UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Dissertação de Mestrado

Projeto Raízes: Compartilhando referências negras gaúchas através da arte contemporânea.

Thiago Flores Madruga

Pelotas, 2019

ARTES VISUAIS
MESTRADO
CENTRO DE ARTES | UFPEL

CAPES

Thiago Flores Madruga

Projeto Raízes: Compartilhando referências negras gaúchas através da arte contemporânea.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre Artes Visuais com ênfase em: Processos de criação e Poéticas do cotidiano).

Orientador: Dra. Larissa Patron Chaves

Pelotas, 2019

Thiago Flores Madruga

Projeto Raízes: Compartilhando referências negras gaúchas através da arte contemporânea.

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 27/09/2019

Banca examinadora:

Prof. Dra. Larissa Patron Chaves (Orientadora)
Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Prof. Dra. Eduarda Azevedo Gonçalves
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio do Grande do Sul.

Prof. Dra. Gabriela Kremer de Motta
Doutora em História pela Universidade de São Paulo.

Prof. Dr.Igor Moraes Simões
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Dedico esta pesquisa a minha família e amigos, cujo apoio foi fundamental.

Agradecimentos

Agradeço a minha família cujos ensinamentos, guiaram não somente minha pesquisa, mas minha perspectiva de vida por completo.

Agradeço aos antepassados que por luta e sacrifício, abriram caminho para que hoje esta conquista fosse possível.

Agradeço a minha Orientadora Dra Larissa Chaves, pelos momentos de compreensão e parceria durante esta jornada.

Agradeço aos meus amigos pelo incentivo sempre presente.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

Resumo

Esta pesquisa objetiva investigar a prática artística elaborada para o desenvolvimento do trabalho **Projeto Raízes: Compartilhando referências negras gaúchas através da arte contemporânea**, cujo processo versa sobre a realização de uma série de intervenções urbanas constituídas a partir da colagem de lambe-lambes e stickers, como dispositivos de compartilhamento. Procuro inserir na arquitetura da cidade, referências afro-gaúchas no intuito de reverberar suas narrativas enquanto representações positivas, pelo seu papel na cultura e sociedade da região, propondo a revisitação do passado e reflexão sobre o presente, frente ao apagamento histórico decorrente do que chamamos de epistemicídio. A pesquisa busca contribuir para a construção de um processo que atribua maior visibilidade para a presença negra e suas contribuições para a cultura do estado. Da mesma forma, discute o papel da arte na educação do olhar e na percepção de uma perspectiva mais pluralizada do social, onde a população negra possa se sentir representada e tenha representatividade.

Palavras-chave: Representatividade-negra; Intervenção-urbana; Arte-contemporânea; Visibilidade Negra.

Abstract

This research aims to investigate the artistic practice elaborated for the development of the project **Projeto Raízes Project: Sharing gaucho black references through contemporary art**, whose process deals with the realization of a series of urban interventions constituted from the collage of licks and stickers as sharing devices. I try to insert Afro-gaúchas references in the city's architecture in order to reverberate their narratives as positive representations, for their role in the culture and society of the region, proposing the revisiting of the past and reflection on the present, given the historical erasure resulting from what we call of epistemicide. The research seeks to contribute to the construction of a process that gives greater visibility to the black presence and its contributions to the state's culture. Likewise, it discusses the role of art in the education of the look and the perception of a more pluralized perspective of the social, where the black population can feel represented and have representativeness.

Keywords: Black Representativity; Urban intervention; Contemporary art; Black visibility.

Lista de Figuras

Figura 1 – Thiago Madruga, *Lanceiros Negros,* lambe-lambe (2015). Fonte: Acervo Pessoal.....19

Figura 2 – Logo do Projeto Raízes (2015). Fonte: Acervo Pessoal.....23

Figura 3 – Fragmento do mapa da cidade de Pelotas identificando de espaços que de alguma forma fazem referência ao legado de Luciana de Araújo. Fonte: Acervo Pessoal. 27

Figura 4 – Thiago Madruga*, Cartaz Mãe Luciana,* colagem digital (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 29

Figura 5 – Imagem de Santa Efigênia. Fonte: Acervo Pessoal.....30

Figura 6 – Mel Waters, *Rosa Parks, grafitti,* (2016). Fonte: Mel Waters Art.31

Figura 7 – Mel Waters, *Martin Luther King Jr e Malcolm X, grafitti* (2016). Fonte: Mel Waters Art.....32

Figura 8 – Salvador, *Írio Rodrigues,* linoleogravura (2015). Fonte: Acervo do Artista.....33

Figura 9 – Salvador, *João Eli,* linoleogravura (2015). Fonte: Acervo do Artista.....34

Figura 10 – Salvador, *Irio Rodrigues* e *João Eli,* lambe-lambe (2015). Fonte: Acervo do Artista.....35

Figura 11 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana* (Instituto São Benedito), lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal.....35

Figura 12 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana* (Escola Municipal de Ensino Fundamental Luciana de Araújo), lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal....36

Figura 13 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana* (Edifício Luciana de Araújo), lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal.....37

Figura 14 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana*, lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 37

Figura 15 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana*, lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 38

Figura 16 – Thiago Madruga, *print* do Projeto Raízes no *Instagram,* (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 40

Figura 17 – Thiago Madruga. *Fanzine Lanceiros Negros* (2016). Fonte: Acervo Pessoal. 40

Figura 18 – Thiago Madruga. *Fanzine Projeto Raízes Vol.1 Mãe Luciana* (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 41

Figura 19 – Jarrid Arraes, *cordéis biográficos* (2015). Fonte: Acervo da Artista.....43

Figura 20 – Thiago Madruga. *Fanzine Projeto Raízes Vol.1 Mãe Luciana* (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 44

Figura 21 – Luciana de Araújo com órfãs do Asilo de Órfãs São Benedito quando este ainda era localizado na casa 07. Fonte: Acervo do Instituto São Benedito.....45

Figura 22 – Imagem do fanzine Mãe Luciana postado no site Issuu. Fonte: Acervo do Instituto São Benedito. 47

Figura 23 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana II*, lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 48

Figura 24 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana II* na “Exposição coletiva de ideias – Como resistir nos dias de hoje?”, colagem digital (2018). Fonte: Acervo Pessoal.48

Figura 25 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana II* no “SENACORPUS: Seminário Corpus Possíveis no Brasil Profundo”, colagem digital (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 50

Figura 26 – Xadalu, *Seres Invisíveis*, lambe-lambe (2016). Fonte: Acervo do Artista. 52

Figura 27 – Xadalu, Mostra fotográfica: *Não somos invisíveis*, realizada na Universidade de Caxias do Sul (2016). Fonte: Pioneiro.....57

Figura 28 – Registro de participantes da performance *Presença Negra* (2015). Fonte: Presença Negra. 58

Figura 29 – Antônio Pereira de Araújo Aguiar. Sócio Benemérito da SPB de Pelotas. Fonte: Foto de Janaína Schawbach, Ano: 2007.....59

Figura 30 – Alberto Pereira, *Série Negro Nobre,* imagem do cantor Jorge Ben, colagem digital (2015). Fonte: Acervo do Artista.....60

Figura 31 – Alberto Pereira, *Série Negro Nobre,* imagem da atriz Sheron Menezes, colagem digital (2015). Fonte: Acervo do artista.....61

Figura 32 – Alfred Weidinger, *Djermakoye Amadou Seyni Magagi, Harikanassou, Boboye, Níger*, fotografia (2012). Fonte: Acervo do artista.....62

Figura 33 – Alfred Weidinger, *Fon Ndofoa Zofoa III. de Babungo, Noroeste, Camarões*, fotografia (2012). Fonte: Acervo do artista.....62

Figura 34 – Frame dos prestigiados retratos dos fundadores da escola de Will. Fonte: Acervo Pessoal. 64

Figura 35 – Frame de Will projetando-se nos prestigiados retratos dos fundadores. Fonte: Acervo Pessoal. 65

Figura 36 – Thiago Madruga, *Cartaz Retratos de Poder: Mãe Luciana*, colagem digital (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 68

Figura 37 – Thiago Madruga. *Cartaz Retratos de Poder: Carlos da Silva Santos*, colagem digital (2018). Fonte: Acervo Pessoal.....69

Figura 38 – Thiago Madruga, *Tesouro Afro Rio-grandense 1/100: Aurélio de Bittencourt Júnior, sticker* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.....70

Figura 39 – Cildo Meirelles, *Zero Cruzeiro*, litografia offset sobre papel (1974-78). Fonte: Instituto Inhotim. 71

Figura 40 – No Martins, da série *Pra ver se dão valor*. Acrílica sobre cédula de real (2018). Fonte: Acervo do Artista. 72

Figura 41 – Alberto Pereira, *Incalculável*. Lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo do Artista. 72

Figura 42 – Thiago Madruga, *Tesouro Afro Rio-grandense 6/100: Maria Lídia Magliani, sticker* (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 73

Figura 43 – Registro de *Tesouro Afro Rio-grandense* entre os múltiplos que integraram a exposição “II Deslocc As paisagens cotidianas – descansar e resistir” (2018). Fonte: Acervo da Exposição. 74

Figura 44 – Registro de *Tesouro Afro Rio-grandense* entre os dispositivos disponíveis a serem compartilhados na exposição “II Deslocc As paisagens cotidianas – descansar e resistir” (2018). Fonte: Acervo da Exposição.....74

Figura 45 – Thiago Madruga, *Tesouro Afro Rio-grandense 2/100: Luciana Lealdina de Araújo, sticker* (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 75

Figura 46 – Thiago Madruga, *Tesouro Afro Rio-grandense 3/100: Marcílio Dias, sticker* (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 76

Figura 47 – Thiago Madruga, *print* do *sticker Tesouro Afro Rio-grandense 1/100: Aurélio de Bittencourt Júnior,* postado no Instagram (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 80

Figura 48 – Thiago Madruga, *cartela de stickers GRANA PRETA: Tesouro Afro Rio-grandense* (2019). Fonte: Acervo Pessoal. 81

Figura 49 – Thiago Madruga, *azulejo de papel da série Emergentes*, *colagem digital* (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 82

Figura 50 – Grupo Poro, A*zulejos de papel*, *lambe-lambe* (2007). Fonte: Acervo Pessoal. 83

Figura 51 – Rosana paulino, *A permanência das estruturas*, *impressão digital sobre tecido, recorte e costura* (2017). Fonte: Acervo do MASP.....84

Figura 52 – Registro de mural da cidade de Águeda em Rio Grande. Fonte: Acervo Café Rio Grande. 86

Figura 53 – Thiago Madruga, *série Emergentes* na exposição “Tempos de Resistência*”, lambe-lambe* (2018). Fonte: Acervo de Daniel Moura....86

Figura 54 – Thiago Madruga, postagem da série *Emergentes* compartilhada no Instagram (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 88

Figura 55 – Thiago Madruga, série *Emergentes, lambe-lambe* (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 90

Figura 56 – Thiago Madruga, *azulejo de papel da série Emergentes, colagem digital* (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 90

Figura 57 – Thiago Madruga, *série Emergentes, lambe-lambe* (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 91

Figura 58 – Thiago Madruga, postagem da série *Emergentes* compartilhada no Instagram (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 94

Figura 59 – Frame extraído do videoclipe “Noix” de Gabriel Jerôinmo (2018). Fonte: Acervo Pessoal.....97

Figura 60 – Aline Motta, Pontes sobre abismo, fotografia sobre tecido (2018). Fonte: Acervo da artista. 97

Figura 61 – Thiago Madruga, colagem digital da série Origens: Avó Corália, (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 98

Figura 62 – Thiago Madruga, colagem digital da série Origens: Avô Manuel, (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 98

Figura 63 – Thiago Madruga, colagem digital da série Origens: Avó Edelmira, (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 64 – Thiago Madruga, colagem digital da série Origens: Avô Mercides, (2018). Fonte: Acervo Pessoal. 99

Figura 65 – Alberto Pereira, colagem digital Bagagen01, (2016). Fonte: Acervo do Artista..... 101

Figura 66 – Thiago Madruga, registro da série Origens em exposição (2019). Fonte: Acervo Pessoal.....103

Figura 67 – Registro de respostas à cédula de Giba Giba (2018). Fonte: Acervo Pessoal..... 106

Figura 68 – Registro da reação de Marcel ao trabalho *Emergentes 2* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.....107

Figura 69 – Registro da reação de Alex ao trabalho *Emergentes 2* (2018). Fonte: Acervo Pessoal..... 108

Sumário

Introdução.....15

Capítulo 1 O Projeto Raízes: visibilizando as narrativas.....23

1.1 Luciana Lealdina de Araújo.....26

1.2 Remixando a narrativa: o trabalho desdobrado em fanzine 39

1.3 Novo cartaz, novos espaços.....46

Capítulo 2 Repensando espaços e representações de poder.....51

2.1 Retratos de poder.....56

2.2 GRANA PRETA: Tesouro Afro Rio-grandense 68

Capítulo 3 Origens: memória e identidade na produção de conhecimento sobre si em espaços institucionais de educação.....78

3.1 A série Emergentes.....79

3.2 Origens: Eu sou porque nós somos, mas também pelos que foram.. 93

Considerações Finais 105

Introdução

“No sul o negro charqueou
lavrou
carretou
no sul o negro remou
receu
diabo a quatro
o negro no sul congou
bumbou
batucou
a negra no sul cozinhou
lavou
diabo a quatro
no sul o negro brigou
guerreou
se libertou
quer dizer: ainda se liberta
de mil disfarçadas senzalas
prisões
diabo a quatro
onde tentam mantê-lo agrilhoado.”

