dos jornais da cidade e fazia uma agenda de lugares para visitar. Há uma hiperconcentração de bens culturais na região central da cidade; assim, pude conhecer grandes nomes da arte brasileira enquanto esperava o horário do *rush* passar para não pegar mais do que as duas já cansativas horas de viagem até Realengo, ou aos sábados depois da aula. Me informava das peças em cartaz na cidade, e quase sempre conseguia vê-las gratuitamente na lona depois, porque quase sempre contavam com incentivo municipal.

No final deste primeiro ano de ensino médio, o colégio abriu vagas para a Iniciação Científica Júnior da UFRJ e, no ano seguinte, entrei para a equipe de Serviço de Assistência ao Ensino do Museu Nacional. Começava ali, em 2005, minha carreira como educadora museal. Passei um ano recepcionando as escolas que visitavam o Museu. Foi um presente poder começar na área de educação em um enorme acervo que incluía arte grega, romana, etrusca, egípcia, indígena, pré-colombiana, africana, de história natural e toda sorte de presentes e roubos da grande coleção colonial da família real brasileira. O prédio que abrigava o museu também havia sido moradia da realeza brasileira, guardando também em suas paredes parte da história do país. Infelizmente, esse museu perdeu a maior parte de sua coleção em um incêndio em 2018 e hoje passa por um processo de reconstrução.

Se hoje temos um olhar questionador para as instituições museológicas e seu caráter colonial, naquela época isso ainda era algo distante para mim. Mas há de se destacar o caráter inovador deste projeto que dava a jovens de 16 a 17 anos a função de apresentar um museu de tamanha importância a outros jovens visitantes, de igual ou menor idade. O trabalho no setor de assistência ao ensino era ainda bastante informativo na época, tanto que, em minha cabeça, aquele trabalho seguia se aproximando muito ao teatro, no qual eu tinha uma platéia e um roteiro a seguir, muito diferente da noção de mediação cultural que adquiri depois. No ano seguinte, influenciada pelo trabalho no Museu, prestei vestibular para artes cênicas e história da arte, tendo passado nas duas e optado pela primeira.

Se estudar no centro da cidade me fez perceber a mim mesma enquanto alguém diferente, na zona sul da cidade, aos pés do Pão de Açúcar, onde se localiza o Centro de Letras e Artes da UNIRIO, esse sentimento foi exponenciado. Ao longo da graduação, por ser uma estudante de origem popular, consegui algumas bolsas voltadas para o ensino de teatro - mesmo não estudando licenciatura - em áreas vulneráveis da cidade. É interessante pensar como, para a sociedade em geral, o estudante de origem popular tem o dever de devolver à sua comunidade o conhecimento que está adquirindo na universidade. Já o estudante que vem das classes abastadas, em geral, não tem essa obrigação. Para mim, esse movimento foi importante, pois deu um sentido social para minha prática artística e tornou meus estudos transdisciplinares, já que convivi e trabalhei com colegas de outras áreas nos projetos de extensão. Estava agora do outro lado dos projetos sociais dos quais fui beneficiária por toda a infância e adolescência.

Capítulo 2 - Tornar-se negra: Performance e racialidade na universidade

> A descoberta de ser negra é mais que a constatação do óbvio, (...). Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. (SOUZA, 1983, p. 17-18)

Eu soube-me negra na universidade. Não que o ensino médio não tivesse me dado pistas, mas eu achava que era apenas uma questão de classe o que me diferenciava. Afinal, todos em Realengo se pareciam comigo. Não que o teatro não tivesse me dado pistas. Eu lembro da primeira montagem teatral que fiz, quando interpretamos heróis e eu recebi a escrava Anastácia[7] como personagem, porque não havia heroínas parecidas comigo, ou quando minha turma no CPII teve que fazer uma peça de teatro ser ambientada em um reino mouro para justificar que eu fosse a protagonista princesa. Mas eu segui achando tudo "normal". Foi somente em 2012, quando parei de alisar o cabelo depois de uma queimadura química na testa e orelhas num salão de beleza, que comecei a ter pistas da minha negritude. Sabia que alisava o cabelo para ser melhor aceita, mas conforme ia conhecendo o meu verdadeiro cabelo, fui me reconhecendo na minha negritude.

Foi nesse contexto que descobri a performance na universidade e percebi que muitos artistas usavam a linguagem para falar de questões que mexiam consigo, usavam seus corpos como material de trabalho e tema para suas obras. Comecei então a fazer trabalhos acadêmicos pensando a violência dos padrões de beleza que me assolavam na época. Naquele período, me parecia importante falar da pressão estética que sentia por ser mulher, e na opressão por um tipo específico de feminilidade, sem ainda entender que reivindicava um lugar do "belo" enquanto mulher negra. Lembro vividamente do impacto

[7] A Escrava Anastácia é um dos poucos símbolos heroicos negros populares. A história da escravizada é incerta por não estar oficialmente documentada, varia desde que resistia bravamente ao assédio sexual que sofria do senhor, que era vítima de ciumes da sinhá devido a sua beleza e/ou que ajudava nas fugas de outros escravizados. Por um desses motivos teria sido violentamente agredida e sentenciada a usar a máscara de Flandres, instrumento de tortura colonial que impossibilitava comer e falar. Diz-se que Anastácia também realizava milagres e que inclusive salvou da morte o filho de seu algoz. É tida como exemplo de resistência até hoje, virando uma santa de grande apelo popular na Igreja católica, principalmente no Rio de Janeiro, aparecendo também no culto de Pretos Velhos. É muito comum encontrar santinhos com seu rosto amordaçado e orações em seu nome pedindo clemência em momentos difíceis.

de assistir ao registro da performance *Bombril*[8], de Priscila Rezende, obra em que ela areia algumas panelas com o próprio cabelo. Embora amasse a arte da performance e já entendesse ali um espaço de criação de narrativas, de criação e compartilhamento de conhecimentos construídos a partir da própria vivência, era a primeira vez que via uma mulher negra usando esse espaço e trazendo algo que também me doía, também falava de mim e das minhas memórias. Embora ainda estivesse no processo de me tornar negra, fui entendendo cada vez mais que a performance era um bom lugar para manifestar questões de opressão, pois a partir dela nós poderíamos falar em primeira pessoa.

Figura 4: *Bombril* de Priscila Rezende

Fonte: Guto Muniz

[8] Disponível no link: https://youtu.be/tsfErSKpunc

Fui buscando todas as possibilidades de aprendizagem da linguagem performática que o curso oferecia, realizei pesquisa científica na área e fui monitora da disciplina de Performance. Até que surgiu o convite de uma professora do curso para performar no circuito profissional carioca no espetáculo *Porque você é pobre?* O convite era para que eu "interpretasse" uma empregada ao longo do espetáculo, e fizesse uma performance no final fazendo uma crítica sobre a sociedade e as "profissões invisíveis". Durante a criação da performance, fui refletindo sobre todos os personagens que havia feito anteriormente, principalmente na universidade. Percebi que todos meus personagens eram marcados pelo signo da racialidade e seus estereótipos: jovens lascivas, empregadas, menores infratores, adolescentes grávidas, etc. Embora ouvisse muitos elogios quanto à minha capacidade interpretativa, os personagens seguiam sendo "menores" e representando uma camada mais baixa da sociedade. Não que não fossem bons personagens ou que eu não gostasse de fazê-los, mas seguiam sempre a mesma lógica, e eu pensava que não era uma atriz boa o suficiente para interpretar papéis de maior relevância.

Lembro de um aluno diretor com quem tinha trabalhado na universidade me dizendo sobre uma prática de montagem[9] que estava se iniciando, que eu deveria concorrer a um dos papéis porque tinha uma empregada ótima naquele texto, que eu faria muito bem. De fato era uma personagem interessante, complexa, mas havia só duas personagens no texto: porque eu deveria fazer o teste para a empregada e não para a empregadora? Porque eu não podia concorrer a outro tipo de personagem? Lembro quando uma das minhas peças favoritas foi montada na universidade e eu, muito animada, fiz os testes para a protagonista. Passei para a segunda fase, mas fui persuadida a fazer também o teste para a personagem da empregada. Recusei a oferta e logo fui reprovada para o papel da protagonista.

Hoje analisando esses casos, percebo que se tratavam evidentemente daquilo que Patricia Hill Collins cunhou como imagens de controle, conceito ao qual recorreremos muitas vezes neste texto:

> As imagens de controle são definidas (...) como uma representação específica de gênero para pessoas negras que se articula a partir de padrões estabelecidos no interior da cultura ocidental branca eurocêntrica. As imagens de controle se diferenciam das noções de representação e estereótipo a partir da forma com que as mesmas são manipuladas dentro dos sistemas de poder articulados por raça, classe, gênero e sexualidade. Patricia Hill Collins explica como que as imagens de controle são articuladas a partir de alguns exemplos específicos, mas

[9] Montagens teatrais obrigatórias para a obtenção do diploma de bacharel em artes cênicas.

> são inúmeras as possibilidades de articulação de imagens de controle que apresentam-se enquanto a dimensão ideológica do racismo e do sexismo e que são historicamente manipuladas como uma forma de controlar o comportamento e os corpos de mulheres negras, obstaculizando os processos de subjetivação dessas mulheres, sua autonomia e também o exercício da cidadania (BUENO, 2019, n.p.).

As imagens de controle, embora sejam muito antigas, continuam eternizando estereótipos de mulheres negras, reforçados até hoje. Alguns exemplos comuns de imagens de controle trazidos por Hill Collins são:

mammy	serviçal fiel e obediente, que abdica de sua própria vida para se doar à vida de seus patrões, figura criada para ocultar a exploração econômica dessa mulher
Jezebel	mulher negra sexualmente agressiva, lasciva, justificativa perfeita para os ataques sexuais brancos desde o período escravocrata e a objetificação do corpo negro feminino
matriarca	mulher negra provedora, que faz tudo para manter sua família e acaba por ser culpabilizada por sua próprias mazelas por não cumprir o que se espera de uma mulher enquanto esposa e mãe, afugentando os homens e não dando assistência presencial aos filhos, fazendo-os seguir pelo "mal caminho"
mãe dependente do Estado	designação atrelada às mães solos pobres que estariam acomodadas no uso de beneficios sociais a que tem direito, o que reitera a imagem da mulher negra procriadora, criada no período da escravidão e que estimula a interferência na vida reprodutiva dessas mulheres alegando o custo social dessa família
rainha da assistência social	gradação da *mãe dependente do Estado*, que vai colocar essa mulher como uma desviante moral por não ter marido, ter muitos filhos, "não ter vontade de trabalhar e ser um peso pro tesouro nacional"

dama negra	mulher negra bem sucedida que dedica-se completamente ao seu trabalho a ponto de não ter vida social ou formar uma família, muitas vezes acusada de ocupar o lugar de homens brancos, graças a programas de equidade racial, o que a coloca num lugar parecido da *rainha da assistência social* ou da *mãe dependente do estado*, mas num outro patamar social[10]

Percebam a semelhança entre as imagens de controle apresentadas e as personagens interpretadas por mim arroladas no começo deste capítulo. Embora estejamos falando de imagens criadas nos Estados Unidos a partir de fins do século XIX, poderíamos estar falando da TV brasileira dos dias de hoje[11]. A imagem da Mammy nos é ensinada desde pequenos em personagens como a Tia Anastácia, do Sitio do Pica Pau Amarelo, ou em qualquer novela, na qual comumente temos uma empregada ou governanta que abdicou de sua família para criar todos os personagens brancos daquela casa. A imagem de Jezebel, também é muito comum, tantas vezes representada como a empregada doméstica que vive no imaginário de seu patrão, tirando-o do controle, "pobre" homem que não aguenta a tentação de tê-la por perto. Já a mãe dependente do estado povoa o noticiário nacional junto da eterna propaganda do controle de natalidade dos pobres e a falsa idéia de acúmulo de riqueza dessas mulheres, apelando para o fim de políticas sociais vigentes.

Importante ressaltar que essas imagens não são estáticas, elas se reinventam ao longo do tempo e espaço. Winnie Bueno, por exemplo, vai nos falar que a figura da *Lacradora* pode ser considerada uma imagem de controle recente no Brasil[12]. A televisão e a Mídia em geral, ao reproduzirem essas imagens de controle, produzem pedagogias culturais de raça e gênero, outrificando certas pessoas e nos educando como devemos

[10] Para saber mais sobre as imagens de controle procurar *Mammies, matriarcas e outras imagens de controle* (COLLINS, 2019, p. 135-177).

[11] O documentário a *Negação do Brasil* de Joel Zito Araújo, realizado em 2000, é uma ótima referência sobre o racismo estrutural nas telenovelas brasileiras. Neste, é perceptível como as imagens de controle foram aplicadas pela Televisão brasileira.

[12] Para saber mais ver: *A Lacradora: Como imagens de controle interferem na presença de mulheres negras na esfera pública*, in https://medium.com/neworder/a-lacradora-como-imagens-de-controle-interferem-na-presen%C3%A7a-de-mulheres-negras-na-esfera-p%C3%BAblica-cb26f5edbb59

tratá-las na vida real. Isso é tão forte que vemos a universidade, esse lugar de produção de conhecimento, reproduzir essas pedagogias.[13]

Percebam que o racismo é uma tecnologia tão rápida e complexa que consegue com suas imagens de controle me colocar em um lugar inferior mesmo eu tendo ascendido socialmente: mesmo sendo a primeira a entrar na universidade numa família em que gerações femininas anteriores a mim foram empregadas domésticas, eu ocupo simbolicamente esse mesmo espaço, interpretando uma.

> Mesmo quando as condições iniciais que promovem as imagens de controle desaparecem, tais imagens se mostram bastante tenazes, pois não apenas subjugam as mulheres negras [...] como também são essenciais para manter as opressões interseccionais. (COLLINS, 2019, p. 136).

[13] Importante ressaltar que o período em que curso o bacharelado de Artes Cênicas na UNIRIO é anterior a implementação de cotas neste curso. Ao longo dos últimos anos ampliou-se o numero de estudantes negros e consequentemente das narrativas criadas ali, existindo hoje diversos espetáculos e até mesmo companhias com um olhar afrocentrado e/ou marginalizado criticando os estereótipos reproduzidos nas artes cênicas em geral.

2.1 - *Performance da Invisibilidade ou o estereótipo da negra nas artes cênicas*

Porque você é pobre era um espetáculo que se baseava em uma série de estereótipos para discutir a pobreza de uma forma ampliada. O espetáculo, em cartaz de 12 a Maio a 3 de Junho de 2012 no Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho (RJ), não usou nenhum tipo de fomento na sua feitura, e nem venda de ingresso, na intenção de discutir as questões econômicas intrínsecas na criação e circulação de um espetáculo, contando apenas com colaborações espontâneas e um sistema de trocas para realizá-lo. A entrada do público estava condicionada á autodeclaração da classe social do espectador, que o conduzia a uma diferente experiência artística dependendo da resposta, seguindo o padrão espetáculo, exposição e mostra de performance. Logicamente que não havia nenhuma forma de aferição da veracidade das respostas, interessando mais a performance da classe social escolhida ao longo das mais de 2 horas de espetáculo.

Assim, quem se declarava pobre tinha acesso a experiências artísticas populares, uma esquete de teatro de rua do lado de fora do prédio e uma "vivência pobre" numa ocupação fake dentro do centro cultural. A classe média tinha acesso a uma exposição de arte contemporânea com direito a palestra de artista, e também assistiam a um espetáculo de teatro contemporâneo, com todos os jargões e movimentações típicas da contemporaneidade artística, num exercício de auto-ironia Os ricos participavam de uma vernissage e assistiam a um show beneficente com arrecadação de dinheiro, que era revertido para o espetáculo. Todas as classes tinham acesso posteriormente a uma espécie de mostra de performances, onde cada colaborador do espetáculo produzia uma performance autoral questionando de alguma forma a pobreza. O público aleatoriamente escolhia uma ou duas para assistir.

Fui chamada para integrar a equipe quando o espetáculo já estava pronto e minha função era acompanhar e servir os ricos ao longo do espetáculo - porque todo rico, em tese, tem alguém para lhe servir - e posteriormente fazer uma performance de minha autoria que se relacionasse de certa forma com o tema. Fui escolhida para essa "personagem" porque o espetáculo já estava bastante encaminhado e eles precisavam de alguém que já tivesse prática em performance e afinidade com o grupo. De acordo com a diretora, não se tratando de uma questão de cor. Fato é que, ao longo do desenvolvimento

da minha participação, a questão etnico-racial foi ficando cada vez maior e central nas discussões, a ponto de reconfigurar a minha presença no espetáculo.

Mais do que interpretar a garçonete, eu era a garçonete, pois de fato passava algumas horas com uma bandeja com comidas e bebidas e pude observar na prática o que era servir. Desde o começo, existia a ideia de trabalharmos com o conceito de "profissões invisíveis" e uma rica fonte de estudo foi o relato de experiência realizado pelo psicólogo social Fernando Braga da Costa que, durante sua pesquisa de mestrado, se vestiu de gari e varreu as ruas da USP por oito anos e se surpreendeu ao perceber que não era reconhecido por seus colegas e professores, que sequer notaram sua presença ali.[14] Como nos diz Collins, "A objetificação pode ser tão grave que o Outro simplesmente desaparece" (COLLINS, 2019, p. 138). Salvo as devidas proporções, Fernando e eu tivemos experiências parecidas. As pessoas de fato acreditavam que eu era parte da equipe de apoio da peça e não integrante do elenco. Houve casos de pessoas que me conheciam e que não me reconheceram, pelo fato de nem olharem a cara da garçonete. Aquilo que na preparação da performance me pareceu tão chocante durante as leituras de Fernando Braga, se deu comigo ao longo do espetáculo.

A sensação de poder atribuída à riqueza no imaginário popular está na relação de oposição da subalternidade daqueles que servem as pessoas ricas. Mesmo que nesse caso o poder fosse algo fictício e momentâneo, a minha participação suscitava aquilo que Patrícia Hill Collins vai chamar de Rituais de Deferência, "uma série de estratégias para estruturar a relação de poder no trabalho doméstico e solicitar a deferência" (COLLINS, 2019, p 118). Alguns desses rituais, o próprio espetáculo providenciou, como o uso do uniforme e a delimitação do espaço a ser ocupado, mas a forma de abordagem, a feitura de perguntas inoportunas, o uso de vocativos no diminutivo, os comportamentos e comentários cruéis se seguiram de forma muito natural a partir da minha presença. Quase todas as vezes que me chamavam era no diminutivo: mocinha, garotinha, queridinha. Comentários como "só assim mesmo pra você frequentar este lugar" eram comuns. A rispidez com que fui tratada quando, sem querer, derrubei um copo e fui rapidamente solicitada a limpar, ou quando todas as classes sociais do espetáculo se encontravam e um clima de competição se dava e naturalmente eu virava um objeto que conferia poder - "eu tenho uma empregada, você não". Qualquer pequena falha gerava uma reclamação

[14] Para saber mais ler *Garis: um estudo de psicologia sobre invisibilidade pública,* de Fernando Braga da Costa, 2002.

explícita, às vezes até agressiva. No segundo dia do espetáculo, deixei cair, sem querer, algumas taças de minha bandeja e as pessoas diziam que eu seria demitida e perguntavam como me contrataram para aquilo.

Isso significa que todas essas pessoas agiriam assim naturalmente nas suas vidas? Não necessariamente, mas o espetáculo proporcionava a possibilidade da performatividade desse poder, as libertavam para agirem como a mídia as ensinaram que um rico deveria ser. Na oportunidade de serem ricas, as pessoas me destratavam, uma maneira de se mostrarem superiores a mim, pois é no exercício da diminuição que você "outreriza" o outro e, na oposição a ele se torna alguém superior. É assim que as imagens de controle agem, é uma pedagogia que ensina a colocar as mulheres negras no lugar do outro.

> Por meio da performance, o artista produz, embora nem sempre de modo voluntário e consciente, o efeito que a causa disfarça, vela, oculta. Com a performance, são explicitadas certas ideias e práticas sociais, obrigando a ver o que, mesmo existindo culturalmente, estando à tona na sociedade, sendo visível pelas pessoas e por elas experimentado, vivido, precisa ser chamado à percepção, à consciência, porque usualmente não é visto, ou se finge não ver. (CONDURU, 2017, p. 14)

Ao final do espetáculo, num momento em que todas as classes sociais estavam unidas, ao invés de comida e bebida, trazia na bandeja documentos e fotos que comprovavam e serviam de dispositivo para falar sobre a minha relação familiar, social e profissional com as profissões invisíveis. Esses documentos eram pendurados num varal, um a um, e explicados. Minha vida literalmente exposta para todos verem. Se faz necessário destacar a disposição cênica do público neste momento para que se entenda a relação entre as classes durante a ação. A espacialização escolhida surge como uma forma de embate entre as classes, já que até então cada um tinha seu espaço e a separação social na peça era sempre muito divertida e se apresentava como uma possibilidade e não como uma privação. No momento em que são colocadas juntas e uma ação se dá no meio delas, de forma silenciosa, colocamos questões como o acesso à informação, os diferentes pontos de vista, o posicionamento frente aos acontecimentos e a possibilidade de questionamento.

Os ricos sentavam-se em cadeiras à minha frente e os pobres ficavam em cadeiras do lado oposto, atrás de mim. A classe média se sentava no chão entre as duas outras classes, ao meu lado. Dessa forma, os pobres me viam de costas e não tinham a visão dos documentos que eu pendurava no varal, mas ficavam de frente para os ricos, podendo

observá-los me olhando, o que causava enfrentamento e desconforto. Eu preenchia o varal com fotos, currículo e um livro no qual constava um artigo escrito por várias mãos, inclusive a minha, chamado "Alunos da UNIRIO oriundos de Pré-Vestibulares populares em busca de visibilidade e reconhecimento" (PINHEIRO et al., 2010, p. 67). Depois que o varal estava preenchido, eu tirava o uniforme de empregada, armando-o no chão, ficava apenas de calcinha e sutiã e fazia poses sensuais, advindas de uma extensa pesquisa das principais poses sensuais de sites e revistas, ao mesmo tempo que perguntava aos ricos "Assim você me vê?". Pergunta essa que teve vasto leque de respostas embora fosse retórica. Alguns diziam que me viam, outros que não, houve aqueles que negavam solenemente a ação, olhando para o teto ou para o chão, pois, se não olhassem para mim, encontrariam o mar de olhos "pobres" que os observavam. O rico tendo seu olhar vigiado, não podendo agir genuinamente, sendo encarado pelos seus inferiores, tendo a experiência inédita de se sentir estereotipado pela sua classe social e sem direito de resposta. Era como se todos os pobres performassem comigo e cobrassem respostas dos ricos à nossa frente. Algumas pessoas se sentiram agredidas e saíram do local. Houve muito choro, principalmente de mulheres, houve risos, mulheres que taparam a visão de seus maridos, aclamações e até um sujeito que me chamou de gostosa. Algumas pessoas se colocavam nitidamente em posição contrária ao meu semblante facial - que dava o tom crítico à partitura corporal apresentada - permanecendo, por falta de entendimento ou vontade, me enxergando num lugar de hipersexualização.

Finalizando essa parte do espetáculo, eu arrastava uma cadeira que estava junto a mim até os pobres, começava a imitar a posição corporal de alguns deles e, novamente, perguntava aos ricos se assim eles me viam[15]. Depois de algumas repetições, de modo bem humilde, pedia-lhes desculpas, desejava-lhes uma boa noite, saía de cena e o espetáculo acabava. A princípio, essa performance seria apresentada junto a outras na mostra performática que também acontecia de forma limitada às classes sociais dos espectadores, mas esta acabou se constituindo como uma boa síntese do espetáculo inteiro, além de ser a única performance autobiográfica do espetáculo, finalizando-o. Ao fim do espetáculo, quando eu saía do espaço cultural para ir embora, sempre havia pessoas me esperando, alguns para agradecer, outros para questionar, dizendo que eu não

[15] Importante destacar o lugar testimonial da classe média durante a performance: em nenhum momento ela foi convocada a algo, ou esteve em posição de embate, mas a ela sempre foi dado a oportunidade de ver o comportamento de todos os lados e de um ângulo outro, já que estavam sentados no chão.

precisava me expor daquele jeito, que aquela crítica era infundada, que suas empregadas eram quase da família...

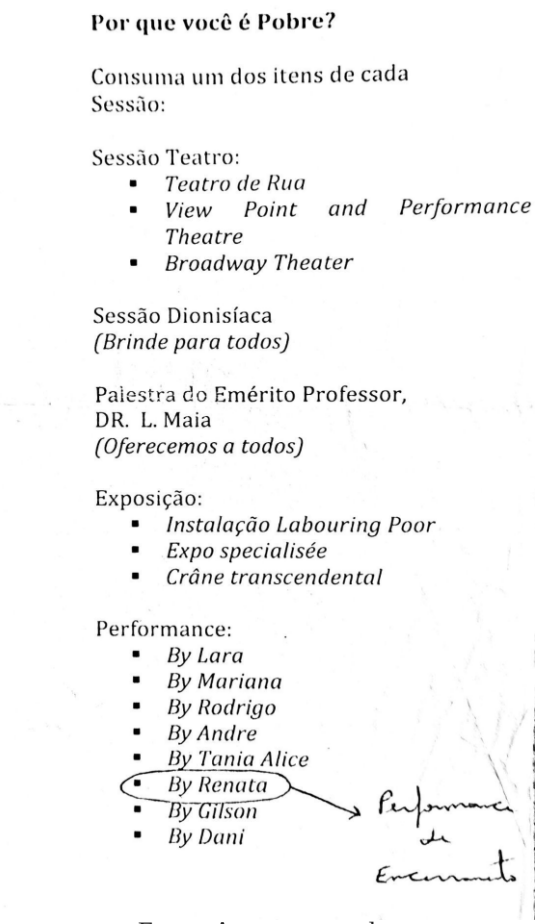
A performance da invisibilidade ou o estereótipo da negra nas artes cênicas foi o meu momento de autodefinição enquanto artista, momento em que saí do lugar de objeto e passei a ocupar um lugar de sujeito na arte. De acordo com bell hooks, "como objeto, a realidade da pessoa é definida por outras, sua identidade é criada por outras, sua história é nomeada apenas de maneiras que definem sua relação com pessoas consideradas sujeito" (hooks, 1989, p. 42 apud COLLINS, 2019, p. 138). e, "como sujeito, toda a pessoa tem o direito de definir sua própria realidade, estabelecer sua própria identidade, dar nome a sua própria história." (HOOKS, 1989, p. 42). *A performance da invisibilidade* foi o ritual em que deixei nítido que me reconhecia enquanto mulher negra, que conhecia a estrutura racista em que estava inserida e rompia com a determinação do olhar branco sobre mim. A partir de então, não mais aceitei o estereótipo, troquei as imagens de controle pelo "conhecimento construído do eu" (COLLINS, 2019, p. 184), conhecimento essencial para a sobrevivência das mulheres negras. "Se eu não tivesse me definido para mim mesma, teria sido esmagada pelas fantasias que outras pessoas fazem de mim e teria sido comida viva." (LORDE, 1982, n.p).

Consequentemente, ao fazer tais escolhas, acabei me afastando do teatro mais tradicional e cada vez mais me aproximando da performance e suas variações nas artes visuais. Paralelamente, vivia o universo da arte-educação, trabalhando em diversos espaços de arte que também formaram meu olhar. A partir de então, essas duas áreas passaram a se encontrar diversas vezes, virando uma verdadeira encruzilhada na minha carreira. Vi na performance - e percebi que muitas outras mulheres negras também - uma ferramenta importante de autodefinição, de crítica social e de letramento racial através da arte. Tendo a oportunidade de ver de perto algumas artistas renomadas da performance se apresentando nos locais em que trabalhava, podendo perceber a recepção do público enquanto educadora; e ao mesmo tempo sendo artista da performance e percebendo a potência que a linguagem tinha para a criação de novos imaginários para as maiorias minimizadas, fui percebendo como a performance podia ser também uma pedagogia cultural[16]. Diferente da mídia que prolifera estereótipos, a performance pode ensinar

[16] O termo "pedagogias culturais" vem sendo utilizado "para designar esse vasto conjunto de lugares e práticas de aprendizagem que se dão no exterior dos domínios da maquinaria escolar. Entre as pedagogias culturais mais eficientes, cabe destacar tanto o cinema, a televisão e o videoclip quanto o senso comum, as posturas preconceituosas e a reprodução de estereótipos sociais." (ALÓS, 2011)

sobre relações de gênero e raça ao espectador, a partir do "conhecimento construído do eu" tanto de quem performa quanto de quem assiste. Aqui não quero dizer que é responsabilidade do oprimido ensinar o opressor - carga muito pesada que recai sobre o sujeito negro em diversos momentos - mas sim que a performance possibilita uma educação a partir da experiência "com" e não "sobre" o sujeito, uma pedagogia que se dá na relação e não na informação genérica, estereotipada.

Figura 5: Programa do espetáculo rasurado



Por que você é Pobre?

Consuma um dos itens de cada Sessão:

Sessão Teatro:
- *Teatro de Rua*
- *View Point and Performance Theatre*
- *Broadway Theater*

Sessão Dionisíaca
(Brinde para todos)

Palestra do Emérito Professor,
DR. L. Maia
(Oferecemos a todos)

Exposição:
- *Instalação Labouring Poor*
- *Expo specialisée*
- *Crâne transcendental*

Performance:
- *By Lara*
- *By Mariana*
- *By Rodrigo*
- *By Andre*
- *By Tania Alice*
- *By Renata*
- *By Gilson*
- *By Dani*

Performance de Encerramento

Fonte: Acervo pessoal

2.2 - Baile de Formatura - **Da invisibilidade à superexposição**

Realizado dentro da disciplina de Dança Contemporânea, em 2013, *Baile de Formatura* foi meu último trabalho acadêmico no bacharelado em Interpretação Teatral. Nesta época, eu já estava tão imersa no universo dos educativos de exposição que mal conseguia frequentar a universidade, mas estava muito empolgada em ritualizar minha despedida desse lugar. Criei então uma performance relacional em que ficava vendada no interior do elevador do Centro de Letras e Artes e convidava os que entravam para dançar comigo. Vestia um longo vestido preto em que havia um aparelho sonoro portátil com uma *playlist* preparada especialmente para a ação. A dança durava o tempo que o participante quisesse e/ou outra pessoa se oferecesse para dançar.

Normalmente, em comemorações pessoais, chamamos à celebração aqueles que nos são importantes, mas nesta performance, me interessava fazer exatamente o contrário: tornar a celebração da minha formatura algo público e convidar a participar todos aqueles que porventura passassem ou quisessem se somar. Daí a escolha pelo elevador, um não-lugar, espaço acessado para se chegar a outro espaço e não para permanecer; lugar no qual eu não pudesse deixar de ser notada e que fosse um espaço democrático, aberto a todos. O elevador quase como metáfora da ascensão social que a universidade me oferecia naquele momento.

Olhando retrospectivamente para essa ação, percebo fortemente a importância de sair do lugar da invisibilidade para o lugar do orgulho, de estar me formando e de querer ser vista nesta posição. Daí a escolha do lugar mais visível do campus, o elevador, e da venda, pois mais importante do que ver é ser vista neste lugar de poder. Importante lembrar que *Baile de formatura* celebra não só minha formatura como também o primeiro diploma de ensino superior de minha família; temos aí uma vitória coletiva, quase um compromisso social de celebração. Nada mais justo que essa conquista fosse comemorada de forma pública, enfatizando o potente significado da conclusão do Ensino Superior para uma mulher negra no Brasil.

Baile de Formatura foi livremente inspirada em *A True Story About Two People*, performance de longa duração de Julie Tolentino em que ela fica vendada por 24 horas em uma instalação composta por um pequeno espaço feito por espelhos dentro de uma galeria, na qual ela convida os espectadores a dançarem com ela.

> Dançando com o rosto vendado numa procissão de corpos por 24 horas - e movendo-se em resposta; um reconhecimento de protesto e prazer. Cuidadosa para nunca determinar alguma maneira particular onde um ato de intimidade possa afetar o/um outro, seu trabalho permite que cada participante sinta as possibilidades éticas do que pode ser experimentado como seres em-comum em cada encontro efêmero. (LEVINE, 2006, n.p, tradução da autora).

A performance foi originalmente feita para a Bienal Performa, em Nova York, em 2005, e repetida em 2007 no Haus der Kulturen der Welt, em Berlim. Eu soube dessa ação através de uma comunicação de Jennifer Doyle, em 2010, em um evento[17] que interligava dança e política, e embora nessa época as questões às quais me dedico nesta pesquisa ainda fossem distantes, aquele trabalho ficou no meu imaginário, ganhando forma 3 anos depois em *Baile de Formatura.*

Julie Tolentino é descendente de filipinos e salvadorenhos e originária de San Francisco, embora resida em Nova York. É membra de diversas organizações pelos direitos humanos e pela vida, e foi responsável, junto a Jocelyn Taylor, pelo *The Clit Club,* uma boate queer e sexo-positiva lésbica, que acontecia de forma nômade nos Estados Unidos, entre 1990 e 2002, possibilitando um lugar intergeracional, multirracial e de mistura de classes para mulheres, além de servir de palco para inúmeras performances queer da época. Quando Julie se coloca vendada por 24 horas disponibilizando seu corpo para uma interação tão profunda, tendo esse histórico de vida e luta por certas parcelas das ditas minorias sociais, ela não propõe apenas uma performance relacional, ela reivindica humanidade para essas pessoas; ela se coloca disponível para o afeto e cobra de quem dança com ela responsabilidade e empatia.