(Oliveira Silveira)

INTRODUÇÃO

Conforme nos mostra o poema do escritor e ativista Oliveira Silveira, a população negra está extremamente ligada a construção do Estado do Rio Grande do Sul. Apesar disso, seus esforços não costumam ser lembrados ou sequer mencionados, gerando uma ausência de referências negras gaúchas. Um déficit que sempre me afetou, à medida que crescia enquanto um jovem negro nesse Estado. Ocasionalmente, era inevitável me deparar com a sensação de *ser de casa e não ser bem-vindo*, o que naturalmente acabou tornando-se o problema que abordo nesta pesquisa.

O que fazer quando a narrativa hegemônica da cultura em que você está inserido lhe exclui? Como adquirir noção de pertencimento em uma cultura, onde o discurso ideológico responsável por produzir o sentido das identidades oculta referências sobre seu povo? Como lidar com a crise de identidade cultural, gerada por esse tipo de fragmentação? Enquanto arte-educador, o que posso fazer frente a ainda presente reprodução de um discurso racista que nos segrega?

Esses são alguns questionamentos que permeiam meu cotidiano. Questionamentos que começaram no meio acadêmico, mas que também vão para muito além dele. Em função da ausência de referências, sempre tive dificuldade em pensar minha identidade cultural, fragmentada entre ser negro e ser gaúcho. A cultura do Rio Grande do Sul (formada pela união de diversas culturas) tem como característica recorrente uma grande valorização da figura do gaudério ou do colono, imigrante europeu vindo de países como Portugal, Itália, Polônia e Alemanha para colonizar o Estado. Inclusive, projetando ainda hoje a imagem de um estado eurocêntrico, em um país bastante marcado pelos processos do multiculturalismo e da miscigenação.

Entretanto, essa mesma cultura atribui à população negra e suas contribuições, uma condição problemática de invisibilidade. Presente em segmentos que vão das tradições e da arte, até a narrativa histórica, essa contribuição é evidente. Apesar da obrigatoriedade do ensino da cultura afro e suas contribuições,

estar assegurada por leis como a 10.639/03[1] e a 11.645/08[2] (esta última englobando também a cultura indígena) esta é invisibilizada. Nestas circunstâncias, podemos identificar o intuito de um apagamento histórico, de um projeto de embranquecimento cultural no Rio Grande do Sul, desenhado para desvencilhar a figura do negro da imagem do gaúcho, o que prejudica totalmente nossa construção de identidade e noção de pertencimento em relação a cultura gaúcha.

Para entender melhor esta perspectiva, partimos do pensamento do teórico cultural Stuart Hall a respeito do que seria a cultura. Em “A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”, Hall nos apresenta a cultura como resultado da união entre dois aspectos: o *substantivo* e o *epistemológico*. E explica:

> Por "substantivo", entendemos o lugar da cultura na estrutura empírica real e na organização das atividades, instituições, e relações culturais na sociedade, em qualquer momento histórico particular. Por "epistemológico" nos referimos à posição da cultura em relação às questões de conhecimento e conceitualização, em como a "cultura" é usada para transformar nossa compreensão, explicação e modelos teóricos do mundo (HALL, 1997, p.16).

Conforme vimos, para Hall a cultura é a junção entre as esferas *substantiva* e *epistemológica*. Porém, é interessante observar que, se por um lado a cultura possui as relações empíricas reais da esfera *substantiva*, por outro lado, a esfera *epistemológica* da cultura está relacionada à produção de conhecimento sobre si. Ou seja, Hall aborda a existência de dispositivos epistemológicos responsáveis pela criação da narrativa hegemônica, através da qual a cultura constrói e projeta sua imagem, define identidades e consequentemente a noção de pertencimento.

Entretanto, a cultura não é homogênia, como sua narrativa hegemônica sugere e, consequentemente, não acolhe todos seus membros da mesma forma. A pesquisadora Vera Pallamin observa:

> Por um lado, a dimensão da cultura associa-se ao processo de diferenciação de grupos sociais, delineando suas identidades, legitimando-os. Por outro lado, abarca o modo como se dão as relações entre estes diferentes grupos, as quais, frequentemente, são rugosas, de caráter agonístico. Esta sua contraface explicita a natureza política da cultura e do trabalho com cultura. É nos meandros deste terreno que programas e discursos sobre cultura podem ser geradores de práticas de erosão simbólica, de esgarçamento de referências e valores. Quando é canalizado nestes termos, a cultura é tratada como instrumento de discriminação social, sendo utilizada

[1] A lei 10.639/03 prevê o ensino da cultura afro-brasileira e suas contribuições históricas em escolas de ensino fundamental e médio. Pode ser localizada em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>

[2] A lei 11.645/08 prevê o ensino da cultura indígena brasileira e suas contribuições históricas em escolas de ensino fundamental e médio. Pode ser localizada em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>

> como reforço de processos econômicos. Este reforço implica sua participação em relações de dominação, através de modos de pensamento, ideias, representações e símbolos. Pela via ideológica fomenta-se a disseminação e o predomínio de um "padrão cultural", adejetivado como sendo o "melhor" para o social, o "mais avançado". Tal afirmação implica uma estratégia de desqualificação cultural dos demais grupos aí envolvidos, a qual pode efetivar-se pela indiferença, marginalização ou pela sua "mercadificação" (PALLAMIN, 2000, p. 25).

Neste viés, é possível entender a cultura enquanto construção ideológica, onde as relações estabelecidas entre as estruturas de poder são, muitas vezes, pautadas em processos que não apenas criam, como também se fortalecem na manutenção de desigualdades. Procedimento bastante relacionado a construção ideológica que rege a narrativa hegemônica da cultura gaúcha, uma vez que o estado se forma no período colonial, utilizando principalmente a mão de obra da população negra escravizada. Em um processo de barbárie através do qual o estado pôde não apenas constituir-se, como inclusive ascender economicamente, se deu a produção de charque, cujo comércio se tornou uma das principais rendas da região.

Para além disso (conforme vimos no poema de Oliveira Silveira), a população negra escravizada também desempenhou uma série de funções no campo e na cidade. Como frisa o pesquisador Euzébio Assumpção, "é sempre bom não esquecer que a história dos primeiros afro-gaúchos é a primeira página do trabalho no Rio Grande do Sul" (1996, p.6). Processo historicamente ofuscado pelo mito do estado construído pelas mãos do homem branco, livre e europeu. Narrativa que não só invisibiliza a população negra, como consequentemente oculta à barbárie que foi o processo de escravidão no Rio Grande do Sul. Questões que decidi discutir a partir do meu papel como artista.

No anos de 2015, produzi a série: *Lanceiros Negros*[3], que desenvolvi enquanto aluno do curso de Artes Visuais Bachalerado na FURG, para integrar o terceiro capítulo da monografia "Do rap ao lambe-lambe: arte, ativismo e o modus operandi adaptado". Para além de uma breve contextualização histórica sobre os acontecimentos que tangeram a Revolução Farroupilha, apresentei também o

[3] O Corpo de Lanceiros Negros foi um grupo militar formado por escravizados, aos quais foi prometida a liberdade em troca de seu apoio as tropas do exército Farroupilha (pertencente à República Rio-Grandense) no conflito contra o Império Brasileiro, conhecido como Guerra dos Farrapos ou Revolução Farroupilha que durou cerca 10 anos (1835-1845).

trabalho artístico feito por intermédio da elaboração e colagem de lambes[4], contendo releituras fotográficas dos *Lanceiros Negros* (fig. 1). As intervenções ocorreram durante o período de celebração da Semana Farroupilha (que ocorre de 7 a 20 de Setembro), nas ruas Duque de Caxias e General Canabarro. Ambas localizadas no centro da cidade de Rio Grande e cujos nomes homenageiam personagens históricos envolvidos no controverso Massacre de Porongos[5], onde a grande maioria dos *Lanceiros* foi assassinada.

Figura 1 - Thiago Madruga, *Lanceiros Negros,* lambe-lambe (2015). Fonte: Acervo Pessoal.

A experiência adquirida com este trabalho foi enriquecedora. Primeiro, porque me possibilitou mostrar como funcionava o pensamento que regia o regime escravocrata naquela época. Onde a elite, temendo uma eventual revolta que

[4] A colagem de lambe-lambe consiste em uma ação, desenvolvida por meio de uma técnica de fixação de cartazes sobre alguma superfície, através de uma cola que na maioria das vezes é produzida a partir de uma mistura de farinha e água. Outra mistura bastante recorrente ocorre entre cola branca e água.

[5] O Massacre de Porongos ocorreu no Cerro de Porongos (local que hoje corresponde à cidade de Pinheiro Machado) em 14 de Novembro de 1844. Onde o Corpo de Lanceiros Negros (cuja infantaria teria sido desarmada pelo então líder Farroupilha Davi Canabarro), foi emboscada pelas tropas imperiais lideradas pelo Moringue (alcunha de Alcunha de Francisco Pedro Buarque de Abreu) e dizimada.

ameaçasse seus privilégios, ignorou a promessa de liberdade pós-guerra feita aos *Lanceiros*, e os traiu. Segundo, porque permitiu-me encontrar uma via, através da qual foi possível contribuir para o combate a invisibilização negra na cultura do estado. À medida que pude acessar e compartilhar referências que atestavam a importância da população negra para a formação do Rio Grande do Sul, pude prestar maior atenção ao debate sobre representação e representatividade do negro na sociedade. Projetando uma imagem positiva através da qual, a população afro-gaúcha poderia se identificar.

Dando continuidade a este processo, esta pesquisa objetiva gerar representatividade e estimular reflexões a respeito da noção de pertencimento. Em um esforço movido através da elaboração de trabalhos e do compartilhamento de referências e narrativas afro-gaúchas por intermédio do desenvolvimento de séries artísticas, caracterizadas por serem *work in progress* e de longa duração.

Justificando-se por tratar-se de um movimento que busca combater o processo de apagamento histórico decorrente do racismo estruturante, oferecendo uma alternativa que inclui a representação afro-gaúcha positiva, na narrativa que compõe a história e cultura do estado.

Como metodologia de trabalho utilizo o que chamo de *Produção de base*, oriunda do cruzamento entre o "modus operandi adaptado", presente em "Do rap ao lambe-lambe", e reflexões que efervesceram durante a prática do estágio no Mestrado. Em síntese, a *Produção de base* é uma metodologia de pesquisa e prática artística, adaptada do método utilizado para a produção de instrumentais de músicas das Rap[6].

Desde o início da cultura Hip Hop nos anos 80, os Dj's produziam estes instrumentais (no Brasil, antigamente chamados de base) a partir de um fragmento recortado de outra música. O ato de encontrar estes fragmentos específicos chama-se *e-digging*. E a busca por eles levou DJ's à lojas de discos, sebos, antiquários e etc; em uma prática que ficou popularmente conhecida no Brasil como *garimpo*. Após ser encontrado, este fragmento era recortado e *sampleado,* ou seja,

[6] Rap (sigla para Rhythm and Poetry) é o gênero musical da cultura Hip Hop (movimento cultural nascido na Jamaica, que ganhou popularidade com a juventude negra estadunidense no Bronx, bairro de Nova Iorque) composta por quatro elementos. O MC (Mestre de Cerimônias que cantava as músicas), o DJ (Disc Jockey, responsável pela discotecagem), o Breakdance (a dança) e o Graffiti (a arte urbana).

ressignificado (recebendo variação de tons e/ou a adição de novos instrumentos), gerando uma nova melodia. Uma base em que o MC pudesse rimar em cima, construindo assim sua narrativa.

Da mesma forma, por se tratar de uma metodologia de pesquisa e prática artística, a *Produção de base* emerge da união destes dois seguimentos: *garimpo* e *sampleamento*. O *garimpo*, referente à pesquisa, corresponde à busca por narrativas de sujeitos históricos e levantamento de dados como imagens e localizações para a realização das intervenções. E o *sampleamento*, reflete a prática artística, onde após o *e-digging* (resultado do garimpo), me debruço sobre os fragmentos específicos escolhidos, recortando-os (através da colagem digital) e ressignificando-os em uma nova produção, por meio da qual poderei compartilhar suas narrativas na rua através das colagens, objetivando a criação de uma base de referências.

Este trabalho tem uma base focada na representação positiva, construída principalmente a partir da produção de arte urbana, que como afirma Pallamin:

> é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política (PALLAMIN, 2000, p.24).

Como vimos, a arte urbana é uma prática potente que não só pode ressignificar espaços, como também propor novos modos de estar no mundo, inclusive já no aparentemente “simples” ato de apropriar-se do espaço público (que parece cada vez mais privado ou privatizado). E neste contexto o lambe se mostra uma importante ferramenta, por se tratar de um dispositivo que permite compartilhar referências em intervenções urbanas e estender o diálogo para o cotidiano da cidade. A medida que insiro imagens em sua arquitetura, ressignificando espaços de trânsito como espaços políticos de discussão e aproximando os transeuntes destes sujeitos históricos.

Desse modo, a pesquisa *“Projeto Raízes: A produção de arte e o compartilhamento de referências negras no Rio Grande do Sul”* promove reflexão a respeito de minha produção teórica e artística como veículo de discussão para a problemática da invisibilidade negra no Rio Grande do Sul enquanto forma de resistência nos dias atuais. A partir da investigação de narrativas e produção de intervenções urbanas, realizo o compartilhamento de referências negras gaúchas no

espaço público. Referências muitas vezes marginalizadas ou pouco conhecidas pela população em geral, no intuito de rememorar sua participação e suas contribuições para a formação do estado e sua cultura. Um esforço para abordar a história do Rio Grande do Sul a partir de uma perspectiva mais pluralizada, onde a população negra possa se sentir representada e pertencente também.