Mais que uma inspiração, o trabalho de Julie foi um marco para criação de *Baile de formatura*. Temos aqui um movimento que me interessa e que veremos alguns outros exemplos a seguir: trata-se de um impulso, uma quase apropriação, uma forma atrevida de lidar com os trabalhos de outros artistas de modo a criar os meus. Alguns podem chamar isso de "roubo" - o que não me desagrada, visto que, como uma pessoa negra que descende de pessoas que foram "roubadas" ao longo da história, inclusive sendo sequestradas de seu território de origem e levadas a passar por todo tipo de desumanidade em um território desconhecido[18] -, mas que eu gosto de pensar como um exercício de

[17] Na mesa *Corpos e subjetividades dissidentes*, no Projeto Com.Posições.Políticas, da 19º edição do Panorama de Dança, realizado em 2010.

[18] Voltaremos a essa ideia de "roubo na arte" realizada por pessoas pretas no subcapítulo 6.2.2, *Segundo Ato: A fantasia de assaltar o museu*

intimidade criativa, uma "conversa" entre artistas, uma forma de usar a obra de outra pessoa para contar a minha história.

Baile de formatura foi realizado três vezes em lugares diferentes. Na UNIRIO, o elevador era pequeno e tinha um espelho, o que possibilitava que o participante pudesse se ver durante a performance, fazendo um contraponto interessante com o fato de eu estar vendada. Escrevi "baile de formatura" com batom no espelho e fiquei no elevador por duas horas e meia. Como era o lugar em que estudei por cinco anos, de fato foi um rito de passagem, tendo dançado com pessoas marcantes na minha trajetória da graduação, como colegas e professores, mas também com as equipes de segurança e limpeza, pessoas de extrema importância para o dia a dia da vida universitária, que muitas vezes passam invisíveis pelos corredores das universidades. Considerava extremamente importante que os funcionários terceirizados se sentissem convidados a comemorarem essa vitória comigo.

A escolha pela venda se deu para criar um espaço de proteção para o outro, uma espécie de dispositivo de privacidade em que ele ficasse à vontade, sem que o contato gerasse vergonha ou constrangimentos em ser reconhecido em um encontro posterior, ou até mesmo para que eu não demonstrasse nenhuma reação prévia que pudesse interferir, aproximando ou afastando quem estivesse chegando. Ao mesmo tempo, a venda também se configurava como um voto de confiança no outro. Para que a dança a dois aconteça é necessário que um dos dois se deixe conduzir, é necessário confiança, e, de olhos fechados, essa confiança tende a ser muito maior.

A segunda edição da performance foi realizada na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, no dia e hora da minha colação de grau oficial, da qual não pude comparecer por estar trabalhando em outro Estado[19]. Desta vez, optei por fones de ouvido para criar um lugar de compartilhamento ainda mais íntimo, não só porque os rostos tinham que ficar mais próximos, mas porque aquela música ouvida apenas por mim e o participante criava uma espécie de território íntimo, como se uma parede sonora delimitasse um espaço privado e excepcional dentro do espaço público e casual do elevador. A junção do fone de ouvido com a venda possibilitava a abertura de espaços internos. Além disso, o elevador tinha a peculiaridade de ser transparente, possibilitando

[19] Neste período estava residindo em Porto Alegre e trabalhando como mediadora da 9º Bienal do Mercosul. Sobre essa experiência, falaremos mais no subcapítulo 6.1 - *Corpo Negro, Cubo Negro*.

com que a ação também pudesse ser vista do lado de fora, gerando outras camadas de participação e visualidade. Neste dia a ação durou três horas.

Figuras 6: *A True Story About Two People* de Julie Tolentino, House of World Cultures

Fonte: Debra Levine

Figura 7: *Baile de Formatura*, UNIRIO, 2013

Fonte: Leandra Lambert

A terceira edição da performance foi realizada em *Vulnerável*, 5° Seminário de pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, acontecido em 2014. Nesta ocasião, o elevador também era universitário, mas tinha uma grande capacidade de pessoas e localizava-se em um setor não relacionado às artes. Tratava-se do elevador central de um dos campi da UERJ, com a presença de estudantes e professores dos mais variados cursos.

Foi a única vez que tive a presença da figura da ascensorista ao longo da performance. Fiz uma jornada maior do que as anteriores, com pequenos intervalos, e fui acompanhada por duas profissionais diferentes que voluntariamente participaram da ação. A primeira assumiu um papel de comentarista: quando as pessoas desciam do elevador, ela me dizia como haviam se comportado ao meu lado. A segunda foi diretora: me apresentava a quem entrava, convidava as pessoas a dançarem comigo, tentava convencer os indecisos, me dizia quando não era uma boa hora de convidar para dançar e fazia a contagem do número de participantes.

Desde o primeiro elevador, reparei uma tendência voyeurista de parte dos espectadores. Havia aqueles que não queriam dançar comigo e optavam por permanecer "invisíveis" para poderem me olhar. Foi quando entendi que mexia com fetiches: o fetiche da mulher indefesa e vulnerável, o da venda nos olhos, a fantasia do sexo no elevador e com o estereótipo da "mulata"[20], uma das imagens de controle mais comuns e perversas no Brasil, a mulher negra e sensual, sexualmente agressiva, que gosta de provocar os homens. Para alguns, era como se eu estivesse ali para satisfazê-los. Mais de uma vez ouvi comentários extremamente violentos de pessoas conhecidas que me diziam que gostariam, que eu merecia, ou até mesmo que fazia a ação na intenção de ser abusada, reflexo de uma cultura do estupro que atinge a todas as mulheres, mas que atinge com um requinte especial as mulheres negras, historicamente forjadas como objetos sexuais desde o período escravocrata no Brasil.

Mariana do Vale, em *Pele afora, pele adentro - um corte íntimo* – nos fala sobre a intimidade como um pacto de igualdade, de troca, um escambo no qual cada um de nós se disponibiliza ao outro, "ainda que entenda que diversas vezes a intimidade trave

[20] No dicionário consta que "mulata" é aquela que é filha de pais de etnias diferentes, sendo um branco e outro negro, ou aquela que apresenta traços característicos de descendentes negros e brancos. A palavra vem do latim, mulus, que significa animal híbrido, cruzamento do cavalo com a jumenta ou da égua com o jumento. Em meados do século XVI, a língua espanhola faz a genealogia assimilando quem tinha uma filiação "híbrida" como "mulato", depreciando essas pessoas ao aproximá-las de animais que não eram de "raça pura".

diálogo com o desejo e que o desejo eventualmente busque tocar esses lugares de não-igualdade" (DO VALE, 2018, p. 36), de autoridade e até de violência. Existe uma fragilidade no íntimo que torna o terreno favorável ao encontro, mas que acaba sendo também favorável à violência, na qual "se esquece do outro, e se anima apenas em devastá-lo. Trucida a intimidade aproveitando-se de sua fragilidade" (DO VALE, 2018, p. 36).

> Quando disponibilizo meu corpo ao encontro, para estabelecer pequenos pactos de intimidade, entrego-me também frágil e cega. E, ainda que se disfarce nossa natureza humana pela ânsia legítima de comentar a violência, o uso dela própria como instrumento deixa tudo às claras. (DO VALE, 2018, p. 36)

Contudo, esses momentos de violência foram poucos comparados aos tantos presentes que *Baile de formatura* me deu, como dançarinos que fizeram complexas coreografias comigo naquele espaço tão pequeno; pessoas que mal sabiam dançar e simplesmente me abraçavam e juntos curtíamos o tempo de uma música ou de determinado número de andares; gente que dançava várias músicas e não queria mais ir para o seu destino; pessoas que me contaram histórias ou que apenas cantavam comigo; um menino que trocou o fone de ouvido dele comigo e ouvimos a música um do outro; gente que dizia que o dia ficou melhor depois daquela dança; gente que dançava em grupo; pessoas que tocaram um instrumento ou cantaram para eu dançar com outra pessoa; gente que indicou a ação para outra pessoa que apareceu depois; amigos que dançaram comigo sem me dizer nada; pessoas que me esperavam no hall do elevador depois da ação para poder conversar; a possibilidade de um dia de trabalho diferente para uma ascensorista cuja função é tão mecânica; a vez na qual meu equipamento sonoro quebrou e alguém colocou uma música no celular e todo mundo do elevador cantou junto, inclusive um casal de idosos que a ascessorista me contou que dançou juntinho ao meu lado; um casal que passou por mim depois da ação já ter acabado e a senhora cochichou no meu ouvido: "ei, ele dançou contigo!"; ou a pessoa que me perguntou se com a performance eu estava insinuando que a universidade deixava as pessoas cegas...

Baile de formatura é onde enxergo pela primeira vez a intimidade de fato como uma "ferramenta de encontro" no meu trabalho, onde meu corpo e o corpo do espectador quase se fundem, criando um tempo-espaço outro, onde ambos saem tocados. E, por mais que a pessoa escolha não dançar, só o fato de eu estar ali, vulnerável, disposta a sua reação, já diz algo sobre ela e sobre o que ela pensa e/ou faz em relação a mim. Estar intimamente exposta gera tensão e até medo da reação do outro e exatamente por isso se

torna um instrumento de exposição do outro e de sua noção de alteridade, principalmente quando se trata de pessoas das maiorias minimizadas.

> O sujeito vulnerável entregue às normas não se confunde com um sujeito passivo, sem agência. É nos códigos desse poder assumido que o sujeito pode ensaiar uma esfera possível de liberdade e subversão do poder. (...) Mesmo esses agentes cuja capacidade política é frequentemente renegada, as populações precárias, ao se colocarem no espaço público, produzem uma tensão na esfera de representação; esses corpos, mesmo sem dizer nada, já produzem uma resistência. (DEMETRI, 2018, p. 184)

Capítulo 3 - **O Educativo como o devir negro das artes**

Voltando um pouco na minha trajetória, ainda no Ensino Médio, descobri a arte-educação. Comecei a visitar museus e espaços culturais e foi de suma importância entender e requisitar seus programas educativos para compreender o *modus operandi* daqueles lugares. Como dito anteriormente, minha família não tinha costume de visitar museus, então, para mim, tudo era uma grande novidade. Os mediadores me davam pistas do que eu poderia fazer, o quanto poderia interagir, ouviam o que eu achava sobre determinadas obras, conversavam comigo sobre elas, me faziam me sentir pertencente àquele lugar. Já havia exercido uma função educativa no Museu Nacional, mas o Museu Nacional, por tratar-se de um museu de História Natural e Ciências, lidava com uma experiência bem diferente da experiência de fruição estética dos museus de arte. Comecei então um caminho profissional como mediadora cultural e foi esta experiência que fez surgir minha noção de intimidade na/com a arte: no dia a dia das galerias expositivas em que trabalhei, na proximidade com as obras e nas conversas com o público. Para seguirmos, é preciso definirmos o conceito de mediação cultural:

> A ação de reconciliar ou colocar em acordo duas ou várias partes, isto é, no quadro museológico, o público do museu com aquilo que lhe é dado a ver [...] O termo designa essencialmente toda uma gama de intervenções realizadas no contexto museal, com o fim de estabelecer certos pontos de contato entre aquilo que é exposto (ao olhar) e os significados que estes objetos e sítios podem portar (o conhecimento). A mediação busca, de certo modo, favorecer o compartilhamento de experiências vividas entre os visitantes na sociabilidade da visita, e o aparecimento de referências comuns. Trata-se, então, de uma estratégia de comunicação com caráter educativo, que mobiliza as técnicas diversas em torno das coleções expostas, para fornecer aos visitantes os meios de melhor compreender certas dimensões das coleções e de compartilhar as apropriações feitas. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2014, p. 53)

Há várias definições possíveis para mediação, mas esta, advinda da museologia, acho particularmente generosa por já começar apresentando a mediação como uma reconciliação. Para mim, a visita mediada é antes de tudo um encontro consigo mesmo, com suas experiências, suas referências, com os conhecimentos adquiridos na vida e com aquilo que se está vendo pela primeira vez. Se, de um lado, a definição aponta o conhecimento como aquilo que a coisa olhada carrega, é só no encontro com o olhar e tudo aquilo que a pessoa carrega consigo, que esse conhecimento faz sentido. Talvez, ao ler isso, o leitor possa pensar que essa é a experiência da fruição da arte em si, mas no

caso da mediação, temos a possibilidade de uma interlocução. O mediador é aquele que se mantém atento para puxar os fios compartilhados entre os presentes de modo a socializar os conhecimentos a partir da obra. É importante falar de socialização porque a mediação ainda é muitas vezes vista como sinônimo de visita guiada, aquela em que o público fica quieto absorvendo informações sobre as obras, numa posição não necessariamente passiva, mas de não interlocução. Jorge Larrosa, quando diferencia a "informação" e o "saber da experiência", aquilo que é dado a saber versus aquilo que se aprende fazendo, deixa nítida para mim a diferença de uma visita guiada e de uma mediação cultural.

> A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. (...) A primeira coisa que gostaria de dizer sobre a experiência é que é necessário separá-la da informação. E o que gostaria de dizer sobre o saber de experiência é que é necessário separá-lo de saber coisas, tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas, quando se está informado. É a língua mesma que nos dá essa possibilidade. Depois de assistir a uma aula ou a uma conferência, depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou de ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação sobre alguma coisa; mas, ao mesmo tempo, podemos dizer também que nada nos aconteceu, que nada nos tocou, que com tudo o que aprendemos nada nos sucedeu ou nos aconteceu. (BONDÍA, 2002, p. 21-22)

Há pessoas que se colocam contra a mediação por erroneamente acharem que é um trabalho puramente informativo e que a informação atrapalha a experiência da fruição estética. Como já diferenciamos aqui com a ajuda de Larrosa, informação é diferente de experiência. Mas a informação não é algo descartada na mediação artística, até porque estamos falando de pedagogia; a informação só não é o centro dessa socialização. E fruição por fruição apenas, sem algo que a ancore, pode ser algo elitista também, como atestam os críticos da arte pela arte.[21]

A arte é uma linguagem codificada como todas as outras e achar que todo mundo tem as ferramentas necessárias para decodificá-las não é correto; o hábito e a experiência é que tornam isso possível e a mediação ajuda nesse processo. Conforme a definição anteriormente colocada, a mediação cultural é "uma gama de intervenções" e de "técnicas diversas": tudo que se comunica em uma exposição é mediação, dos elementos de caráter

[21] Chamamos de "arte pela arte" a teoria ou sistema de crenças que defende a total autonomia da arte, separando-a de razões funcionais, pedagógicas ou morais e privilegiando a noção de que a arte deve ter como único objetivo o prazer estético.

mais informativos como textos de parede e etiquetas, às mediações propriamente ditas, sejam elas as visitas e/ou intervenções feitas pela equipe educativa do lugar.

Mediação envolve horizontalidade, presença, corpo, conversa e, às vezes, até barulho. Requer de alguma forma trazer a vida para dentro da galeria, o oposto do que entendemos como aquilo que o artista Brian O'Doherty cunhou como "cubo branco", um espaço ideal no qual a obra de arte fosse isolada de tudo que pudesse prejudicar sua apreciação, um ambiente asséptico, homogeneizado artificialmente, onde "a 'vida própria' da arte parece emergir às custas da aniquilação de todo o resto" (MENOTTI, 2014, p. 61). Há aqueles que ainda acreditam que a arte deve ser fruída desse modo, com os espaços de arte blindados do cotidiano. Isto as leva a olhar com olhos viciados para o trabalho de mediação cultural desses espaços, pois acreditam que existe uma certa "coreografia da fruição" a ser repetida - andar devagar, colocar as mãos para trás, olhar à distância, olhar de perto, sentar para contemplar melhor, rodear se for um trabalho tridimensional - e o que se pensa é que nosso trabalho ou gera ruído nessa coreografia, atrapalhando a fruição de outrem ou que estamos ali exatamente para ensiná-la, principalmente para crianças e pessoas de escolas públicas: para ensiná-las a gostar de arte e a se comportar nos espaços culturais. Quantas vezes já presenciei pessoas reclamando de terem que compartilhar o espaço expositivo com um grupo de escola porque eles faziam barulho e atrapalhavam a fruição estética dos demais, ou ao contrário, já vi educadores receberem elogios por conseguirem fazer um grupo de adolescentes ficarem quietos. Uma visão que carrega consigo muitos signos de classe e raça, que entende a educação como um lugar de controle de corpos[22], que homogeiniza a experiência artística a partir de um tipo de experiência específica, que desconsidera o corpo e a voz na experiência e que vem daqueles a quem foi ensinado gostar de arte "desde o berço" e que utiliza-se desse conhecimento como um lugar de privilégio e exclusão.

Em um programa educativo que coordenei, vi uma educadora da equipe, uma jovem negra, pedagoga, marxista - afinal, o mediador não é neutro e sempre traz para sua

[22] Alguns pesquisadores estudam o museu e as exposições como um lugar historicamente ideal para o controle de corpos e a administração da atenção, principalmente a partir do século XIX na Europa, como forma de conter as multidões e os processos insurgentes contra as monarquias. "O espaço expositivo em lugar privilegiado no projeto de adestramento dos corpos, com a finalidade de domesticar a multidão: as filas organizadas, o ritual de entrada e passeio pelo espaço, tudo contribui para o controle, ou autocontrole introjetado, daqueles corpos. As Exposições Universais foram uma espécie de laboratório dessa ordenação necessária para o controle social que gerou modelos e tecnologias para museus e outras mostras de forma geral". (MARINS DE OLIVEIRA, 2019, p. 45)

visita sua bagagem intelectual e vivência como elementos a entrarem nessa socialização - fazendo uma visita super informativa com um grupo, parando em todas as obras e informando tudo minuciosamente. Achei aquilo estranho, pois não era o tipo de mediação que estávamos acostumados a fazer, até porque a exposição era muito extensa e esta forma de visita podia ser exaustiva. Mas as pessoas que a acompanhavam pareciam estar gostando bastante da forma com que ela estava lidando e é importante que, em uma visita, o mediador fique atento às demandas do grupo que esteja com ele, chegando num meio termo dos desejos de todos ali. Quando acabou a visita, fui perguntar a ela o que tinha acontecido e ela me chamou a atenção na composição do grupo: mulheres brancas de meia idade, visivelmente de classe média alta, que, já no primeiro contato, olhavam para ela com desdém e cobravam informações como que para atestar a veracidade do que ela falava. Ela agiu dessa forma porque ela precisava atestar seu conhecimento em arte para aquelas mulheres.

Isso me lembrou uma experiência que tive quando comecei a trabalhar em educativos. Ao conhecer o namorado de uma amiga, um homem branco de classe alta, que, quando soube que eu trabalhava com arte-educação, passou a trazer diversas referências de arte clássica européia, fazendo questão de me dizer que sua família o ensinou desde pequeno a apreciar arte. Ele visivelmente queria testar meus conhecimentos, a fim de mostrar que eu não sabia daquilo tanto quanto ele. A minha reação foi de discorrer meu conhecimento sobre arte de modo até arrogante a ponto dele perceber que ele estava defasado sobre as questões contemporâneas, algo que eu nunca faria em outro contexto.

Trago essas experiências para dizer que, quando quem fala de arte é uma pessoa preta, por mais branca, européia, ocidental que seja essa "arte", essa fala já está lidando com muita coisa além da arte em si. Dependendo da boca que fala, falar de arte pode ser uma arma ou um escudo. O oposto do cubo branco é a mediadora negra, que, antes mesmo de abrir a boca, carrega consigo diversos marcadores sociais que transformam esse espaço. Pode a subalterna falar de arte?[23]

[23] Citação ao importante texto *Pode o subalterno falar?* da crítica e teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak.

Trago então uma definição de Mirian Celeste que vai nos apresentar a mediação como um "estar entre muitos", pensando nos diversos elementos presentes nesse encontro, o qual incluo também a cor da pele do mediador:

> Estar entre muitos nos coloca na posição de quem também há de viver uma experiência, potencializando-a aos outros, pois a vive com intensidade. Na mediação, entre tantos, estamos atentos às falas, aos silêncios, às trocas de olhares, ao que é desvelado e velado, aos conceitos e repertórios que ditam os gostos, os modos de pensar, perceber e deixar-se ou não envolver pelo contato, com a experiência de conviver com a arte. Convívio que nos exige sensibilidade inteligente e inventiva para pinçar conceitos, puxar fios e conexões, provocar questões, impulsionar para sair das próprias amarras de interpretações reducionistas, lançar desafios, encorajar o levantamento de hipóteses, socializar pontos de vistas diversos, valorizar as diferenças, problematizando também para nós o convívio com a arte. Muito mais do que ampliar repertórios com interpretações de outros teóricos, a mediação cultural como a compreendemos quer gerar experiências que afetem cada um que a partilha, começando por nós mesmos. Obriga-nos, assim, a sair do papel de quem sabe e viver a experiência de quem convive com a arte. (MARTINS, 2006, p. 3).

É essa convivência com a arte que me faz pensar em intimidade no trabalho de mediação. Gosto de pensar o mediador como o habitante de uma casa: é ele quem recebe as visitas, apresenta os cômodos, "faz sala". O mediador conhece uma exposição como se fosse sua segunda casa, ele tem com as obras uma intimidade cotidiana, de quem vive junto, coabita o mesmo espaço. A exposição tem um caráter muito próprio para ele; a cada visitante, a cada conversa, a cada dia convivendo, a exposição ganha novos contornos, novas percepções, mais próxima vai ficando. E esse grau de intimidade com as obras, com a instituição e seus agentes dá a esse educador um olhar muito especial, próprio e potente enquanto intelectual.

Patricia Hill Collins cunhou uma expressão que se encaixa perfeitamente a este contexto: a *outsider within*, que, numa tradução livre, seria "aquela que é de fora e está dentro". "A autora define *outsider within* como posição social ou espaços de fronteira ocupados por grupos com poder desigual" (RIBEIRO, 2017, p. 45). Podemos ter como exemplo as empregadas domésticas, que embora tenham tamanha intimidade com uma determinada casa e pessoas que vivem dentro dela, a ponto de serem chamadas de "quase da família", seguem sendo marginalizadas ali dentro. Porém, esse lugar marginal ocupado tão intimamente dá a elas uma visão estrutural deste espaço e da sociedade que ele mimetiza. E por falar em marginalidade, vale retomar a fala de bell hooks sobre marginalidade não ser um lugar de escassez e sim um lugar cujo ponto de vista é

privilegiado, pois consegue olhar de fora. “Collins aponta como é preciso aprender a tirar proveito desse lugar de *outsider*, pois este espaço proporciona às mulheres negras um ponto de vista especial por conseguirem enxergar a sociedade através de um espectro mais amplo” (RIBEIRO, 2017, p. 46).

Vejo os setores de educação como os *outsiders within* das instituições, e a arte-educação como *outsider within* do sistema da arte: aqueles que estão nas instituições e no sistema da arte, que habitam cotidianamente esses espaços, mas que não tem agência sobre eles, e exatamente por isso têm um ponto de vista especial e amplo de tudo o que acontece lá dentro, conseguindo enxergar o que não se deixa visível. Daí os educativos serem espaços privilegiados para a crítica artística e institucional.

O educador negro, mais ainda, é duplamente *outsider within*, pois esta à margem da instituição enquanto educador e da sociedade enquanto sujeito negro, não constituindo a brancura que se espera daquele lugar - com exceção das equipes de segurança e limpeza - ele consegue visualizar a instituição criticamente dentro do sistema da arte e detectar o “pacto narcísico da branquitude”[24] existente naquele espaço. Não à toa os educativos normalmente são a porta de entrada de muitos estudantes negros para a vida artística, funcionando como uma espécie de formação paralela à acadêmica: um lugar no qual eles podem acompanhar na prática aquilo que aprendem na universidade - curadoria, expografia, recepção artística, etc - mas também o dia a dia de uma instituição com toda sua potência e contradições. Assim, esses profissionais vão realizando mudanças significativas nas exposições e espaços em que trabalham, plantando sementes em visitas, promovendo debates, criando programas, fazendo rodas de conversa, enfim, reformulando micropolíticamente a história da arte. Exercendo a “marginalidade” como um lugar fundamental da crítica, ampliando o lugar da educação e virando um potente lugar de criação, a arte-educação está gerando artistas, curadores e críticos de arte, que irão atuar posteriormente no circuito de arte oficial.

> O programa educativo é na dinâmica de uma exposição o lugar da desconfiança. Explico: ao educativo, cabe desconfiar do que está dado como pronto, desconfiar das prerrogativas institucionais, desconfiar da

[24] De acordo com a psicóloga Cida Bento, autora do termo, o pacto narcísico da branquitude é um pacto entre iguais, não verbalizado “em que brancos sempre asseguram para outros brancos os lugares mais qualificados em processos em que eles que tomam decisões”, o que é muito frequente, já que os cargos decisórios no geral são ocupados por pessoas brancas. “Privilégio Branco é ocupar os lugares mais qualificados, mas que não é entendido pelo branco como privilégio, mas como mérito. Estamos aqui porque merecemos”. O pacto narcísico se dá porque o branco confia mais no seu igual e “não é só porque é seu igual, é porque tem um imaginário construído ao longo dos séculos, e transmitido, de que o branco é o ser humano de referência.” (BENTO, 2020, n.p.).

> ideia das obras isoladas e seus contextos, e mesmo dos possíveis trânsitos e espaços construídos no encontro de diferentes proposições. [...] É necessário, nos parece ao educativo, abalar certezas, sabotar o que pode surgir pronto e bem acabado, para encontrar formas de voltar aos trabalhos, às mostras, às narrativas expositivas, com olhos prenhes de novidades. Pensamentos não previstos. O educativo tem sido, no cenário das instituições que reconhecem sua centralidade, o novo espaço de uma crítica institucional contemporânea. Isso, desde que a instituição esteja disposta a se confrontar com aquilo que surge dos seus setores de educação. (SIMÕES, 2020, p. 63)

Trago neste trabalho alguns bonitos exemplos de como o trabalho educativo se deu em comunhão com a curadoria e/ou instituição, porém me forjo artista exatamente indo contra a corrente institucional e curatorial enquanto educadora. Foi em um tom de intimidade cotidiana, de proximidade, de ocupação, que, enquanto educadora me vi questionando obras, artistas, curadores e gestores sobre o sistema das artes visuais e do porquê de pessoas como eu e/ou que vêm do mesmo lugar de onde eu vim não se sentirem à vontade nesses lugares. Foi quando percebi que "mediar" era mais do que fazer visita e que o "estar entre muitos" que nos diz Celeste inclui a cor da pele, as experiências de classe, de gênero e de territorialidades, que meu corpo por si só já mediava muita coisa no museu.

Era importante então que eu, enquanto habitante dessa casa, convidasse os meus para entrar e juntos habitássemos aquele espaço, não necessariamente pelo viés da palavra, mas da presença, do corpo. Foi quando comecei a entender que a performance podia ser uma excelente ferramenta educativa e comecei a usá-la na minha prática enquanto educadora. Hoje, as vejo como ações decoloniais[25], mas, na época, entendia apenas como ações educativas que tinham intenção de proporcionar novos debates e convidar novos públicos e agentes. Achava que me mostrar como habitante desta casa era um convite para que outras como eu entrassem nela. A experiência me mostrou que talvez houvesse quem não quisesse que a casa fosse convidativa para todas as pessoas.

É por isso que pego emprestado de Achille Mbembe o seu conceito de "devir negro do mundo"[26] para falar do educativo como o "devir negro da arte": por entender esse setor como aquele que enegrece as instituições culturais, tirando a brancura do centro

[25] O termo descolonialidade refere-se às lutas anticoloniais características das independências das ex-colônias européias. Já o termo decolonialidade diz respeito ao processo de transgressão histórica da colonialidade, ou seja: já que não é possível reverter o poder estrutural que a colonialidade instaurou, a decolonialidade encontra maneiras de questioná-la. Para se aprofundar no conceito indico a leitura dos seguintes autores: Aníbal Quijano, Catherine Walsh e Nelson Maldonado-Torres.

[26] Para saber mais, ler a *Crítica da razão negra* de Achille Mbembe, 2018.

de gravidade da noção de arte. Exatamente por ser o "outro" do branco, por estar à margem, o sujeito negro é o sujeito ideal para criticar a razão branca e ocidental ao qual a sociedade foi fundada.

> A Crítica da Razão Negra é onde o Negro não busca na própria razão do Branco um modo de questionar o Branco, é onde o Negro faz a razão ser denunciada pelos modos de agir e pensar daqueles tidos como o Negro. A Razão Negra só existiria de fato como crítica do mundo, porque ninguém no mundo escapa mais do devir-negro, seja como vítima direta, seja como privilegiado por este devir. (GADELHA, 2019, p. 135)

Com a Crítica da Razão Negra e seu "devir negro do mundo", Mbembe em 2014 nos autoriza a repensar a sociedade a partir de um paradigma negro. Essa noção que Mbembe aplica ao mundo em geral também pode ser aplicada no campo da arte em epecífico, que é o que acredito que os mediadores negros exercem quando em sua dupla função de *outsider within*. Isto se assemelha ao que Abdias do Nascimento vai definir como Arte Negra em 1976. Reparem que, já aí, temos uma inseparabilidade da noção de arte e pedagogia quando sob um viés etnico racial.

> Mantendo nossa razão lógica específica a salvo da alienação, nossa integridade criativa, manifesta em arte negra, produz o exorcismo da brancura, reduzindo progressivamente seus efeitos de séculos de negação, perversão e distorção de nossos valores de forma e essência. A arte dos povos negros na diáspora objetifica o mundo que os rodeia, fornecendo-lhes uma imagem crítica desse mundo. E assim essa arte preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista. Nossa arte negra é aquela comprometida na luta pela humanização da existência humana, pois assumimos com Paulo Freire ser esta "a grande tarefa humanística e histórica do oprimido - libertar-se a si mesmo e aos opressores" (NASCIMENTO, 1976, p. 29)

3.1 - *Zona de Escuta / Corpus*

De 2011 a 2012, fui estagiária do setor educativo do Centro Cultural Banco do Brasil, um dos espaços culturais com maior estrutura e equipe para ações educativas no Rio de Janeiro. A equipe era dividida em subáreas pensando linguagens artísticas - artes visuais, artes cênicas e música - e questões específicas como primeira infância e acessibilidade. Todos os educadores e estagiários faziam visitas a escolas e ao público espontâneo e oficinas vinculadas às exposições, além de atividades vinculadas à sua subárea. Por exemplo, no grupo de artes cênicas, nós fazíamos contações de história e pensávamos atividades que envolviam as artes do corpo. As ações eram pensadas em diálogo com as exposições ou questões patrimoniais, pensando a relevância histórica que o prédio do CCBB e a região onde ele se localiza carrega.

Ao pensar ações que dialogassem com o conceito de patrimônio, o grupo de estudos de artes cênicas criou as chamadas "pílulas performáticas", nas quais cada arte-educador poderia propor uma ação a ser feita em diálogo com aquele suntuoso prédio. Neste momento, eu estava cursando uma disciplina na faculdade que se debruçava sobre o *re-enactment*, o ato de reperformar, e pareceu-me interessante refazer uma performance ao invés de criar uma, pois assim poderia discutir, além das questões do próprio prédio, o ineditismo da obra de arte, as possibilidades de apropriação, a própria figura do artista e o quanto uma ação performática pode ser também educativa

> O *Re-enactment*, forma de preservação ao vivo de um acontecimento performático implicando corpo, presença, autotransformação do performer e reciclagem de energias, não é um ato retrospectivo somente que tenta manter a ilusão da permanência e retenção do efêmero de maneira aparentemente duradoura. Ele é também a forma de uma memória que, ao invés de lembrar o que foi perdido, reproduz e traz à tona uma presença (FEIX, 2011, n.p.)

Assim surge *Zona de Escuta*, um *re-enactment* da obra *The Artist is Present* de Marina Abramović. Marina é considerada uma das mais importantes artistas da arte performática no mundo, tendo inclusive se autodenominando "a avó da performance". Com mais de 50 anos de carreira, realizou alguns marcos como artista e também como pensadora da performance, demonstrando uma preocupação constante com a memória da linguagem, da qual é uma das pioneiras.

Em 2005, Abramović realizou *Seven Easy Pieces*, no Museu Guggenheim de Nova York, no qual reperformou sete "performances históricas"[27] de outros artistas, e uma inédita de sua autoria, *Entering the other side*. Nessa ocasião, Marina não só popularizou o termo *re-enactment*, como criou uma espécie de protocolo a ser seguido em relação aos direitos autorais do performer criador, que envolvia a permissão e o pagamento pela reperformance, assim como a certeza do cumprimento da partitura original da mesma.