Esta monografia se subdivide nas seguintes partes: Capítulo 1- O Projeto Raízes: visibilizando as narrativas, que marca o início do projeto e do compartilhamento de narrativas negras gaúchas nas intervenções artísticas. Partindo da história da Luciana Lealdina de Araújo enquanto modelo de representatividade. A seguir temos o Capítulo 2 - Repensando espaços e representações de poder, onde a partir de reflexões geradas pela inserção do cartaz *Mãe Luciana,* em espaços tradicionais de exposição, abordo a ausência de pessoas negras em espaços institucionais como consequência do racismo estrutural. Processo discutido nas séries *Retratos de Poder* e *GRANA PRETA: Tesouro Afro Rio-grandense*, em que trabalho com a representação de pessoas negras como figuras de prestígio e poder simbólico. Por fim, no Capítulo 3: Emergentes & Origens: memória e identidade na produção de conhecimento sobre si em espaços institucionais de educação, abordo através das séries *Emergentes* e *Origens*, o eventual potencial de transformação resultante nossa inserção em espaços institucionais. E como podemos ressignificá-los, os transformado em espaços onde nossa voz pode reverberar, gerando representatividade e pertencimento.

CAPÍTULO I O Projeto Raízes: visibilizando as narrativas

“Mantendo viva a ancestralidade em rima
Tal como os *griots*, preservando a memória dos nossos
Que é pra próxima geração não ter crise de identidade
Mas abrace sua negritude e renasça dos destroços
Sempre valorizando quem veio primeiro e lutou
Pra que a gente pudesse te uma chance
Sabedoria *dos antigo* ensinou
Que nenhum sonho *ta* fora de alcance”
(Conspiração Funk, 2018)

Este capítulo aborda a elaboração do *Projeto Raízes* e a sua investigação que culmina em práticas artísticas organizadas em torno da discussão sobre a invisibilidade negra no Rio Grande do Sul (fig. 2). Uma iniciativa criada em 2017 para pesquisar e propor reflexões a respeito de suas contribuições. Rememorando-as por meio do compartilhamento de referências afro-gaúchas.

Figura 2 – Logo do Projeto Raízes (2015). Fonte: Acervo Pessoal.

O *Projeto* trata-se basicamente de uma resposta social. Surge enquanto pesquisa e insurgência poética, disposto a contribuir para o preenchimento de algumas lacunas sociais e históricas, frente a já mencionada condição de invisibilidade atribuída à população negra e suas contribuições para a história e cultura do Rio Grande do Sul. Condição que possui suas raízes no colonialismo escravocrata e que penso resistir até os dias de hoje em função do racismo presente em nossa cultura. Motivo pelo qual se faz necessário refletir sobre a presença do racismo em sua narrativa hegemônica.

O antropólogo congolês Kabenguele Munanga[7], discorre sobre a forma como o naturalista sueco Carl Von Linné criou uma tabela onde hierarquizava raças, por relacionar a cor da pele à inteligência, cultura e fatores psicológicos. Uma tabela que valoriza a imagem do europeu e apresenta uma descrição depreciativa do africano, no intuito de inferioriza-lo. Levando Munanga a fatalmente concluir que:

> o pior é que elementos dessa hierarquização sobreviveram ao tempo a aos progressos da ciência e se mantêm ainda intactos no imaginário coletivo das novas gerações" (MUNANGA, 2003, p.9).

Esses elementos se fazem presentes em diversos segmentos da narrativa cultural hegemônica do Rio Grande do Sul, que do mesmo modo, atribui à figura do imigrante europeu uma noção de superioridade. Mostrando que ainda hoje sofremos com as consequências do darwinismo social, apesar dessa teoria não ser comprovada cientificamente.

Nesta perspectiva, a invisibilidade cria uma falta de referencias seletiva que tem como objetivo um projeto de branqueamento cultural (já apontado como colonial). Um projeto que afeta a construção de identidade da população negra e consequentemente a desestrutura em diversos segmentos. Processo muito bem analisado pelo pensamento de Sueli Carneiro, a respeito do epistemicídio da população negra, ao frisar que:

> Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a

[7] No artigo "Uma Abordagem Conceitual das Noções de Raça, Racismo Identidade e Etnia".

> condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a seqüestra, mutila a capacidade de aprender etc (CARNEIRO, 2005, p.97).

Com raíz colonial, o epistemicídio é um processo que mata, quem escapa ao genocídio. Como efeito, suas implicações estendem-se e prejudicam todos os segmentos presentes na vida da população negra, tornando emergencial a discussão sobre essas questões nos dias de hoje, em prol de um processo de reparação histórica e cultural. Algo que também busco estimular através da produção artística que desenvolvo, enquanto veículo para a educação estética. Em que, busco explorar as imagens que compartilho como possibilidades de viabilizar a produção de conhecimento.

A prática artística do lambe surge como um viés, através do qual posso trabalhar estas questões e compartilha-las no espaço público através de partilhas sensíveis, buscando propor diálogos e reflexões a partir de intervenções urbanas. Processo artístico com um potencial especificamente interessante. À medida que a entendo a colagem como uma prática que culmina na produção de dispositivos epistemológicos, elaborados no intuito de compartilhar conhecimento e estimular a produção de sentidos sobre a população negra no Rio Grande do Sul.

Iniciativa que teve como ponto de partida o compartilhamento da história de Luciana Lealdina de Araújo. Filha de mãe escravizada, nascida na cidade de Porto Alegre no século XIX, cuja história fora marcada pela trajetória ligada à benemerência e religiosidade.

1.1 Luciana Lealdina de Araújo

Luciana Lealdina de Araújo (também conhecida como Mãe Luciana) era descrita como uma mulher alta, negra de pele retinta e filha de mãe escravizada. Nascida na cidade de Porto Alegre em 13 de Junho de 1870, posteriormente mudou-se para a cidade de Pelotas. Município em que deparou-se e sensibilizou-se com a realidade de diversas meninas negras e órfãs que estavam desabrigadas e não tinham para onde ir. E onde após contrair tuberculose, fez uma promessa a São

Benedito. Dizendo que em caso de cura, construiria um lugar para abrigar estas meninas.

Segundo a pesquisadora Jeane Caldeira, o relato de Irmã Assunta afirma que “Luciana após ter ficado curada da tuberculose se instalou em uma casa bem pobrezinha em Pelotas, juntamente com seis meninas na qual ela ensinava tudo” (CALDEIRA, 2014, p.147). Apesar das dificuldades, de um ambiente não propício para sua liberdade de ação, como filha de escravizada em uma cidade do interior do Estado no final do século XIX, Luciana de Araújo era alfabetizada e passava o ensino adiante, além de também exercer o ofício de quitandeira.

Após conseguir o auxílio de algumas pessoas da cidade, conseguiu a realização de um feito incrível. A criação de um local de abrigo para meninas órfãs. Destaco que, uma vez se tratando ainda da primeira República, Luciana atua em meio a uma sociedade oligárquica e extremamente fechada quanto a seu regramento social. Quando se tornou a principal fundadora do Asilo de Órfãs São Benedito na cidade de Pelotas em 1901, e posteriormente do Orfanato São Benedito na cidade de Bagé em 1909, fora de fato um acontecimento inédito.

Nestes espaços, Luciana abrigou e alfabetizou diversas meninas desfavorecidas econômica, social e principalmente racialmente (ainda que houvesse também algumas meninas brancas). Isto porque a própria Luciana não foi propriamente ensinada, mas alfabetizou-se ainda criança em um contexto escravocrata. Onde o aprendizado ocorreu por ter sido incumbida da função de supervisionar a educação dos filhos do escravagista. Com isso em perspectiva, podermos entender melhor a significância de Luciana ter alfabetizado meninas negras no pós-abolição. Um período em que a educação se fazia extremamente inacessível para a população negra em geral.

Atualmente, o Instituto de Órfãs São Benedito ainda funciona e está próximo ao primeiro edifício de fundação, na rua Félix da Cunha, nº 07, centro da cidade de Pelotas. Esse quarteirão, marca um dos pontos fundadores da malha urbana da cidade, ou seja, perto da Catedral São Francisco de Paula, igreja matriz, permanecendo ali, portanto, parte importante da trajetória da cidade. Para além do Instituto, a cidade ainda possui uma escola e um edifício nomeados em sua homenagem (fig. 3). Entretanto, quem conhece Luciana Lealdina de Araújo hoje?

Figura 3 – Fragmento do mapa da cidade de Pelotas identificando de espaços que de alguma forma fazem referência ao legado de Luciana de Araújo. Fonte: Acervo Pessoal.

As buscas por informações a respeito de Luciana de Araújo permearam os antecedentes do trabalho. Como resultado, encontrei algumas investigações acerca de sua história no âmbito acadêmico. Entretanto, infelizmente pude concluir que fora dele, poucas pessoas de fato conhecem sua história. Apesar dos vestígios que ainda se fazem presentes na arquitetura da cidade. Com isso em mente, dei início ao procedimento que possibilitaria compartilha-la como referência, por meio dos trabalhos artísticos concebidos no *Projeto Raízes*. Partindo justamente da *Produção de Base* enquanto metodologia de pesquisa e prática artística.

Com o inicio do processo de *garimpo*, a pesquisa histórica foi conduzida a partir de uma série de leituras que me permitiram conhecer a história de Luciana de Araújo e entender um pouco mais sobre o contexto social em que ela viveu, durante o período de escravidão e até algumas de suas implicações no pós-abolição. Também possibilitou mapear alguns espaços específicos para a prática das

intervenções e encontrar tanto imagens, quanto fragmentos textuais que foram incorporados como elementos vitais para a composição da estética do cartaz.

Já no *sampleamento*, objetivei a elaboração de uma imagem que atuasse como um dispositivo através do qual, poderia levar parte da história de Luciana de Araújo para o espaço urbano e assim compartilhar com as pessoas alguns aspectos de suas contribuições. Deslocando sua narrativa para a arquitetura da cidade através dos lambes, ressignificando espaços e oferecendo eventuais oportunidades de reflexão em relação a sua representatividade.

Para a composição do cartaz intitulado *Mãe Luciana* (2018), utilizou-se um retrato de Luciana de Araújo, que surge como elemento central, a fim de dar destaque a sua imagem, que aparece envolta por uma grande moldura dourada. Já a imagem de fundo a qual seu retrato se sobrepõe, apresenta a figura de diversas meninas (fig.4). Esta imagem não foi escolhida por acaso, pois trata-se de um registro fotográfico realizado no Orfanato São Benedito localizado na cidade de Bagé. Segundo a pesquisadora Jeane dos Santos Caldeira (2014, p.153), esta "fotografia foi publicada na revista *Illustração Pelotense* de número 8, do ano de 1919". Provavelmente 10 anos após criação do orfanato. Ou seja, para além de mostrar as meninas que foram beneficiadas pelo trabalho de Luciana de Araújo, o fato desta imagem ter sido publicada, propõe reflexões a respeito do quanto seus esforços poderiam estar sendo reconhecidos por parte da população pelotense. No entanto, atualmente a condição de visibilidade parece não ser mais a mesma, uma vez que um século após a publicação dessa imagem, os esforços de Luciana de Araújo parecem desconhecidos por grande parte da população de Pelotas.

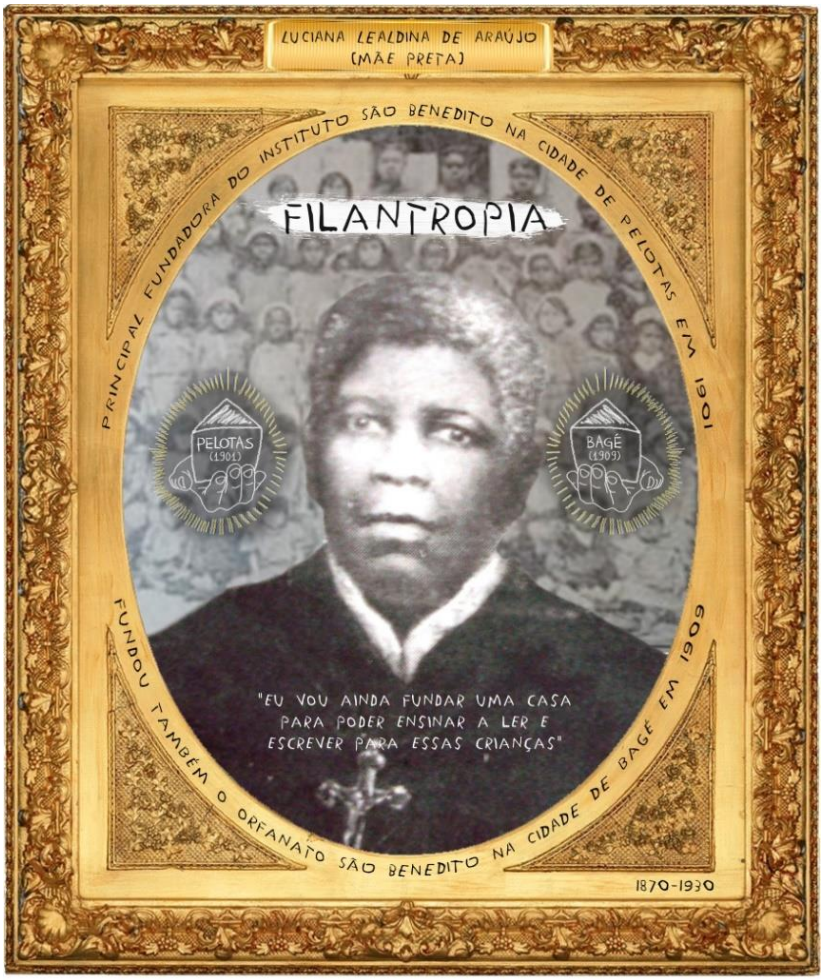

Figura 4 - Thiago Madruga*, Cartaz Mãe Luciana,* colagem digital (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Além das fotografias, o cartaz também possui algumas informações textuais, adicionadas no intuito de dialogar com a imagem e potencializar a discussão. Fornecendo alguns dados capazes de contextualizar esta representação de Luciana de Araújo. Relacionando-a diretamente com a criação do Instituto e do Orfanato São Benedito, informando também o ano de fundação e as cidades em que localizadas estas instituições. Mensagem enfatizada na presença de duas mãos desenhadas ao lado de seu rosto. Contendo em cada uma, a imagem de uma casa representando ambas as instituições.