> O destino da performance sempre me intrigou, pois depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, slides, gravações em vídeo etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo. (ABRAMOVIC, 2005 apud MELIM, 2008, p. 46)

Se em 2005 Marina propõe a prática do *re-enactment* a partir da reperformance de trabalhos de outros performers, em 2010, em ocasião de seus 40 anos de carreira, ela propôs *re-enactments* de suas próprias criações. *Marina Abramovic: The Artist is Present* no MOMA é uma grande exposição retrospectiva na qual há alguns *re-enactments* de suas obras históricas cujos performers foram treinados e dirigidos pela própria Marina, garantindo a manutenção da obra original. Houve também uma performance inédita, homônima à exposição, em que Marina se sentava em uma cadeira e o visitante podia se sentar em uma cadeira à sua frente e juntos dividirem aquele espaço por um período de tempo, sem trocar palavras.

Dois anos depois de *The artist is present*, eu realizo *Zona de Escuta*, colocando duas cadeiras no saguão de entrada do CCBB, em frente a uma das portas de entrada do Centro Cultural. Eu ficava sentada em direção à porta e buscava fazer contato visual tanto com quem estava dentro do museu quanto com os passantes da rua. Para aqueles que retribuíam o olhar, eu sinalizava que poderiam sentar-se comigo. Ao invés de uma renomada artista disponível diante de seu público, em *Zona de Escuta* o que temos é uma jovem educadora negra interessada no cruzamento entre performance e educação.

A princípio, não pensava explicitamente em questões raciais ainda, mas de alguma forma isso já estava presente, pois pensava em quem não acessava aquele espaço e hoje

[27] Body Pressure de Bruce Nauman; Seedbed de Vito Acconci; Action pants: Genital Panic de Valie Export; The conditioning, first action of self portrait(s) de Gina Pane; How to explain pictures to a dead hare de Joseph Beuys e Lips of Thomas da própria Marina Abramovic.

sei que a maioria dessas pessoas tem uma determinada cor, a mesma que a minha. Hoje penso que, sendo eu uma jovem negra ali sentada, disponível, sob aquela arquitetura suntuosa, já acionava muitos imaginários. A arquitetura do Centro Cultural Banco do Brasil tende a afastar parte da população, embora tenha uma programação de valor acessível e/ou gratuita. Muitas pessoas acreditam ser um local caro ou que exija uma vestimenta de acordo com uma suposta formalidade, o que gera uma ideia equivocada sobre quem pode ou não visitá-lo.

Inicialmente pensei em seguir a partitura de Marina, permanecendo em silêncio durante toda a performance, não como proteção à obra, obedecendo seu estatuto, mas por querer atenção plena na presença, no corpo, no encontro. Mas, por fim, me dei ao direito de responder aos estímulos dados pelos participantes através das relações ali estabelecidas. O silêncio inicial funcionou muito bem com o primeiro espectador, levando-o a dizer depois que se sentiu acolhido. Já com a segundo participante, foi preciso quebrar o silêncio para que ele se sentisse confortável. Informações mínimas eram necessárias a alguns, a outros o olhar bastava, e, às vezes, só queriam ficar sentados confortavelmente sob o ar condicionado depois de uma caminhada extenuante, me ignorando, olhando aquela arquitetura pela primeira vez ou vendo-a pela primeira vez sob aquele novo ângulo, já que não se tem cadeiras ali disponíveis. Houve também aqueles que solicitaram um aperto de mão ou até mesmo um abraço. Muita gente perguntava o que era aquilo e confesso que era difícil responder se uma performance ou uma ação educativa. Alguns diziam que não acreditavam que eu estava ali disposta a ouvir, e houve também muitas histórias de vida sendo contadas.

A performance foi feita três vezes, sendo que na segunda e na terceira, a ação se constituiu como um espaço de bate-papo. Muitas pessoas contaram suas experiências em espaços culturais e algumas até trouxeram outras para virem conversar comigo. Na última edição de *Zona de Escuta*, percebi o interesse da instituição na ação, pois ela tocava num fantasma permanente de quem é mediador: o número de pessoas atingidas pela ação. O setor de educação é normalmente o setor da contrapartida social dos museus, sendo responsável por muitos dos números de visitantes que as instituições recebem[28]. Senti

[28] Monica Hoff em sua dissertação sobre a Virada Educacional em exposições no Brasil e no mundo vai discorrer um pouco sobre isso: "Essa é, sem dúvida, uma das questões mais problemáticas no que toca à virada educacional - o quanto ela se tornou conveniente para as instituições e museus e para o próprio mercado que as financia uma vez que se a educação já era tratada como a melhor contrapartida institucional, pois é a ponte que garante a conversão do público em números, com a sua ascensão, através de narrativas e métodos educacionais, no contexto das práticas artísticas e curatoriais, ela não só se efetivaria como a melhor contrapartida, como se transformaria na própria instituição o que, do ponto de vista do mercado, é uma conveniência extraordinária, pois confere retorno social não apenas às instituições mas as empresas e

como se minha performance estivesse virando um produto da instituição. Fotografias foram tiradas sem cuidado nenhum para relatórios de comprovação, fazendo-a parecer uma ação publicitária do museu, na qual as pessoas paravam para serem fotografadas e não para experimentarem algo. Logo, não fazia mais sentido seguir com a ação.

órgãos governamentais que as gerem e/ou financiam, fortalecendo ainda mais as relações de poder nestes contextos. (GONÇALVES, 2014, p. 104)

Figura 8: *Zona de escuta*

Fonte: Acervo pessoal

Figura 9: Marina Abramovic em *The artist is present*

Fonte: https://www.nadnowjournal.org/reviews/marina-abramovic-the-artist-is-present-in-the-time-of-social-distancing/

Curiosamente, três anos depois de *Zona de Escuta* pude me debruçar mais fortemente sobre a obra de Marina Abramovic quando fui contratada como artista educadora na exposição *Terra Comunal: Marina Abramovic + MAI,* no SESC Pompéia, em São Paulo. Era uma grande exposição retrospectiva de seu trabalho, mas também um grande laboratório para o estudo da performance de longa duração, sobre a qual Marina acabara de criar um instituto, o *MAI: Marina Abramovic Institute.* Na mostra, além da exibição de um amplo acervo de trabalhos da artista, era possível também assistir performers brasileiros escolhidos e treinados por Marina performando obras de própria autoria, assistir conversas públicas da artista, ver algumas obras de sua autoria sendo reperformadas, e participar do *Método Abramovic,* uma experiência direcionada ao público, no qual ele teria acesso a uma síntese do trabalho da artista e poderia engajar-se fisicamente em alguns exercícios. A exposição também dispunha de uma biblioteca de publicações raras sobre a artista.

Essa experiência ampliou a ideia de fusão entre performance e educação em minha trajetória, pois não só podia, como fui selecionada e contratada por misturar as linguagens na minha prática enquanto educadora. Mediações performáticas eram constantemente experimentadas, e o fato da mostra acontecer em uma unidade do Sesc, e não em um museu, fez com que tivéssemos um público mais popular, usuários da instituição que sequer sabiam quem era a artista, ao mesmo tempo que também tínhamos um grande público especializado. A possibilidade de termos 5 performances acontecendo ao vivo dentro da exposição, em horários de visitação de público[29], foi enriquecedora para o debate e até letramento do público sobre a prática performática. O que normalmente é feito através dos registros de uma performance podia ser feito ali ao vivo, no calor da ação, com as energias do momento presente.

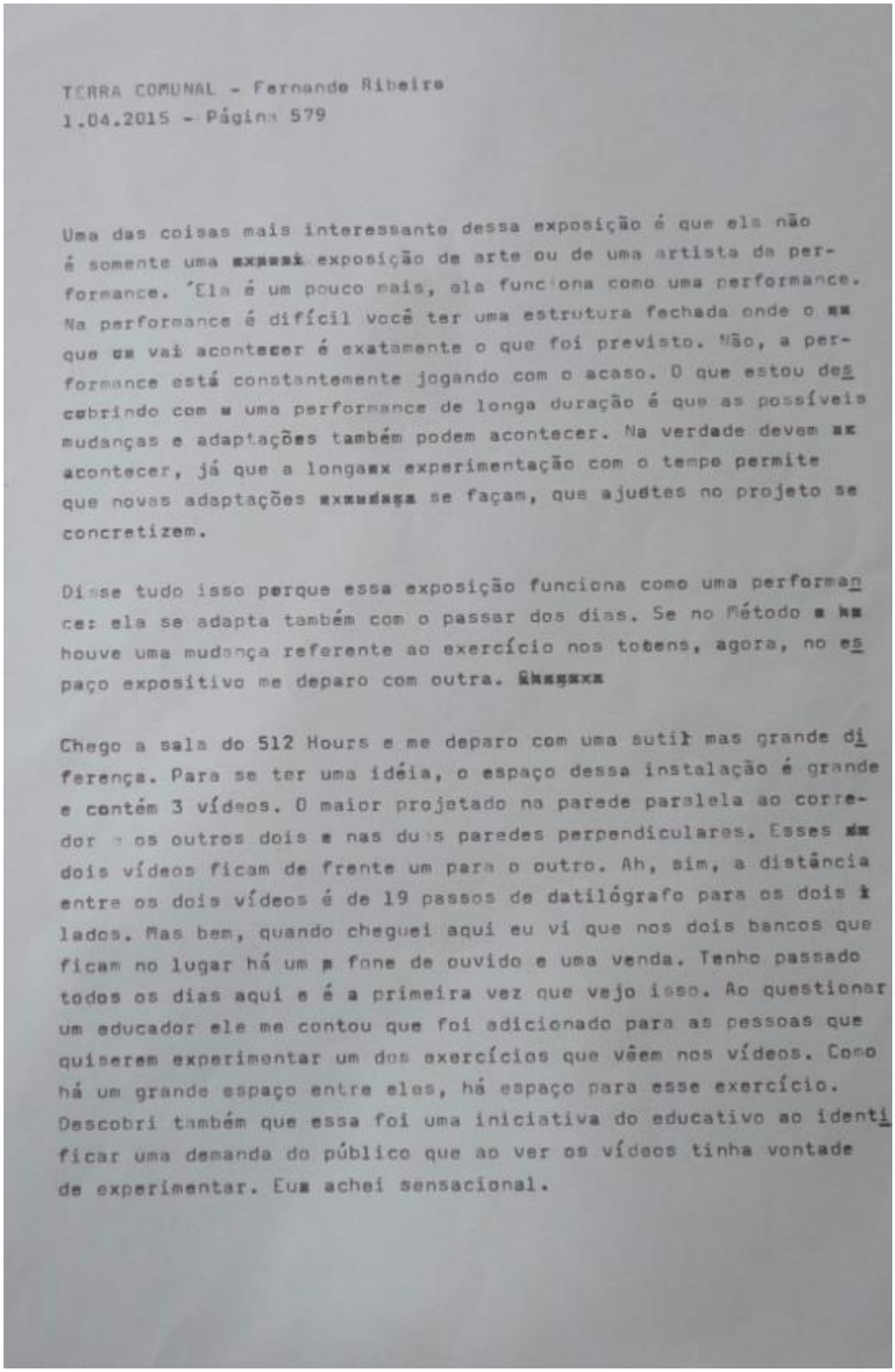
Os performers e o educativo criaram uma relação muito próxima e horizontal. As escolas tinham trânsito fácil nas performances, interagindo de forma direta com os artistas, muitas vezes os indagando sobre o que faziam, sobre os sentidos e objetivos de suas performances, numa conversa que poucas vezes é possível numa exposição. Um bom exemplo da relação criada entre educativo e artista se deu com o performer Fernando Ribeiro durante a sua performance *o Datilógrafo*, na qual ele passava todo o tempo

[29] A mostra tinha um total de oito performances, mas nem todas aconteciam cotidianamente. *DNA de DAN* de Maikon K, *Preenchendo o espaço* de Marcos Paulo Rola e *Transmutação da Carne* de Ayrson Heráclito aconteceram em dias específicos. *O Jardim* de Rubiane Maia, *Vesúvio* do grupo Empresa, *Corpo Ruído* de Paula Garcia, o *Vínculo* de Maurício Ianês e o *Datilógrafo* de Fernando Ribeiro aconteciam diariamente.

datilografando o que via, sentia e pensava durante o dia no Sesc Pompéia.[30] Fernando não falava durante a performance, apenas andava e escrevia uma espécie de diário, cujas folhas ele guardava e algumas cópias eram distribuídas pela unidade nos dias seguintes. Ele passou a ser uma figura onipresente na exposição: diferente dos outros performers que tinham seus espaços mais bem definidos, Fernando passeava pela instituição, vendo as outras ações, os públicos, mas também muitas ações do educativo, até o ponto em que começou a documentar muito do que o setor fazia. Foi a primeira vez que percebi uma relação tão direta e até mesmo inversa, de observação vinda de um artista em relação a um trabalho educativo. Assim, a obra de Fernando passou a ser um diário de observação da própria exposição, incluindo as performances dos colegas e as ações educativas.

[30] Vídeo sobre a performance, realizado durante a exposição: https://youtu.be/PQ28JEdiQbo.

Figura 10: página escrita na performance "*O datilógrafo*" de Fernando Ribeiro



TERRA COMUNAL - Fernando Ribeiro
1.04.2015 - Página 579

Uma das coisas mais interessante dessa exposição é que ela não é somente uma exposição de arte ou de uma artista de performance. Ela é um pouco mais, ela funciona como uma performance. Na performance é difícil você ter uma estrutura fechada onde o que vai acontecer é exatamente o que foi previsto. Não, a performance está constantemente jogando com o acaso. O que estou descobrindo com a uma performance de longa duração é que as possíveis mudanças e adaptações também podem acontecer. Na verdade devem acontecer, já que a longa experimentação com o tempo permite que novas adaptações se façam, que ajustes no projeto se concretizem.

Disse tudo isso porque essa exposição funciona como uma performance: ela se adapta também com o passar dos dias. Se no Método houve uma mudança referente ao exercício nos totens, agora, no espaço expositivo me deparo com outra.

Chego a sala do 512 Hours e me deparo com uma sutil mas grande diferença. Para se ter uma idéia, o espaço dessa instalação é grande e contém 3 vídeos. O maior projetado na parede paralela ao corredor e os outros dois e nas duas paredes perpendiculares. Esses dois vídeos ficam de frente um para o outro. Ah, sim, a distância entre os dois vídeos é de 19 passos de datilógrafo para os dois lados. Mas bem, quando cheguei aqui eu vi que nos dois bancos que ficam no lugar há um fone de ouvido e uma venda. Tenho passado todos os dias aqui e é a primeira vez que vejo isso. Ao questionar um educador ele me contou que foi adicionado para as pessoas que quiserem experimentar um dos exercícios que vêem nos vídeos. Como há um grande espaço entre eles, há espaço para esse exercício. Descobri também que essa foi uma iniciativa do educativo ao identificar uma demanda do público que ao ver os vídeos tinha vontade de experimentar. Eu achei sensacional.

No contexto da exposição, realizei *Corpus*[31], uma performance educativa junto a duas colegas educadoras, Claudine Souza e Maria Meskelis. *Corpus* era uma ação que juntava três dos principais elementos do método Abramovic: o *mutual gaze*[32], a caminhada lenta e a prática do silêncio. Era também uma reperformance de um trabalho pouco conhecido da artista, *Mirror for departure (1994),* que não estava em exibição na mostra, uma obra que me chamou atenção ao descobri-la num dos livros dispostos na biblioteca da exposição.

> *Mirror for Departure* [Espelho para a Partida] vem da ideia de que o nosso último espelho, que encaramos ao morrer, é a terra. A obra consiste de diversos círculos de argila, em que o público pressiona a cabeça por dentro e assim forma a imagem. (ABRAMOVIC, 2013, n.p.)[33]

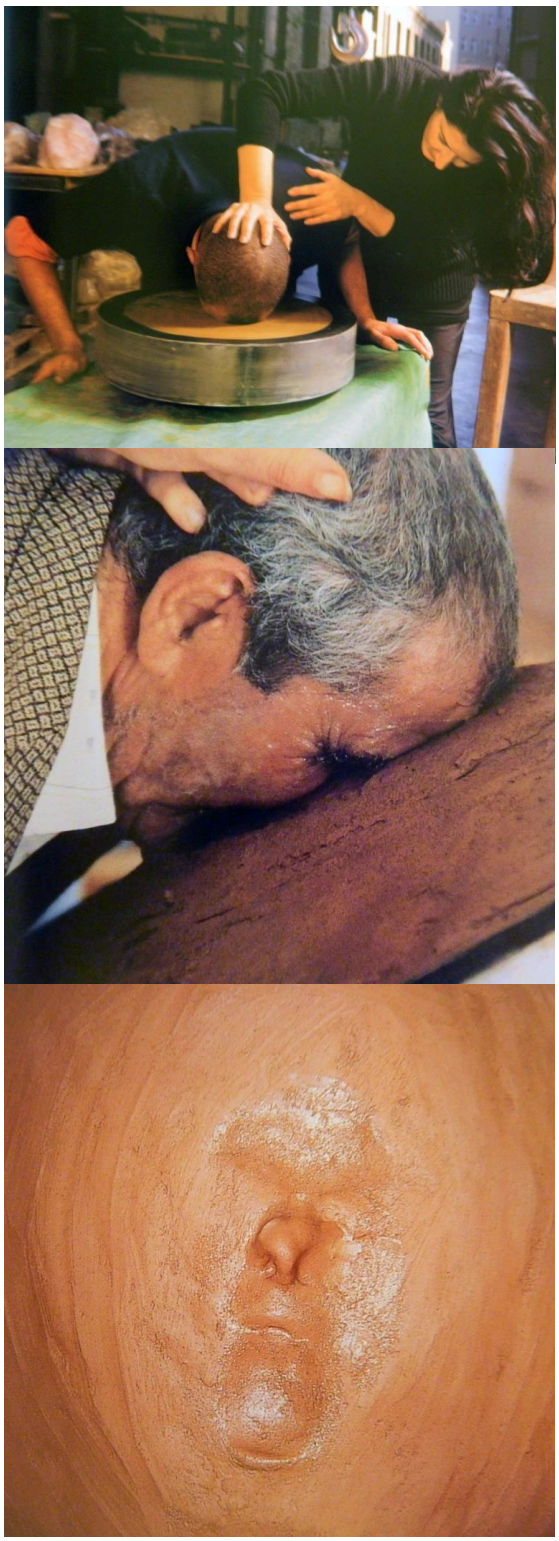
Mirror for departure integra duas vertentes de trabalhos da artista: *Transitory Objects* em que ela oferece "materiais puros" que servem de dispositivos para que o público tenha uma experiência, e *Public Body*, ações em que o público é convidado a performar. "Fiquei pensando que não é suficiente o bastante eu fazer a performance e o público ser uma espécie de *voyeur*, passivo, em algum lugar no escuro, olhando para mim" (ABRAMOVIC, 2013, n.p.). Marina propõe então uma relação íntima com a argila, de contato direto com o material, de deparar-se com si mesmo, seus contornos, com o fim da vida. A própria experiência de mergulhar o rosto na argila gera um leve sufocamento, uma "quase morte". *Corpus* foi uma performance educativa, na qual recriávamos *Mirror for departure* em nós mesmas, experimentávamos essa micro morte e convidávamos o público a também experimentá-la. A ação foi acompanhada desde o início por Fernando Ribeiro, que a registrou em sua máquina de escrever, incluindo-a na história da exposição.

[31] Para ver, acesse: https://youtu.be/gL_kQbwBOnQ

[32] O ato de, em dupla, fixar profundamente os olhos no olhar do outro por um longo período de tempo, quase que meditativamente, a ponto de alterar a percepção tempo espacial de ambos.

[33] Uma passagem em *Quando Marina Abramovic morrer*, biografia autorizada da artista, diz o quanto a jovem Abramovic ficou impressionada com a artista Vida Jocic, que estivera no Campo de Concentração de Ravensbrück, na Alemanha. Na passagem, o autor nos conta como Vida se torna escultora, a partir do assassinato por espancamento de uma amiga por um guarda, que ao pressioná-la contra o chão deixou a marca do seu rosto na lama, a qual Jocic tentou sem sucesso retirar a impressão. Jocic então fez sua primeira escultura tentando reconstruir o rosto da amiga na lama. O autor dá a entender que essa passagem pode ter influenciado Abramovic a criar *Mirror for Departure* anos depois.

Figuras 11 a 13: *Mirror for departure* de Marina Abramovic



Fonte: https://tinyurl.com/2p9ytcrm

Figuras 14 a 16: Performance *Corpus*

Essa performance também foi desdobrada enquanto visita, executando os elementos da poética da artista com grupos dentro da exposição e experimentando a argila enquanto um generoso material de experimentação e registro. Para criar uma atmosfera de concentração e de auto imersão, usávamos fones de ouvido de isolamento acústico total, assim como os usados no *Método Abramovic*. Percebam que saímos da experiência "clássica" de mediação falada e entramos em uma experiência radical de mediação sem nenhum som, em que é possível experimentar o tempo presente corporalmente em experiências muito íntimas: olhar nos olhos de outra pessoa e/ou nos seus próprio olhos com auxílio de um espelho por um longo período de tempo, tocar o contorno do rosto do outro, caminhar vagarosamente ou experimentar olhar seu contorno sobre a argila ou compor coletivamente uma escultura nesse material. Foram experiências muito fortes individuais e coletivamente.

Uma das obras da exposição era uma instalação dedicada a *The artist is present*: uma sala em que tínhamos uma mesa e duas cadeiras - porém uma fita no chão indicava que não podíamos sentar nelas e replicar a performance - e dois telões voltados um para o outro nos quais podíamos ver os registros dos olhares trocados entre artista e público na ação original. Gostávamos de propor a ação do *mutual gaze* justamente nesse espaço, uma forma de colocar o público para reperformar *The artist is present*. Foi bonito poder tornar a experiência mais "comunal"', deslocando-a da contemplação de rostos anônimos e das dezenas de expressões da própria Abramovic na performance, para a experiência em si. Focar na ação e no que ela causava e não na artista e sua ilustre presença, indo de encontro ao que a própria artista queria quando criou *Public Body.*

Figuras 17 e 18: Visitas *Corpus*

Fonte: Acervo da autora

Embora tenha críticas a Marina Abramovic, é inegável o quanto aprendi nesse período vendo seu trabalho se desenvolver cotidianamente na minha frente, acompanhando de perto a recepção do público. Na exposição, além de poder ter uma noção concreta do tamanho da sua produção, e das diferentes fases de seu trabalho, em alguns momentos da mostra consegui ver uma face não tão conhecida pelo grande público: a de professora. Em algumas das falas públicas, ela apresentou e comentou o trabalho de alguns alunos que teve em diferentes momentos da sua trajetória, em outros momentos se disponibilizou para fazer leituras de portfólios de artistas na biblioteca da exposição. Para além da formação anterior à exposição, que havia feito com os artistas brasileiros, ela constantemente visitava os artistas, numa espécie de orientação de seus trabalhos em processo. Foi interessante também perceber sua preocupação com os registros de tudo o que era feito na exposição, sempre monitorando as filmagens, supervisionando, escolhendo os ângulos, algumas vezes inclusive privilegiando mais a câmera do que a visão do público.

Adoraria dizer que pude conversar com Marina Abramovic sobre o que ela achava desse tom pedagógico com que lidava com seu trabalho, mas isso não aconteceu. Marina e eu nos encontramos, por um acaso, no dia em que fizemos *Corpus*, que infelizmente ela não viu. Quando pude, não me furtei em lhe pedir uma foto. Ela me viu, me deu um abraço, posou para a foto, meteu a mão no meu cabelo, e, apertando meu black power disse: “I love it”.

Capítulo 4 - Políticas do Cabelo[34]

> A diferença é usada como uma marca para a invasão. Ser tocada, assim como ser interrogada, é uma experiência de invasão, uma violação que para Alicia parece inimaginável: "Eu nunca tocaria o cabelo de alguém." Por que ela tocaria o cabelo de alguém que ela não conhece? Por que tal intromissão? Aquelas/eles que tocam e/ou fazem interrogatórios marcam Alicia. No entanto, tais pessoas permanecem sem marca. Uma coreografia que descreve a branquitude tanto como central quanto como ausente. Apesar dos comentários ambíguos – que às vezes, parecem positivos – a relação de poder entre aquelas/es que a tocam e Alicia, que está sendo tocada, ainda sim permanece, bem como o papel depreciativo de tornar-se um objeto público (KILOMBA, 2019, p. 122).

A relação das mulheres negras com seus cabelos é um capítulo importante quando falamos de raça e gênero na diáspora. Não à toa intelectuais como bell hooks, Grada Kilomba, Nilma Lino Gomes, Alice Walker, entre outras, em algum momento de suas carreiras se dedicaram a escrever sobre cabelo. O racismo de forma muito violenta nos obrigou durante muitos anos a não conhecer nossos cabelos, a entregá-los a uma rotina cruel de procedimentos numa tentativa de torná-los o que não são: cabelos de pessoas brancas. Nossos cabelos não crescem para baixo, não são lisos, e deixá-los assim é uma tentativa eternamente frustrada a qual nossa aparência, e consequentemente nossa vida pessoal e profissional, torna-se dependente.

> Mais do que a cor de pele, o cabelo tornou-se a mais poderosa marca de servidão durante o período de escravização. Uma vez escravizadas/os, a cor da pele de africanas/os passou a ser tolerada pelos senhores brancos, mas o cabelo não, que acabou tornando um símbolo de "primitividade", desordem, inferioridade e não-civilização. O cabelo africano foi então classificado como "cabelo ruim". Ao mesmo tempo, negras e negros foram pressionadas/os a alisar o cabelo "ruim" com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por industrias europeias. Essas eram as formas de controle e apagamento dos chamados "sinais repulsivos" da negritude. (KILOMBA, 2019, p. 127)

Descobrir como realmente é o seu cabelo e optar pela forma que realmente te deixa satisfeita com sua imagem - que pode inclusive ser o liso, se essa for uma opção e não um destino pré-estabelecido - é uma das mais importantes autodefinições que uma mulher preta pode tomar.

> Nesse contexto, o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africanas/os da diáspora. Dreadlocks, rasta, cabelos crespos ou "black" e penteados africanos

[34] O título desse capítulo faz menção ao capítulo homônimo do livro de Grada Kilomba M*emórias da Plantação - Episódios de racismo cotidiano*, no qual a autora colheu depoimentos de mulheres negras em seus cotidianos e os analisa sob a ótica da Psicologia.

> transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial. Eles são políticos e moldam as posições de mulheres negras em relação a "raça", gênero e beleza. Em outras palavras, eles revelam como negociamos políticas de identidade e racismo (KILOMBA, 2019, p. 122).

De alguns anos para cá, vemos um número cada vez maior de meninas no Brasil que optam por ter seus cabelos naturais e/ou usando dreads e tranças, e muitas crianças já não passam mais pelo trauma de desconhecerem seus fios por passarem por processos químicos desde muito pequenas. Movimentos como a *Marcha do Orgulho Crespo* que avança por todo o país desde 2015 e a instituição de datas oficiais que celebrem o Orgulho Crespo são marcos importantes que mostram que esse movimento não vai retroceder[35]. Mas, se antes o liso branco era o padrão imposto, ao negá-lo convivemos com um eterno desejo branco de dar sua opinião sobre os nossos corpos. Essa opinião varia da aprovação de quem acha lindo o cabelo crespo, toca nele, comenta que queria ter um igual e às vezes até se lamenta por ter cabelo liso até aqueles que sentem repulsa, te xingam, tocam no seu cabelo com desdém ou perguntam como se lava ou se penteia. E o toque segue sendo um fetiche. Aceitar seu cabelo como é ou torná-lo ainda mais negro, é tornar-se nitidamente negra, é deixar nítido seu processo de independência e descolonização, o que faz o sujeito branco perceber que não tem mais controle sobre aquele corpo e então "dá sua opinião" para reiterar que, mesmo assim, você segue sendo o "outro".

Desde que passei pelo processo de transição capilar, ou seja, que parei de usar produtos químicos, cortei o cabelo modificado quimicamente e deixei os fios crescer naturalmente, comecei a observar uma espécie de pedagogia do cuidado que envolve as mulheres negras e seus cabelos crespos, algo que vai do ensinamento de mãe para filha, do compartilhamento entre amigas, de truques ensinados na internet, até a criação de salões afro no intuito do compartilhamento de técnicas escondidas pelo racismo estrutural. Mas percebi principalmente como o cabelo crespo tem sido usado como material e tema na arte contemporânea, abrindo portas para artistas negras falarem de suas experiências. Neste capítulo mostrarei algumas experiências artísticas que realizei utilizando meus próprios cabelos e que foram fios condutores para um debate mais amplo sobre raça e gênero na arte.

[35] O dia 26 de Julho foi instituído como Dia do Orgulho Crespo no Estado de São Paulo, sancionado pela lei 16.682/2018 pela então deputada estadual Leci Brandão e o dia 7 de novembro como o Dia do Orgulho Crespo em Mato Grosso do Sul, sancionado pelo então deputado Amarildo Cruz através da lei 5.206/2018.

4.1 - Entre Fios

Entre 2012 e 2015, fui arte educadora da segunda, terceira e quarta edições do Projeto *Travessias - Arte contemporânea na Maré*, um projeto do Observatório de Favelas e da Produtora de arte contemporânea Automática. *Travessias* inaugurou o *Galpão Bela Maré*, espaço que "propõe a incorporação da Favela da Maré — como agente criador e questionador — no mapa das artes visuais e das práticas culturais do País" (Bela Maré, 2011, n.p). Hoje com 10 anos de existência, o *Galpão Bela Maré* se constitui como um importante espaço de formação e difusão das artes visuais, abrigando diversos projetos, exposições e a *ELÃ - Escola Livre de Artes*.[36] No período em que trabalhei no Galpão, ele funcionava apenas durante alguns meses do ano, o período do *Travessias* e alguns poucos outros eventos.

Trabalhar no *Galpão Bela Maré* me permitiu experienciar uma outra forma de lidar com a arte. O galpão era o "quintal da casa" de muitas crianças e eram elas que demandavam nossas atividades e não o contrário, como acontece normalmente em espaços culturais. No *Bela*, nós educadores seguíamos sendo os "moradores" da exposição, mas mais do que apenas visitantes, tínhamos muitos vizinhos e com vizinhos não é necessário tanta formalidade, principalmente em locais periféricos em que ser vizinho muitas vezes é compartilhar a intimidade.

Nos *Travessias*, as obras de arte eram apenas um dos elementos, e não o principal. Diferentemente de outros espaços culturais em que a arquitetura opressora faz com que muitas pessoas não se sintam à vontade para entrar, no *Bela* as crianças queriam correr naquele imenso galpão, passavam por ali antes e/ou depois da escola, entravam para beber água ou ir ao banheiro entre as brincadeiras na rua e nos demandavam, por exemplo, coisas como um estacionamento de skate, para que pudessem entrar e se sentirem mais à vontade dentro daquele espaço, sem ter a preocupação de ter que ir em casa guardar o brinquedo. O Galpão tornou-se um espaço cultural onde meninos negros podiam se sentir a vontade para ficar sem camisa, sentar no chão e nos convocar para contar uma história, perguntar sobre uma obra ou fazer uma brincadeira.

[36] Para saber mais sobre o espaço acesse: https://www.belamare.org.br/

Figura 19 e 20: Atividades no Travessias

Fonte: Janis Clémen

Fonte: Acervo da Autora

Em 2015, no *Travessias 4*, pela primeira vez se realizou uma chamada pública para selecionar dois dos trabalhos que seriam exibidos na mostra. Após um longo processo seletivo, *Corte estilo Guilhotina*, de Marie Carangi, foi um dos trabalhos selecionados.

> *Corte estilo Guilhotina* é uma combinação de pesquisa, performance e instalação que procura atuar, no plano subjetivo, na forma de questionar a autoimagem como poder e sua relação com padrões de representação revelados pelo cabelo. Durante duas semanas, Marie se hospedou na Maré para mapear grupos da comunidade e convidá-los a participar do projeto. Durante a abertura da exposição, a artista realizou a performance em que os participantes tiveram seus cabelos cortados na guilhotina. (BELA MARÉ, 2015, n.p.)

Eu havia acabado de passar pela transição capilar e estava usando o cabelo estilo *black power*. Esse período foi o início de uma relação muito intensa de descoberta e empoderamento pessoal através do cabelo, logo me era de muito interesse a pesquisa desenvolvida pela artista naquele contexto. Carangi havia começado a trabalhar com cabelos a partir do seu próprio processo de transição capilar, através da *Peluqueria Carangi*, proporcionando experiências de corte fora dos padrões. Para *Corte estilo guilhotina* na Maré, a artista buscou candidatas ao corte entre dançarinas de *break dance* e mulheres evangélicas cuja crença envolvia não cortar os cabelos. Ao meu ver, uma escolha com contornos coloniais, de alguém que vem de fora de um determinado território e tenta impor ali uma crítica externa. Carangi escolhe cortar exatamente os cabelos de mulheres que constituem parte de suas identidades a partir do não corte ou do alongamento dos fios, o que chega a ser contraditório com a proposta inicial. Embora Carangi tenha feito uma pesquisa e ido aos locais onde supostamente estariam as candidatas ideais para sua proposta, não houve aceitação por parte das moradoras.

A performance foi realizada pela primeira vez em 2014 na ocasião do lançamento do livro em que a artista previa a ação[37]. Ao mesmo tempo em que lançava uma publicação com os desenhos de como imaginava que seria a performance, Carangi realizava a performance em si na guilhotina industrial da própria editora que publicou o livro. Logo, existe uma relação entre a publicação e a escolha pela guilhotina gráfica, mas é importante ressaltar que uma guilhotina por si só carrega consigo também todo um símbolo histórico de violência, que, para uma pessoa favelada e/ou racializada, muitas vezes não é fácil de encarar.

[37] Para ver essa publicação, acesse: https://www.silvankalin.ch/pt/index.php/publishing/gaveta-miudinha/

A artista chegou a me convidar para o corte na guilhotina, mas achei que, esteticamente, o resultado não ficaria tão bom em cabelos que crescem para cima, como o meu na época. Caso aceitasse, entraríamos em uma contradição: uma mulher empoderada pelo seu cabelo natural recém descoberto e ainda bem curto, tendo seu *black power* - um estilo de cabelo que carrega consigo toda uma luta por uma estética racial altiva - sendo desfeito por uma guilhotina. Entendo que a guilhotina neste trabalho tem um significado de ruptura, de transformação, mas percebam a necessidade de delimitarmos racialmente as discussões. No caso de mulheres que optaram por ter seus cabelos naturais depois de passarem um longo período com química, essa ruptura já existe e é o ponto inicial dessa transformação: o momento em que se corta o cabelo quimicamente tratado para seguirmos com nossos fios naturais.

A parte performática de *Corte estilo guilhotina*, em que os cabelos eram cortados, ocorreu no dia da abertura de *Travessias 4*. Carangi convidou uma artista não local para colocar um alongamento capilar em um salão no interior da comunidade e convidou-a para ser a primeira a entrar na guilhotina. Apenas uma mulher da comunidade se interessou em participar da performance, uma funcionária do Galpão que tinha cabelos lisos. Apesar da ausência de moradores da comunidade interessados em cortar o cabelo, muitas mulheres de fora quiseram passar pela experiência. A abertura da exposição, por ser um evento social, contava com forte público de apreciadores de arte contemporânea de outras regiões da cidade. Assim, várias dessas pessoas participaram da performance, gerando um recorte de cabelos bem normativo, diferente do que propunha originalmente a ação. Os cabelos cortados neste dia ficaram expostos no que a artista chamou de "linha de corte" em uma das paredes até o fim da exposição. *Travessias 4* finalizou no dia 14 de Novembro. No dia 28 do mesmo mês, Marie Carangi abriu uma individual na Galeria Maumau em Recife, e a convocação para a guilhotina, bem diferente da Maré, dizia:

> PROCURAM-SE MULHERES, DE QUALQUER IDADE, COM CABELOS LONGOS, DISPOSTAS A PARTICIPAR DA PERFORMANCE QUE ACONTECERÁ NA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO. NA OCASIÃO, CADA PARTICIPANTE RECEBERÁ UM CORTE DE CABELO EXCLUSIVO, EXECUTADO EM GUILHOTINA GRÁFICA PELA ARTISTA.

Figura 21: Chamada pública para *Corte estilo guilhotina* na Maré

Fonte: post de Travessias do facebook do dia 10 de setembro de 2015 - (https://www.facebook.com/TravessiasMare/photos/1134161773264200)

Figura 22: Chamada pública para Corte Estilo Guilhotina na abertura da Individual da artista na Maumau

Fonte: (http://portalfloresnoar.com/floresnoar/marie-carangi-realiza-exposicao-individual-na-maumau)

No dia a dia da exposição, tanto eu quanto alguns visitantes sentimos falta de representatividade nos cabelos expostos na "linha de corte". Pensando nisso, uma das atividades que fiz junto às visitas com crianças na exposição era disponibilizar uma caixa de lápis cor de pele[38] e pedir que elas imaginassem e desenhassem as donas daqueles cabelos. Os lápis mais escuros raramente eram utilizados, demonstrando o imaginário da presença branca que aquela obra remetia. Toda obra de arte é pedagógica ao passo que possibilita a criação de imaginários. Acredito ser importante que os artistas prestem atenção nos contextos em que seus trabalhos serão expostos, já que uma obra de arte vai levar a diferentes interpretações dependendo de onde for exposta. A mesma obra numa galeria alternativa em um bairro nobre ou em um espaço periférico será vista de formas completamente diferentes.

Em toda edição de *Travessias*, fazíamos um encontro entre "multiplicadores", um momento em que chamamos educadores para discutir pautas em questão na exposição. O mote do encontro desta edição era o direito à convivência na cidade, as relações que estabelecemos (ou não) com aqueles diferentes de nós e com os espaços por onde andamos. Enquanto educadora do Galpão, propus, dentro deste encontro, a performance *Entre Fios* para discutir o trabalho de Carangi. Enquanto meus colegas propunham atividades e discussões sobre o tema, me sentei na mesa da guilhotina e comecei a pentear meus cabelos e a colocar os fios que caíam da ação em uma pequena caixa de madeira ao meu lado. A ação durou quase todo o encontro, que teve aproximadamente duas horas de duração. Ao final, fizemos uma roda com todos os presentes, conversamos sobre invisibilidades, identidade, território, etc. Por fim, deixei a caixa ao lado da "linha de corte", criando um contraponto entre os meus fios e os fios advindos da performance de Carangi, reivindicando outros imaginários. Essa intervenção viria a se transformar posteriormente na performance *Duro*, realizada no ano seguinte.

[38]Diante de críticas sobre a falta de diversidade do lápis "cor de pele" das caixas de lápis de cor, usualmente representado por um lápis rosado, invisibilizando as diversas peles existentes, algumas empresas passaram a criar caixas com apenas lápis "cor de pele", abrangendo um espectro que vai do rosado ao preto.

Figura 23: *Linha de corte*

Fonte: post do dia 30 de outubro de 2015 do facebook do Travessias: (https://tinyurl.com/3a2nuawu)

Figura 24: *Entre fios*

Fonte: Acervo pessoal

4.2 - Duro/ Nenhum fio a menos

A partir da experiência de *Entre fios*, fiquei bastante interessada na plasticidade da ação de pentear os cabelos publicamente e na sua reverberação no público. Apesar de *Entre fios* ter como foco o resultado, os fios caídos a serem expostos em contraposição aos cabelos de Carangi, fiquei interessada na ação pedagógica que o ato de uma mulher negra pentear os cabelos em público poderia ter sobre o espectador branco. Neste contexto, comecei a elaborar a performance *Duro*.

Importante ressaltar que, neste período, embora já tivéssemos um número grande de mulheres aceitando seus cabelos e assumindo eles como são, ainda eram raros os produtos específicos para cabelos naturais, e a internet acabava sendo o lugar onde as mulheres negras se encontravam para compartilhar receitas caseiras, produtos e formas de tratar os fios. O cuidado para com os cabelos crespos não era algo amplamente divulgado, sendo as formas de tratamento capilar voltados para cabelos que crescem para baixo ou tratados quimicamente para ficarem o mais próximo possível deles. Descobrir que o cabelo nascia para cima e, por isso, a forma de pentear era diferente, era uma descoberta valiosa.

> Finalmente descobri exatamente o que o cabelo queria: queria crescer, ser ele mesmo, atrair poeira, se esse era seu destino, mas queria ser deixado em paz por todos, incluindo eu mesma, os que não o amavam como ele era. O que acham que aconteceu? [...] O teto no alto do meu cérebro abriu-se; mais uma vez minha mente (e meu espírito) podia sair de dentro de mim. Eu não estaria mais presa à imobilidade inquieta, eu continuaria a crescer. A planta estava acima do solo. (WALKER, 1987, n.p.)

Era importante para mim que os brancos presenciassem essa experiência, que pudessem ver a minha relação íntima com o meu cabelo. Verem o quão violentas podem ser as práticas brancas de cuidado aplicadas em cabelos crespos, a ponto deles quebrarem e caírem. Por isso, tratava-se não mais de somente pentear e exibir os fios, mas de colocar os fios que caiam em pequenos saquinhos e dar para o público. Mais que apenas saciar a curiosidade de saber como eu faço para pentear os cabelos, queria que os sentissem, já que tocá-los era um desejo tão grande para alguns: que os toquem, percebam como são finos, macios e cheirosos e não aquilo que o imaginário racista faz crer que sejam. Eu já havia me autodefinido e superado as imagens de controle atreladas ao meu cabelo desde

a infância. *Duro* era minha forma de autoavaliação[39], de provocar na sociedade novas imagens - positivas - a partir da experiência dos outros com o meu cabelo.

A ação de pentear o cabelo é algo muito íntimo, quase relacionado à higiene, raramente compartilhado com alguém. Quando se tem um tipo de cabelo reconhecidamente negro – *black power*, tranças, *dreadlocks*, etc. – os cuidados com ele não raramente são indagados como se tratassem de algo anormal, exótico, que notoriamente coloca aqueles que o portam como alguém cujos hábitos de higiene e cuidado não existem ou são diferentes dos ditos "normais".

> Elas [as perguntas] anunciam como mulheres negras no imaginário branco são de alguma forma fantasiadas como sujas e selvagens. Tanto a sujeira como a selvageria estão inscritas em cada pergunta: "como você lava seu cabelo?", porque ele está sujo, e "você o pentea?", porque ele parece indomável. Um alinhamento ofensivo de pensamentos coloniais: lavar/sujo; pentear/indomável. (KILOMBA, 2019, p. 124)

Duro expõe com ironia o racismo envolvido nessas "dúvidas", sanando-as publicamente, tornando a ação de cuidado íntimo algo tão visível quanto uma obra de arte. E, enquanto obra de arte, queria brincar com a ideia do "toque", relacionar o fetiche do toque do cabelo da mulher negra com o fetiche do toque na obra de arte. Me interessava também que o espectador pudesse levar parte da obra para casa, que ele se responsabilizasse com o seu destino. Para parte da população negra, o descarte do cabelo é algo carregado de mistério e ancestralidade. Existe, desde uma preocupação excessiva com o descarte para o cabelo não ficar "ruim" para sempre, até a prática de enterrá-lo aos pés de determinadas árvores para crescer mais forte e bonito. Além disso, há também o medo enraizado pelo racismo religioso do uso negativo dos cabelos alheios em práticas de religiões de matriz africana.

Duro foi realizado enquanto uma performance de longa duração em 2016 no *Estúdio Sobre.olhar*, em Parque Vitória, São Paulo, local que é ao mesmo tempo centro cultural e moradia do casal de fotógrafos negros Jere Nunes e Thais Alves. A performance foi realizada dentro do 1° Colóquio de Performances Urbanas, que contava com debates, exibição de vídeos, shows e performances. Realizei a performance de forma contínua, no quintal da casa, um lugar de passagem que dava acesso à rua e à cozinha, espaços bem

[39]"Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina [...]. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras". (COLLINS, 2016, p. 102)

simbólicos para pensarmos a representação de gênero no decorrer da História, no qual a rua representa o masculino e a cozinha, o feminino. O público podia assistir de ambos os lados e através das janelas da sala. Ter feito a ação assim, dentro de uma casa, numa varanda, ampliou essa noção de intimidade entre artista e público.

A longa duração na performance possibilita uma experiência dilatada de tempo e espaço, criando uma dimensão que não a da simples apresentação. *Duro* durou em torno de duas horas e meia, quase todo o tempo do evento, de forma que os espectadores puderam acompanhar a performance quando quisessem, entre as demais ações do evento, sem um momento específico em que fosse apresentada, o que dava a ele um lugar quase de *voyeur*: quando percebia, tinha alguém me olhando pentear os cabelos. Houve um momento bonito em que três borboletas me rodearam e pousaram em mim por alguns minutos, intercalando voos e pousos; ficaram nos meus braços, pescoço e colo, fazendo uma coreografia própria durante a performance. Algo simbólico se pensarmos a figura da borboleta e seu signo de transformação em uma ação sobre a quebra dos padrões de beleza impostos.

O registro da ação resultou em uma videoperformance que posteriormente foi exibida em outros lugares.[40] Em 2019, pude criar uma nova camada para o trabalho transformando-o em uma instalação na exposição *Graças às Deusas*, na Escola de Metodologias Criativas Perestroika, em Porto Alegre, com curadoria do coletivo *Artikin*. A exposição visava discutir as possibilidades do feminino na arte através do trabalho de oito artistas mulheres da cena gaúcha. Foi muito interessante ver o trabalho em contato com as obras de outras jovens artistas, e entender a interseccionalidade que *Duro* trazia para a exposição, marcando esse feminino pela classificação de raça.

Na exposição, a vídeoperformance foi projetada em uma parede e, logo abaixo, foram colocadas três banquetas de madeira, cada uma delas com um dos saquinhos de cabelo remanescentes da performance original. O cabelo me fazia presente no espaço e era o elemento que corporificava a performance original. Criou-se uma nova camada para o trabalho, pois agora eu podia ver de fora da ação a reação das pessoas à obra. Me interessava ver o que elas fariam com os saquinhos, se a brincadeira do fetiche do toque ficaria mais forte sem a minha presença, já que a pessoa não precisava mais interagir comigo para poder pegar o saquinho que estava ali à disposição. Porém, não vi ninguém tocando os saquinhos e nenhum foi levado.

[40] Para assistir acesse o link: https://youtu.be/LwDLp3drfUs

Figura 25: *Duro*

Figura 26: Vista da exposição *Graças às Deusas*

Fonte: Flávia Schwantes

Ainda em 2016, aconteceu no Centro Cultural Pequena África, no Rio de Janeiro, um encontro entre artistas negros, no qual cada um apresentou um pouco de seu trabalho para os demais. Foi a primeira vez que tive uma audiência toda negra e me senti segura para apresentar *Duro* e contar sobre meu processo pessoal com o cabelo, sabendo que teria uma escuta atenta e o olhar sensível de quem também sofreu a violência do racismo. Pela primeira vez, senti um "aquilombamento" na arte, um lugar de trocas potentes sobre cura do trauma colonial[41], tema/prática que se tornou recorrente nos meus trabalhos desde então.

Neste encontro, conheci pessoalmente a artista Senzy Garcês. Senzy e eu tínhamos histórias de vida muito parecidas, nos conhecemos nas redes sociais, nos identificamos e ficamos próximas muito rapidamente. Ao ver *Duro*, ela me confessou que, durante alguns anos de sua vida, arrancou seus próprios fios de cabelo na tentativa de que eles nascessem lisos, e me mostrou as falhas até então presentes no seu couro cabeludo. Os fios não só não nasceram lisos como não nasceram mais. A obra *Nenhum fio a menos* é uma foto-performance que nasceu desse relato da artista. Foi idealizada e criada para a exposição *SENZY VIVA! Amanda Presente!*, exposição póstuma em sua homenagem, depois de sua morte prematura em 2018, vítima da negligência médica do Estado que infelizmente atinge não raramente a população negra no país. *Nenhum fio a menos* é uma espécie de ebó para Senzy, um tributo a ela, no qual doo mechas do meu próprio cabelo no desejo de que nenhuma menina precise mais se violentar, negar a si mesma, por causa do racismo.

Em 2022, *Duro* e *Nenhum fio a menos* foram expostos juntos, lado a lado, em uma das paredes do Museu de Arte do Rio Grande do Sul na Exposição *Presença Negra*, curada por Igor Simões e Izis Abreu.[42] A exposição, que tinha aproximadamente 200 obras e 70 artistas, reeinvindicou de forma definitiva a presença de artistas negros em um Estado fortemente marcado por um apagamento da negritude em sua História. Além de obras provenientes de mais de 20 acervos de instituições, museus e coleções particulares, a exposição contou com obras de jovens artistas negros. Das 161 obras adquiridas pelo

[41] O conceito de trauma colonial registra a ideia de que a experiência colonial é uma violência constante para os sujeitos não-brancos, deixando marcas psíquicas profundas. "Os dolorosos efeitos do trauma mostram que as/os africanas/os do continente e da diáspora foram forçadas/os a lidar não apenas com traumas individuais e familiares dentro de uma cultura branca dominante, mas também com o trauma histórico coletivo da escravização e do colonialismo reencenado e restabelecido no racismo cotidiano, através do qual nos tornamos, novamente a/o "Outra/o" subordinado e exótico da branquitude (KILOMBA, 2019, p. 215).

[42] É possível fazer uma visita virtual na exposição através do: https://tour.birdie.com.br/o93yTDvi58y

museu em 2022, 69 delas foram viabilizadas pelo projeto Presença Negra no Margs[43], entre elas *Duro* e *Nenhum fio a menos.* Até então, apenas 25 artistas negros/as integravam o acervo do museu, o equivalente a 2,23% de um universo de 1.079 artistas. Das 5.598 obras que integravam o acervo do museu, apenas 134 eram obras de artistas negros, representando 2,43% do acervo.[44]

> O tempo é de acerto de contas. Ele não começa agora. Estamos vivendo o resultado do acúmulo de séculos de luta dos negros e suas formas de agrupamento e resistência. A arte brasileira, que nunca foi neutra, é um dos espaços de visibilidade dessa disputa. A arte e sua história vêm sendo interrogadas e estremecidas em nosso país. Qual a explicação para histórias tão plenamente brancas da história da arte? Como nossos acervos, coleções, exposições e narrativas se permitiram construir com tão parca participação de negros em um país em que 54% da população se declara não BRANCA? Como podemos olhar com normalidade a infinidade de listas compostas apenas por artistas brancos? (ABREU e SIMÕES, 2022, n.p.)

No dia 10 de dezembro de 2022, o MARGS abriu a exposição Acervo em Movimento: Aquisições 2019-2022, e *Duro* e *Nenhum fio a menos* foram novamente expostos conjuntamente na primeira etapa da exposição, composta por mais de 100 obras de em torno de 60 artistas que integram o conjunto que ingressou no Acervo Artístico do MARGS durante a atual gestão. Francisco Dalcol, diretor-curador do museu, em ocasião da exposição disse que

> A maior parte das aquisições resultou de um papel ativo da Direção orientado pela busca de obras e artistas que viessem a suprir lacunas e enriquecer presenças e representatividades, com especial atenção a prioridades e sobretudo a oportunidades. Do que se destaca uma significativa entrada de produções relacionadas a índices sociais de classe, raça e gênero, notadamente de artistas mulheres e negros/as. (DALCOL, 2022, n.p)

[43] De acordo com post retrospectivo nas redes sociais do Museu no dia 27 de dezembro de 2022. Link: https://www.instagram.com/p/CmrWZBKOlta/?igshid=OGQ2MjdiOTE=

[44] Informações contidas na página da exposição no site do MARGS: https://www.margs.rs.gov.br/midia/presenca-negra-no-margs/

Figura 27: *Nenhum fio a menos*

Fonte: Pedro Ermida

Figura 28: Vista da exposição Presença Negra

Fonte: Cris Barros

Capítulo 5 - Aquilombamento ou Eu sou porque nós somos

> Hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível duma simbologia. [...] Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho a direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (ÔRÍ, 1989, n.p.)

A historiadora, poeta e ativista Beatriz Nascimento, até sua morte prematura por feminicídio, se dedicou a estudar o Quilombo, primeiramente por uma perspectiva histórica, ressaltando sua importância na formação do Brasil e denunciando a invisibilidade com que era olhado pela história oficial, depois ampliando seu conceito entendendo que o corpo do sujeito negro por si só já é um quilombo, carregando consigo sua história e memória.

> Antes da instituição e do território quilombo, existe a instituição fuga. Para se ter quilombo, existem corpos em fuga procurando humanidade. Ela [Beatriz Nascimento] como poeta entende a fuga no simbólico, ou seja, não só como forma histórica de como esses homens e mulheres planejavam suas vidas, mas também do corpo e o movimento em busca dessa humanidade. Como se dá essa humanidade? Quando esses corpos se reconhecem entre si, quando estavam no quilombo (RATTS, 2021, n.p.)

Assim, todo espaço que sujeitos negros ocupam em busca de humanidade pode ser considerado um quilombo. Das escolas de samba, terreiros, favelas à exposições de arte afrocentradas: a partir do momento que duas ou mais pessoas negras conscientemente se juntam num espaço historicamente branco, ali há um quilombo.

Patricia Hill Collins nos diz que embora a dominação seja inevitável, ela não acontece em todos os lugares, é preciso a criação de espaços seguros onde as mulheres negras possam falar livremente, formando “locais privilegiados de resistência à objetificação como o OUTRO" (COLLINS, 2019, p. 185). Lugares em que se possa existir livremente, onde haja intimidade, “espaços seguros que nos ajudam a resistir à ideologia dominante” (COLLINS, 2019, p. 185). E a arte pode e deve ser esse local de autodefinição e intimidade.

Neste capítulo falarei de dois trabalhos que acredito terem criado esses espaços privilegiados de resistência, quilombos na minha poética. Obras que trazem o relato das dores e delícias de ser mulher preta através delas mesmas, e que, a partir dessas falas e/ou imagens, promovem a troca entre os espectadores, sejam elas outras mulheres negras que

neste encontro se reconhecem e repercutem os assuntos, se sentindo à vontade para compartilhar suas experiências, sejam pessoas brancas que descobrem um mundo que desconheciam a partir da autodefinição dessas mulheres. Trabalhos que funcionam como um espelho, no qual você se vê inserido naquele contexto, seja sentindo-se representada, ou seja sentindo a redistribuição da violência[45] e a cobrança em se engajar na luta antirracista.

> Justamente, neste devir-quilombista da arte, negrxs-indígenas/indígenas/negrxs, tomam de assalto à casa grande da arte contemporânea, produzindo aquilombamentos e aldeamentos das galerias/feiras/bienais do mercado capitalista neo-liberal das artes... e não só! Isso porque esse devir-quilombista é crítica e é clínica aos poderes instituídos, já que se apresenta duplamente: como forma de contrapoder; e, como produção de acolhimento e invenção de modos outros de práticas artísticas e existências a partir de procedimentos coletivos, comunitários, colaborativos (VASCONCELLOS, 2021, p. 40)

[45] Conceito cunhado por Jota Mombaça no qual a obra de arte pode ser um instrumento de justiça social, direcionando a violência para aqueles aonde ela nunca chega, ao invés dos mesmos sujeitos a qual ela normalmente se direciona. "A premissa básica desta proposta é de que a violência é socialmente distribuída, que não há nada de anômalo no modo como ela intervém na sociedade. É tudo parte de um projeto de mundo, de uma política de extermínio e normalização, orientada por princípios de diferenciação racistas, sexistas, classistas, cissupremacistas e heteronormativos, para dizer o mínimo. Redistribuir a violência, nesse contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. Não tem nada a ver com declarar uma guerra. Trata-se de afiar uma lâmina para habitar uma guerra que foi declarada a nossa revelia, uma guerra estruturante da paz deste mundo, e feita contra nós. Afinal, essas cartografias necropolíticas do terror nas quais somos capturadas nas condições mesmas da segurança (privada, social e ontológica) da ínfima parcela de pessoas com status plenamente humano do mundo" (MOMBAÇA, 2016, p. 10).

5.1 - *Estereotipação - Mulheres Negras Performam*

Em 2017, trabalhei na exposição *Todo Poder ao Povo: Emory Douglas e os Panteras Negras*. O Partido dos Panteras Negras foi um movimento que surgiu nos Estados Unidos na década de 1960 em meio à extrema segregação racial do período. Surgiu como uma forma de autodefesa frente à violência policial nas regiões marginalizadas e cresceu enquanto movimento, organizando-se contra as diversas violências cometidas contra os sujeitos racializados: falta de acesso à educação, saúde, alimentação, direitos civis, etc. Além de toda sua importância política, o movimento foi muito importante para o empoderamento negro também através da estética, na criação da imagem do negro altivo, orgulhoso da sua aparência, dos seus traços negroides. Entre outras coisas, os Panteras Negras foram responsáveis por difundir a máxima usada até hoje, "Black is beautiful!". Esse empoderamento era visível na exposição, que tornara o SESC Pinheiros temporariamente um quilombo, com um público majoritariamente negro e ostentando uma autoestima elevada, algo que eu nunca tinha presenciado em outro contexto expositivo. Lembro de conversas com funcionários da unidade do SESC, que se localiza em uma área abastada da cidade de São Paulo, dizendo que nunca tinham visto a unidade com um público preto como aquele, e muitos visitantes nos diziam que nunca haviam ido antes, pisando ali pela primeira vez para ver a exposição.

Em um dos vídeos presentes na exposição, um trecho do filme *Black Panthers*, de Agnes Varda, a secretária de comunicação do Panteras Negras, Kathleen Cleaver, é entrevistada em meio a um ato do Partido em 1968, e no meio de várias outras mulheres orgulhosas de seus *black powers*, reflete:

> Todos nós nascemos com o cabelo assim e a gente usa assim, porque é natural, porque a razão para isso, pode-se dizer, é como uma nova consciência entre o povo negro de que sua própria aparência natural, sua aparência física é bonita. Por muitos, muitos anos, nos foi dito que só as pessoas brancas eram bonitas. Apenas cabelos lisos, olhos claros e pele clara eram bonitos, e assim as mulheres negras iriam tentar tudo o que podiam para alisar seu cabelo, clarear sua pele, para parecer o máximo como uma mulher branca. E os homens negros sempre disseram que as mulheres brancas eram bonitas e diziam que não queriam mulheres negras feias e de cabelo curto, toda essa coisa. Mas isso tem mudado porque as pessoas pretas estão conscientes agora de que sua própria aparência é bonita e do poder disso. e as pessoas brancas estão cientes também [...] É lindo não é? (CLEAVER apud VARDA, 1968)

Foi muito potente ver a atualidade daquela fala refletida naquele jovem público 50 anos depois, em um contexto completamente diferente, mas ainda com tantas semelhanças. Foi a minha primeira experiência afrocentrada em uma exposição, e para além de tudo que aprendi e exercitei enquanto educadora, poder estar em uma exposição em que a maioria das pessoas eram pessoas negras, desde o artista homenageado ao público, passando também pelo educativo, foi de fato transformador. Ter colegas negras com quem podia compartilhar de referenciais teóricos a dicas de beleza foi algo único na minha trajetória. Foi nesse contexto que conheci Taís Teles, mulher preta, geógrafa e educadora social, companheira de trabalho, que tinha um bonito projeto de autonomia capilar em que não apenas endredava cabelos femininos, como ensinava mulheres negras a fazerem seus próprios dreads. No dia a dia com Taís, vi cair por terra uma série de preconceitos acerca dos cabelos dredados e descobri um novo universo dentro do mundo dos cabelos negros. Taís me levou para comprar as ferramentas necessárias e me ensinou a cultivar meus próprios dreads. Passei então a trilhar sozinha esse caminho de autocuidado e autoconhecimento. Com o tempo passei a entender esse processo como uma performance de longa duração de refazimento de mim mesma.[46]

Embora a exposição trouxesse vários materiais sobre os Panteras Negras como fotos, vídeos, vinis advindos da organização musical do movimento e alguns objetos, o foco da exposição era o Jornal do Partido. *The Black Panther* tinha o papel fundamental de denunciar as violências sofridas pelo povo negro e criar identificação com o sujeito negro que o lia[47]. As imagens de Emory Douglas "faziam circular as ideias, demandas e valores" (MIRANDA, 2017, p.19) da organização, mesmo quem não soubesse ler ou que só visse o jornal rapidamente, de passagem, entendia do que aquela imagem de capa tratava. A luta era também no campo das imagens.

Algo que me chamou atenção na exposição é que muitas das imagens criadas por Emory eram de mulheres. Mulheres fortes, insubmissas, muitas vezes portando armas de fogo, altivas mesmo diante de situações adversas. Em um período da história dos Estados

[46] Para saber mais acessar o link: https://cargocollective.com/sampaiorenata/Confinamento

[47] É importante pontuar que no Brasil também tivemos um movimento de imprensa negra de extrema importância, rompendo com o imaginário racista do final do século XIX e início do século XX, informando, politizando e reivindicando a educação da população negra na época. Alguns jornais da época foram O Xauter (1916), Getulino (1916 - 1923), O Alfinete (1918-1921), O Kosmos (1924 - 1925), O Clarim d'Alvorada (1929 -1940), A Voz da Raça (1933 -1937), Tribuna Negra (1935), O Novo Horizonte (1946 - 1954), Cruzada Cultural (1950 - 1966), e o Jornal Quilombo (1948 -1950), jornal do Teatro Experimental do Negro; entre outros.

Unidos em que negros tinham direitos básicos limitados e sofriam violências de todos os tipos, principalmente policial, Emory construia imagens que empoderavam.

> Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo [...] e de sua história, principalmente, um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca [...] criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. (BERTH, 2018, p. 14)

A exposição tinha um vasto programa público que aprofundava as questões abordadas na exposição e também as aproximações com o Brasil. Havia exibições de filmes, espetáculos, palestras e um ateliê/gráfica onde aconteciam cursos e oficinas e que ficava à disposição do setor educativo. Enquanto educadora, pensei numa atividade que pudesse investigar essa relação da arte enquanto ferramenta empoderadora, em especial na produção de imagens autoavaliadoras de artistas negras na performance nos dias de hoje. Como artistas negras produzem imagens sobre si mesmas que rompem com as imagens de controle perpetuadas sobre elas desde o período escravocrata? Assim surgiu *EstereotipAÇÃO: mulheres negras performam*, uma curadoria de vídeo-artes e vídeo performances produzidos por artistas negras curada por mim.

Figura 29 a 32: *The Black Panther*, o jornal dos Panteras Negras

Fonte: Catálogo Todo el poder para el pueblo, Emory Douglas y as panteras negras

Diane Lima nos diz como a curadoria historicamente tem sido uma prática "de invisibilização das práticas artístico-culturais afro-brasileiras" (LIMA, 2016, p.1) e de como novas curadorias podem transformar o *curar* em caminhos de cura do trauma colonial. Os vídeos exibidos em *EstereotipAÇÃO*, em sua maioria, fazem parte de uma coleção de vídeos que me curaram, vídeos de artistas negras que me ajudaram no meu processo de empoderamento enquanto mulher negra e também como artista - e agora curadora. Patricia Hill Collins vai nos dizer que a mulher negra passa por "quatro ideias sobre a consciência" (COLLINS, 2019, p. 213): a importância da autodefinição, o significado da autovalorização e do respeito próprio, a necessidade da autossuficiência e independência, e o papel central da transformação do "eu" para o empoderamento pessoal. A produção em vídeo de outras artistas negras foram cruciais para cada uma dessas etapas, alimentaram meus processos individuais até aqui. O objetivo agora era tentar projetar esse processo de cura individual para o coletivo enquanto uma prática de mediação dos trabalhos e das imagens femininas geradas por Douglas.

A escolha pela linguagem do vídeo se deu por diversos fatores: a minha intimidade com a linguagem da vídeoarte/vídeoperformance; a praticidade, já que o material podia ser facilmente obtido/enviado através da internet; e a objetividade, por ser uma linguagem direta e de fácil decodificação. Assim como Emory Douglas buscava, através da sua arte gráfica, um reconhecimento quase instantâneo dos sujeitos negros e a partir dele uma reflexão do lugar que os negros ocupavam na sociedade, o trabalho dessas artistas nos fazem refletir sobre o lugar da mulher negra a partir da produção imagética delas por elas próprias, num exercício de autodefinição e autoafirmação.

A mostra foi realizada em dois dias, no ateliê/gráfica, seguida sempre de uma roda de conversa. No primeiro dia, tínhamos trabalhos que questionavam o padrão de beleza branco historicamente imposto aos corpos racializados, tendo como foco trabalhos que tratavam sobre cabelo. Sete vídeos integraram o primeiro dia da mostra. Em *Estudo de desenho para uma linha reta*[48], de Millena Lizia, a artista tenta repetidamente formar uma linha reta com um fio de seus cabelos sobre uma folha de papel e simplesmente não consegue porque ao soltar uma das pontas, ele volta a fazer o movimento em espiral que é de sua natureza, recusando a forma tesa que insistem em colocá-lo. *Deformação*[49], de Priscila Rezende, é uma continuação conceitual de *Bombril*; neste vídeo, Priscila penteia

[48] Disponível no link: https://youtu.be/ZbqMDpGJ07Y
[49] Disponível no link: https://youtu.be/T3bP7d-6iys

violentamente o cabelo numa tentativa de mudar sua forma e "abaixá-lo", sem sucesso. Em *Qual é o pente?*[50], de Juliana dos Santos, a artista deixa sua vó alisar seu cabelo com pente quente, instrumento de ~~tortura~~ beleza anterior aos instrumentos de alisamento termo-elétricos que conhecemos hoje, em que se esquentava um pente de ferro no fogo e passava nos cabelos para deixá-los lisos. Depois de alisados, a avó banha os fios com chá de Carqueja para que esse pudesse voltar à forma natural mais fortificado. *Beleza Natural*, de Nanda Canuta, é uma obra na qual a artista vai para uma linda paisagem natural e passa toda a sorte de produtos químicos concomitantemente em seu cabelo, num visível contraste entre natural e químico, e também numa relação irônica com a rede de salões homônima à performance - que inclusive foi o salão que me queimou a pele alguns anos antes, provando que de natural não tem nada. Sem alcançar o resultado desejado, a naturalidade de um cabelo liso, Nanda corta completamente os cabelos. A mostra continuava com *Esclarecimento*[51], de Olyvia Bynum, na qual a artista aparece com o cabelo opulentamente adornado e, aos poucos, mãos brancas vão lhe tirando os adornos, cortando-lhe o cabelo e cobrindo sua face de farinha até que ela sumisse na parede branca ao fundo. *White Face and Blond Hair*[52], de Renata Felinto, um vídeo registro da performance no qual a artista se maqueia e veste-se estereotipadamente como uma mulher branca e loira e sai para passear na Oscar Freire, rua dedicada ao comércio de artigos de luxo. E por último, *Duro*, de minha autoria, do qual falamos anteriormente.