É interessante ressaltar que a mão estendida, por vezes é popularmente associada com a ideia de oferta, entrega e/ou doação, e por conta disto, esta representação traz também a proximidade com o sentido de caridade ou filantropia. O desenho das mãos com a ilustração das casas, representando a entrega e as instituições fundadas por Luciana de Araújo, propõe ainda mais uma relação. Desta

vez com a figura de Santa Efigênia, uma santa negra, frequentemente representada com uma “casa” em sua mão (fig.5).

Figura 5 – Imagem de Santa Efigênia. Fonte: Acervo Pessoal.

O historiador Anderson Oliveira ao descrever Santa Efigênia, através da narrativa de Frei José Pereira de Santana, afirma que

> pertencia à nobreza. Princesa da Núbia, filha do rei Egyppo, teria se convertido ao cristianismo sendo batizada pelo apóstolo Mateus. Indiferente aos prazeres mundanos e aos requintes da corte, tornou-se religiosa fundando um convento. Após a sua conversão e a morte de seu pai, seu tio – Hitarco – teria usurpado o trono do herdeiro legítimo – Efrônio –, irmão de Efigênia, tentando desposá-la para consolidar o seu poder na Núbia. Efigênia teria se recusado a atender aos intentos do rei usurpador, despertando naquele uma profunda ira. Hitarco ordenou que fosse ateado fogo à habitação religiosa onde vivia Efigênia e as religiosas que ela liderava. O convento foi milagrosamente salvo por intercessão da santa (OLIVEIRA, 2006,p.62).

Conforme vimos, a partir desta descrição, a casa que Santa Efigênia é vista carregando em suas representações, corresponde ao convento que ela criou. Esta casa costuma ser frequentemente representada em chamas, em alusão ao episódio do milagre da Santa, responsável por salvar o convento da tentativa de incêndio por parte de seu tio Hitarco. Já em outra versão popular de sua história, Santa Efigênia

havia construído o convento para abrigar mulheres que compartilhassem de sua fé. E sua representação sem as chamas estaria ligada de certa forma a sua vitória, na luta para proteger o convento e as pessoas que lá residiam, razão pela qual passou a ser vista como uma espécie de padroeira das pessoas sem moradia. Nesse ponto, podemos enxergar uma relação com a luta de Luciana de Araújo para fundar e manter instituições responsáveis por abrigar, alfabetizar e ensinar práticas religiosas a meninas desamparadas pelo Estado. Esforços representados no cartaz pelo uso da palavra filantropia, que se destaca no cartaz, surgindo em cima do retrato de Mãe Luciana, afim de conduzir o observador a uma interpretação mais contextualizada da intervenção.

Outra relação presente na elaboração das intervenções do cartaz *Mãe Luciana*, se da com o trabalho do grafiteiro estadunidense Mel Waters durante o *Black History Month* de 2016. O artista pintou uma série de murais na cidade de São Francisco, retratando personalidades negras da cultura estadunidense (como Rosa Parks e Malcolm X dentre outros), cujas trajetórias foram/são importantes para o combate ao racismo no país (fig. 6 e 7).

Figura 6 – Mel Waters, *Rosa Parks, grafitti,* (2016). Fonte: Acervo do artista.

Figura 7 – Mel Waters, *Martin Luther King Jr e Malcolm X, grafitti* (2016). Fonte: Acervo do artista.

Interessante ressaltar que o próprio Waters financiou o projeto (ainda que não dispondo de muitos recursos). A princípio a proposta consistia em pintar um retrato para cada dia do mês. Entretanto, durante o período da proposta ele adoeceu e ficou alguns dias impossibilitado de pintar. Em função disso a proposta original foi alterada para a realização de um número de retratos que fosse equivalente ao número de dias do mês. Isso fez com que (por vezes) Waters representasse mais de uma figura no mesmo mural. Outra questão interessante é a ilegalidade dessas intervenções com *graffiti*, que não só influenciaram a escolha dos locais para a realização das intervenções, como levaram o artista a desenvolver técnicas cada vez mais rápidas de pintura ao longo do processo.

Este é um trabalho com qual vejo relação não apenas pela questão da produção de representatividade negra, mas também por ter se dado em um processo independente, estando inclusive constantemente sujeito a alterações para adaptar-se as diversas circunstancias e imprevistos que surgiram ao longo de seu caminho. Um projeto movido pelo ideal transformador do artista. Em síntese, o trabalho de Waters não só rememora as figuras representadas (protegendo-as enquanto patrimônio cultural) e impede que seus esforços sejam esquecidos, como

também inspira sua continuidade através do compartilhamento dessas referências no espaço urbano.

Elementos que também percebo no trabalho do artista gaúcho José Luis Salvador. Em quem enxergo diretamente a necessidade que possuo de compartilhar referências negras gaúchas. Em especial, duas gravuras que produziu em matriz de linóleo no ano de 2015, representando o escritor Írio Rodrigues (também conhecido como Poeta Pobre) e o artista e figurinista João Eli (fig. 8, 9 e 10).

Figura 8 – Salvador, *Írio Rodrigues,* linoleogravura (2015). Fonte: Acervo do Artista.

Figura 9 – Salvador, *João Eli,* linoleogravura (2015). Fonte: Acervo do Artista.

Figura 10 – Salvador, *Irio Rodrigues* e *João Eli,* lambe-lambe (2015). Fonte: Acervo do Artista.

Estas gravuras possuem um impacto interessante na cultura local, por se tratarem de homenagens a duas personalidades negras populares na cidade de Rio Grande. Onde através dos entalhos da gravura, Salvador grava suas memórias em um esforço para impedir que suas marcas sejam apagadas. E suas contribuições esquecidas pela história. Trabalho que posteriormente foi desdobrado em lambe. Levando estas referências para o espaço urbano na intenção de gerar representatividade em mais espaços e amplificar a possibilidade de seu contato com as pessoas. Algo que também espero estimular através das intervenções que realizo.

Desse modo, a proposta das intervenções pensadas com o cartaz *Mãe Luciana* partiu primeiramente de um mapeamento de alguns lugares específicos na cidade de Pelotas, que dialogavam com a história de Luciana de Araújo. A princípio, as intervenções ocorreriam em três espaços. Primeiro no Instituto São Benedito, antigo asilo fundado pela própria Luciana de Araújo e que apesar da sua saída em 1908, e das mudanças pelas quais passou ao decorrer dos seus 116 anos, ainda

mantém seu funcionamento atrelado aos ideais de Mãe Luciana (fig. 11). E depois em outros dois espaços, a Escola Municipal de Ensino Fundamental Luciana de Araújo e o Edifício Luciana de Araújo (fig. 12 e 13), locais que levam o seu nome. A escolha destes locais é proposital, tendo como proposta a provocação de questões de identidade cultural e social na cidade de Pelotas.

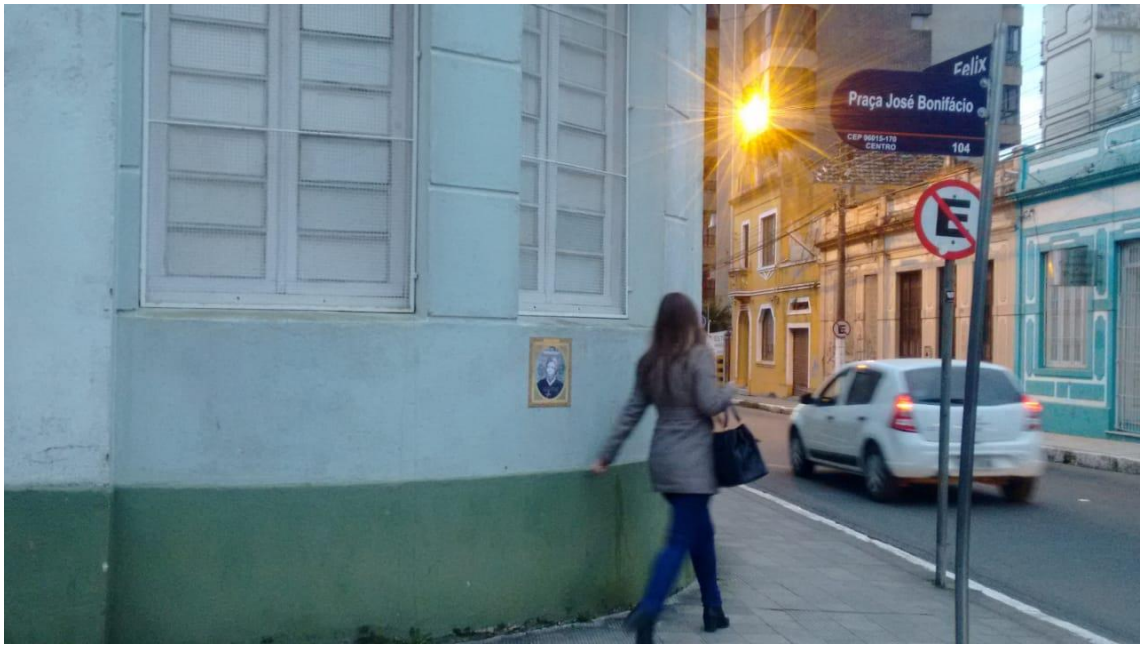

Figura 11 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana* (Instituto São Benedito), lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 12 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana* (Escola Municipal de Ensino Fundamental Luciana de Araújo), lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 13 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana* (Edifício Luciana de Araújo), lambe-lambe (2018).
Fonte: Acervo Pessoal.

O interessante de colar nestes espaços é a possibilidade aproximar a história de Luciana de Araújo de transeuntes, frequentadores e habitantes destes espaços, que podem não estar familiarizadas com a sua história. Criando uma oportunidade de associarem o espaço, à imagem de Luciana de Araújo. Pois apesar das suas contribuições, sua história infelizmente parece cada vez mais esquecida pela memória local. Cenário que contribuiu para a elaboração de estratégias capazes de potencializar o alcance das intervenções.

Tal fato, fez com que o mapeamento de espaços para a realização das próximas intervenções fosse repensado, desta vez envolvendo espaços diversos, escolhidos em função da quantidade pessoas que o atravessa ou ocupa, na intenção de atingir o maior grupo possível. Expandindo o raio de atuação das intervenções, inclusive para outras cidades do Rio Grande do Sul (fig. 14 e 15). Talvez até de certa forma incorporando o espírito missionário de Mãe Luciana, no sentido de entender a necessidade de suprir a carência de representatividade negra no maior número de espaços possíveis.

Figura 14 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana*, lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 15 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana*, lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Outra estratégia posta em prática foi o compartilhamento de registros da colagem em redes sociais, acompanhados de um texto explicativo. A partilha no espaço virtual, constitui-se basicamente como uma interface para que esfera pública se projete dentro esfera privada. Ou seja, se na intervenção urbana o lambe é inserido na arquitetura da cidade, ressignifica espaços e propõe diálogos. Do mesmo modo, em redes sociais opera-se o compartilhamento de imagens, onde o observador pode se deparar com o surgimento do trabalho no seu *feed* de notícias.

Como exemplo da partilha de imagens no ambiente virtual, cito o compartilhamento da produção que desenvolvo através do perfil pessoal que possuo

no *Instagram*[8] (identificado como Madruga4p). Embora não descarte a possibilidade de posteriormente construir um perfil especificamente voltado para comportar/compartilhar conteúdos referentes ao *Projeto Raízes* (pensando nesse perfil como uma espécie de múltiplo), o perfil que venho utilizando tem sido uma ferramenta imprescindível para potencializar seu alcance.

O uso do *Instagram* é interessante, pois oferece a possibilidade de disponibilizar fotografias do trabalho, registros em vídeo da realização das intervenções através de postagens e incluir não apenas sua localização, como também legendas descritivas, contendo as informações complementares responsáveis por contextualizar as imagens compartilhadas (fig. 16). Além de possuir ferramentas fundamentais para que eu pudesse obter uma estimativa de como se da à relação das pessoas com o trabalho, através de suas interações com as postagens por meio de comentários, curtidas e compartilhamentos.

Figura 16 – Thiago Madruga, *print* do Projeto Raízes no *Instagram,* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

[8] Rede social criada em 2010, que possibilita o compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários.

Atualmente, é provável que a internet seja o maior espaço de compartilhamento de imagens do mundo, e a possibilidade de colocar os trabalhos nessa rede torna-os acessíveis para diversas pessoas localizadas ao redor do globo. Inclusive tornando possível que o trabalho acesse espaços para o quais nunca o levei, por intermédio das ações de outros usuários da rede. Tudo isso torna a experiência de partilha do *Projeto Raízes* mais interativa, estendendo a possibilidade de deslocamento dos sujeitos, movendo-os da condição de observadores, para a de participantes no processo.

1.2 Remixando a narrativa: o trabalho desdobrado em fanzine

A condição de levar o trabalho também para o espaço virtual permitiu a expansão do *Projeto Raízes,* gerando novas possibilidades atuação*.* Assim, a produção desenvolvida com o cartaz *Mãe Luciana* foi *remixada* em um volume de fanzine[9] criado para *Projeto.* Elaborado a partir da ideia de compartilhar narrativas negras gaúchas que já haviam sido anteriormente trabalhadas nos lambes, porem com maior riqueza de informações*.*

Algo que retomei da pesquisa e prática que desenvolvi com a colagem de lambes dos *Lanceiros Negros* em 2015, ao desdobrar sua narrativa em um fanzine que também continha a contextualização e registros das intervenções (fig. 17). De modo similar, surge assim o fanzine intitulado *Mãe Luciana,* que apresenta e compartilha sua narrativa primeiramente em formato digital, apesar da possibilidade de ser posteriormente impresso (fig. 18).