Neste dia, o público era em sua maioria negro e feminino. As mulheres negras, no geral, se reconheceram, se emocionaram e se sentiram compelidas a compartilhar suas experiências capilares. A temática do cabelo mostrou-se muito forte. Todas que estavam ali já tinham passado por alguma, senão todas as experiências citadas nos vídeos: pente quente, chapinha, alisantes, relaxantes, "henê", cortes e/ou a transição capilar. O relato dos cheiros, das dores, da violência, mas também dos afetos relativos a esses processos pareciam um só. Houve um compartilhamento de algo que é extremamente íntimo, mas que também é coletivo, que pertencia a todas que estavam ali; se relembrou o trauma,

[50] O vídeo não está disponível na internet, mas a pagina do trabalho no site da artista dá uma dimensão de como ele é: https://www.julianadossantos.net/qual-e-o-pente
[51] Disponível no link: https://vimeo.com/79441040
[52] Disponível no link: https://youtu.be/r1WqvnAhE6Q

mas também o curou no compartilhamento dessa dor com as iguais. Um exercício de *Dororidade*[53].

Os cuidados dos cabelos negros femininos são pedagogias, passadas de geração em geração ou em processos de compartilhamento íntimo entre pessoas racializadas próximas, numa espécie de rede secreta de cuidados em que o mundo branco não pode adentrar, um mundo de pertencimento e auto estima. Em *Alisando nossos cabelos*, bell hooks nos fala como até mesmo o início da prática de alisar o cabelo, nos Estados Unidos, era uma prática de pertencimento e fortalecimento das mulheres da sua comunidade antes da chegada da indústria do *cabelo bom*[54]:

> Fazer chapinha[55] era um ritual da cultura das mulheres negras, um ritual de intimidade. Era um momento exclusivo no qual as mulheres (mesmo as que não se conheciam bem) podiam se encontrar em casa ou no salão para conversar umas com as outras, ou simplesmente para escutar a conversa. Era um mundo tão importante quanto a barbearia dos homens, cheia de mistério e segredo (HOOKS, 2005, n.p.)

Renata Felinto, em um texto que analisa os trabalhos de Juliana dos Santos e Priscila Rezende, nos fala como as performances de mulheres negras criadas a partir de sua relação com seus cabelos "seriam o tratamento cosmético/estético por meio do qual se regenera o olhar sobre os cabelos crespos e, por conseguinte, sobre os corpos negros" gerando "um olhar generoso à diversidade e ao questionamento das narrativas únicas, inclusive no que se refere ao conceito de Belo." (SANTOS, 2017, p. 29)

As pessoas brancas ali presentes, ao assistirem os vídeos e ouvirem os relatos, se emocionaram e até se chocaram. A experiência estética os fizeram observar um pouco dessa dor colonial já sentida há tanto tempo pelos sujeitos negros, ao mesmo tempo em que os fizeram se sentir excluídos por não fazerem idéia do que eram aqueles sentimentos. Quase como a experiência de olhar uma cena pela fechadura e descobrir um mundo do qual não fazem parte e perceber que existe um mundo complexo fora da sua experiência existencial.

> Quando começamos o processo de descolonização, é um processo de espelho, em que a violência em que nós vivemos depois é sentida no corpo por uma pequena hora, por uma pequena frase. Mas é uma violência, uma dor no corpo que nós vivemos durante toda nossa biografia. O corpo branco tem o privilégio

[53] Assim como *sororidade* define uma relação de irmandade (sóror = irmã) entre mulheres, *dororidade* define uma relação entre as mulheres negras a partir da dor compartilhada desde a escravidão. Ver: PIEDADE, 2017.

[54] Citação ao documentário *Good Hair*, de Chris Rock, em que ele investiga as várias camadas da indústria do "cabelo bom" depois que uma de suas filhas, bem pequena, pergunta para ele porque ela não tem cabelo bom.

[55] Alisar temporariamente os cabelos com ajuda de um instrumento que conduz calor pelos fios.

> de escolher vivenciar essa dor ou não, desligar ou não, e tem o privilégio de lidar com o racismo ou não; que é um privilégio que nós como pessoas negras não temos. (KILOMBA, 2016, n.p.)

No segundo dia da mostra, tratamos dos lugares sociais em que as mulheres negras historicamente são colocadas. Os trabalhos tratavam do preterimento, da hipersexualização, das violências, da manutenção do passado escravocrata, do genocídio e do epistemicídio. Nove vídeos integravam esse dia. Entre eles, *Isto não é uma Mulata*, de Mônica Santana, trailer de seu monólogo homonimo no qual queima o livro *Casa Grande Senzala* de Gilberto Freire, negando a reflexão controversa do autor sobre a relação entre brancos e negros no Brasil e o lugar dedicado a mulher negra na sociedade. Também foram exibidos os *Experimentos de NegrAÇÃO* de Val Souza, *Casa-se comigo?*[56] e *Álbum de casamento ou como falar de coisas que não existem*[57], nos quais a artista fala do preterimento de mulheres negras, principalmente as retintas, nas relações amorosas, e na consequente ausência de noivas negras nos registros de casamento veiculadas na mídia. Em *Leite Derramado*, de Ana Musidora, a artista nos traz a imagem da ama de leite, tão recorrente na história, se rebelando e furando seus próprios seios, numa atitude de recusa desse lugar. *Nascer em descarte*[58], de Senzy Garcês, é o vídeo registro da performance em que a artista simula um nascimento em meio ao lixo na rua, fazendo referência a população em situação de rua nos grandes centros, que segue sendo na sua maioria composto por pessoas negras. *A carne mais barata do mercado*, de Afrofunk Rio é um registro da coreografia que o até então trio realizou em um show, no qual a dançarina Renata Batista interpretava as imagens trazidas por Elza Soares na música homônima. *Elekô*[59] de Mulheres de Pedra, é o primeiro curta-metragem do coletivo, gravado no Largo do Valongo, o maior cais de desembarque de africanos escravizados nas Américas, no qual as integrantes interpretam a dor e a força das mulheres escravizadas e as heranças deixadas por elas. Em *A cama, o carma e o querer*[60], de Capulanas Cia de Arte Negra, a companhia nos mostra os históricos estereótipos sobre a mulher negra, mas também os prazeres que advém da descoberta de saberem verdadeiramente quem são. No capítulo 2, intitulado *Unguento*, parte do trabalho exibido na mostra, as mulheres coletivamente vão limpando de suas peles, os nomes que a

[56] Disponível no link: https://vimeo.com/143681027
[57] Disponível no link: https://vimeo.com/178987285
[58] Disponível no link: https://youtu.be/p5IiPhB5RWM
[59] Disponível no link: https://youtu.be/EdcguHwyY_Y
[60] Disponível no link: https://vimeo.com/197931587

sociedade lhes deu, e juntas vão se curando, se arrumando, se exaltando e criando uma nova forma de olharem para si mesmas. E, por fim, foi exibido *Silenciação*, de Palomaris Mathias, performance que faz referência ao caso de Cláudia Silva Ferreira, mulher negra que foi arrastada por mais de 300 metros por um carro de polícia no Rio de Janeiro.

Neste dia, a mostra teve um público mais diverso. Por citarmos problemas que atuam mais na estrutura da sociedade do que na vida íntima do sujeito racializado, tivemos menos relatos e mais discussões ligadas ao racismo estrutural. Falou-se sobre racismo institucional, sobre as falsas mudanças estruturais do mercado, sobre ações afirmativas, sobre o papel dos aliados na luta antirracista e sobre a resistência do povo preto ao longo dos séculos.

A partir de minha experiência enquanto educadora, achei importante entrar em contato com todas as artistas antes de exibír seus trabalhos, além de dar um retorno para elas das reações do público e dos comentários sobre seus trabalhos nas conversas posteriores. Alguns desses trabalhos nunca haviam sido exibidos, estavam guardados no HD das realizadoras. Outros até haviam sido exibidos, mas não em um contexto mais afrocentrado, em sessões seguidas de conversa. Tentei fazer com essas artistas o que eu gostaria que fizessem comigo ao exibir um trabalho meu. Essas conversas prévias criaram diálogos muito interessantes, me aproximando de artistas que não tinha tanto contato e fazendo com que algumas aparecessem e comentassem seus próprios trabalhos nas sessões. Foi o caso de Palomares, por exemplo, que compareceu no segundo dia, e Millena Lízia, que me convidou para repetir as sessões no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Pequena África, e produziu o evento. Lembro de, em uma conversa que tive com Milena, me referir ao seu trabalho exibido na mostra como um trabalho "solo", visto que a artista o fez apenas com uma câmera parada numa mesa filmando ela própria movimentando o fio de cabelo no papel. Millena me respondeu que aquele trabalho nunca poderia ser um solo, porque naquele fio de cabelo ela carregava suas ancestrais junto a ela. A sensação que tive foi que cabelo era um grande fio condutor entre todas aquelas mulheres presentes na mostra, realizadoras e público, que consigo traziam também todas as suas ancestrais.

O Centro Cultural Pequena África (CCPA) foi fundado em 2007 e atua como uma organização não-governamental destinada a preservar a história da região da Pequena

África[61], que hoje abriga os bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e parte do Centro, primeira morada dos africanos que chegaram ao Rio de Janeiro e seus descendentes. Em 2015, o CCPA passou a ocupar o espaço atual, a antiga Casa da Guarda, uma das antigas casas de engorda, onde os escravizados africanos recuperavam um pouco da forma física depois do rapto de África, para então seguirem para o mercado escravagista. Se na primeira edição de *Estereotipação*, no SESC, já falávamos de curadoria enquanto cura do trauma colonial, realizar esta ação neste local, onde se dava de fato a cura física de tantos escravizados no passado, fez essa conversa de cura se potencializar.

[61] Pequena África foi o nome dado por Heitor dos Prazeres para essa região no qual existiam muitos escravizados alforriados. Berço do samba, abrigava o terreiro de Tia Ciata, importante sambista e mãe de santo cuja casa foi frequentada por Pixinguinha, Donga, João da Baiana, entre outros, sendo crucial para a criação do samba carioca.

Figura 33: *EstereotipAÇÃO* no SESC Pinheiros

Fonte: Acervo da Autora

Figura 34: Cartaz de divulgação de *EstereotipAÇÃO* no CCPA

Fonte: Gabriel Egger

Nas exibições no CCPA, provavelmente por ser um ambiente afrocentrado, tivemos poucas pessoas brancas presentes. No primeiro dia, além do público adulto, havia algumas crianças. A presença das crianças trouxe um caráter diferente para as discussões. Os pais, que viveram uma experiência opressora com seus cabelos, interessados em proporcionar outra experiência para seus filhos, entenderam que a presença deles ali no primeiro dia era interessante para a autovalorização da imagem de suas crianças, para a sua autoestima. A construção imagética dos sujeitos negros na mídia ao longo da história foi amplamente debatida. Foi destacada a importância de exemplos altivos, como os Panteras Negras ou as escravizadas de ganho. E foi analisada também a invisibilidade que artistas racializados ainda sofrem no circuito nacional das artes.

No segundo dia, havia apenas mulheres negras, algumas estrangeiras, o que nos fez refletir sobre a potência comunicativa das imagens para além do idioma. Já que os vídeos refletiam sobre a nossa construção como nação, foi interessante perceber as diferentes feridas que os sistemas escravocratas deixaram pelo mundo. Trabalhos como *Leite Derramado*, de Ana Musidora, que trata das amas de leite, não faziam sentido para aquelas mulheres que vinham dos Estados Unidos, por exemplo. Explicar para elas as especificidades do trauma brasileiro e juntas entendermos as diferentes violências cometidas contra as escravizadas foi extremamente doloroso, a ponto de precisarmos, ao final, fazer um exercício coletivo de afeto e cuidado para que a ferida fosse curada e não apenas remoída. Nos juntamos em roda e, uma a uma, nos posicionamos ao centro enquanto as demais, ao mesmo tempo, passavam as mãos do topo da cabeça até os pés, num único movimento, uma limpeza coletiva, feminina, nos purificando e energizando depois daquele encontro.

A experiência estética dessa reunião de obras consegue trazer à tona o trauma colonial, mas a conversa subsequente trás o poder da oralidade e da coletividade enquanto processo curativo, no qual se percebe não estar só, na dor e na cura dela. O ato de falar e compartilhar as experiências vividas encontrando eco em seus pares é libertador e curativo. Ao mesmo tempo, a mostra é capaz de redistribuir a violência racial, fazendo com que espectadores brancos - que normalmente não são racializados - recebam aquela dor, se chocando e esbarrando nos cinco mecanismos que Paul Gilroy - relido por Grada Kilomba - nos apresenta. O sujeito branco, na defesa do ego, para se tornar capaz de ouvir o sujeito negro, passa por cinco estágios: negação, culpa, vergonha, reconhecimento e

reparação. Podemos dizer que *EstereotipaAÇÃO* age entre a vergonha e o reconhecimento.

> Ela (a vergonha) é provocada por experiências que colocam em questão nossas preconcepções sobre nós mesmas/os e nos obriga a nos vermos através dos olhos de "outras/os", nos ajudando a reconhecer a discrepância entre a percepção de outras pessoas sobre nós e nossa própria percepção de nós mesmas/os. (...) O sujeito branco se dá conta de que a branquitude pode ser diferente de sua percepção de si mesmo, na medida em que a branquitude é vista como uma identidade privilegiada – o que significa tanto poder quanto alerta – a vergonha é o resultado desse conflito.
>
> Reconhecimento segue a vergonha; no momento em que o sujeito branco reconhece sua própria branquitude e/ou racismo (...). O indivíduo finalmente reconhece a realidade de seu racismo ao aceitar a percepção e a realidade de "Outras/os". Reconhecimento é, nesse sentido, a passagem da fantasia para a realidade – já não se trata mais da questão de como eu gostaria de ser vista/o, mas sim de quem eu sou; não mais como eu gostaria que as/os "Outras/os" fossem, mas sim quem elas/eles realmente são. (KILOMBA, 2019, p. 45-46)

5.2 - Zapretas - Um quilombo sonoro

ZaPretas é um Quilombo Sonoro, uma obra no qual cinco mulheres negras de diferentes regiões do país - Andy Marques, Millena Lízia, Renata Sampaio, Taís Teles e Zanza Gomes[62] - compõem um relato coletivo através do *whatsapp* sobre como é ser uma mulher negra no Brasil. Essa conversa foi convertida em um áudio e tornou-se pública através de um QR-Code que foi colocado em alguns espaços expositivos e/ou nas ruas próximas a ele.

A obra é inspirada em *Cartas Negras*, projeto realizado nos anos 1990 pelas escritoras Miriam Alves, Lia Vieira, Esmeralda Ribeiro, Sonia Fátima da Conceição, Geni Guimarães e Conceição Evaristo, no qual se escreviam cartas "criando um dossiê particular com temas ligados ao universo negro e feminino" (Itaú Cultural, 2017, p. 16).

[62] Abaixo as mini biografias das quatro integrantes de Zapretas conforme elas mesmas se definem:
Andy Marques (1992) Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e Bacharela em Artes Visuais (2019) pela Universidade Federal de Pelotas, a pesquisadora se pauta no corpo, com foco especial na mulher negra, a partir da fotografia e da performance. Atualmente faz parte, como atriz-manipuladora da CIA. ANANSE DE TEATRO, que tem como foco o teatro de animação e suas categorias. Também atua como docente pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Sua pesquisa mais recente busca trazer a fotografia como meio para a análise e construção da identidade de pessoas negras.
Tais Evandra Teles (1987) Moradora das periferias de São Paulo, do distrito do Grajaú, um dos distritos mais populosos da cidade, com maior densidade de população preta, pobre, periférica, jovem. É geógrafa, professora, pesquisadora, formada em Geografia pela UNESP - campus de Presidente Prudente. Atualmente desenvolvendo o mestrado em Geografia Humana na USP. Trabalha como professora na rede Municipal de Educação da cidade de São Paulo. Atua também como artista, arte educadora e produtora cultural. Escreve e rabisca alguns papéis na busca de não ser apagada pelo silêncio que nos sufoca. Tem alguns trabalhos em parcerias, como *Zapretas*, como o coletivo Mulheres de Orí, um projeto de resistência ancestral, e participou do processo de publicação do livro *Ajeum, sabor das deusas*. Atualmente coordena as ações da rede de mulheres negras da rede Elekô Eledaoguntá, uma rede de mulheres artistas e arte educadoras que acreditam na arte como um caminho propício para a Educação. É mãe da Abeny e está gestando a Yatundê e está no desafio de existir no cotidiano que nos desumaniza.
Millena Lízia (1986) Se reconhece como pesquisadora e artista contemporânea-ancestral-pra-depois-do-ano-2000, pelo menos é assim que vem se organizando desde as agitações diaspóricas das experiências pictóricas-epidérmicas vividas – apenas mais uma forma possível de apresentação, que deseja apontar que seu campo de atuação se faz na vida, nas relações, nos deslocamentos, nos enfrentamentos e nas fugas a partir da produção de imaginários. Colabora há mais de dez anos com diversos encontros, produções, exposições coletivas, rodas, proposições educativas e publicações. Institucionalmente, estudou comunicação visual, montagem cinematográfica e arte contemporânea. É autora de "FAÇO FAXINA: bases contraontológicas para um começo de conversa sobre uma experiência epidérmica imunda" (2018), dissertação de mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense (RJ). Compõe, sendo uma das articuladoras, o CIPEI - Círculo Permanente de Estudios Independientes (México-Brasil), plataforma de investigação de contra-pedagogias e contra-visualidades. Foi estudante da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e hoje propõe na EAV os cursos "Experiências Epidérmicas: movimentos para organizações de cadernos de artistas-pesquisadoras/es" e "Composteiras: saberes regenerativos com Beatriz Nascimento", este último ao lado da pesquisadora e artista Walla Capelobo.
Zanza Gomes (1988) é natural de Canoas/RS, radicada em Goiânia/GO. Professora com formação em Letras e Biblioteconomia, e doutoranda em Comunicação. Praticante de Capoeira Angola com ações voltadas para mulheres negras. Pesquisadora e produtora de ações e materiais que abordam temáticas raciais, sobretudo na literatura negra e no audiovisual.

> Ali, na origem da ideia, todas enviavam as cartas da forma mais tradicional possível, ou seja, pelo correio. Uma escrevia e mandava para todas a mesma carta, replicada em fotocopiadoras. Ao responder, o mesmo processo: a resposta era enviada a todas as participantes. "Todas as cartas circulavam entre nós. a carta de uma provocava a resposta de todas", conta Conceição Evaristo. (ITAÚ CULTURAL, 2017. p. 16).

Tive acesso a esse projeto em 2017, na *Ocupação Conceição Evaristo*, no Itaú Cultural[63], que, além de fazer uma exposição inspirada na obra literária de Evaristo, propunha em seu catálogo uma retomada desse projeto a partir do diálogo entre algumas autoras do projeto inicial e novas autoras negras escolhidas por Conceição. No ano seguinte, Rafael Bqueer me convidou para participar da Exposição *Manifesto Afrofuturista*, no Espaço Caixa Preta, no Rio de Janeiro. Foi quando surgiu a ideia de "refazer" *Cartas Negras. Manifesto Afrofuturista* foi uma exposição que reuniu 19 artistas cariocas, partindo de um manifesto que dizia, entre outras coisas, como que, por meio do acesso a novas mídias digitais, a juventude negra vem criando outros suportes de representação e referenciais, e mostrando nossa multiplicidade.

> O afrofuturismo vem reivindicar a presença da negritude em espaços historicamente brancos. A reinvenção de futuros possíveis a partir de uma ótica cultural negra, a partir de tecnologias ancestrais e ferramentas do cotidiano. É uma ação afirmativa da existência dos corpos afrocontemporâneos.
> Por meio do acesso a novas mídias digitais, unindo as práticas culturais que resgatam a tradição ameaçada pela violência colonial; é o antirreflexo subalternizador do olhar europeu com outros suportes de representação. Passado, presente e futuro se cruzam em imagens, ações e falas. Nos levam a pensar a negritude afro-brasileira em sua multiplicidade e subjetividade nas complexas paisagens urbanas, territoriais e históricas do Rio de Janeiro. (BQUEER, 2018, n.p.)[64]

Pensando na potência da internet para a criação e difusão de novas narrativas pretas e também para a comunicação entre nós, pensei em refazer *Cartas Negras* usando o *whatsapp.* Chamei então quatro amigas negras que eram muito próximas, mas que estavam distantes territorialmente - e que por isso, criei uma relação de trocas profundas via *whatsapp* - para compormos juntas esse dossiê moderno do que é ser uma mulher negra no Brasil. Andy havia sido mediadora da 11° Bienal do Mercosul, na qual fui co-coordenadora, e nesse período ficamos amigas. O interesse por performance feita por

[63] Site da ocupação conceição evaristo - https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/
[64] Para ler:
https://www.facebook.com/events/294483344474159/?acontext=%7B%22event_action_history%22%3A[%7B%22surface%22%3A%22page%22%7D]%7D

mulheres negras e o fato de sermos artistas sudestinas negras no sul do país nos uniu para além dessa primeira experiência. Zanza Gomes foi amor à primeira vista, quando nossas trajetórias se encontraram em um grupo de amigos em Porto Alegre em que só nós éramos negras e rapidamente nos identificamos. Sobre Taís Teles e Millena Lizia já comentamos um pouco no capítulo anterior. Em relação à Taís, nosso contato seguiu forte mesmo a gente não tendo mais se encontrando depois da exposição de Emory Douglas. As trocas com Millena Lizia a respeito da arte enquanto lugar de cura ficaram muito intensas depois de *Estereotipação*.

Cada uma de nós vivia sua diáspora pessoal: eu saíra do Rio de Janeiro, passara duas temporadas em São Paulo e me mudara para Porto Alegre há pouco menos de um ano. Taís Teles seguia em São Paulo, mas vivia a transição da vida de solteira para a de casada, saindo da casa dos pais e construindo seu novo lar no extremo sul paulista. Andy Marques recém saíra de São Paulo para realizar sua graduação em Pelotas e Zanza Gomes saíra de Porto Alegre para realizar seu mestrado em Goiania. Milena Lizia já havia passado por 22 casas em 8 cidades diferentes no Rio de Janeiro. Percepções diversas a partir de diferentes localidades, momentos de vida, idades, perspectivas acadêmicas e históricos pessoais, que se encontraram em um diálogo virtual.

Criei um grupo com as quatro, que não se conheciam, e a partir daí as trocas começaram. Era impressionante observar como a intimidade se deu de cara, nenhuma recusou o convite e nem se colocou reticente aos assuntos que surgiam. Cada uma colocou algo sobre si e as outras iam respondendo da forma como queriam. Falamos sobre família, universidade, território, relacionamentos, ascensão social, etc. Aquele espaço virtual tinha se configurado quase que instantaneamente em um espaço seguro para sermos nós mesmas, para nos autodefinirmos, um verdadeiro quilombo virtual. Todos os áudios trocados no grupo no período de uma semana foram colocados em sequência em um arquivo sonoro[65] e disponibilizado via QR-Code na galeria da exposição.

> Em Zapretas, [...] Renata Sampaio convida quatro mulheres para erguer com suas próprias vozes um quilombo sonoro, que, em meio ao branco dos cubos e dos corpos que constituem os espaços institucionais das artes, apresentam experiências femininas negras, unidas não apenas pela dor, mas também pela ancestralidade. (CASTELLANI, MARQUES e BARBOSA, 2020, p. 8)

[65] Áudio disponível em (https://soundcloud.com/renata-sampaio-801445047/zapretas?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) ou no QR Code disponível na figura 35

Hoje, talvez a coisa mais íntima que podemos acessar de uma pessoa são os áudios compartilhados por ela via *whatsapp* entre seus grupos de amigos. Trata-se de um lugar virtual onde somos nós mesmos, expomos nossas opiniões e relatos sem censura, porque sabemos que seremos ouvidas apenas por pessoas que nos identificamos e confiamos. Segundo Anthony Giddens, a intimidade pode ser definida como "uma negociação transacional de vínculos pessoais, estabelecida por iguais" (GIDDENS, 1993, p. 11). Tornar esse áudio público é estratégia política,[66] é tornar público essas relações, permitir que essas mulheres possam ser quem são para além do ambiente privado, escancarar a humanidade dessas mulheres, fazendo o ouvinte refletir sobre a sua relação com elas e os assuntos ali tratados. Assim, *Zapretas* dialoga com o que falávamos em *Estereotipação*. Se no primeiro tínhamos as imagens como autodefinidoras, agora temos a própria voz, em primeira pessoa, falando quem se é e como se conecta com as demais, sem essencialização, sem estereótipos.

Em 2019, a obra ganhou dois novos formatos. Se na sua primeira edição ela era apenas um QRcode sobre a parede, em *Registro n.3*, na Casa Baka, em Porto Alegre, tivemos pela primeira vez uma caixa de som, permitindo que a conversa fosse ouvida no espaço expositivo. Além disso, adesivos com o QR-code foram colocados na galeria e espalhados pelas ruas adjacentes à casa. Nesse mesmo ano, *Zapretas* também ganhou uma versão como sala imersiva a convite do Centro Histórico-Cultural Santa Casa/RS, ocupando sonoramente uma das salas do centro cultural, além de adesivos com o QR-Code terem sido espalhados por todo o complexo hospitalar do qual o centro faz parte. O áudio da obra ecoando na exposição - não só o QR-code na parede - me interessa pela possibilidade de interferência direta na percepção da exposição e das demais obras. "O ouvido não tem pálpebras" (PIGNATARI apud BONFIM, 2015, p. 6): não é possível não ouvir algo ou des-ouvir, de modo a configurar a obra quase como "agressiva", por obrigar o público a ouvi-la. Grada Kilomba nos fala da boca como um órgão muito especial por simbolizar a fala e a enunciação, motivo pelo qual a máscara de Flandres[67] era tão comumente usada na escravização. "No âmbito do racismo, a boca se torna o órgão da opressão por excelência, representando o que as/os brancas/os querem - e precisam - controlar" (KILOMBA, 2019, p. 34).

[66] Tornar público de forma permitida, acordo consensual entre todas as envolvidas, caso contrário é abuso, violência.

[67] Um instrumento de tortura comum do período escravocrata, a Máscara de Flandres é uma máscara presa com cadeado atrás da cabeça, que bloqueava o acesso à boca do escravizado, impediindo assim que ele bebesse, comesse, falasse ou tentasse suicídio através da ingestão de terra.

> O que poderia o sujeito negro dizer se ela ou ele não tivesse sua boca tapada? E o que o sujeito branco teria de ouvir? Existe um medo apreensivo de que, se o sujeito colonial falar, a/o colonizadora/or terá de ouvir. Seria forçada/o a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades da/o "Outra/o". Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. (KILOMBA, 2019, p. 41)

Se, em *Estereotipação*, tínhamos o olhar pela fechadura do público branco que se deparava com aqueles relatos íntimos pela primeira vez, em *Zapretas* ele é interpelado a ouvir. A máscara é retirada, e caso não queira ouvir, terá de se retirar do local, pois não há a opção de não ouvir. Se essas vozes deixam o sujeito branco desconfortável na sala de exposição, para a visitante negra representa acolhimento, como se ela também fizesse parte daquela íntima conversa, sentindo como se aquele áudio fosse um áudio de whatsapp de seu próprio grupo de amigas.

Em 2020, surgiu o convite para integrar a exposição *O que resta após*, organizada pela primeira turma de práticas curatoriais da UFRGS na Pinacoteca Rubem Berta, um acervo municipal de Porto Alegre com grande ênfase em arte modernista. A obra integrava o núcleo decolonial da exposição, que tinha "a intenção de levantar certos questionamentos a respeito dos limites do modernismo na representação da diversidade de gênero, raça e cultura" (SETTINERI, 2020, p. 67), cabendo a *Zapretas* o diálogo - ou discussão - com a obra *A Mulata*, de Di Cavalcanti.

> (...) com esse intuito de criar outros formatos e narrativas, de desobedecer poeticamente, que obras do acervo e de artistas convidados foram dispostas em diálogo, começando por Di Cavalcanti, o que levanta a questão da necessidade de representatividade, respondida no mesmo painel expositivo pela "obra-quilombo" Zapretas [...] uma conversa em aplicativo de mensagens feita através de áudios compartilhados entre cinco mulheres negras de diferentes regiões do Brasil que retratam suas diásporas pessoais ao relatarem a realidade de ser mulher e negra no Brasil contemporâneo. (SETTINERI, 2020, p. 67)

Di Cavalcanti ficou conhecido como "o pintor das mulatas" por ter pintado mais de uma centena de mulheres negras pejorativamente conhecidas por tal denominação. O curador e crítico de arte Frederico Moraes chegou a escrever que Di Cavalcanti realizou "uma madonização da mulata"[68] no Brasil. Colocar *Zapretas* ao lado de uma dessas representações de Di Cavalcanti é mostrar que a arte contemporânea pode contar uma outra história, pode romper com as imagens de controle construídas em outros períodos

[68] http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/viver/2016/05/di-cavalcanti-o-genio-da-beleza-mulata.html

artísticos, do qual uma elite artística colocava as ditas minorias no lugar de objeto. Expôr *Zapretas* ao lado da *Mulata* é possibilitar que a mulher negra saia desse lugar e possa ela mesma se autodefinir. É também demonstrar que somos plurais e diversas, não seres essencializados pelas imagens de controle que, em determinados períodos históricos, insistiram em nos colocar.

Figura 35: *zapretas*

Fonte: Gabriel Egger

Figura 36: Vista da exposição *O que resta após*

Fonte: Foto de divulgação da exposição

Em 2021, *Zapretas* integrou a mostra *Somos todas um só nó*, exposição que inaugurou a sala Maria Lídia Magliani, na Casa de Cultura Mario Quintana, também em Porto Alegre. A exposição, composta por obras de quatro jovens artistas negras residentes em Porto Alegre - Balbina de Sá, Mitti Mendonça, Renata Sampaio e Virginia Di Lauro - propunha um diálogo com a trajetória de Maria Lídia, primeira mulher negra a concluir o curso de artes visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul[69], e até hoje lembrada como única referência feminina negra na arte do Estado, o que invisibiliza a presença de outras artistas negras. "O isolamento de negras e negros é uma estratégia para reassegurar a supremacia branca." (KILOMBA, 2019, p. 170).

> Esse status de ter de representar a negritude anuncia o racismo: ela tem de representar aquelas/aqueles que não estão lá, e pessoas negras não estão lá porque seu acesso às estruturas é negado. Um círculo duplo, de inclusão e exclusão. E é precisamente essa posição de destaque, de incluída em um espaço de exclusão [...] ser incluída/o sempre significa representar as/os excluídas/os. E é por isso que, geralmente, nos é forçado o papel de representantes da "raça". (KILOMBA, 2019, p. 173)

Assim, Maria Lídia, que, em seu tempo não considerava o fator racial como importante para a sua trajetória, é colocada como representante da raça negra no Estado no presente, representando todas aquelas que não estão lá. Quando, anos depois, nossa presença e voz torna-se incontornável, convidam-nos para prestar tributo a Magliani, referendando seu pioneirismo, que de fato abriu caminhos, mas atribuindo a ela uma luta que não era sua bandeira principal. Alguns veículos da mídia, ao cobrirem a exposição, colocaram Magliani como uma "feminista negra", atribuindo a ela questões que na verdade são das cinco artistas contemporâneas e não dela. Isso demonstra uma das caracteristicas usuais do racismo: a atemporalidade e a falta de subjetividade do sujeito negro, a essencialização de todas as mulheres negras, como se estas pensassem sempre da mesma forma.

> Numa entrevista para o Boletim do Margs de 1987, ao ser questionada como era ser negra e artista, ela declarou o seguinte: "Ser uma pessoa de cor negra não interfere em nada na minha pintura, eu não entendo a sempre presente preocupação de pessoas com esse aspecto. É minha vez de perguntar por que parece tão excepcional que um negro pinte? Por que a condição social de artistas de cor branca nunca é mencionada?" (ABREU, 2022, n.p.)

[69] Antes de Maria Lídia Magliani, tivemos Candida Lygia Hanssen, que, em 1937, frequentou o Instituto de Artes, mas que não chegou a concluir o curso. Alguns desenhos dela, estudos de aula, foram doados por sua filha Giorgina Hanssen para a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em 2019.

Capítulo 6 - De educadora a coordenadora: crítica institucional a partir da Educação

> Não vamos mais caber!
> Não poderemos mais ocupar os espaços que sobraram para nós, estamos dispostos a habitar os lugares que conquistamos. Estamos transbordando os limites, rompendo as barreiras, fissurando os muros e levando conosco os que já passaram e continuaremos pelos que ainda não chegaram. (ALFREDO e ARAÚJO, 2017, n.p.)[70]

Ao longo dos 10 anos analisados nesse estudo, de 2011 a 2021, muitas coisas mudaram no campo da arte educação quanto às questões étnico-raciais, e tenho a alegria de perceber isso na minha própria trajetória. Essa mudança não veio espontaneamente, ela é fruto da insistência e persistência de educadores negros em diversas instituições pelo Brasil. Neste capítulo, enfatizo minha passagem de educadora/mediadora para os cargos de coordenadora de Educação/Mediação que passei a ocupar ao longos dos últimos quatro anos, e mostro algumas das mudanças que vi de perto e/ou das quais participei.

Se faz necessário fazer uma retrospectiva dos lugares pelos quais passei, alguns deles já mencionados neste texto, para que o leitor compreenda melhor essa trajetória. Em 2011, torno-me estagiária do setor educativo do Centro Cultural Banco do Brasil, no qual permaneço durante um ano, trabalhando em um total de 10 exposições, entre fixas e temporárias. Em 2012, trabalhei em uma exposição no Parque das Ruínas chamada *Géza Heller, um carioca sonhador*, focada nas experiências vividas por um pintor húngaro na cidade do Rio de Janeiro e os registros que ele deixou. Nesse mesmo ano assumi a supervisão do Educativo do Memorial Getúlio Vargas, instituição responsável por contar a vida do político. Em 2013, trabalhei como orientadora de público da exposição *Arquivo X - Marcia X* no MAM Rio - local no qual hoje assumo a Gerência de Educação e Participação, sendo responsável por pensar as relações dos públicos com o Museu. Ainda em 2013, fui supervisora do educativo da exposição *Um outro olhar* no Paço Imperial, exibição de parte da coleção particular de Roberto Marinho; e trabalhei pela primeira vez no *Travessias* no Galpão Bela Maré. Terminei esse ano participando como educadora da 9° Bienal do Mercosul, saindo do Rio de Janeiro a trabalho pela primeira vez. Em 2014 e 2015 trabalhei novamente no *Travessias* e depois fui para São Paulo trabalhar na exposição *Terra Comunal + MAI* de Marina Abramovic. Em 2017, voltei para São Paulo, dessa vez para trabalhar na exposição de *Emory Douglas e os Panteras Negras* e, de lá,

[70] Trecho do Manifesto Baobá, criado pelos então educadores do Museu do Amanhã, David Alfredo e Luís Araújo.

me mudei em definitivo para Porto Alegre, onde começou essa virada para cargos decisórios. Em 2018, assumi a co-coordenação do educativo da 11° Bienal do Mercosul e, em 2020, a coordenação de Mediação da 12° edição. Ainda este ano, assumi a coordenação de Educação da 3° Trienal de Artes Frestas, e depois voltei a residir no Rio de Janeiro para ocupar o cargo de Gerente de Educação do MAM-RJ.

A arte educação é um lugar de formação paralela à formação oficial. Cada exposição trabalhada é um universo no qual o mediador mergulha em técnicas e assuntos. Tive a sorte - ou o privilégio - de poder, principalmente a partir de 2013, escolher as exposições em que trabalhava de acordo com os assuntos que me interessavam como educadora e como artista: performance, território, negritude. Pensava nas viagens para trabalhar em exposições em outros Estados como residências de pesquisa, residências educativas. Com o tempo, esse pensamento passou a retroalimentar o currículo, o que também me tornava cada vez mais apta para essas exposições, até que os convites para cargos de coordenação começaram a surgir.

A passagem para um cargo de liderança é por si só algo grandioso, pensando que esse não é um caminho lógico, linear, dentro do campo da arte educação, no qual estamos acostumados a trabalhos terceirizados, sem certezas, muito menos planos de carreira. Sendo eu uma mulher negra, isso ganha ainda mais contornos. Era a primeira vez que uma mulher negra, jovem e periférica assumia cargos decisórios em duas importantes mostras do Brasil - *Bienal do Mercosul* e *Trienal de Artes*. A máxima de que os setores educativos educam não apenas para fora, para os públicos, mas também para dentro, para as próprias instituições e seus agentes, ficou ainda mais nítida para mim. Isto não somente por ter o olhar marginal que já citamos antes, que me levou a fazer outras perguntas para as instituições - que nem sempre tiveram respostas - mas também por saber que o estranhamento ao ver mulheres negras em espaços decisórios é também educativo, embora muitas vezes tenha sido doloroso para mim.

6.1 - Corpo Negro, Cubo Branco

Começo essa análise pela Bienal do Mercosul, na qual pude atuar em três diferentes edições, como mediadora em *Se o tempo for favorável* em 2013, como Co-coordenadora do Educativo no *Triângulo Atlântico* em 2018 e como coordenadora de Mediação em *Feminino(S): visualidades, ações e afetos* em 2020. Seguiremos depois para a experiência que tive como Coordenadora do Educativo da 3° Trienal de Artes Frestas: *O Rio é uma Serpente* em 2020/2021.

A Bienal do Mercosul foi realizada pela primeira vez em 1997 com a ambiciosa proposta de revisar a história da arte a partir de uma perspectiva latino americana. Grandiosa desde sua conceituação até seu tamanho geográfico, se alastrando por diversos espaços culturais na cidade de Porto Alegre, com o passar do tempo, acabou sendo reconhecida como a "Bienal pedagógica", principalmente a partir de sua 6° edição, quando foi criada a figura do curador pedagógico, algo inédito que colocou o setor educativo em grau de horizontalidade com a curadora da mostra. De acordo com Luiz Camnitzer, o primeiro a ocupar o cargo, o curador pedagógico é "alguém que atua como um embaixador do público e observa o evento com os olhos do visitante" (Camnitzer, 2009,p. 15). Desse modo a Bienal se colocava dentro do fenômeno internacional chamado de *Educational Turn.*[71], no qual uma tendência educativa rondava as grandes exposições mundiais.

De tanto ouvir falar da potência dessa grande mostra que tinha a educação como um ponto focal, em 2013 me inscrevi para ser mediadora da 9ª edição da Bienal[72]. A formação era feita de forma online e presencial - algo tão usual neste mundo pós-pandêmico, mas que, naquela época, era algo inédito. Fui contratada enquanto "nuvem", nome dado aos mediadores de fora do Estado. O Educativo da Bienal era monumental, uma estrutura que mobilizava todo o Estado, mas contava também com mediadores de outras partes do país e até de fora dele. Ser mediadora da Bienal do Mercosul foi uma das experiências mais peculiares de mediação que já tive, por sua grandiosidade, pela liberdade que tínhamos em propor nossas mediações, pelo seu caráter experimental e transdisciplinar, pelas trocas com colegas que tinham bagagens tão diversas, vindos de

[71] Para saber mais sobre o *Educational Turn*, ver a dissertação da Monica Hoff: *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro.*

[72] A 9ª Bienal do Mercosul, intitulada *Se o tempo for favorável*, teve curadoria da mexicana Sofía Hernández Chong Cuy e aconteceu de 12 de Setembro a 10 de novembro de 2013.

lugares tão diferentes, aliado a uma equipe fixa do setor de educação que acreditava muito no trabalho realizado ali.

Nesta época, a Bienal contava com mais de 120 mediadores, dos quais poderíamos contar nas mãos quantos eram negros. Os mediadores baseavam-se nos diversos espaços culturais da cidade de Porto Alegre que abrigavam a mostra, mas um grupo específico, do qual eu pertencia, chamado *Volares*, ficava encarregado de atender aos grupos que vinham de fora da cidade ou até de outros Estados que buscavam uma visitação estendida, percorrendo toda a mostra, e não só uma visita de duas horas, como normalmente faz um grupo agendado. Nessa experiência atípica, era comum recebermos grupos da região metropolitana e da serra gaúcha, territórios conhecidos por sua ascendência europeia, mais precisamente alemã e italiana; ascendência tão cultuada a ponto de muitos moradores se denominarem "italianos" ou "alemães", mesmo tendo nascido no Brasil. Lembro-me que esses grupos em específico me causavam certo desconforto no atendimento devido ao estranhamento que nossas diferenças causavam. Na época, meu cabelo era *black power* e isso era sempre uma questão nas visitas, sempre gerando "curiosidade", com o público tocando o meu cabelo sem meu consentimento. A visita então virava sobre mim e não mais sobre as obras de arte.

Nesta edição, havia uma obra específica localizada na Usina do Gasômetro chamada *Cavalos não mentem,* do artista argentino Eduardo Navarro, sobre a qual gostaria de chamar atenção aqui. O artista havia criado uma espécie de figurino/fantasia de cavalo e chamou alguns dançarinos locais para performar. Na performance, o figurino deixava nítido o corpo humano que de pé o vestia, ao passo que uma estrutura de madeira somada a uma espécie de macacão de malha marcava o contorno do cavalo. Havia também uma cabeça de cavalo artificial e crinas. Esses figurinos ficavam expostos na Usina do Gasômetro, um dos espaços expositivos da mostra, e nos dias de performance eram vestidos pelos dançarinos, que performavam em um terreno vazio ao lado do espaço cultural, visível ao público do terraço da usina. As performances eram esporádicas, então o foco dessa obra nas visitas escolares eram os figurinos expostos.

Embora o trabalho falasse originalmente da relação entre cavalos e pessoas autistas em tratamento, minhas mediações giravam em torno da questão dos estereótipos: aquilo que parece mas não é, o que a gente acha que sabe sobre o outro, o que as aparências nos dizem, mas não necessariamente condizem com a verdade. O fato de ser carioca e isso ficar nítido desde as primeiras palavras trocadas com os grupos já virava um mote para a mediação. O que eles achavam que era ser "carioca", assim como o

rebatimento sobre a veracidade daquilo que se diz sobre o "gaúcho" era um começo de conversa. Curiosamente, a comparação entre a crina do "cavalo" e o cabelo humano era algo que chamava a atenção dos estudantes, e isso me intrigava tanto que cheguei a levar para reunião com os demais colegas de educativo, entendendo ali que aquilo era algo específico das minhas visitas, não se repetindo, ou pelo menos não sendo uma questão tão comum, nas visitas dos demais mediadores. Muitas vezes então meu cabelo virava uma questão nas visitas, com comparações entre os fios do meu cabelo e os fios da crina do cavalo. Hoje consigo perceber como aquela obra se tornou um momento de autodefinição para mim como mediadora negra. Passei a mediar - quando minha saúde mental permitia - a minha presença naquele território a partir daquela obra, abrindo a mediação para falarmos do meu cabelo, usando do constrangimento branco como pedagogia. Até o dia em que eu virei de costas e vários estudantes botaram a mão no meu cabelo. Eu parei tudo, abaixei a cabeça e criei um momento de toque no meu cabelo, para que aquilo fosse consentido e virasse material de discussão e não uma simples agressão disfarçada de curiosidade. Talvez já existisse ali uma semente de *Duro*…

Como dito anteriormente, sabemos que uma mediação não se trata apenas de falar sobre arte, não é uma atividade realizada "[...] como ponte entre quem sabe e quem não sabe, entre a obra e o espectador, mas como um 'estar entre' muitos" (MARTINS, 2006, p. 3), entendendo como "muitos" tudo aquilo que existe e está em relação em uma visita. Assim, gostaria de chamar atenção para esse caráter de "corpo público", característica já conhecida por quem é negro e/ou mulher, e que, aliada à função de mediador de um espaço expositivo, faz com que este corpo chame tanta atenção quanto as obras da exposição em que trabalha, virando também material a ser mediado.

Talvez o leitor esteja pensando que essa reação comigo, esse estranhamento à minha figura, se dê pelo fato de não existir um número considerável de pessoas negras no Rio Grande do Sul, imagem essa vinculada ao Estado pela mídia e até mesmo pelo turismo. Aqui se faz necessário pontuar duas coisas. A primeira em relação ao direito à diferença.

> Mas quem é diferente? Eu pergunto novamente. Alicia é diferente daquelas/es que tocam seu cabelo ou, ao contrário, aquelas/es que tocam seu cabelo são "diferentes" dela? Quem é diferente de quem? Uma pessoa apenas se torna diferente no momento em que dizem para ela que ela difere daquelas/es que têm o poder de se definir como "normal". [...] Ou seja, não se é diferente, torna-se diferente por meio de um processo de discriminação. (KILOMBA, 2019, p. 121)

Figuras 37 e 38: *Cavalos não mentem* de Eduardo Navarro

Fonte: Site do artista (https://www.navarroeduardo.art/horses-dont-lie/)

E a segunda pontuação é sobre a história negra não contada desse território. De acordo com o historiador José Rivair Macedo, "os migrantes africanos desempenham papel essencial na formação do Rio Grande do Sul, mas nesse caso é preciso destacar uma diferença essencial: o seu deslocamento para cá não foi voluntário, nem consentido" (MACEDO, 2018, p. 34). O autor segue, comentando que

> [...] uma das mais fortes marcas da influência negra na formação social do Rio Grande do Sul pode ser observada na diversidade e alcance das religiões de matriz africana em todo o estado. No complexo de manifestações de cunho religioso, estão vivas contribuições culturais de matriz Iorubá (África Ocidental) e de matriz Bantu (África Central) que aqui se fundiram num amplo amálgama cultural para dar origem ao Batuque, à Linha Cruzada, e à Umbanda. Segundo dados coletados por pesquisadores, no início do século XXI, existiam cerca de 30 mil terreiros no Rio Grande do Sul, sobretudo na região metropolitana de Porto Alegre. De acordo com o recenseamento realizado pelo IBGE em 2000, o número de praticantes dessas religiões mostrava-se proporcionalmente superior aos que assim se declararam no restante do país, inclusive no Rio de Janeiro e na Bahia – Estados usualmente mais identificados com tais práticas (MACEDO, 2018, p. 34).

Essas citações são do catálogo da 11° edição da Bienal: *O Triângulo Atlântico*[73], uma Bienal que traz em seu tema discussões acerca deste triângulo formado por Américas, África e Europa, que historicamente nos remete ao período das invasões, comumente chamadas de descobertas, e do comércio de pessoas negras escravizadas. Nesta edição, voltei à Bienal como co-coordenadora do programa educativo, logo após ter concluída a experiência do educativo da exposição dos Panteras Negras em São Paulo. Na equipe dessa Bienal, eu era a única pessoa negra em um cargo decisório. Outros agentes negros só surgiram com a entrada dos educadores no processo de formação para trabalhar na exposição. Por sua temática, essa edição teve uma grande procura de estudantes negros para o estágio de mediação. O educativo foi composto por 45 mediadores[74], dos quais em torno de 20% eram estudantes negros, o que é um número

[73] A 11° Edição da Bienal do Mercosul aconteceu de 6 de Abril a 3 de junho de 2018, com curadoria do alemão Alfons Hug e curadora adjunta da brasileira Paula Borghi.

[74] Tivemos uma mudança drástica no setor educativo da Bienal do Mercosul entre a 9° e a 10° edição. A primeira delas deveu-se à crise econômica que respingou no setor educativo, diminuindo o número de mediadores de uma média de 120 para 80 pessoas. Também mudou a forma de contratação, passando para um sistema de estágio, o que acarretou em uma equipe menos experiente do que nas edições anteriores em que tínhamos não somente profissionais formados, como a possibilidade de intercâmbio cultural com profissionais de outras regiões do país. Tivemos também a saída da equipe fixa de Educação da Fundação Bienal, destacando-se a saída de Mônica Hoff, que permanecera desde a 6° edição na coordenação de Educação, tendo sido a curadora pedagógica da 9° edição. No último dia da 9° edição, os mediadores fizeram uma greve e denunciaram em um manifesto uma série de atitudes controversas da instituição, algumas delas cometidas pelo então diretor do MARGS, que na edição seguinte da Bienal tornou-se o curador. Na 10ª edição, a função de curador pedagógico foi modificada para "dialogante" e o setor visivelmente ficou subalterno à curadoria. Já na 11ª edição, uma equipe terceirizada, com ainda menos

ainda pequeno, mas muito expressivo para um educativo da Bienal do Mercosul. Isso talvez indicaria uma rica experiência para o setor de educação, mas como atesta o trecho abaixo de uma reportagem feita pelo jornal Nonada à época da Bienal, podemos perceber que não foi uma experiência simples:

> Um dos pontos mais problemáticos é a proposta do lisboeta Vasco Araújo, presente em uma sala do MARGS. As obras "*Debret*" e "*É nos sonhos que tudo começa*" suscitaram críticas vindas de mediadores negros da Bienal. Conversamos com uma mediadora, que não quis se identificar: "Ele demonstrou estar expondo dor e sofrimento do outro como forma de arte que não lhe afeta, os relatos dos senhores descrevendo estupro e açoite são quase romantizados", afirma. Nas obras, esculturas em miniaturas – cuja estética lembra delicados bibelôs – e quadros com trechos literários com planos de fundo de temática tropical foram o modo que o artista escolheu para retratar cenas de estupro e tortura de brancos a escravizados.
> Outras críticas ouvidas pela reportagem apontam para o fato de o artista ter retratado um grande trauma da história brasileira a partir do viés colonizador e do senso comum, sem um aprofundamento estético que de fato se alinhasse à violência da escravidão no Brasil. (SEGANFREDO, 2018, n.p.)

Este é um exemplo dos conflitos que foram travados entre educativo e curadoria na mostra, que, de tão intenso, extrapolou os limites institucionais, reverberando na mídia. Um dos grandes problemas que intelectuais, artistas e curadores negros vêm debatendo na contemporaneidade é a potência com que a arte pode perpetuar ou curar os traumas coloniais. Depois de uma extensa formação com enfoque decolonial, incluindo o estudo de artistas presentes na Bienal, cujos trabalhos reformulam a imagem estereotipada do negro, deparamo-nos com uma obra que reitera essa imagem. Embora fizesse uma crítica às tão conhecidas imagens de Debret, que povoam nosso imaginário colonial devido à ampla divulgação nos livros de História, o artista violenta quem as vê, principalmente mulheres negras que veem a si mesmas e suas ancestrais retratadas ali. Não quero afirmar que a violência não seja uma estratégia válida para chamar atenção a determinados assuntos e problematizá-los, mas como já citado anteriormente quando trouxemos o conceito de "redistribuição da violência", de Jota Mombaça: a quem se dirige essa violência? O racismo é uma violência, não precisamos reforçá-lo para quem já o sofre. Ao reiterar certas imagens de dor com a pretensa ideia de criticá-las, muitas vezes estamos criando o que Rancière vai chamar de "imagens intoleráveis".

recursos financeiros e apenas o apoio do SESC-RS, desenvolveu o programa educativo. Para ler o manifesto do coletivo autônomo de mediadores da 9ª edição, acesse: https://coletivoam.wordpress.com/2013/11/06/declaracao-2/

> A questão do intolerável deve então ser deslocada. O problema não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Está na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca. (RANCIÈRE, 2021, p. 96)

E ainda:

> O problema não é saber se o real desses genocídios pode ser posto em imagens e em ficção. É saber como é posto e qual espécie de senso comum é tecido por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por essa ficção. (RANCIÈRE, 2012, p. 100)

A reprodução de uma imagem violenta não constitui sozinha a crítica dessa imagem. Na Bienal, quem de fato efetivou a crítica dessa obra foi o educativo. Alguns educadores decidiram por conta própria se dedicarem à sala em que estavam as obras de Vasco Araújo e indagar junto ao público, e até mesmo junto à equipe de seguranças, o simbolismo daquela obra dentro da exposição. É importante destacar que a sala onde essas obras estavam expostas recebeu classificação etária de 18 anos por conter teor sexual explícito - quando, a meu ver, o motivo certo deveria ser o teor violento -, o que impossibilitou o trabalho do educativo junto a adolescentes sobre o processo de miscigenação no Brasil, por exemplo.

Nós, sujeitos negros, deixamos de ser objetos de estudo dos brancos e passamos a nos autodefinir. Ao passo que tiramos a máscara e conquistamos voz, passamos a falar em primeira pessoa e a reescrever a nossa história. A presença ainda pequena, mas cada vez maior, de estudantes negros nas universidades brasileiras tem feito com que novas perspectivas étnico-raciais tenham sido estudadas em diversas áreas, e na arte não seria diferente. Os mediadores negros da 11ª Bienal do Mercosul, estudantes de artes e humanidades em geral, não aceitaram calados as diversas imagens de controle e tentativas de silenciamento da curadoria e/ou do público em geral acerca de sua história. Situações como toques no cabelo e no corpo dos mediadores, ofertas de abraços na tentativa de consolo quando se falava de episódios da escravidão, a negação por parte do público sobre fatos verídicos da história, o desdém pela escolha de tantos artistas negros em contrapartida à história branca geralmente privilegiada em grandes mostras de arte, o não reconhecimento do mediador ou até mesmo da coordenadora educativa devido a sua cor,

além de uma série de violências verbais e físicas permearam a experiência educativa da 11ª Bienal do Mercosul.

Frente a isso, tínhamos uma grande instituição, a Fundação Bienal do Mercosul, e instituições menores, como os museus onde a Bienal acontecia e o SESC-RS, que financiava o projeto educativo daquele ano, que não sabiam o que fazer frente à denúncia desses fatos e/ou não viam nessas situações a gravidade que elas tinham. Acredito que isso está relacionado com a ausência de sujeitos negros em cargos decisórios dentro dessas instituições e ao direcionamento do debate racial para os setores de educação, como se a diretoria desses espaços e a curadoria das exposições não tivessem responsabilidade pelas imagens e narrativas criadas ali. Um curador alemão ou um artista português nunca sentirão no seu corpo o impacto da imagem da violência sexual às pessoas escravizadas do mesmo modo que uma mulher negra brasileira que carrega na pele essa violência até hoje. É importante termos representatividade negra, assim como de outros grupos tidos como minoritários, nos altos escalões das instituições de arte para que violências como essas não passem despercebidas e/ou sejam aceitáveis.

Ao final da 11ª Bienal do Mercosul, em 2019, criei *Corpo Negro Cubo Branco: o jogo do educador na exposição decolonial*, um jogo de cartas[75] sobre a dupla função pedagógica que recai sobre os educadores negros em exposições que abordam a temática colonial, como se a cor de sua pele os obrigasse a serem didáticos para além do exercício de seu trabalho. São 32 cartas que expõem situações de racismo e colonialidade do saber[76] e de como o setor educativo muitas vezes é o responsável efetivo pela decolonialidade de uma exposição, preenchendo as lacunas – intencionais ou não – da curadoria. Este dispositivo pedagógico busca questionar quando a arte quer de fato se descolonizar ou se utilizar do discurso decolonial para relegitimar suas instituições e agentes.

As regras do jogo consistem em embaralhar as cartas, fazer um monte com elas, definir a ordem dos jogadores e, cada um na sua vez, retirar uma carta do monte, lê-la em

[75] Acesse o link: https://drive.google.com/file/d/1E0cj2W_SwKbfJ9Br-Y-TWbcCFf1YIyiu/view?usp=sharing

[76] A colonialidade pode ser dividida em três instâncias: a colonialidade do ser, do saber e do poder. De acordo com Maldonado Torres, isso se refere às "ideias sobre o sentido dos conceitos e a qualidade da experiência vivida (ser), sobre o que constitui o conhecimento ou pontos de vista válidos (conhecimento) e sobre o que representa a ordem econômica e política (poder); são áreas básicas que ajudam a definir como as coisas são concebidas e aceitas em uma dada visão de mundo. A identidade e a atividade (subjetividade) humana também produzem e se desenvolvem dentro de contextos que têm funcionamentos precisos de poder, noções de ser e concepções de conhecimento." (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 45)

voz alta e guardá-la consigo. Cada carta contém uma pequena frase relatando uma situação real acontecida dentro desta Bienal. Cada situação descrita nas cartas faz o jogador ganhar ou perder pontos. As cartas brancas são as de pontuação negativa e as pretas, positivas. A pontuação pode ser vista no canto inferior direito de cada carta. Por exemplo, a carta branca com a frase "O visitante comparou a violenta viagem nos tumbeiros à chegada dos imigrantes europeus no Brasil" vale 4 pontos negativos. Já a carta preta com a frase "Ao final da visita os alunos agradecem por você ter enfrentado a professora racista" vale 4 pontos positivos. Após a última carta ser retirada, os jogadores fazem a somatória de seus pontos e vence o jogador que tiver o maior número de pontos. Em caso de empate, vence o jogador que tiver o tom de pele mais escuro. O jogo não possui uma faixa etária específica: pessoas de qualquer idade, que saibam ler e compreendam minimamente o que é uma exposição e o que é racismo, podem jogar.

A ideia desse jogo surgiu a partir do convite para compor a primeira edição da *Lingoa Geral*, uma proposição de *Ficções*, projeto de Ana Luiza Braga e Lior Zisman Zalis, no qual quinze artistas, ativistas e investigadores foram convidados a realizar um exercício de inventário, buscando "questionar discursos e representações que operam como dispositivos de persistência e normalização de violências, em processos de assujeitamento e apagamento de modos de vida" (BRAGA; ZALIS, 2019, n.p.). O resultado foi uma tiragem de 100 exemplares de uma pasta-arquivo com 13 impressos que podem ser ativados tanto como objeto-publicação quanto em propostas de intervenção em espaços públicos no estilo lambe-lambe.

Diferente dos trabalhos dos demais colegas que pensaram em imagens gráficas passíveis de reprodução e colagem pela cidade, eu pensei neste jogo. Queria falar da experiência colonial vivenciada pelos corpos negros em exposições de arte, queria botar as cartas na mesa, deixando nítido o velho jogo criado pelas instituições de arte e seus agentes, brincar com eles. A maneira como a publicação se pensava fisicamente me parecia muito próxima aos materiais educativos das exposições de arte, um material gráfico feito pelo setor de educação que dialoga com a exposição e o público em geral. Comecei então a pensar como seria um material educativo ao contrário: uma publicação do educador negro traduzindo didaticamente a experiência colonial vivida na exposição para a instituição, seus agentes, artistas e público em geral. Uma espécie de inventário de situações complexas que mostram a colonialidade do saber presente no cubo branco.

Interessava-me que o jogo se materializasse para além de *Lingoa Geral*, transformando-se em um jogo de fato e não só um objeto artístico, material gráfico para

contemplação. Em *Lingoa*, o jogo vem em formato de revista, com linhas tracejadas para o corte, a fim de transformá-las em cartas, mas algumas pessoas resistiram em cortar a publicação para não a danificar. Além disso, o alto valor da publicação e a dificuldade de adquirir um exemplar impossibilitava o amplo acesso ao jogo. Como, desde o início, a publicação previa a reprodução dos materiais presentes na pasta, decidi disponibilizar um arquivo digital do jogo para que aqueles que tivessem interesse pudessem imprimi-lo e utilizá-lo.

Figuras 39 e 40: *Corpo Negro Cubo Branco*

Fonte: Foto de divulgação

Mediadores, pesquisadores de mediação, educadores, gestores de espaço entraram em contato pedindo acesso ao arquivo do jogo. Professores do ensino formal de diferentes séries e disciplinas também pediram o material para usar em sala de aula, o que me gerou estranhamento, mas também alegria. Alguns professores universitários me relataram que utilizaram o jogo nas suas turmas de licenciatura. Algum tempo depois, comecei a ter retornos informais de que o material estava sendo utilizado por educativos de exposições e centros culturais. O Instituto Moreira Salles de São Paulo, por exemplo, o utilizou no encontro entre as equipes de Educação e Orientadores de Público no contexto da exposição *J. Carlos: Originais,* a fim de criar um repertório antirracista dentro dessa exposição que trazia crônicas visuais do Brasil na primeira metade do século XX, na qual algumas caricaturas e charges soavam racialmente ofensivas nos dias de hoje. O educativo da exposição *Pretatitude - Emergência, Insurgência, Afirmação*, no SESC-Santos, com uma equipe majoritariamente negra, também o usou como formação continuada da equipe.

O jogo também foi apresentado pela educadora e pesquisadora Gleyce Kelly Heitor no curso *Mediação Cultural Contemporânea* da Escola Itaú Cultural. Este curso tinha como objetivo revisitar os paradigmas da mediação cultural, assim como compartilhar e debater práticas contemporâneas dessa área. *Corpo Negro Cubo Branco* também foi tema do Trabalho de Conclusão de Curso de Cristina Ackermann Barros, intitulado *Quem faz o jogo? Mediadoras/Educadoras e Crítica Institucional no Sistema Contemporâneo da Arte*[77], apresentado no curso de História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No seu TCC, Cristina analisa conjuntamente meu jogo e *Super Trunfo Educativo,* jogo de Júlia Cavazzini Cunha sobre os setores educativos de São Paulo. Eu própria utilizei *Corpo Negro Cubo Branco* na formação de mediadores da 3ª edição de Frestas Trienal, educativo sobre o qual falaremos melhor no próximo capitulo.

Corpo Negro Cubo Branco é uma denúncia de todas as violências raciais vivenciadas na 11ª Bienal, mas não somente isso. As violências retratadas no jogo são violências que todo corpo negro educador experiencia em exposições de arte e museus nos quais trabalha, sejam eles com abordagens decoloniais ou não. Mas, em *Corpo Negro Cubo Branco*, não há apenas cartas brancas, há também cartas pretas que registram as diversas estratégias que este educativo criou para debater essas situações racistas: dos

[77] Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/234988

meios encontrados para falar de escravização e racismo para crianças de uma forma não traumática, da busca pela ancestralidade, das formas de autocuidado coletivo e elevaçao da auto estima do povo preto, das diversas situações observadas de representatividade do público com os educadores, das construções de outros referenciais teóricos e artísticos, das formas encontradas de estimular a escuta sensível do público, da utilização do corpo e dos saberes afrodiaspóricos para a fruição da obra de arte, das políticas de solidariedade constituídas entre os educadores. O corpo preto educa mesmo na adversidade: não que seja seu dever ensinar, mas porque as noções de ensino e aprendizagem coletivas fazem parte das noções civilizatórias pretas. A partir do momento em que um corpo preto ocupa um espaço branco, ele o aquilomba, fazendo o possível para que aquele espaço seja acessível a outros corpos tidos minoritários como o dele, abalando as estruturas das instituições.

Lembro que um dos piores e melhores dias que vivenciei na 11ª Bienal foi quando, já no final da exposição, um grupo agendado para visitar o MARGS não conseguiu entrar devido ao grande número de escolas que deixaram para ir nos últimos dias, sem agendamento. As escolas sem agendamento chegavam antes do horário de abertura do museu para garantirem o acesso, e como havia um limite de público no museu por questões de segurança, a escola não agendada entrava e a escola agendada não. Pedi para uma autoridade do museu que desse preferência para as escolas agendadas, fazendo com que as outras esperassem para entrar, e ele me disse, aos gritos, no meio da exposição, que aquele era um problema meu, e que ele não poderia fazer nada já que o museu era um "sucesso" e que não iria "privilegiar" ninguém. A turma então decidiu fazer uma roda de passinho na porta do museu enquanto esperava sua vez de entrar. Eles fizeram um círculo, um aluno ligou uma caixa de som, colocou-a no centro, e, um a um, eles entraram na roda e fizeram sua performance. Os grupos que estavam dentro do suntuoso museu com tapetes vermelhos, começaram a sair para o lado de fora para vê-los dançar. Ouviu-se então um dos estudantes da escola gritar: "tirou o museu! Tirou o museu! Tá todo mundo saindo pra ver a gente dançar!". Sem a intenção de romantizar o racismo e a desigualdade social reproduzida neste relato e nos sistemas de arte e suas instituições em geral, mas é assim que vejo como os agentes negros agem: mesmo na adversidade, produzindo, se divertindo, "tirando" o museu.

Na edição seguinte da Bienal do Mercosul[78], ocupei o cargo de coordenadora de mediação a convite de Igor Simões, curador adjunto e pedagógico dessa edição. O convite de Igor partiu de relatos sobre essa conturbada experiência da edição anterior e do papel que ocupei dentro dela. Neste caso, Igor, homem negro comprometido com as questões raciais, detectou as imagens de controle existentes nesses relatos - da mulher negra "barraqueira" - e me convidou para juntos pensarmos um educativo que tivesse uma perspectiva negra envolvida.

Aceitei o convite e imediatamente propus que uma conversa com um advogado fosse incluída na formação dos educadores, para que estes soubessem seus direitos enquanto trabalhadores e aprendessem como lidar com qualquer tipo de violência vinda do público ou até mesmo da própria instituição. É muito comum em programas educativos se falar dos deveres e de como se portar ao "vestir a camisa" da instituição Mas é preciso lembrar que esses profissionais, como qualquer trabalhador, têm direitos, com a especificidade de trabalhar diretamente com o público, no corpo a corpo da mostra, colocando seu repertório pessoal a favor de discussões pertinentes à exposição. É necessário garantir segurança para que esse profissional exerça seu ofício com liberdade.