[9] O fanzine surge da união entre as palavras fan (fã) e magazine (revista). Ganhou popularidade com o surgimento do Movimento Punk nos anos 70 Uma publicação produzida

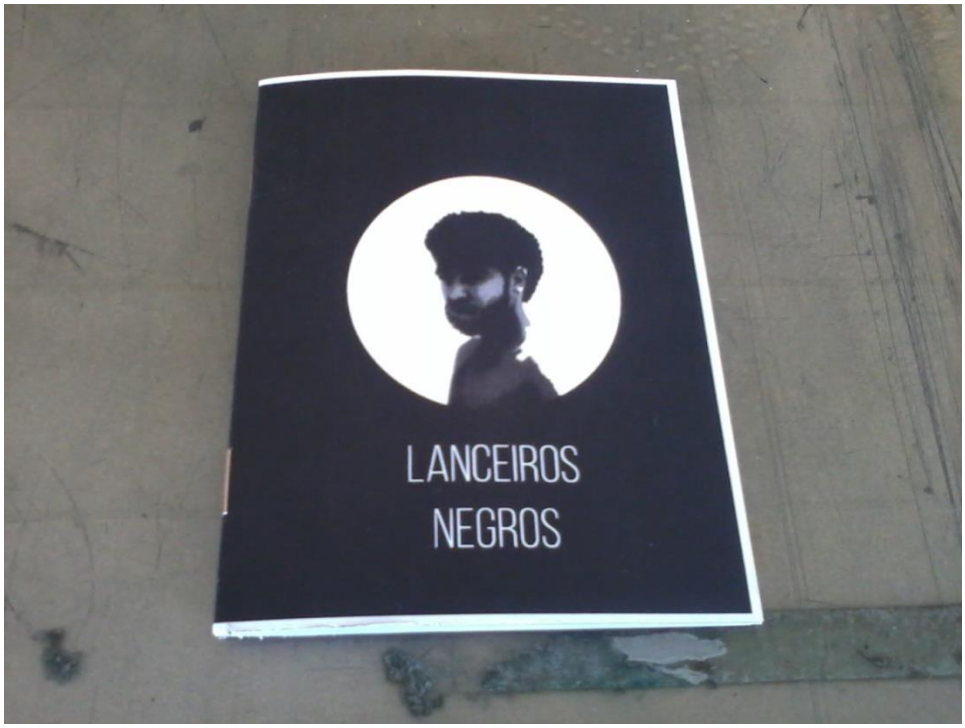

Figura 17 – Thiago Madruga. *Fanzine Lanceiros Negros* (2016). Fonte: Acervo Pessoal.

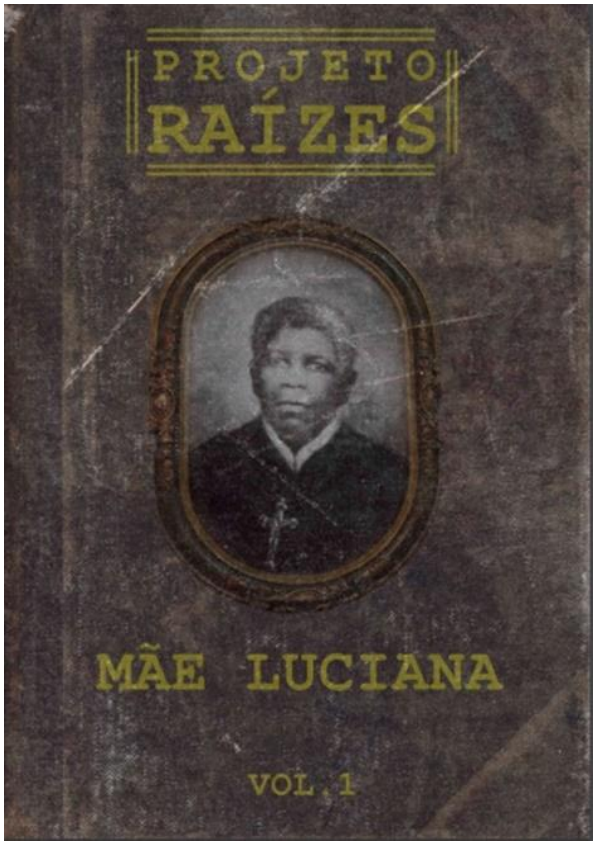

Figura 18 – Thiago Madruga. *Fanzine Projeto Raízes Vol.1 Mãe Luciana* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Assim como os cartazes de *Mãe Luciana*, este fanzine foi criado em 2018 estimulado pela tentativa de combater a condição de invisibilidade a qual a população negra e suas contribuições estão sujeitas na cultura gaúcha. Porém, se no fanzine dos *Lanceiros* o texto era basicamente acadêmico, desta vez escolhi outra abordagem, atuando através da contação de histórias. Essa contação complementa a narrativa impressa nos lambes, por compartilhar mais informações sobre Luciana de Araújo.

É uma proposta que aborda questões referentes à memória e patrimônio cultural. Onde a narrativa contextualiza a trajetória dos sujeitos, de momentos da sua infância, até a realização de suas contribuições. Uma prática semelhante ao que se encontra na construção dos cordéis produzidos pela escritora e cordelista cearense Jarrid Arraes, cujo trabalho é o maior referencial artístico que possuo para a produção destes fanzines.

Jarrid Arraes possui uma grande variedade de cordéis, com temáticas que vão de histórias com enfoque no combate a diferentes formas de preconceito, com abordagem voltada para o público infantil, até a biografia de mulheres negras (fig. 19). Produção que foi fruto de uma pesquisa histórica que para além dos cordéis, culminou na publicação dos livros “As lendas de Dandara” e ainda “Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis”, onde 15 das histórias que já havia compartilhado em cordéis, ganharam uma nova versão para esta publicação.

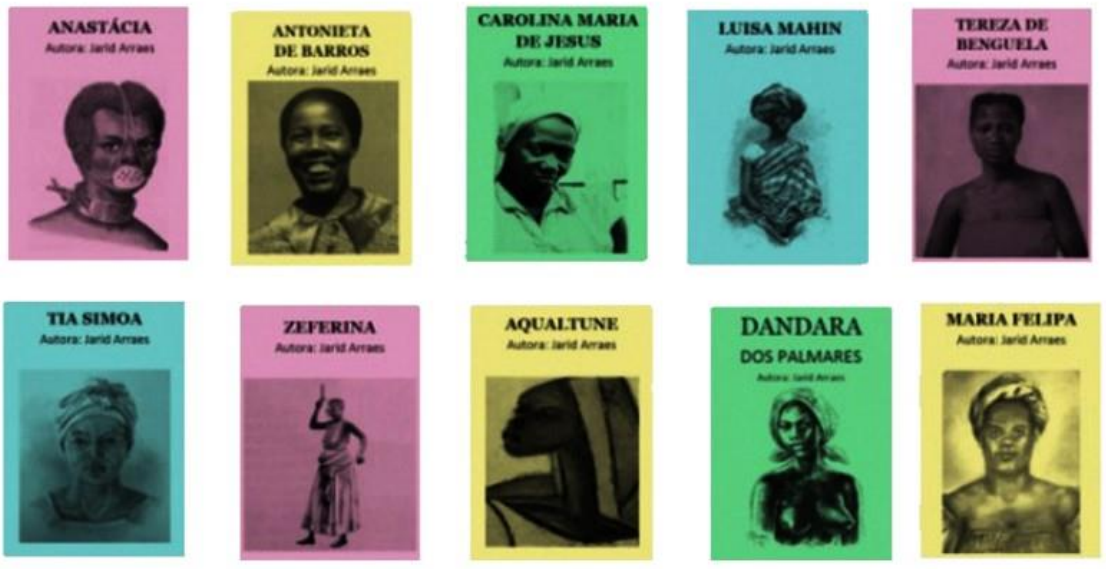

Figura 19 – Jarrid Arraes, *cordéis biográficos* (2015). Fonte: Acervo da Artista.

Entretanto, ainda que o processo de Jarrid tenha começado em 2012, seu trabalho chegou até mim apenas em 2016, quando adquiri um conjunto de 6 cordéis que traziam em cada um de seus volumes a biografia resumida de uma mulher negra cuja passagem foi importante para a história do Brasil, tais como Dandara, Aqualtune e Luisa Mahin. Todas essas mulheres invisibilizadas historicamente. Essa experiência de leitura impactou-me, não somente pelas riqueza das histórias, mas também pela forma como foram contadas. Em uma métrica específica, característica da literatura de cordel. Uma literatura bastante rica, até mesmo em função da sua relação com outras linguagens artísticas como a xilogravura e a música. O que incorporei nos fanzines que produzi, onde a relação com a música Rap se faz presente, assim como a colagem digital e/ou a fotografia.

A respeito da riqueza cultural presente na literatura de cordel, os pesquisadores Maria Oliveira e Marcelo Silva Filho observam que:

> Conhecido como uma herança nordestina a Literatura de Cordel traz em seus folhetos assuntos ligados à política, educação, história, problemas sociais de ordem pública temas que englobam aspectos de saúde e medicina preventiva dentre outros sempre focando em assuntos do cotidiano. Utilizando uma linguagem acessível e cheia de ritmo; o que facilita a transmissão e assimilação de seu conteúdo. Em algumas situações a literatura de cordel é encontrada por meio de narrativa acompanhados de violas e recitados em praças com a presença do público, conhecida como peleja (OLIVEIRA; SILVA FILHO, 2013,p.275).

Como vimos, o cordel possui grande potencial pedagógico, capaz de provocar reflexões importantes através de uma linguagem acessível, razão pelas qual os folhetos tornaram-se tão populares e consequentemente alcançaram tantas pessoas. Esses aspectos também busquei incorporar nos fazines que crio, ao apresentar a narrativa de Luciana de Araújo através de um texto construído por rimas simples e objetivas, cuja disposição remete à estética presente na composição das letras de Rap. Adotada não somente em função da minha ligação com a cultura Hip Hop, mas também por entender que a sonoridade e/ou ritmo produzidos pela métrica das rimas, tornaria a leitura não apenas mais dinâmica como também mais fácil de assimilar (fig. 20).

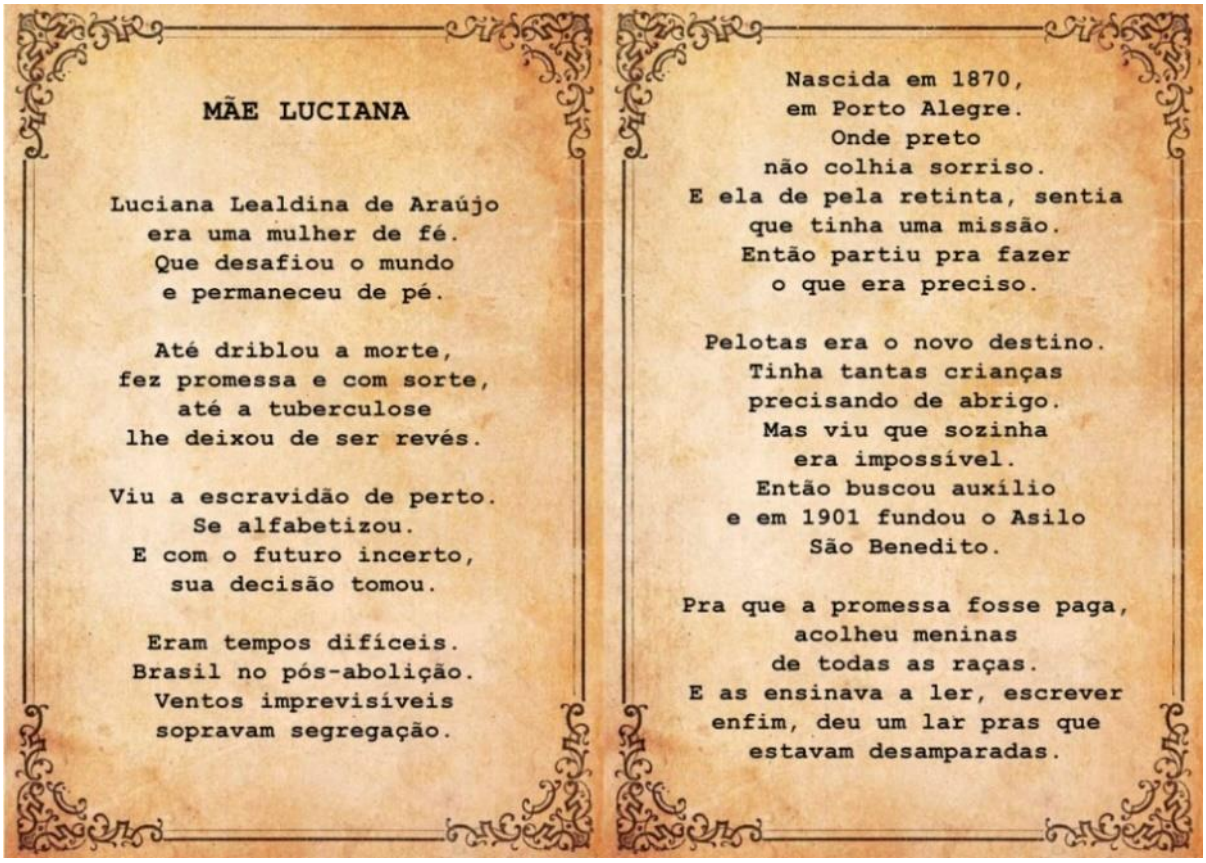

Figura 20 – Thiago Madruga. *Fanzine Projeto Raízes Vol.1 Mãe Luciana* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Para a além da letra de Rap que compõe o texto que conta a narrativa de Luciana de Araújo, o fanzine também possui em sua composição uma fotografia de Mãe Luciana com as meninas do Asilo, ainda em sua primeira instalação. Conforme informa o Instituto, antes de ir para seu local definitivo, suas atividades começaram “na casa nº 07 da antiga Praça da Matriz, atual Praça José Bonifácio”, contando com um total de 15 meninas matriculadas nos primeiros 2 anos (fig. 21).