A ideia de ter esse apoio jurídico foi inspirada no exemplo da formação de mediadores da exposição *Todo Poder ao Povo: Emory Douglas e os Panteras Negras,* na qual tivemos uma palestra com o advogado especializado em questões raciais, Kaiodê Macedo. Essa atividade foi pensada por causa do forte teor racial da exposição, da grande quantidade de educadores negros trabalhando nela, e a preocupação com os mediadores frente à grande virada à direita que o país enfrentava depois do golpe à presidenta Dilma em 2016, situação essa que se confirmou com a eleição de Bolsonaro em 2018. Em 2020, quando a Bienal do Mercosul decide que a proposta curatorial desta edição tratará do "Feminino", com uma exposição composta por 93% de artistas mulheres, com grande representatividade indígena e negra e obras que questionam pontos sensíveis de uma sociedade patriarcal e racista, sabendo do histórico de violências da edição anterior, era preciso se precaver. Além disso, nos rondava o fantasma da exposição *Queermuseu*[79],

[78] *Feminino(S): visualidade, ações e afetos* teve a curadoria geral de Andrea Giunta, as curadorias adjuntas de Fabiana Lopes e Dorota Biczel e a curadoria do Programa Educativo de Igor Simões. Aconteceria de 16 de abril a 5 de julho de 2020, mas a pandemia acabou cancelando a exposição presencial, transformando-a em uma Bienal *online*, em cartaz no site da Bienal até hoje. Para ver mais: https://www.bienalmercosul.art.br/online

[79] A exposição *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, ficou em cartaz no Santander Cultural em Porto Alegre do dia 15 de agosto até 10 de setembro de 2017, quando foi fechada após manifestações de repúdio presenciais e *online*. Manifestantes alegavam que a exposição fazia apologia à

última exposição ocorrida em um dos museus que a Bienal ocuparia nesta edição. Convidamos então a ONG *Themis - Gênero, Justiça e Direitos Humanos,* formada por advogadas e cientistas sociais feministas, e Winnie Bueno, bacharel e mestre em Direito e doutoranda em Sociologia, especialista no conceito de imagens de controle para uma conversa intitulada "Cidadania, cultura democrática e práticas de mediação".

É importante observarmos a quantidade de imagens de controle reproduzidas na 11ª Bienal do Mercosul, inclusive na narrativa que posteriormente me colocou como uma coordenadora problemática.

> Como parte de uma ideologia generalizada de dominação, as imagens estereotipadas da condição da mulher negra assumem um significado especial. Dado que a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite no exercício do poder manipulam ideias sobre a condição de mulher negra. Para tal, exploram símbolos já existentes, ou criam novos. (...) Essas imagens de controle são traçadas para fazer com que o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana." (COLLINS, 2019, p. 136)

No momento que se escolhe Alfons Hug como curador, um homem branco, hétero, cis e europeu, para falar do Triângulo Atlântico, sem problematizar todas essas categorias que ele ocupa, voltamos a reproduzir a lógica do negro como objeto de estudo. Mesmo que tenhamos uma quantidade expressiva de artistas negros falando em primeira pessoa e denunciando o trauma colonial em seus trabalhos, quem cria a narrativa de uma exposição é a curadoria.

Mas, paralelamente à curadoria oficial, existe também a curadoria educativa, que é criada por cada educador em suas visitas: o recorte que ele faz da exposição, o percurso que ele escolhe percorrer com o visitante, as obras que ele opta por abordar. Curadoria essa que não é imposta, e sim construída em relação com os visitantes que estão juntos com o educador. E é aí que se configura a disputa de narrativa, um lugar extremamente potente para a crítica artística e institucional. É importante frisar que o educador é um intelectual e sua atuação é dialógica, não sendo apenas alguém que é obrigado a falar bem da instituição ou da curadoria. As trocas que acontecem em uma visita são poderosas articulações de pensamento que podem detonar, questionar ou ampliar os significados de uma obra, uma exposição ou instituição.

---

pedofilia e a zoofilia e blasfemava contra símbolos e valores religiosos cristãos a partir de uma leitura equivocada de 3 dos 270 trabalhos expostos: *Travesti de lambada e deusa das águas*, de Bia Leite, *Cruzando Jesus Cristo Deusa Schiva*, de Fernando Baril e *Cena de interior II*, da artista Adriana Varejão.

Por fim, provando a força do setor educativo de uma exposição, a experiência da 12ª Bienal acabou por se confundir com a atividade educativa, visto que a pandemia do coronavírus impossibilitou a Bienal de acontecer presencialmente poucos dias antes de sua abertura. O que seria uma grande exposição se tornou um site com registros das obras e alguns depoimentos das artistas. A "Bienal online", como foi chamada, se transformou em uma experiência - e não um acomulado de informações - somentes a partir das ativações do Educativo, que envolviam lives com intelectuais e artistas sobre a mostra e sobre o que estávamos passando naquele momento, além de materiais didáticos para serem usados nas aulas remotas e conversas entre artistas e professoras locais.

6.2 - O Rio é uma Serpente

Enquanto assumia a vaga de coordenadora de mediação da 12ª Bienal do Mercosul, surgiu o convite para ser coordenadora educativa da 3ª Trienal de Artes Frestas, evento organizado pelo SESC-Sorocaba, sendo um dos maiores eventos do SESC-São Paulo fora da capital paulista. Esta edição de Frestas teve o jovem trio Beatriz Lemos, Diane Lima e Thiago de Paula Souza como curadores, e o título *O rio é uma serpente*, que buscava, entre outras questões

> trazer para a prática o debate sobre economias de acesso, refletir sobre as políticas e poéticas de exibição, investigar quais estratégias de solidariedade são possíveis, bem como aquilo que dizem os corpos que, habitando estruturas de poder assimétricas, estão a criar um vasto mundo fora do mundo. (SESC SÃO PAULO, 2021, n.p.)

O projeto curatorial dialogava muito com minhas práticas e pensamento enquanto educadora. A curadoria, desde o início, pensou a educação como um pilar do projeto curatorial, e não só algo que existisse para explicar a mostra. Gosto de pensar que esse educativo foi a margem desse "rio serpente", uma margem porosa, cheia de raízes, que não apenas o delimitou, mas fez parte dele e proporcionou ricas trocas com o solo, fazendo a comunicação da mostra com o território.

Sorocaba é terra indígena, embora muito mais ênfase seja dada à história dos bandeirantes que ali chegaram do que a de seus moradores originários. Em tupi-guarani, "sorocaba" significa "terra rasgada", e é a partir do significado do próprio nome da cidade que surge o título dessa trienal: Frestas. Desde o início, era importante que fôssemos para Sorocaba escavar a história oficial para chegarmos ao que foi soterrado, invisibilizado, para que o território não fosse algo externo ao processo curatorial. Não queríamos que a exposição viesse e pousasse na cidade, e cabia ao setor educativo atuar no resgate e na multiplicação dessas histórias, saberes e agentes não oficiais. Assim, fizemos alguns estudos de campo na cidade, conhecemos pessoas e lugares, histórias outras que não estavam escritas.

Porém, a pandemia novamente interrompeu os planos. Tudo passou a ser *online*. O estudo do território virou um estudo via *google maps*, conversas no *zoom*, leituras e trocas muito intensas com moradores da cidade, agenciadas por Camila Fontenele, assistente de curadoria da exposição e artista moradora da cidade . A Trienal enquanto exposição foi sendo adiada até enfim abrir em meados de 2021. Mas enquanto o presencial não pôde acontecer, uma série de atividades *online* expandiram a margem desse rio em escala internacional.

6.2.1 - Primeiro Ato: Alargando as margens do rio[80]

Diante da incerteza da possibilidade de uma exposição física em plena pandemia, e um grupo de jovens artistas com obras comissionadas que precisariam de adaptação para um novo contexto sanitário, um grupo de estudos *online* foi criado. Nele, os artistas tinham acompanhamento curatorial dos curadores de Frestas e curadores convidados para pensar as mudanças estruturais que as obras precisariam, além de falas com os diversos agentes da mostra a fim de entenderem como cada setor compõe o todo de uma exposição. Ação importante se pensarmos as economias de acesso do mundo das artes, principalmente quando falamos de artistas jovens e dissidentes, ainda mais nesse conturbado período pandêmico que estávamos vivendo.

Em um desses encontros, fui convidada para falar sobre a importância do educativo em uma exposição, algo que considero revolucionário, já que a hierarquia das artes visuais coloca a arte educação em segundo plano, subordinada às obras e artistas. O que usualmente vemos é o artista chegar com seu projeto pronto, na véspera da abertura da exposição, e despejar seu processo criativo num curtíssimo espaço de tempo no educativo. Esse movimento é pouco proveitoso para todos, inclusive para o próprio artista que poderia ter no educador um cúmplice, alguém que, como dito anteriormente, convive com sua obra intimamente e poderia dividir percepções riquíssimas para juntos constituírem uma noção ampliada do trabalho. Muitos dos artistas ali presentes tinham uma ideia simplista do que faz um educativo e, naquela conversa, perceberam uma vastidão de possibilidades, o que abriu espaço para que eu pudesse ter conversas individuais em uma espécie de "acompanhamento educativo" de alguns dos trabalhos comissionados. Quando a exposição abriu, essa conversa inicial possibilitou uma troca frutífera entre artistas e educadores, se desdobrando em ações e projetos ao longo da mostra.

Algo que vale destacar também foram as conversas que tive com o arquiteto da exposição, Tiago Guimarães, a fim de que pudesse opinar na expografia. Já que o educativo é a equipe que mais vivencia o espaço expositivo, é importante dar a ele condições plenas de ocupação desse espaço. Uma expografia precisa comportar lugares de descanso, lugares de fruição coletiva, lugares de respiro, mobiliários confortáveis e

[80] Devido à Pandemia de Covid, a equipe curatorial entendeu a mostra em dois atos: antes da pandemia e durante/depois dele. Aqui entenderemos o primeiro ato antes e o segundo ato depois da chegada dos mediadores da exposição.

utilitários, não só para a equipe de educação, mas para o público como um todo. É preciso possibilitar lugares para sentar, para deitar, para conversar, para escrever, para descansar. Tive a sorte de poder contar com um arquiteto bailarino que estava atento e preocupado com isso, disposto para conversar sobre outras coreografias possíveis no espaço. Posteriormente, com a exposição já aberta, Tiago também conversou com a equipe de mediadores para entender como o espaço estava funcionando para eles. E aqui chamo atenção novamente para esse importante *feedback* de quem vive intimamente a exposição.

> O ciclo de visitas com turmas de escola ainda não havia sido iniciado. Então, conversamos livremente sobre como estava sendo permanecer e mediar naquele espaço. Falamos sobre a leitura do público em relação aos pisos criados para receber os trabalhos. Eles apontaram quais obras pareciam eclipsadas nos circuitos mais comumente escolhidos pelos visitantes e me mostraram jogos de mediação que envolviam procedimentos de dança. Fui cobrado pelo acabamento duro do mobiliário. Dividimos a vontade de circular de patins por aquela exposição. De todos, um comentário me pegou. Talvez tenha sido feito pelo Erick[81]. Ele me disse que o espaço permitia contato visual constante entre os integrantes da equipe de educadores. Mesmo espalhados, era possível manter relação entre os grupos, e a sensação de cuidado mútuo permanecia. Esse tipo de coreografia me interessa. (GUIMARÃES, 2021, n.p)

Nesse período pandêmico também tivemos *Tópicos para a diferença e justiça social,* o curso de formação de professores dessa edição de Frestas. O curso que originalmente seria presencial com duração de 3 horas em um sábado antes da abertura da exposição se tornou um programa de formação *online* durante os sábados de 2 meses, de 3 de outubro a 21 de novembro de 2021, totalizando 24 horas de palestras, para um total de 150 pessoas simultâneas[82]. O programa era baseado em cosmologias não-eurocêntricas, pedagogias contra-hegemônicas, abordagens educacionais não normativas e não redutoras de conhecimento. A curadoria de temas e convidados escolhidos foi feita a partir de uma conversa minha com professores e diretores de Sorocaba, entendendo o que eles sentiam falta em termos de formação, principalmente no que tangia a educação para as relações étnico-raciais. O curso teve apoio da diretoria de ensino de Sorocaba, que o oficializou como um curso de especialização, valendo pontos para progressão de carreira dos professores do município

[81] Erick Azevedo era um dos educadores da equipe que estava cursando arquitetura e que também é bailarino. Entre outras coisas, Erick projetou um espaço educativo dentro da expografia de Tiago para o educativo ocupar com propostas de ação para o público.

[82] O curso completo está disponível online e pode ser acessado pelo link https://frestas.sescsp.org.br/educativo/formacao-professores/

Nossa aula inaugural foi feita pela pedagoga Nilma Lino Gomes, primeira mulher negra a comandar uma universidade pública federal, e ex-ministra do Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos. Intitulada *Antirracismo e Educação: por uma pedagogia das emergências*, Nilma falou sobre como a escola é um lugar de diversidade e pluralidade de conhecimentos, mas que um currículo ainda colonial inviabiliza esses conhecimentos e práticas de emergirem, chamando atenção para a necessidade de mexermos nos currículos - da educação básica ao ensino superior - de modo a possibilitar essas emergências. Para nós, que estávamos pensando essa edição de Frestas, era muito importante trazermos essa discussão para a arte, de modo a não criarmos um abismo entre curadoria e público, entendendo que a educação tem papel primordial nisso, pois é através dela que o estudante se entende sujeito cultural. Daí a importância desse ser o primeiro encontro.

> Ele [Boaventura de Souza Santos] fala de um pensamento abissal e eu chamo atenção de que o pensamento abissal produz uma pedagogia abissal, e ele pode produzir também uma cultura abissal, uma arte abissal. Na seguinte forma: quando separa a produção cultural de determinados sujeitos e determinados grupos, a produção artística de determinados sujeitos e determinados grupos, daquela outra produção cultural e artística que é considerada e é hegemônica, que é considerada "a" cultura. Então, vamos lá, dar espaço no currículo, na escola, para aquilo que a gente tradicionalmente considera como cultura: então você vai pensar que ela vai ter sempre uma raiz européia, que ela vai ter pouco diálogo com as culturas populares, ela não vai valorizar o que as pessoas produzem no seu cotidiano, no seu dia a dia, nas organizações culturais, o que nossos pais, nossos avós produziram como cultura. Então isso tudo vai sair fora, e você vai fazer com que as crianças entendam que a cultura é algo que nós temos que atingir, e não como algo que nós produzimos. Ou seja: nos retira do lugar de sujeitos da cultura, porque nós somos sujeitos culturais! Então, uma coisa é quando você, como sujeito cultural, organiza e expressa a cultura das formas mais diversas, e uma das formas de expressar essa cultura é através das artes, e a outra coisa é considerar que só é sujeito cultural aquele que está, digamos assim, visibilizado, ou legitimado, por discursos, por práticas, inclusive por políticas, como o que é "cultura válida". Então eu acho que é isso: pensar essa aproximação é entender que se nós somos sujeitos culturais, sociais, políticos e históricos, arte/cultura/educação está imbricada, não está separada. E que é entender descolonizar a arte para que nós, na escola, e as professoras da educação básica, os professores da educação básica, entendam que as estudantes e os estudantes, eles devem ser formados nessa concepção emancipatória avançada do que que é arte, do que é cultura, do que é esse processo educacional. Não a gente reproduzir essas formas hegemônicas de entender arte e cultura dentro do currículo, porque é isso que muitas vezes se faz. (GOMES, 2020, n.p.)

O segundo encontro foi comandado pela historiadora e educadora Renata dos Santos, que nos falou sobre a construção da sociedade brasileira a partir dos cânones da literatura do pensamento social brasileiro como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, mas também nos apresentando "outros" intérpretes do Brasil, como Lélia Gonzalez e Clóvis Moura, que trazem as pessoas negras para a centralidade desse debate.

No encontro seguinte, falamos sobre a aplicação da lei 10.639, que implementa no currículo oficial nacional o ensino de História e Cultura Afro Brasileira. Juliana dos Santos, artista e educadora, refletiu sobre o surgimento da Lei e sua aplicação no ensino de artes nas escolas e nos cursos universitários de artes visuais. No mesmo encontro, Ingra Maciel, historiadora e educadora de museus, nos mostrou o uso do funk como dispositivo pedagógico não só para implementação da lei, mas também como forma de aproximação das questões referentes à Juventude, ao território, ao direito à cidade, ao direito ao corpo, etc.

No quarto encontro, a lingüista Kassandra Muniz nos trouxe uma perspectiva afro diaspórica para as noções de ensino e aprendizagem, do quanto o ensino formal ainda é limitado para compreender toda essa complexidade. No mesmo encontro, a ativista indígena Naiara Tukano versou sobre a História a partir de uma perspectiva indígena, principalmente pela cosmologia Tukano, etnia da qual pertence e de como a cronologia ocidental não dá conta da existência dos povos originários.

Nos encontros seguintes, tivemos dois temas pouco abordados e muitas vezes até mesmo considerados tabu. O primeiro deles, Infâncias, Educação e Antirracismo, do qual ainda existe uma máxima falaciosa de que o racismo não é uma questão na primeira infância. Participaram a pedagoga e autora de livros infantis Kiusam de Oliveira e a educadora guarani Poty Poran. O segundo tema foi Gênero e sexualidade, assunto que vem sendo perseguido por setores conservadores com a alcunha de "ideologia de gênero". Heliana Hemetério, especialista em gênero e raça, e a psicóloga guarani Geni Nuñez, falaram sobre como a questão ideológica quanto aos gêneros sempre existiu enquanto imposição colonial na sociedade misógina que vivemos.

No encontro seguinte, falamos sobre a lei 11.645, que adiciona à obrigatoriedade do ensino da História e cultura afro-brasileira, o ensino da História e cultura indígena. Tivemos como convidadas a educadora e artista Arissana Pataxó e a educadora e curadora Naine Terena. No último encontro tivemos a pesquisadora e engenheira de dados Carla Vieira e Serge Katembera, pesquisador de novas tecnologias da informação, falando sobre os desafios da internet, suas implicações raciais pouco faladas e os usos das novas

tecnologias na educação, principalmente naquele cenário pandêmico em que vivíamos em que professores tiveram que rapidamente migrar para o virtual.

Complementando as ações voltadas para profissionais da educação, criamos também uma publicação educativa chamada *Afluentes*[83], na qual convidamos 34 educadores e pesquisadores de diversas regiões e contextos educacionais - alguns deles intelectuais que compuseram também a formação de professores - buscando construir uma investigação ampliada de fontes, perspectivas, tradições e agentes. Em *Afluentes,* além de aprofundarmos questões ligadas às leis 10.639 e 11.64, articulamos reflexões sobre modos alternativos de pensamento ecológico, espiritualidade, saúde e justiça social. Afluente é um pequeno rio que deságua em um rio principal ou algo abundante que aflui em direção a outro lugar; assim queríamos que os assuntos que de alguma forma perpassam o conceito curatorial desembocassem nas salas de aula e/ou outros contextos educativos. Desse modo, mais do que ensinar professores a trabalharem com as obras presentes na exposição em sala de aula, nos interessava convidar ao mergulho em temas cruciais que muitas vezes são aterrados dentro do sistema educacional.

[83] Disponível em: https://frestas.sescsp.org.br/educativo/afluentes/

6.2.2 - Segundo Ato: A fantasia de assaltar o museu

Sob um pequeno vislumbre do fim da pandemia, começamos o processo seletivo para a formação da equipe de mediadores da mostra. Toda a seleção foi feita de forma *online*, respeitando os protocolos de saúde. Abrimos o processo seletivo deixando nítido nossos interesses em relação a uma educação não normativa e/ou eurocêntrica. Na ficha de inscrição, perguntávamos dados sobre raça e gênero e tínhamos também perguntas relacionadas à relação dos candidatos com as questões da exposição, o que foi crucial para seguirmos para as entrevistas. Era muito importante que os estudantes tivessem alguma relação - pessoal ou profissional/curricular - com questões sociais, raciais e/ou de gênero para seguirem em frente na seleção. A ideia era que a equipe fosse pelo menos 50% negra. Embora houvesse dúvidas da instituição sobre a adesão dos universitários locais à seleção, devido a uma falsa ideia de que determinados assuntos não tinham tanta capilaridade no interior, fomos surpreendidos por um grande número de estudantes interessados nas vagas.

A entrevista foi um momento importante para nos aprofundarmos naquilo que nos chamou atenção no currículo dos candidatos na relação deles com a temática da exposição. A pedido do Sesc, foi escolhido um material comum a todos os candidatos, a fim de que tivessem uma mesma base para conversarmos sobre, e assim fossem igualmente avaliados. Sugeri então *Noturno 150*, videoclipe do grupo carioca *Heavy Baile*[84], no qual o dançarino Ronald Sheick faz uma visita virtual no *Metropolitan Museum* de Nova York e se imagina dançando passinho foda[85] dentro das obras do Museu. O que ouvimos no clipe é o som do Funk 150bpm com a inserção repetidamente da frase "fala baixo, meu filho", nos lembrando do comportamento silencioso e controlado esperado naquele espaço, em contraponto ao "assalto ao museu" que Heavy Baile nos traz na obra.

> Assaltar o museu significa invadir os espaços que produzem serializadamente a estética do 'belo' a partir dos corpos brancos, esculpidos, representados desde, por e para a supremacia branca. Quando xs negrxs e xs corpxs bandidxs, corpos ilegalizadxs pela supremacia branca, ocupamos o museu, são ações de desobediência estética, são ações políticas de imaginação, de viagem ao passado, de

[84] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U4hvMF_LKWM
[85] Para saber mais ver: Como dançar o Passinho Carioca, do Portal Kondzilla, disponível em: https://youtu.be/_mmDBCQIxwY

> efervescência das recordações e desejos de recuperação. (NARVÁEZ, 2020, n.p.)

O vídeo nos ajudou a perceber o quão por dentro dos debates da decolonialidade na arte e na cultura o candidato se encontrava, e aqui não falo de debates acadêmicos, conceituais. Era importante que o candidato não fizesse distinções hierarquizadas das duas manifestações artísticas, que entendesse a produção de conhecimento periférico, os saberes inscritos no corpo, as discussões de acesso e produção de conhecimento através da internet, os saberes emergentes oriundo das juventudes, a representatividade que artistas marginalizados estão trazendo na contemporaneidade, a internet como difusora de narrativas outras da juventude periférica, do desejo de reparação das peças roubadas de África e dos povos originários pela Europa difundido pelas redes sociais, etc.

A surpresa de alguns candidatos ao verem um vídeo como esse dentro de uma seleção de estágio do Sesc para um trabalho em uma exposição de arte confirmam uma das teses elaboradas neste trabalho sobre pessoas negras não acharem que espaços de arte refletem seus corpos e sua realidade. Muitos candidatos se emocionaram ao se verem refletidos já ali na entrevista, seja no vídeo ou em mim, já que eles não imaginavam uma mulher preta entrevistando-os e muito menos sendo sua "chefe". Quase todos os selecionados me relataram depois a surpresa/alegria ao verem uma mulher negra entre os entrevistadores e como isso automaticamente os aliviou: eles não seriam avaliados somente por pessoas brancas. Desde a seleção para mediadores, esse educativo já me apontava caminhos rumo a uma revisão histórica na arte-educação.

Dentre as diversas atividades que fizemos na formação de mediadores, uma delas foi uma conversa com o psicólogo especialista em questões raciais Lucas Veiga sobre noções de pertencimento e identidade nos espaços de arte. Lucas havia feito um trabalho muito interessante no grupo de estudos realizado com os artistas, no qual eles e os demais agentes negros da mostra puderam se pensar enquanto agentes negros produtores de arte, enquanto coletividade negra em um projeto que, pela primeira vez, trazia as questões raciais de forma tão contundente, e eu achei que seria importante uma conversa parecida com os mediadores. A equipe era majoritariamente negra, e constantemente discutimos sobre como as pessoas negras não se sentem à vontade em espaços de arte, de como existe um senso comum que nos indica que aquele é um lugar branco. Lucas Veiga nos elucidou sobre como nosso universo de referências é branco, seja na arte, na mídia e nas próprias relações sociais que colocam o branco como norma, como meta. Assim, o branco se sente

sempre em casa e o negro se sente sempre inferior, fora de contexto, querendo por vezes embranquecer para alcançar os lugares. E, na arte, isso não é diferente. É preciso que o sujeito negro se alimente de experiências pretas positivas/questionadoras que façam com que ele se enxergue enquanto potência. E o branco também, a partir desses mesmos exemplos, percebam o quanto a branquitude nubla sua percepção de mundo.

Pensando nisso, denominei um dos dias de formação de "como assaltar o museu", uma citação direta ao texto de Iki Los Pina. Neste texto Iki, nos fala das diferentes formas de "assaltar o museu" e como alguns artistas nos saciam esse desejo com imagens desse sonho quase impossível, como no filme *Pantera Negra* em que um museu europeu é roubado para que peças africanas voltem a quem as pertence por direito, ou na série *Pose*, na qual roupas da realeza são levadas de um museu para serem usadas em uma *ball*, ou como no vídeoclipe *Apeshit* de Beyoncé e Jay Z, no qual eles e alguns bailarinos negros ocupam com seus corpos, cabelos e danças, o Museu do Louvre.

> Esta imagem do vídeo de Beyonce revive meus rechaços aos museus mas, ao mesmo tempo, me convida a invadir o museu para reelaborar a história, para que a raiva brote e que as sensibilidades múltiplas da diáspora se multipliquem e manchem a branquitude. (NARVÁEZ, 2020, n.p.)

Acrescentei à lista de Iki o clipe de Heavy Baile comentado anteriormente: assim como *Apeshit*, temos ali pessoas negras altivas dançando em meio a algumas das obras mais famosas do mundo, ambas colocando a cultura negra e seus agentes em pé de igualdade com o que o ocidente vai determinar que é a alta cultura. Exibi os vídeos para os mediadores, e juntos debatemos o que seria esse "assalto ao museu" e como poderíamos "assaltar a arte" enquanto mediadores de Frestas. Era muito importante falar desse lugar de contranarrativa na arte, de como artistas marginalizados possuem um lugar de visão privilegiado do que é construído como centro e da potência de recriação que temos ao não pertencer a ele.

Era importante usarmos a palavra "assalto", dentro de um movimento que tem sido pensado pelas ditas minorias de positivar palavras atribuídas a elas de forma pejorativa, tornando-as algo digno de orgulho: que então "assaltemos" o imaginário do que é arte, incluindo-nos nela: pensemos o assalto como uma mudança de paradigma. Queria que o educativo de Frestas "assaltasse" o Sesc e as referências de arte até então apresentadas ali, mas também entendia que essa edição de Frestas já era, por si só, um assalto, visto que a maioria dos artistas eram "marginais". Foi muito importante para a equipe de mediação perceber isto, pois rompia com o estereótipo do artista, vivendo uma

realidade distante da realidade daqueles educadores. Aqui, tínhamos realidades e algumas vezes até idades próximas, o que gerou identificação e diálogo entre os educadores e os artistas.

O Sesc convidou alguns funcionários da unidade para fazer o curso de formação junto aos educadores, o que ajudou bastante a horizontalizar essa relação normalmente complexa e que demora a se estabelecer, seja o entrosamento entre as duas equipes, seja entre equipe fixa do Sesc e os contextos das exposições que chegam na unidade. Se as equipes educativas tem pouquíssimo tempo com curadores e artistas antes das exposições abrirem, as equipes locais têm ainda menos, se resumindo muitas vezes em uma fala breve da curadoria ou uma visita com o próprio educativo assim que a exposição abre. Tivemos alguns orientadores de público que fizeram o curso, o que deu a eles uma noção ampliada da exposição, fazendo com que muitos tivessem acesso pela primeira vez a debates sobre raça, gênero e arte socialmente engajada.

Um funcionário, entretanto, quando deparado com o conceito de "assalto no museu", ficou indignado. Não que ele tivesse entendido literalmente e achasse que eu estivesse fazendo uma apologia ao roubo, mas ele achou que eu estivesse "degradando" a arte, que eu estivesse incitando a equipe a racializar algo que seria "neutro", a colocar informações que não existiam ali, pois eu não estaria interessada em "fomentar o belo" e/ou a enaltecer a história da arte clássica e sim trazer um imaginário que, para ele, não era correto e não condizia com a missão do Sesc. Temos aqui um episódio que concretiza algumas coisas que falamos ao longo desse trabalho: a confirmação da arte enquanto um lugar de fomento da branquitude, motivo pelo qual sujeitos negros não se identificam com o espaço museologico; a negação da intelectualidade negra, a noção de sujeitos negros enquanto degeneradores do que foi fabricado pelo branco, logo, "marginais" na assepção ruim da palavra; a diminuição da importância da educação nas artes visuais e a não identificação entre a minha figura e o cargo de poder que ocupava na exposição.

Figura 41: *Noturno 150*. Sheik dançando dentro de *A aula de dança*, de Edgar Degas (1874)

Fonte: frame do videoclipe

Figura 42: Apeshit. Beyoncé e suas bailarinas dançando em frente à *Consagração do Imperador Napoleão e a coroação da Imperatriz Josephine*, de Jacques-Louis David (1807)

Fonte: frame do videoclipe

Devido ao tempo de duração da pandemia e por não residir em Sorocaba, não estive presente no dia a dia da exposição, algo esperado do cargo de coordenador do educativo. Sendo assim, a equipe se autogeriu com o apoio dos funcionários do Sesc e eu realizei formações quinzenais abordando os relatos que eles traziam e os assuntos que eles me demandavam. Foi frustrante não estar no cotidiano da exposição, acompanhando as visitas e atividades, mas foi muito interessante acompanhar as novidades de cada encontro. Mesmo que de forma *online,* pude presenciar o amadurecimento deles enquanto grupo e ver as atividades se formando junto ao público. Foi bonito ver como os exemplos práticos que eu trazia nas formações continuadas os inspirou a criar suas próprias metodologias. E foi interessante ver a Renata educadora do passado em ações de educadores no presente.

Mas nem tudo foram flores nesse educativo afrocentrado. A questão do colorismo[86] foi algo muito debatido após a abertura da exposição. Infelizmente, o racismo está constantemente se atualizando, e por mais que muita coisa tenha mudado nos dez anos que analiso neste trabalho, o comportamento racista de parte do público ainda não mudou tanto assim. Quando falamos de colorismo, entendemos que o racismo adquire contornos diferentes de acordo com o tom de pele envolvido. Enquanto os educadores retintos eram ignorados e até mesmo preteridos de visitas, os educadores de pele mais clara eram mais solicitados - e consequentemente recebiam uma quantidade de trabalho maior que os outros. Enquanto os educadores de pele mais clara reclamavam do assédio do público branco que os solicitavam o tempo todo, objetificando esses profissionais, os educadores de pele retinta experimentavam a ansiedade de não conseguir trabalhar e o medo de acharem que isso não acontecia por culpa própria.

Foi interessante perceber que, por mais que o Sesc houvesse me sinalizado que isso estava acontecendo, esse assunto só surgiu por parte da equipe a partir de uma partida de *Corpo Negro Cubo Branco* durante a formação continuada. É triste perceber que algumas das situações expostas nas cartas ainda acontecem. Sendo eu coordenadora da equipe e criadora do jogo, achei que estaria blindando a equipe de passar por essas situações. Ao mesmo tempo, foi aliviante ver que algumas das situações contidas nas cartas já foram superadas. Foi a primeira vez que pude presenciar o jogo acontecendo na

[86] É chamado de "colorismo" ou "pigmentocracia", a ideia de que, quanto mais escura for a pele da pessoa ou quanto mais traços negróides ela tiver, mais discriminação racial e exclusão ela sofrerá. O termo foi cunhado por Alice Walker em 1982 com a publicação do livro "*If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Looks Like?"* ("Se o presente se parece com o passado, como será o futuro?").

prática e pude confirmar que ele consegue nos ajudar a tocar em assuntos dolorosos e conversar sobre eles. Mesmo que não tenhamos certezas ou soluções, o primeiro passo para combater o racismo é falar sobre ele e debater coletivamente os casos sofridos para que aquele não vire um fardo solitário. Percebi inclusive que a regra do desempate a partir do tom de pele pode gerar uma hierarquização da dor de modo muito superficial, pois não necessariamente a pessoa de pele mais escura é quem sofre mais racismo, visto que existem formas de racismo com diferentes especificidades.

> A tolerância do sujeito negro de pele clara pela branquitude (que privilegia, mas não o livra do racismo), cria por vezes uma rivalidade entre estes e os negros de pele escura, que têm que lutar por seu direito a mobilidade sem qualquer tipo de vantagem. Surge, então, um sentimento de injustiça que pode intensificar a falsa ideia de que as pessoas de pele clara não seriam negras, já que têm o "mesmo" acesso e desfrutam da mesma liberdade de locomover-se em todos os espaços como as pessoas brancas. Esse acesso e tolerância levam também muitas pessoas negras de pele mais clara a duvidar de sua negritude, enquanto as pessoas negras de pele escura passam a entender suas vivências mais desveladas do racismo como uma reafirmação e prova da originalidade de sua negritude (DJOKIC, 2015, n.p.)