Figura 21 – Luciana de Araújo com órfãs do Asilo de Órfãs São Benedito quando este ainda era localizado na casa 07. Fonte: Acervo do Instituto São Benedito.

E por fim, em sua capa (fig. 18), o trabalho apresenta uma colagem digital que inclui o mesmo retrato de Luciana de Araújo utilizado no lambe, porem desta vez em uma moldura de madeira. Esta, sobreposta a um fundo de papel antigo, concede na publicação a atmosfera de um arquivo, um documento histórico que agora pode ser acessado virtualmente, programado posteriormente para ser impresso em tamanho A6. Este desdobramento também surgiu a partir da necessidade de levar o trabalho realizado com as intervenções urbanas para outros espaços, inclusive virtuais, buscando expandir seu raio de atuação e facilitar o acesso à narrativa da Mãe Luciana. Em função disso, atualmente esse fanzine encontra-se disponível para leitura e compartilhamento na plataforma digital Issuu (fig. 22) e pode ser acessado gratuitamente através do link: https://issuu.com/madruga3/docs/projeto_ra__zes_-_m__e_luciana_pdf.

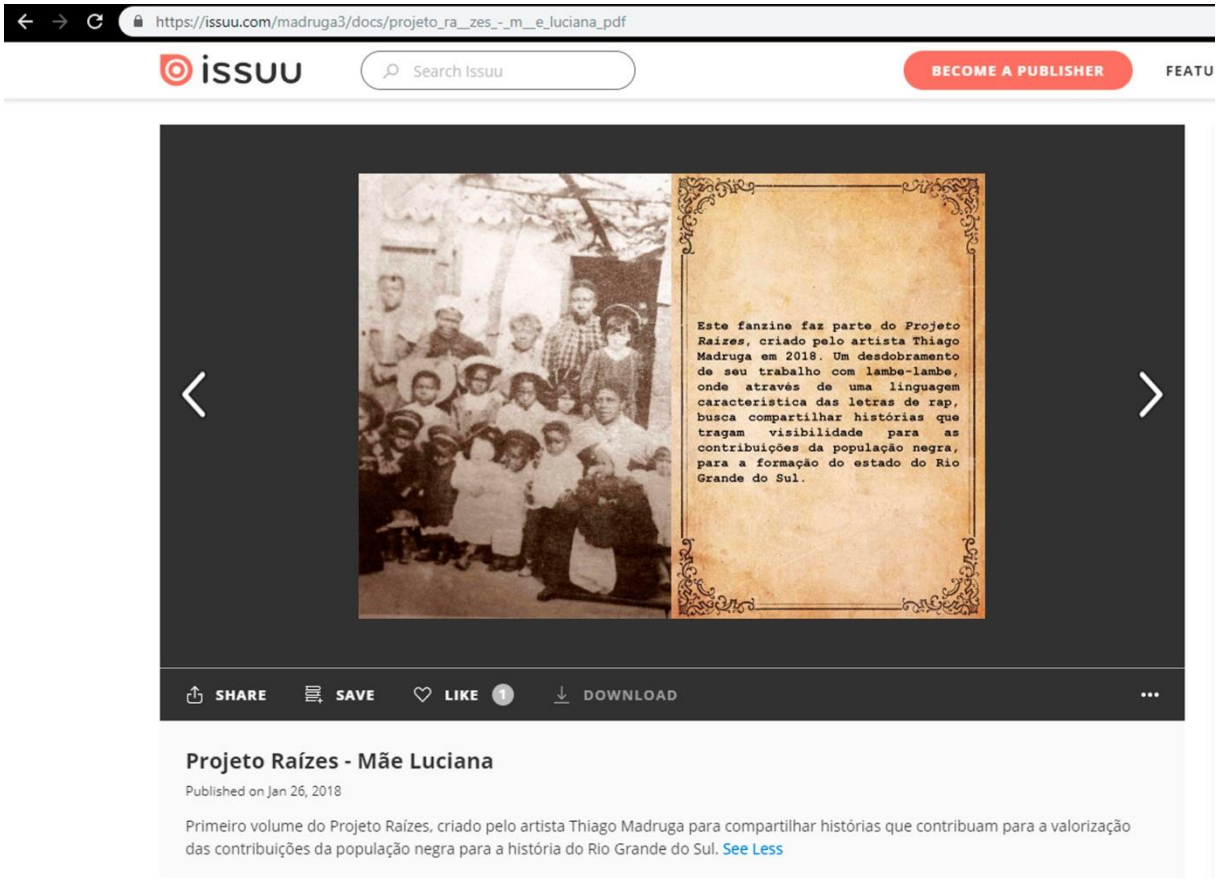

Figura 22 – Imagem do fanzine Mãe Luciana postado no site Issuu. Fonte: Acervo do Instituto São Benedito.

Um ponto bastante interessante na plataforma Issuu e que merece destaque, é o esforço do site em aproximar a experiência de leitura virtual, da experiência física. Isso fica perceptível na mudança de páginas, que simula o ato manual de folhar. Contudo, a experiência digital também possui sua potência. Não só pela presença de ferramentas específicas que auxiliam na leitura e na observação dos detalhes nas imagens (como por exemplo o zoom), como também pela facilidade de compartilhar e acessar seu conteúdo através de diferentes dispositivos e em diversos lugares.

Quanto ao formato físico, apesar de ainda não ter sido possível a realização de grandes tiragens, espera-se que em breve também esteja disponível para maior circulação de maneira impressa. Pois como parte do planejamento, após esta etapa, o zine poderá ser não apenas disponibilizado para quem demonstrar interesse em adquirir um exemplar para si, quanto utilizado como um recurso complementar para ministrar oficinas ou minicursos que dialoguem com a proposta do *Projeto Raízes*. Atraindo maior atenção e visibilidade não apenas para a história de Luciana de

Araújo, mas para a existência das narrativas negras em si, que tanto contribuíram para a formação do estado do Rio Grande do Sul e que hoje tem seus esforços apagados.

1.3 Novo cartaz, novos espaços

Apesar de estar focado principalmente na produção de arte urbana, após dar início à realização das intervenções através da colagem de lambe do cartaz e do compartilhamento do fanzine de *Mãe Luciana*, houve a necessidade de levar o trabalho e a discussão que o acompanha, também para espaços institucionais. Uma escolha motivada pela influência que as instituições exercem sobre diversos aspectos políticos e sociais das culturas em que estão inseridas. Logo, se nos ausentarmos destes espaços, as chances de sermos contemplados pelas suas pautas (enquanto povo negro), se tornam bastante reduzidas. Daí a importância de se fazer presente nestes espaços de poder.

Nesta perspectiva foi criado um segundo modelo do cartaz *Mãe Luciana* (fig. 23). *Remixado* como um modelo complementar, esta segunda versão engloba a primeira e ainda dispõe de informações adicionais presentes em um parágrafo na parte inferior da imagem. Incluídas não apenas para oferecer ao observador mais dados biográficos sobre Luciana de Araújo, mas propondo contextualiza-la. Buscando o impacto de suas ações e de seu legado, não apenas como exemplo de resistência, mas também como de representatividade negra gaúcha.

Ou seja, trata-se basicamente de uma junção entre elementos de composição do primeiro cartaz e informações utilizadas na criação do fanzine. Dessa forma, um texto que dificilmente poderia ser compartilhado dessa maneira no espaço urbano (onde a velocidade presente no deslocamento das pessoas exige dos cartazes mensagens mais objetivas.), o é em espaços expositivos. Onde o ritmo de deslocamento das pessoas ajusta-se a proposta de contemplação das imagens.

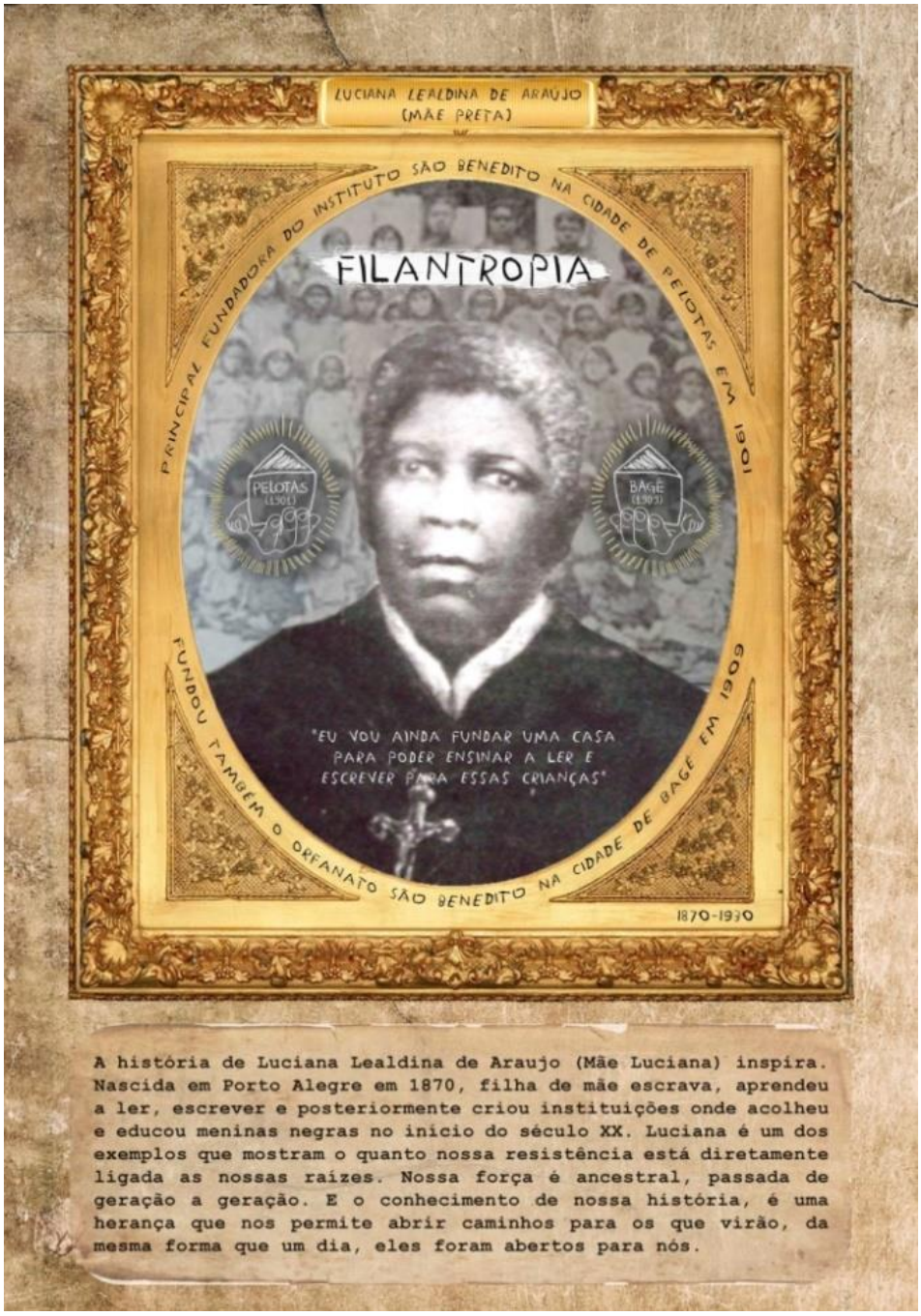

Figura 23 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana II*, lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Pensado para ocupar e levar esta discussão para espaços institucionais, este cartaz foi enviado e incluído na “Exposição coletiva de ideias – Como resistir nos dias de hoje?” realizada na galeria Galeria Cañizares em Salvador, de 12 a 17 de maio de 2018. Organizada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – UFBA, integrou a agenda cultural do Fórum Social Mundial em 2018. O mesmo cartaz também foi incluído na agenda cultural do “SENACORPUS: Seminário

Corpus Possíveis no Brasil Profundo" realizado na FURG (Universidade Federal de Rio Grande) em 2018 (fig. 24 e 25).

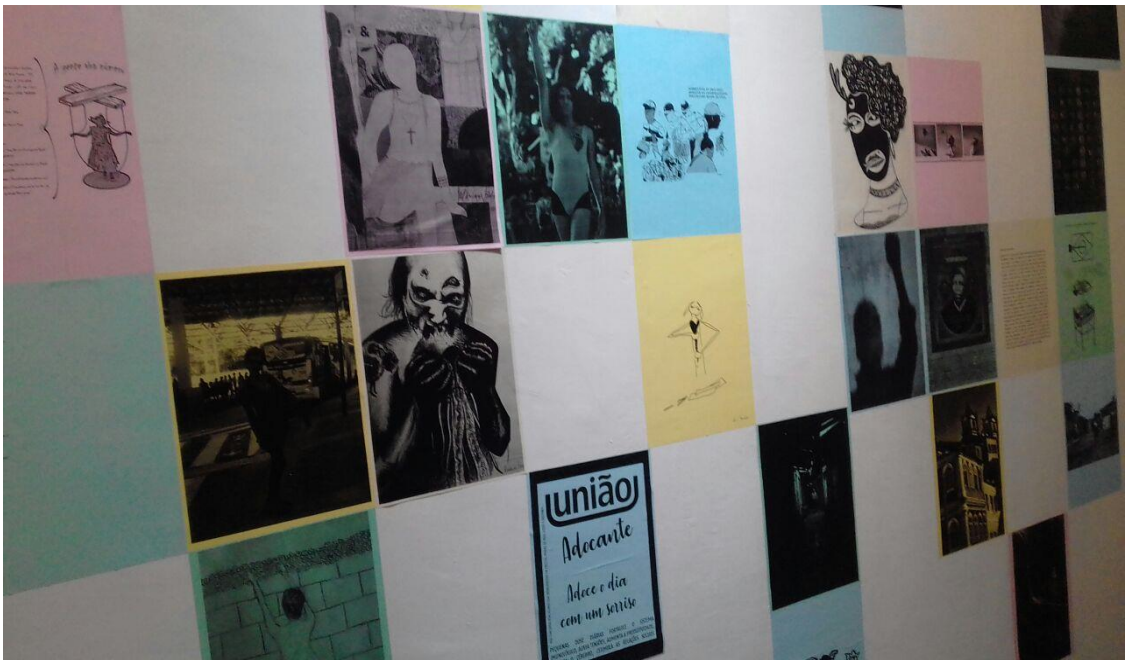

Figura 24 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana II* na "Exposição coletiva de ideias – Como resistir nos dias de hoje?", colagem digital (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 25 – Thiago Madruga, *Cartaz Mãe Luciana II* no "SENACORPUS: Seminário Corpus Possíveis no Brasil Profundo", colagem digital (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

A experiência de se fazer presente através do envio do segundo modelo do cartaz *Mãe Luciana* foi importante. Principalmente em função das motivações para a

realização destes eventos que tiveram entre suas pautas, discussões relacionadas ao povo negro, aos povos indígenas, as lutas anticoloniais, as culturas de resistência e as discussões de gênero e diversidade. Reunindo pessoas de diversos lugares do Brasil, cujas propostas possuíam aspectos em comum.

Neste contexto, observei proximidade na percepção de algumas das inquietações que me motivaram no início da pesquisa. Razão pela qual é necessário refletir sobre a importância de ocupar estes espaços institucionais, com poder real de mover estruturas. Integrar esse tipo de movimento é uma decisão política fundamental para que alcancemos as mudanças que desejamos em termos de um debate sobre justiça racial e social.

Processo de inserção que acredito dialogar com o que encontramos na série "*Seres Invisíveis*" do artista gaúcho Dione Martins, conhecido como Xadalu. Uma série criada em 2016, onde fotografa e posteriormente cola como lambes no espaço urbano, retratos da invisibilizada população indígena Guarani de Porto Alegre. E que tomo como referência (para além da relação com a ideia de representatividade), em função da forma como Xadalu desdobra seu trabalho para integrar espaços tradicionais de exposição e assim expandir sua relação para com o público e amplificar o debate que ele propõe (fig. 26 e 27).

Figura 26 – Xadalu, *Seres Invisíveis*, lambe-lambe (2016). Fonte: Acervo do Artista.

Figura 27 – Xadalu, Mostra fotográfica: *Não somos invisíveis*, realizada na Universidade de Caxias do Sul (2016). Fonte: Pioneiro.

Através de trabalhos como este, podemos ressaltar a importância de furar o bloqueio de representatividade em espaços institucionais e/ou tradicionais de exposição. Principalmente porque este bloqueio não só impede a transformação destes espaços, como também afeta diretamente diversas possibilidades de mudança no tecido social. Condição que para ser revertida, exige um trabalho árduo, pois como aborda a curadora independente Fabiane Lopes:

> no circuito de arte contemporânea brasileiro, e diria que na sociedade brasileira como um todo, diversidade cultural é percebida como tabu e, por isso, deve ser mantida longe dos olhos e fora da pauta de discussão e fruição estéticas. Assim, presos como parecem estar a uma definição conservadora de arte e sociedade, os promotores da arte contemporânea brasileira deixam escapar o que talvez seja uma das características decisivas, definitivas e definidoras da agora, chamada produção contemporânea: responder à vibração do conectar-se com o desafio, a incerteza, o desconforto, “a dor e a delícia” de ser no presente (LOPES, 2015, p,62).

Dialogando com esse pensamento, a experiência de trabalhar com o segundo cartaz *Mãe Luciana* em espaços institucionais, trouxe a tona uma série de novas reflexões a respeito de quem os constitui. Gerando a necessidade de criar novos trabalhos onde posso discutir as relações entre a população negra e estes espaços.

CAPÍTULO II Repensando espaços e representações de poder

“Quando se assiste a uma novela.
Ou então se assiste a uma sessão do Supremo Tribunal Federal.
Ou se assiste a uma sessão do Congresso Nacional.
Ao observar-se que a maioria das pessoas ali presentes,
naquelas posições são pessoas brancas.
Isso não causa um choque na sociedade.
(...)
Então veja, há espaços onde só existem pessoas brancas.
Espaços de poder, de decisão.
Mas 52% da população brasileira é negra.
Ou seja, o racismo é um dado estrutural.
É um dado que constitui as nossas relações.
A pergunta é: é possível mudar isso?”
(Silvio Almeida)

Em 2016, o filósofo Silvio Almeida propôs essa reflexão em um vídeo feito para a TV Boitempo. Na ocasião, Almeida explicou o funcionamento do racismo estrutural, enquanto um fenômeno que constituía nossas relações, atuando na economia, na política e na subjetividade. Mostrando como ele se refletia na naturalização da violência contra pessoas negras e na naturalização de nossa ausência em espaços de poder. Da mesma forma, também ilustra os impactos do racismo na relação entre os espaços institucionais e a população negra. Culminando na fatídica pergunta: é possível mudar isso? É justamente sobre isso que busco me debruçar neste capítulo.

Desde o início desta pesquisa, estou comprometido em buscar esta resposta através da arte. Em função disso, me movimento a partir do que observo em relação a como esse processo se dá em suas instituições e como ele é combatido neste circuito. Muitas instituições ainda não adquiriram uma abordagem pluralizada o suficiente para que possamos considerá-las convidativas ou ao menos, preparadas para lidar com a nossa presença. Nesse contexto, mesmo o sistema da arte não é

exceção. Porém, conforme vimos no pensamento de Fabiane Lopes, faz-se necessário ocupar as brechas que dão acesso a esses espaços. Para que neles, se naturalize não apenas a nossa presença, como a de nossos trabalhos e as discussões que acarretam. Razão pela qual a ideia de ocupa-los vem ganhando força, quando considero eventuais desdobramentos de minha produção.

Perspectiva muito bem discutida na proposta apresentada pelos artistas Moisés Patrício e Peter de Brito, através de sua performance *Presença Negra* (2014). Uma performance em que eles convidavam artistas e intelectuais negros, para frequentarem uma exposição de arte (previamente definida) no dia de sua abertura. Esta performance ocorreu em espaços como a galeria White Clube, Mendes Wood DM, Luisa Strina e Millan. Na ação, os convidados chegavam aos poucos até que gradualmente tornavam-se um enorme grupo de pessoas negras na galeria, rompendo assim com o tradicional padrão de público das exposições (fig. 28).

Figura 28 – Registro de participantes da performance *Presença Negra* (2015). Fonte: Presença Negra.

Contextualizando as motivações que englobam este trabalho, o manifesto dos artistas explica que:

> O Brasil é um país com uma rica e complexa configuração étnica e cultural. Entretanto, a desproporção na representação numérica de afrodescendentes em certos espaços sociais, e mais precisamente no contexto das artes visuais, é surpreendente e reveladora. É bem pouco comum encontrar artistas afrodescendentes representados no rol de artistas das galerias comerciais, bem como na maior parte das exposições de artes visuais no País. Essa realidade se reforça com o corrente discurso de que não existem artistas afrodescendentes no Brasil. A presença negra está circunscrita e limitada a contextos de manifestação e fruição culturais bem específicos. Essa invisibilidade programada e sistemática tem se perpetuado por meio de processos não verbais de intimidação que negam aos afrodescendentes a possibilidade de apropriação de certos espaços e do exercício de convivência social nos mesmos. Em resposta a esse contexto segregador e excludente em que estamos inseridos, propomos uma ação cultural que congregue artistas e intelectuais afrodescendentes: A Presença Negra. A Presença Negra é uma ação pacífica e alegre, um ato consciente e subversivo que tem como propósito preencher a lacuna que existe entre a comunidade de artistas negros e certos espaços sociais, por meio da ocupação de galerias, museus e instituições culturais, por um grande número de afrodescendentes, em dia de abertura de exposição. (BRITO; PATRÍCIO, 2015, p,64)

Tanto a construção da performance *Presença Negra* quanto o seu manifesto, nos mostram o quão imprescindível é a criação de estratégias eficientes no combate aos malefícios gerados pelo racismo estrutural, que naturaliza não só nossa ausência, como também o estranhamento da presença de nossos corpos em espaços de arte (como já havia apontado Silvio Almeida). Que naturaliza um projeto que salvo algumas exceções, ainda não nos reconhece devidamente como sujeitos produtores e consumidores de arte, mas que de forma recorrente tenta nos aprisionar na condição de objeto de pesquisa ou de figura exótica. Que naturaliza nosso silenciamento e/ou a forma como pessoas negras tiveram suas contribuições invisibilizadas na narrativa hegemônica que tange a trajetória dessas instituições.

Refletindo sobre este processo de epistemicídio no âmbito artístico e cultural, a pesquisadora e curadora Diane Lima afirma que:

> Quando promovemos o encontro teórico/prático com essas noções, torna-se possível ver como as ausências evidenciam o apagamento de todo e qualquer rastro de uma marca negra na história da formação cultural do povo brasileiro. As cartilhas das fundações, organizações, instituições, corporações e tantos outros porões semeiam, na cadeia de sua gestão, um racismo estruturante que barra, antes da porta de entrada, a negrura e seus modos de ser. É o efeito de sentido, a semiose da opressão que se concretiza quando não nos vemos, não nos reconhecemos, não somos programados para ser programação e damos meia-volta por medo ou contestação a esse projeto de dominação. É nos alicerces dessa construção imponente que reside o vírus que engendra no corpo o inconsciente colonial: são os padrões, os modelos, as Giseles que vivem em cada espaço cultural, sala de cinema, editora, auditório e galeria. São os loiros olhos da curadoria. Que podem não levar esse nome, mas carregam a responsabilidade da decisão. Nesse sentido, o curador

> estaria a serviço de um projeto colonizador, que determina o contínuo apagamento da produção cultural afrodescendente a partir da sua marginalização e invisibilização, tendo como parâmetros valores cunhados no seio da produção de conhecimento intelectual das instituições. Ora lhes desconsiderando como obra em sua legitimidade formal, ora lhes posicionando em categorias subalternas – o “naïf”, o “folclórico”, o “artesanal”, o “popular”. (LIMA, 2015, p.2).

Como podemos ver, as instituições são definitivamente espaços de poder e decisão. De poder porque exercem um impacto social enorme que tange as relações. De decisão, porque tem total liberdade para escolher a quem atribuir a condição de visibilidade. E não só isso, como também tem o poder de decidir a favor de quem irá girar o capital financeiro e quem será beneficiado nas relações de poder. No circuito de arte, figuras como a do galerista e do curador são diretamente responsáveis pela manutenção deste sistema. Isso significa que, se nós temos um problema de inserção nesse meio, ele muito provavelmente está relacionado com o posicionamento destes agentes em detrimento da nossa presença.

Pois através do discurso de suas exposições e práticas curatoriais, eles detém o poder de gerar valor cultural. E a problemática que resulta em nossa desvalorização, reside justamente no fato de quão raro ainda é termos nossas vozes ouvidas nestes discursos. Por vezes, até mesmo quando o discurso está falando sobre nós. E todo esse processo consequentemente acaba interferindo nos meios de subsistência de agentes negros no campo da arte.

Frente a todo esse processo, felizmente hoje temos uma série de iniciativas que assim como a performance *Presença Negra*, pulsam, buscando reverter este processo de apagamento das instituições. Nesse sentido, é importante entender que esse movimento pode ocorrer através de ações artísticas que estimulam a reflexão, e pode sim, gerar transformações reais. Mas também pode ocorrer através da ocupação de espaços de poder. Entendendo que quando se fala de espaços de poder, não resume-se apenas ao acesso às instituições, mas também refere-se aos espaços de poder de decisão, correspondendo literalmente ao preenchimento de vagas e cargos, que possibilitem a ressignificação das relações de poder e o exercício de transformações. E nesse quesito, acredito que os agentes da produção de arte e cultura afro-brasileira estão desempenhando um papel bastante ativo.

Podemos ver um exemplo disso, na iniciativa responsável pelo surgimento do *Diálogos Ausentes* (2016). Onde a partir da discussão e repercussão negativa sobre

o uso da prática racista do *black face* na peça de teatro “A mulher do Trem” da companhia “Os Fofos Encenam”, o Itaú Cultural foi levado a reavaliar questões sobre a representação do negro, e sua invisibilidade na instituição (nas exposições, no seu público e no quadro de funcionários). A partir daí, criou-se um comitê de questões raciais, que a partir de um trabalho de pesquisa intenso, passou a realizar uma série de encontros e debates abertos ao público (intitulados *Diálogos Ausentes*). Mediados por Diane Lima, estes encontros ocorreram no intuito gerar visibilidade para a presença negra em diversos seguimentos da arte. Culminando na realização de uma exposição de mesmo nome, que contou com a participação de 15 artistas/ coletivos negros, sob a curadoria de Lima e Rosana Paulino.

Sem dúvida foi um movimento muito significativo em diversos aspectos. Por conseguir criar um espaço em que diversos agentes negros, de diferentes setores da arte, obtiveram um espaço não apenas para mostrar seu trabalho, como também para falar sobre ele. Em uma troca que aconteceu diretamente no diálogo com o público. E aí temos outro ponto muito importante. Onde o público negro compareceu em maior quantidade, justamente por se reconhecer nos trabalhos, nas discussões levantadas e nos artistas. Fruto da representatividade presente na exposição e obviamente, em sua curadoria. Esta, também rompeu paradigmas, por ter sido realizada por duas mulheres negras em uma instituição tão grande quanto o Itaú Cultural (provavelmente, um acontecimento sem precedentes). Um reflexo direto do poder transformador gerado pela ressignificação deste espaço institucional, até então, consideravelmente fechado para a nossa presença.