Quando a exposição abriu, ainda não tínhamos certeza se receberíamos escolas presencialmente devido à pandemia. Com isso em mente, algumas aulas *online* foram pensadas e aplicadas pela equipe. Com o tempo, as escolas começaram a agendar visitas. Os mediadores relataram que sentiam medo de receber as escolas, de se confrontar novamente com o período escolar e os traumas raciais vivenciados por eles nesse período de suas vidas. Sueli Carneiro, em sua tese *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*, nos mostra o quão epistemicida pode ser a escola formal.

> O epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

Ao final da exposição, os educadores sinalizaram que o medo inicial se transformou nas melhores experiências de mediação que tiveram na exposição: a sensação de "voltar para a escola" em outro patamar, não mais como vítima do terror racial, mas como referência. Tiveram a oprtunidade de acolher os estudantes negros e lgbtqia+ do jeito que gostariam que tivessem feito com eles. Esse cuidado com a

juventude negra é muito própria de educadores racializados: lembro de uma educadora da Bienal que me disse que fazia questão de cumprimentar toda menina negra que ela via entrar no museu e de desejar boas vindas, para ela ver que tinha uma "tia" parecida com ela ali e que ela sempre seria bem vinda. É muito bonita essa sensação de *oroboros*, figura que utilizamos muito no período de formação do educativo da Trienal, essa cobra que completa um ciclo em seu próprio corpo, se reencontrando consigo mesma ao final. Os educadores curaram seu trauma da escola elevando a auto estima dos estudantes de agora, e ao serem vistos como referência para esses estudantes, acabaram elevando sua auto estima também. E se eles se viam nos estudantes, eu também me via neles, e eles me curavam mostrando que tudo que havia feito até esse momento era válido: faz sentido falar de arte educação e questões raciais.

O colonialismo produz em nós, sujeitos negros, um trauma. Mas esse trauma, utilizado pedagogicamente, nos ajuda a produzir projetos educativos emancipatórios "capazes de produzir subjetividades rebeldes e inconformistas e que conseguem questionar a produção de subjetividades conformistas que imperam nos currículos das universidades e da educação básica." (GOMES, 2017, p. 62). De acordo com Nilma Lino Gomes, a comunidade negra produz saberes emancipatórios que foram sistematizados pelo movimento negro, e são ignorados até hoje pela educação formal.

> Trata-se de uma forma de conhecer o mundo, da produção de uma racionalidade marcada pela vivência da raça numa sociedade racializada desde o início da sua conformação social. Significa a intervenção social, cultural e política de forma intencional e direcionada dos negros e negras ao longo da história, na vida em sociedade, nos processos de produção e reprodução da existência. Ou seja, não se trata de ações intuitivas, mas de criação, recriação, produção e potência. A vivência da raça faz parte dos processos regulatórios de transgressão, libertação e emancipação vividos pelos africanos e seus descendentes (GOMES, 2017, pg 67)

Dentro da constelação de saberes produzidos pelos negros no Brasil, Nilma vai enfatizar os saberes identitários, os saberes políticos e os saberes estético-corpóreos. Tais saberes ficaram nítidos na atuação dos educadores negros da Trienal. Em uma exposição que já trazia visibilidade para a questão racial e colocava a identidade negra de forma afirmativa, os educadores trouxeram referenciais teoricos negros, experimentaram práticas afrodiaspóricas enquanto mediação das obras e trouxeram a afirmação de seus corpos e cabelos como ferramentas, entendendo a estética negra "como parte do direito da cidadania e da vida" (GOMES, 2017, p. 77) das pessoas negras.

Um exemplo de atividade educativa feita sob um viés estético-corpóreo foi uma performance que eu só soube que havia acontecido dias após o fim da exposição, através de um post de rede social. As educadoras Gleice, Gabriela, Maiara e Mariana fizeram uma intervenção artística em frente às fotografias do arquivo ZUMVI[87]. Diante das fotografias que retratavam manifestações artísticas, políticas e estéticas da população negra, as educadoras se colocaram a trançar o cabelo umas das outras.

> Nós, Gabi, Mai e Mari sempre conversamos sobre os nossos cabelos e situações que passamos ao longo de toda nossa vida justamente por causa deles e percebemos que as tranças são um lugar seguro para nós, onde nossos cabelos ficam protegidos, ajudam resgatar uma ancestralidade e autoestima perdida. Sabendo disso, a Gabi e a Mai falaram sobre a ideia de criar um salão especializado nisso (as duas) e falamos sobre nos apoiar e deixar uma trançar o cabelo da outra, tanto para aperfeiçoamento delas que pretendiam fazer disso uma fonte de renda, quanto para repassar técnicas e conhecimento umas para as outras. Assim, surgiu a ideia de uma intervenção que passasse isso por meio de uma ação visual que representasse nossa ancestralidade, nosso afeto e cuidado umas com as outras para além só do processo estético. (Gleice, relato por instagram, dia 17/02/2022)

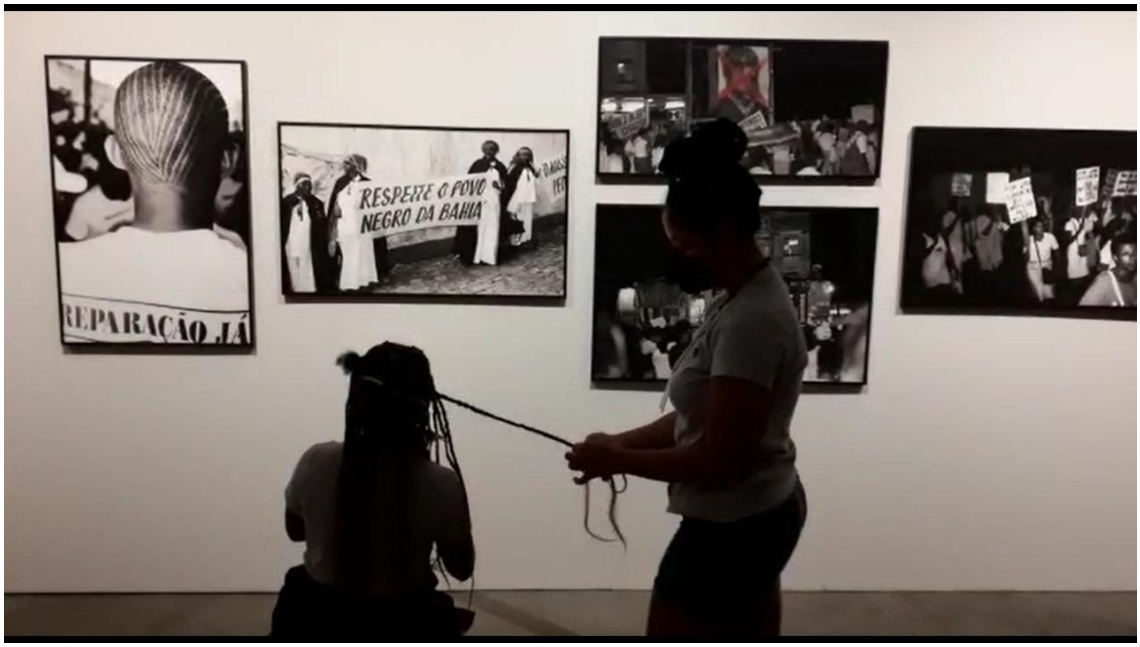
Não sei descrever a emoção que senti quando vi esse registro. Era uma sensação de encontro muito profundo, enquanto coordenadora, mas principalmente enquanto mulher negra. Mesmo nunca tendo comentado com elas e os demais educadores sobre minha produção que envolvia cabelo, vi ali uma questão se repetir. Dessa vez não enquanto uma reivindicação, como quando criei *Entre Fios* e posteriormente *Duro*, mas sim enquanto um ato de afeto, de comunhão, de elevação da auto estima, de aquilombamento. Aquela ação me fez rememorar não só a minha trajetória, como me fez refletir sobre as similaridades que unem as mulheres negras como um todo. Vi ali a potência e o cuidado que tive com minhas colegas negras no educativo da exposição dos *Panteras Negras*. Ao ver elas trançarem o cabelo umas das outras, me lembrei de Tais me ensinando a endredar os meus cabelos. É a intimidade dos cuidados capilares que hooks nos traz ao contar das mulheres negras juntas cuidando umas das outras nos sábados pela manhã saindo da cozinha e adentrando a sala de exposição.

[87]"Zum" vem da lente fotográfica e "vi" do verbo ver e juntos formam o nome desse importante coletivo fundado em 1990 por três jovens fotógrafos negros das periferias de Salvador, Lázaro Roberto, Ademar Marques e Raimundo Monteiro. Juntos, objetivavam fazer fotografia documental das diversas manifestações culturais e políticas da cultura afro-brasileira, e acabaram por criar um importante acervo de imagens do negro no Brasil. Hoje, Lázaro se dedica sozinho a cuidar e difundir o acervo. Para saber mais acesse: https://www.zumvi.com.br/

Figura 43: Equipe de mediação de Frestas

Fonte: Acervo pessoal

Figura 44: Gabriela Vicente e Gleice Sales trançando seus cabelos em frente à obra de ZUMVI



Fonte: Frame do vídeo registro da performance

Conclusão

> A encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos. (RUFINO, 2019, p. 5)

Gostaria de começar a conclusão deste trabalho explicando o porquê dele ser uma encruzilhada. Como o leitor deve ter percebido, é difícil colocar meu trabalho numa caixinha. A intimidade que aqui defendo está presente nas relações entre público, obra de arte e mediador nas exposições; na criação artística que nasce da crítica da brancura dos espaços e das obras presentes nele; na criação de quilombos dentro dos espaços expositivos, na criação artística auto definidora que serve de espelho para nós mesmas e para quem nos olha, no encontro com outras mulheres negras e na exposição de nossa fala coletiva e visões de mundo presentes em nossas obras; na afronta de nos sentirmos à vontade em espaços que não foram feitos para nós; no reencontro de si no outro ao ver que algo maior que nós nos une e une nossas experiências, sem nos essencializar.

Não tem como delimitar tudo isso em apenas educação, prática artística ou relações gênero-raciais, porque essas três vertentes estão "em cruzo". "O cruzo versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bricolagem." (RUFINO, 2019, p. 18). Essa dissertação não busca romantizar a violência gênero-racial que sofremos em nossas vidas pessoal e profissional. Desde que chegamos aqui raptados de África que transformamos a escassez em possibilidade, e não seria diferente na arte. A encruzilhada nos possibilita criar a partir da fricção do que o colonial nos colocou como estabelecido, seja o que é a arte, o que é educação, quem pode fazê-lo e quem deve receber o "conhecimento". A encruzilhada é a própria margem, aquilo que está fora, que não é definido, que não é oficial, que pode vir a ser, que é espontâneo, que é experienciável, que é íntimo.

Conta um mito que Exu é filho de Iemanjá e Orunmilá e desde que nasceu tinha uma fome sem fim. Os pais davam a ele tudo que pudesse servir de alimento, mas nada saciava Exu. Ele comeu as árvores, a terra, as casas e até as pessoas. Por fim, engoliu a própria mãe! Ogum, seu irmão, enraivecido por isso, pegou sua espada e partiu Exu em dois pedaços, mas de cada pedaço de Exu nasceram outros. Ogum então lhe cortou de novo, mas de cada pedaço nasciam mais, e todos famintos. Orunmilá, vendo que não restaria mais nada se assim seguisse, fez um trato: deixar de tentar matar Exu, se ele devolvesse tudo que comeu, principalmente sua mãe. E assim ele fez. E hoje cada Exu se

espalhou pelo mundo e cuida de cada ser humano, representando nossa fome de conhecimento, de vida. Mas quando se abusa, devasta tudo.[88]

O que proponho com cada uma das ações transcritas neste trabalho é quase uma prática antropofágica, regida pela "boca que come tudo" que Exu representa, no qual quem devora a cultura do outro e vomita uma nova forma de fazer arte são os seres marginalizados e não a elite. Proponho que o mediador seja visto como um antropófago, que come as obras das exposições em que trabalha, as digere e transforma-a em outra coisa. E aqui não falo de modo paternalista, como uma "mãe-pássaro" que mastiga a comida e a regurgita na boca de seus filhotes, que não teriam capacidade de se alimentarem sozinhos; de quem entrega para os "ignorantes" leituras prontas de trabalhos artísticos, para que estes passivamente se alimentem. Falo de novas interpretações subjetivas das obras junto ao público, mas também de novas obras, exposições, críticas. Uma nova forma de entender arte, marginalizada, encruzada, que não está mais "a serviço" da brancura e da lógica dicotômica colonial. Não falo sobre criarmos novos espaços, afrocentrados, falo de ocuparmos os espaços que já existem e subvertê-los com a nossa presença, como os exemplos trazidos nesse texto. O artista negro, que embora nao seja pensado para aquele espaço, faz dele seu lugar, ocupa-o e chama outros para estarem junto dele, transformando os espaços de arte em quilombos, acolhendo o público preto que se reconhece no olhar e criar a partir de suas próprias referências marginalizadas.

> Se a modernidade ocidental, em sua face de motor desenvolvimentista do capitalismo no mundo, destituiu a existência de milhares de seres ao longo de séculos de violência, o que restou desses seres deve ser agora encarnado pela potência ancestral, resiliente e transgressiva de Yangí[89], força reconstrutora dos cacos despedaçados que vêm a formar novos seres. (RUFINO, 2019, p. 25).

E é esse caráter multiplicador e unificador de Exu que ao mesmo tempo se transforma em vários e volta a ser uno, que acredito que a arte tem e que pode ajudar o povo preto a se re-humanizar. Entendo a arte feita por pessoas racializadas como negras[90] um processo de "cuidado de si", de refazimento da sua humanidade, de reconstrução dos pedaços cortados pelo colonialismo. A intimidade entra aqui como compartilhamento, como espelho, no qual a pessoa negra se vê e se emociona, percebe que não está sozinha

[88] Resumo a partir do mito contado em: https://pensandoumbanda.com/exu-boca-que-tudo-come/
[89] Exu ancestral
[90] Entendendo que racializados todos somos, inclusive os brancos, mas este é visto como universal, restando aos não-brancos os rótulos.

e um quilombo, mesmo que muitas vezes invisível, se forma temporariamente. E a pessoa não-negra, quando vê, também é afetada porque percebe que nem tudo é sobre ela, e se sente excluída, um pequeno trauma que pode ser o estopim para começar a olhar para o racismo e a pensar seu lugar nele, passar a olhar a pessoa negra e a si mesmo de outra forma, o que Lucas Veiga vai chamar de *devir minoritário*:

> A saída dessa posição subjetiva empobrecida no sentido da expansão da vida seria, então, entrar em devires minoritários, ou seja: aceder, no plano do inconsciente, às forças que constituem outras modalidades existenciais que não a do homem branco. Essas outras modalidades existenciais - ou experiências minoritárias - seriam precisamente aquelas que escapam à sobrecodificação do modo de ser branco, engajadas num processo de singularização que tende ao infinito. Entretanto, esse escape ou a conquista dessa linha de fuga se dá por meio de um percurso complexo no qual o devir minoritário se torna um processo de afirmação de uma identidade outra que não a do sujeito branco e que, ao fazê-lo, denuncia que o sujeito branco não é universal, mas apenas uma entre outras modalidades existenciais e identidades. Não se trata de fazer as experiências minoritárias ganharem o estatuto de universal ou de deslocar o sujeito branco da posição de padrão e de modelo de produção de subjetividades serializadas e idênticas, como é tão comum entre a branquitude. (VEIGA, 2020, p. 50-51)

E pensando especificamente em mulheres negras, a arte pode ajudar a chegar ao que Patricia Hill Collins chama de as "quatro ideias sobre a consciência" (2019, p. 213): a importância da autodefinição, o significado da autovalorização e do respeito próprio, a necessidade da autossuficiência e independência, e o papel central da transformação do "eu" para o empoderamento pessoal. E aqui trago como prova a minha própria trajetória: performances de mulheres negras me ajudaram a entender quem eu era e a valorizar minha experiência no mundo, a ponto de entendê-la como ponto de partida para a criação artística, chegando também em outras mulheres negras e retroalimentando essa roda. Caminho parecido com o de outras mulheres negras na performance, que, usando apenas seus próprios corpos e vozes, têm se colocado no mundo e influenciado outras mulheres a fazerem o mesmo. Estas vem alargando o discurso feminista negro e a própria noção de performance, que sempre foi colocada como uma arte radical, limítrofe com a vida, mas que recentemente tem servido de meio para expressar a radicalidade da vida de quem é dissidente e está em perigo sempre, não só durante o tempo de duração de uma ação artística.

A intimidade na arte, feita por, para e entre pessoas negras, é mais que uma forma de descolonização, é um ato de amor para com a nossa comunidade. Mais do que uma

forma de praticar o antirracismo através da arte, é criar novas formas de relações, é reevindicar nossa humanidade e nossa plenitude, é criar novas comunidades, mesmo que temporárias, é poder através da arte, nos instrumentalizarmos para nos conhecermos melhor e sabermos o que de fato merecemos no mundo. A arte para pessoas negras é um exercício de criação de novas possibilidades.

> Sendo a Arte um ato de amor, ela implicitamente significa um ato de integração humana e cultural. Um ato praticado rumo a uma civilização continuamente reavaliada, recriada e compartilhada por toda a humanidade.
> O amor é mais que mera simpatia, decorrência da subjetividade; ele é a solidariedade num compromisso ativo. Amor significa um valor dinâmico. Consequentemente, o artista tem o dever compulsório, nesse transe amoroso, de exprimir sua relação concreta com a vida e a cultura do seu povo. Em todos os níveis, formas, significações, implicações, conotações. O exercício da pura abstração, o jogo formal incontaminado, reduz-se ao parâmetro do nada: ao artifício da "arte pela arte" (NASCIMENTO, 1976, p. 17)

BIBLIOGRAFIA

ABRAMOVIĆ, Marina. **Body Art**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 5, jul. 2013. Disponível em https://performatus.com.br/traducoes/body-art/. Acesso em 08/09/2022

ABREU, Izis. **Silêncios rompidos: a poética visual de Magliani em exposição na Fundação Iberê**. Gaúcha ZH, Porto Alegre, 25/03/2022, GZH Artes. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2022/03/silencios-rompidos-a-poetica-visual-de-magliani-em-exposicao-na-fundacao-ibere-cl16fho9r001c017c3kib1wqp.html. Acesso em 15/06/2022

_____; SIMÕES, Igor. **A Exposição "Presença Negra no MARGS"**. 2022. Disponível em: https://www.margs.rs.gov.br/midia/presenca-negra-no-margs/. Acesso em 17/11/2022

ALFREDO, David; ARAÚJO, Luís. **Manifesto Baobá**. Museu do Amanhã. 2017. Disponível em: https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/Cartaz%20A1%20-%20Manifesto%20Baoba%CC%81.pdf. Acesso em 22/11/2022

ALÓS, Anselmo Peres. **Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão**. Revista Estudos Feministas, n° 19, Florianópolis, 2011. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000200007. Acesso 23/10/2021

ANZALDÚA, Glória. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.** Revista de Estudos Feministas, UFSC. 2000. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106.Acesso em 09/10/2022

BARROS, Cristina Ackermann. **Quem faz o jogo? Mediadoras/Educadoras e Crítica Institucional no Sistema Contemporâneo da Arte.** Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/234988. Acesso em 29/08/2022

BENTO, Aparecida. **O que é o pacto narcísico da Branquitude?** Temporada 24 – Episódio 2, 13 min. 2020. Disponível em: https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/entrevista/v/8858542/. Acesso em 16 de novembro de 2022.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

BONFIM, C. **Porque o ouvido não tem pálpebras: Latitudes Latinas, mediação cultural e descolonização da escuta**. In: Revista SURES, n. 6, p. 1-14, jul. 2015.

BQUEER, Rafael. **Manifesto Afrofuturista.** Espaço Caixa Preta. 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/events/travessa-dona-marciana-31-botafogo-rio-de-janeiro-rj-22280-120-brasil/exposi%C3%A7%C3%A3o-manifesto-afrofuturista/294483344474159/. Acesso em 13/10/2022

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, n° 19, 2002.

BUENO, Winnie. **A lacradora: como imagens de controle interferem na presença de mulheres negras na esfera pública.** Disponível em: https://medium.com/neworder/a-lacradora-como-imagens-de-controle-interferem-na-presen%C3%A7a-de-mulheres-negras-na-esfera-p%C3%BAblica-cb26f5edbb59. Acesso em 04/08/2021.

CAMNITZER, L. **Introdução**. In: CAMNITZER, L.; PÉREZ - BARREIRO, G. (org.). Educação para a arte/Arte para a educação. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009, p. 13-28.

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

CASTELLANI, Felipe Merker; REAL, Andy Hellen Marques; BARBOZA, Lucas Moura. **Sonoridades e Poéticas Afro-diásporicas**. In: Arte e Transmidiações - Anais do 3º Congresso Intersaberes em Arte, Museus e Inclusão; III Encontro Regional da ANPAP Nordeste e 8ª Bienal Internacional de Arte Postal. Anais. João Pessoa(PB) 2020, 2020. Disponível em: <https//www.even3.com.br/anais/3ciamiufpb2020/264871-SONORIDADES-E-POETICAS-AFRO-DIASPORICAS>. Acesso em: 18/10/2021.

COLLINS, Patricia Hill. **Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro.** In: Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril. Brasília: 2016.

_____. **Pensamento femininista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento.** Tradução de Jammil Pinheiro Dias. 1 ed. - São Paulo: Boitempo. 2019.

COLETIVO AUTÔNOMO DE MEDIADORXS. **Declaração**. Porto Alegre: [s.n.], 05 nov. 2013. Não paginado. Disponível em: <https://coletivoam.wordpress.com/2013/11/06/declaracao-2/>. Acesso em: 19/11/2019.

COLETIVO FICÇÕES, **LINGOA GERAL I - Progresso**, Rio de Janeiro, Publicação Independente, 2019.

COSTA, Fernando Braga da. **Garis: um estudo de psicologia sobre invisibilidade pública**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Acesso em: 25 set. 2022.

CONDURU, Roberto. **Negros indícios: performance video fotografia.** São Paulo: Espaço Dona Marcianas. 2017. Disponível em: https://issuu.com/tj70/docs/cat__logo_negros_ind__cios_1_. Acesso em 16/11/2022.

DALCOL, Francisco. **Exposição "Acervo em Movimento" marca a reabertura do MARGS**. Secretaria da Cultura, Notícia, Rio Grande do Sul, 07/12/2022. Disponível em: https://www.google.com/url?q=https://cultura.rs.gov.br/exposicao-acervo-em-movimento-marca-a-reabertura-do-

margs&sa=D&source=docs&ust=1677358419298310&usg=AOvVaw28_UxSA-ddxnLA9X99npa5. Acesso em 10/12/2022

DEMETRI, Felipe. **Judith Butler: Filósofa da vulnerabilidade**. In Revista Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, n. 58. UFRJ. 2018. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/46770. Acesso em 05/06/2022.

DESVALLÉES, A. & MAIRESSE, F. **Conceitos-chave de museologia.** São Paulo: Armand Colin; Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comité Nacional Português do ICOM. 2014

DJOKIC Aline. **Colorismo: o que é, como funciona**. Geledés. 26/02/2015. Disponível em: https://tinyurl.com/bdek2vuu. Acesso em 18/10/2022

DO VALE, Marina. **Pele afora, pele adentro – um corte íntimo** -. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

FEIX, Tania Alice. **O re-enactment como prática artística e pedagógica no Brasil**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/alice>. Acesso em: 20/09/2011

FRANCISCO. Severino. **Di Cavalcanti, o gênio da beleza.** Diário de Pernambuco. 22/05/2016. Viver. Disponível em: http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/viver/2016/05/di-cavalcanti-o-genio-da-beleza-mulata.html. Acesso em 16/07/2021.

GADELHA, José Juliano. **Resenha: o pequeno segredo do pensamento**. Revista Eletrônica Interações Sociais. Revista de Ciências Sociais - REIS. v. 3, n° 1. 2019. Disponível em: https://periodicos.furg.br/reis/article/view/9134/6277. Acesso 04/10/2022

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador. Saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

GONÇALVES, Mônica Hoff. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro.** 2014. 272 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: http://hdl.handle.net/10183/115180. Acesso 28/04/2022.

GONZAGA MARQUES, Andrea Neves, **Direito a intimidade e privacidade**, 2009. Disponível em: https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/campanhas-e-produtos/artigos-discursos-e-entrevistas/artigos/2010/direito-a-intimidade-e-privacidade-andrea-neves-gonzaga-marques. Acesso em 29/07/2022.

GUIMARÃES, Tiago. **Expografia em Frestas**. 2021. Disponível em: https://frestas.sescsp.org.br/editorial/expografia-em-frestas/. Acesso em 19/05/2022

HOOKS, Bell. **Alisando nossos cabelos**. Geledés. 2005. In: https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/.Acesso em 10/11/2021.

_____. Choosing the Margin as a Space of Radical Openess. In: Yearning: Race, Gender and Culture Politics, Cambridge: South End Press, n.1. 1990.

_____. **Vivendo de Amor.** Geledés. 1994.Disponível em: https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/. Acesso em: 29/11/2021

INTIMIDADE. In Dicionário online de português. 2022. https://www.dicio.com.br/intimidade/

INTIMIDADE. In Dicionário Michaelis online. UOL. 2022. https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/intimidade

INTIMIDADE. In Dicionário Aulete online. 2022. https://www.aulete.com.br/intimidade

ITAÚ CULTURAL, **Cartas Negras, a retomada**. In:Ocupação Conceição Evaristo, São Paulo, 2017.

KILOMBA, Grada. **Massa Revoltante**, vol. 2/Conversa com Grada Kilomba. Youtube. 17 ago, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=dGgzqLuXVns. Acesso em 10/01/2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEVINE, Debra. **Ensayo**. Hemispheric Institute. 2009 - 2013. Disponível em: http://hemi.nyu.edu/hemi/es/julie-tolentino-wood-ensayo. Acesso em 23/08/2021.

LIMA, Diane. **Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016.

LORDE, Audre. 1982. **Learning from the 60's.** Blogueiras Negras. Disponível em https://blogueirasnegras.org/1982-audre-lorde-aprendendo-com-os-anos-60/. Acesso em 21/01/2022

MACEDO. Rivair. **Dinâmicas histórico-culturais do "Triângulo do Atlântico"**. In: Bienal - O Triângulo Atlântico: catálogo da 11° Bienal do Mercosul. Fundação Bienal do Mercosul. 2018.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas.** In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUE, Ramón (orgs.). Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MARINS DE OLIVEIRA, Mirtes. **Exposições como Arenas de Poder.** In REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO / Nº 9, novembro 2019. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/2f606cc3/d5f8/4410/b187/ffc0a51a109b.pdf. Acesso em 26/10/2022.

MARTINS, Mirian Celeste (coord.). **Curadoria educativa: inventando conversas.** Reflexão e Ação – Revista do Departamento de Educação/UNISC - Universidade de Santa Cruz do Sul, vol. 14, n.1, jan/jun 2006. Acesso em 24/01/2021

MENOTTI, Gabriel. **Obras à mostra: articulações do trabalho de arte pelo desenho de exposição.** In: ARS. Ano 11. nº22. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/80656/84306. acesso em 16/06/2021

MBEMBE, Achille. **A crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MELIN, **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MIRANDA, DS. **Produção Gráfica de uma Luta Histórica** In: La Silueta (org.). Todo Poder ao Povo – Emory Douglas e os Panteras Negras. São Paulo: SESC, 2017.

MOMBAÇA, Jota. 2016. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência**. Revista ISSUU, p. 1-20. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi. Acesso em: 15 de Novembro de 2022.

MOMBAÇA. Jota. **Redistribuição da Violência**. África nas artes. 2018. Youtube. In: https://youtu.be/OVk3X3VQ9p0. Acesso em 11/01/2020.

NARVÁEZ, Iki Yos Piña, **A fantasia de Assaltar o museu**, Revista DR5. Dossiê Vibrações do Inaudível. 2020. Disponível em: https://revistadr.com.br/posts/a-fantasia-de-assaltar-o-museu/. Acesso em 20/05/2021.

NASCIMENTO, Abdias; **Arte-Afro Brasileira.** In Abdias Nascimento, um espírito libertador. MAC Niterói e IPEAFRO. 1° ed. Niterói, Niterói Livros, 2019

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: edições aurora, 2016.

OLIVEIRA JUNIOR, E.Q, **O Direito à intimidade.** 2018. https://www.migalhas.com.br/depeso/279271/o-direito-a-intimidade. Acesso em 27/09/2022.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade.** São Paulo: Editora Nós, 2017.

PINHEIRO, Diógenes *et al*. **Alunos da UNIRIO oriundos de pré-vestibulares populares: em busca de visibilidade e reconhecimento**. In: Acesso e permanência de Estudantes de Origem Popular: desafios e estratégias. Org. Jorge Luiz Barbosa, Jailson de Souza e Silva, Ana Inês Souza. Coleção Grandes Temas. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pró Reitoria de Extensão, 2010

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** 1ª edição. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

GARCIA, Cecília. Beatriz Nascimento: **Corpo negro produzindo História nos quilombos do passado e do agora.** Cidade Escola Aprendiz. 2021. Disponível em: https://www.google.com/url?q=https://educacaoeterritorio.org.br/reportagens/beatriz-nascimento-corpo-negro-produzindo-historia-nos-quilombos-do-passado-e-do-agora/&sa=D&source=docs&ust=1668859850408282&usg=AOvVaw2OXu79D5HVSOffTgZa0i90. Acesso em 28/09/2022.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. 112 p. (Feminismos Plurais)

RUFINO, Luiz. **Vence Demanda: educação e descolonização**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

_____. **Pedagogia das Encruzilhadas.** 1.ed. Rio de Janeiro: Mórula. 2019.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **Rapunzel: a arte contemporânea como cosmético/estético a partir das performances de Juliana dos Santos e de Priscila Rezende.** In: Revista Estúdio: artistas sobre outras obras - Lisboa, 2017. - Vol. 8 nº 20 (Out./Dez. 2017). Disponível em: https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2021/05/estudio_20_renata-Priscila-Rezende.pdf. Acesso em 03/10/2022.

SEGANFREDO, Thais. **11ª Bienal do Mercosul: resistência africana na institucionalização da arte**. In Nonada Jornalismo. 16/04/2018. Disponível em: https://www.nonada.com.br/2018/04/11a-bienal-do-mercosul-resistencia-africana-na-institucionalizacao-da-arte/. Acesso em 6/12/2020.

SESC SÃO PAULO, **Release de Imprensa**, 2021. Disponível em: https://frestas.sescsp.org.br/imprensa/. Acesso em 02/12/2021

SETTINERI, Francesco Souza, Decolonial, **O que resta após.** Org:Ana Maria Albani de Carvalho. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020

SIMOES, Igor. **Ensaio sobre o Provisório ou a insistência em estar junto: Programa Educativo Bienal 12**, In: Bienal 12 – Feminismo(s): visualidades, ações e afetos: catálogo da 12ª Bienal do Mercosul / coordenado por José Francisco Alves. [livro eletrônico].– Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020. Disponível em: https://www.bienalmercosul.art.br/_files/ugd/ae5dfe_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf. 06/11/2022.

SMITH, Barbara. **A Press of Our Own Kitchen Table: Women of Color Press.** Frontiers: A Journal of Women Studies, Vol. 10, No. 3, Women and Words, 1989. University of Nebrasca Press. Disponível em: http://www.kitchen-table.org/uploads/2/3/1/9/23196432/kitchen_table_barbara_smith_1989.pdf. 07/09/2022.

SPIVAK.Gayatri Chakravorty **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

SOMÉ, Sobonfu. **Espírito da Intimidade - Ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar.** São Paulo: Odysseus, 2003.

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

TRAVESSIAS I, **Texto de apresentação,** 2012. Disponível em: https://www.belamare.org.br/travessias-1/. Acesso 20/08/2021

TRAVESSIAS IV, **Texto de apresentação**, 2016. Disponível em: https://www.belamare.org.br/travessias-4/. Acesso 20/08/2021

VASCONCELLOS, Jorge. **A lança e o arco, ou por um devir-quilombista da arte**.In Revista Farol, UFES, v. 17 n. 24 (2021). Disponível em: https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/36353/23933. Acesso em 01/05/2022.

VEIGA, Lucas. **Identidade e devir: a criação de territórios existenciais.** In: Afluentes: O rio é uma serpente. Serviço Social do Comércio. São Paulo, 2021.

WALKER, Alice. **Cabelo oprimido é um teto para o cérebro.** Geledés. 1987. https://www.geledes.org.br/cabelo-oprimido-e-um-teto-para-o-cerebro-alice-walker/. Acesso em 09/07/2021

WESTCOTT, James. **Quando Marina Abramovic morrer: uma biografia.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

Referências Cinematográficas

ARAÚJO, J. Z. **A negação do Brasil** (Documentário). Brasil, 2000, 92 min.

VARDA, Agnes. **Black Panthers** (Documentário). França/Estados Unidos. 1968, 31 min.

GERBER, Raquel. **ORI** (Documentário). Brasil/África. 1989, 91 min.

ROCK, Chris. **Good hair** (Documentário). Estados Unidos. 2009, 95 min.