Todo esse contexto é extremamente importante para entendermos, o quanto é possível se realizar em termos de transformação, quando ocupamos um espaço que nos permite assumir o controle da tomada de decisão dentro das instituições. O quanto elas podem enriquecer culturalmente, ao se reinventar-se adequando-se a uma perspectiva pluralizada. O impacto dessas mudanças no tecido social. E o empoderamento que essa ação gera. E foi por refletir a respeito da importância desses agentes transformadores, que resolvi utilizar minha produção para dar visibilidade a sujeitos históricos que conseguiram furar o bloqueio institucional e contribuir para que houvessem mudanças significativas na condição de vida da população negra gaúcha, frente as mazelas geradas pelas marcas do racismo estrutural presentes na cultura do estado.

2.1 Retratos de poder

A reflexão a cerca do impacto gerado pelo racismo estrutural nas instituições, aliada a necessidade de criar um novo cartaz voltado para o compartilhamento nestes espaços, culminou em mais um desdobramento do Projeto Raízes. Desta vez através da elaboração da série *Retratos de Poder*, cujos esboços iniciais surgiram durante a composição do cartaz *Mãe Luciana*. Onde a represento envolta por uma moldura de ouro, condição que geralmente é atribuída à representação de figuras de prestígio em uma tradição social do retrato, desde o século XV, se pensarmos em uma arqueologia da imagem.

Primeiramente, esse trabalho traz à tona uma reflexão a respeito de como a história de Luciana de Araújo ressignifica algumas perspectivas. Conforme vimos, se trata de uma mulher negra, nascida no século XIX e filha de mãe escravizada, que aprende a ler, escrever e passa a exercer para além do ofício religioso, o papel de educadora. Posteriormente, Luciana de Araújo se torna a principal fundadora de dois espaços institucionais, responsáveis por acolher e educar meninas órfãs nas cidades de Pelotas e Bagé. Ou seja, definitivamente trata-se de uma figura cuja representação difere muito dá que o senso comum entende como a imagem de quem faz caridade. Isto porque historicamente, essa imagem é atribuída à figura do homem branco. Imagem muitas vezes construída a partir de um jogo de relações muito específico. Ponto que desejo explorar através da série *work in progress Retratos de Poder*.

Tomo como exemplo, o estudo sobre os retratos dos beneméritos das instituições da Beneficência Portuguesa no Rio Grande do Sul. Ele nos mostra como historicamente, muitas vezes esta imagem é construída a partir de um jogo de interesses entre as instituições e as elites. O retrato do benfeitor, ofertado pela instituição para ser exposto em uma de suas salas de honra após a prática de alguma doação, servia como uma moeda de troca. Através da qual *o associado* colhia “as melhores considerações frente à diretoria e comunidade local, quando também acendia, muitas vezes, a membro diretivo” (CHAVES, 2014, p.7). Em contrapartida a instituição estreitava seus laços com a “nobreza em Portugal, com a

elite local e regional, administrando a reciprocidade que prometia àquela realeza e a sublimação da constituição dos membros da Instituição" (idem, p.8).

Atestando esta relação, estes retratos tinham como característica recorrente, a presença de elementos como comendas, condecorações ou inscrições que atestavam o prestígio do benfeitor. Sem dúvidas, um processo bastante diferente da forma como se construiu a relação de Luciana de Araújo com a caridade, e consequentemente a imagem que elaborei para representa-la nos *Retratos de Poder*.

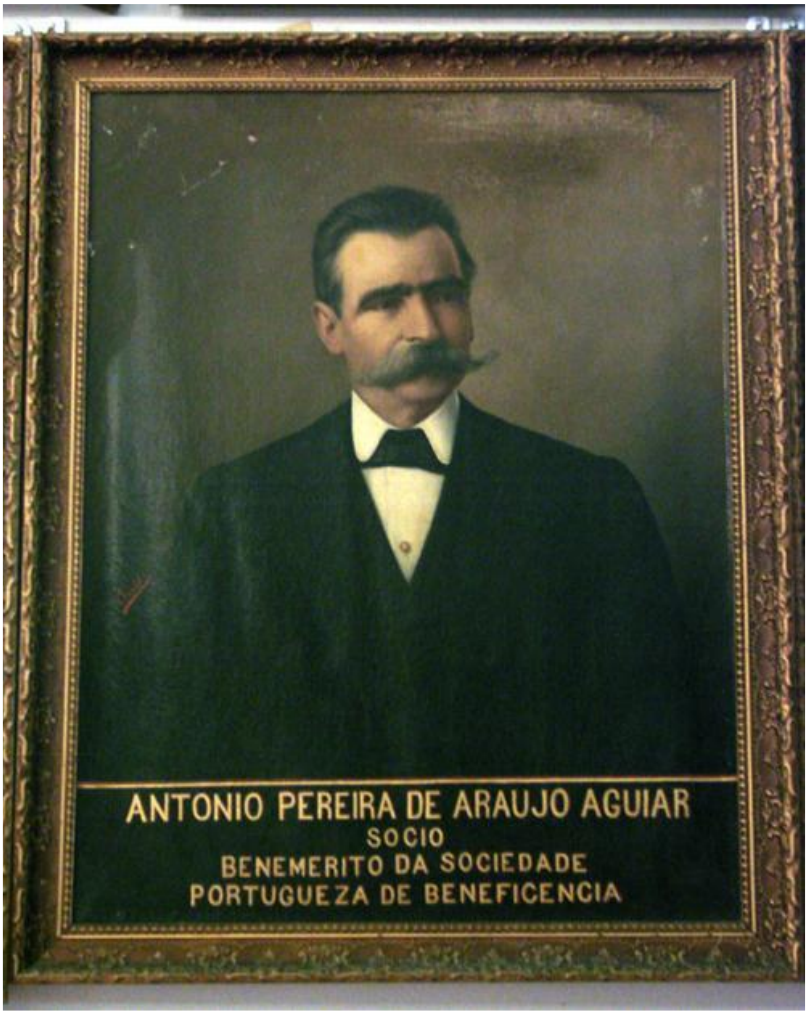

Figura 29 – Antônio Pereira de Araújo Aguiar. Sócio Benemérito da SPB de Pelotas. Fonte: Foto de Janaína Schawbach, Ano: 2007.

Com base no segundo modelo do cartaz *Mãe Luciana*, desenvolvido de maneira intuitiva, caracterizado pela inclusão de um parágrafo abaixo da imagem para complementar as informações sobre Luciana, e nos retratos de beneméritos da Beneficência Portuguesa (fig. 29), crio a série de cartazes *Retratos de Poder*.

Trabalho cujo processo me permite traçar relações com a série intitulada *Negro Nobre* (2015), do artista de Niterói, Alberto Pereira. Onde ressignifica pinturas clássicas, substituindo as figuras representadas nas telas por personalidades negras da cultura popular brasileira. Com fez por exemplo, com obras de George Dawe e Jean-Auguste Dominique Ingres, ao substituir respectivamente os retratos do general cassaco russo Vasily Orlov-Denisov e da "Princesa De Broglie" *Joséphine*-Eléonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Béarn, pelos retratos do cantor e compositor Jorge Bem (fig. 30) e da atriz Sheron Menezes (fig. 31).

Figura 30 – Alberto Pereira, *Série Negro Nobre,* imagem do cantor Jorge Ben, colagem digital (2015).
Fonte: Acervo do Artista.

Figura 31 – Alberto Pereira, *Série Negro Nobre,* imagem da atriz Sheron Menezes, colagem digital (2015). Fonte: Acervo do artista.

Detalhe digno de nota é que curiosamente assim como Mel Waters, no ano de 2018, durante o mês de maio (período em que a libertação dos escravizados através da Lei Aurea completou 130 anos) Alberto Pereira retomou o projeto. Com a proposta de produzir 31 imagens novas, uma para cada dia do mês. Desta vez, incluindo personalidades como Tassia Reis, Lázaro Ramos, Nana Vasconcelos e Rute de Souza. Projeto cuja proposta de representatividade negra enquanto figuras de prestígio, se alinha com a dos trabalhos desenvolvidos para a série *Retratos de Poder*.

Ainda assim, ao refazer os passos que culminaram no *insight* responsável pelo surgimento da série, acredito que a maior referência e inspiração para a criação dos *Retratos,* provem de um cruzamento gerado entre um processo de serendipidade[10] e uma lembrança antiga, extraída de um segmento da cultura popular. O Processo de serendipidade ocorreu durante uma visita ao Museu Afro Brasil, quando dentre outras representações, me deparei com a exposição “Espírito da África: Os Reis Africanos”. Realizada com a curadoria de Emanuel Araújo (artista e diretor do Museu), a exposição reunia fotografias de reis de diferentes países africanos, feitas em 2012, pelo artista austríaco Alfred Weidinger (fig. 32 e 33).

Figura 32 – Alfred Weidinger, *Djermakoye Amadou Seyni Magagi, Harikanassou, Boboye, Níger*, fotografia (2012). Fonte: Acervo do artista

[10] Expressão derivada do conceito de Serendipidade: é o que a doutrina compreende como o encontro fortuito de um fato novo durante a busca por informações de um fato diverso, ou seja, estar à procura de uma prova e encontrar outra fortuitamente.

Figura 33 – Alfred Weidinger, *Fon Ndofoa Zofoa III. de Babungo, Noroeste, Camarões*, fotografia (2012). Fonte: Acervo do artista

Essa foi uma experiência extremamente importante para mim. Primeiro, pela oportunidade de ver figuras negras devidamente bem representadas no espaço expositivo. Figuras que de fato, exerciam não apenas poder simbólico, mas também verdadeiro impacto cultural onde viviam. E segundo, por entender naquele momento, como a partir daquela representatividade (presente no trabalho artístico), se dava o processo de empoderamento. Ao penetrar um espaço contendo diversas imagens de grande formato, nas quais, mais do que a exuberância de trajes típico, adereços (e em alguns casos até mesmo a aparente presença de súditos), pude enxergar no olhar daquelas figuras um orgulho vívido de sua ancestralidade. Justamente o efeito que almejo estimular nos *Retratos* e demais trabalhos que produzo.

Complementando o processo de serendipidade, a lembrança extraída de um segmento da cultura popular que também o *insight* dessa produção, remete a transição de minha infância para a adolescência. Mais precisamente quando assisti ao 14° episódio da primeira temporada da série Um Maluco no Pedaço. A série estrelada pelo rapper e ator Will Smith e na época transmitida pelo canal Sbt (Sistema Brasileiro de Televisão), apresentou neste episódio o primeiro dia do protagonista, como aluno em uma escola particular. Onde o clímax da trama girou em torno do julgamento do personagem Will, acusado de vandalismo após usar uma

chave para gravar seu nome na mesa dos ex-alunos. O que me levou a refletir sobre a motivação de Will. Que ao chegar, é introduzido à história da instituição em que estuda, a partir do busto de seu fundador e levado a contemplar os retratos dos primeiros alunos cujos nomes estavam gravados na mesa. Mostrando o quanto eles eram reverenciados pela escola. Ponto onde temos um movimento muito interessante, em que Will se projeta nestes retratos (fig. 34 e 35).

Figura 34 – Frame dos prestigiados retratos dos fundadores da escola de Will. Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 35 – Frame de Will projetando-se nos prestigiados retratos dos fundadores. Fonte: Acervo Pessoal.

Esta cena basicamente resume como se dá meu processo de criação. Antes de tudo, por apresentar um vislumbre de como se daria a quebra de paradigmas estéticos em representações de prestígio. E depois, pela própria iniciativa de Will que não deixa a ideia apenas no campo imaginativo, mas de fato realiza sua intervenção. Estes elementos acabaram reverberando no meu trabalho. Sobre como a ausência de representatividade, gera a necessidade de se incluir e não esperar que as instituições mudem, mas mudá-las. Ocupando espaços, provocando e estimulando as transformações.

Estes fundamentos foram incorporados na criação da série *Retratos de Poder.* Nela, recorri mais uma vez a metodologia da *produção de base*. Desta vez, o *garimpo* ocorreu com um olhar mais específico, voltado para sujeitos históricos afro-gaúchos, cujas contribuições tenham permeado ou influenciado reais mudanças institucionais. Uma investigação que resultou em um processo bastante significativo, por me permitir trabalhar com a narrativa e a representação de sujeitos históricos que literalmente abriram passagens para o caminho que trilhamos hoje.

No *sampleamento*, a composição estética se dá mais uma vez através da apropriação de imagens e colagem digital. Retratos que desta vez foram dispostos em preto e branco, sobre um fundo cinza. Envolto em uma detalhada moldura de madeira, acompanhada por um parágrafo na parte inferior da imagem contendo o nome da figura representada, sua cidade natal, o ano em que nasceu e faleceu (se for o caso), e um pequeno texto responsável por apresentar um breve resumo de suas contribuições e contextualizar sua trajetória. A imagem e o parágrafo são separados por uma linha dourada. E a mesma textura dourada foi aplicada sobre os caracteres que compõe texto. Sendo dois primeiros retratos criados, os de Luciana de Araújo e o de Carlos da Silva Santos[11] (fig. 36 e 37).

[11] Carlos da Silva Santos (1904-1989) nasceu na cidade de Rio Grande, onde fundou e presidiu o sindicato dos metalúrgicos. Colaborou com alguns jornais, dentre eles o Rio Grande, do qual virou redator chefe. Foi eleito Deputado Estadual por dois mandatos e também presidiu a Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul.

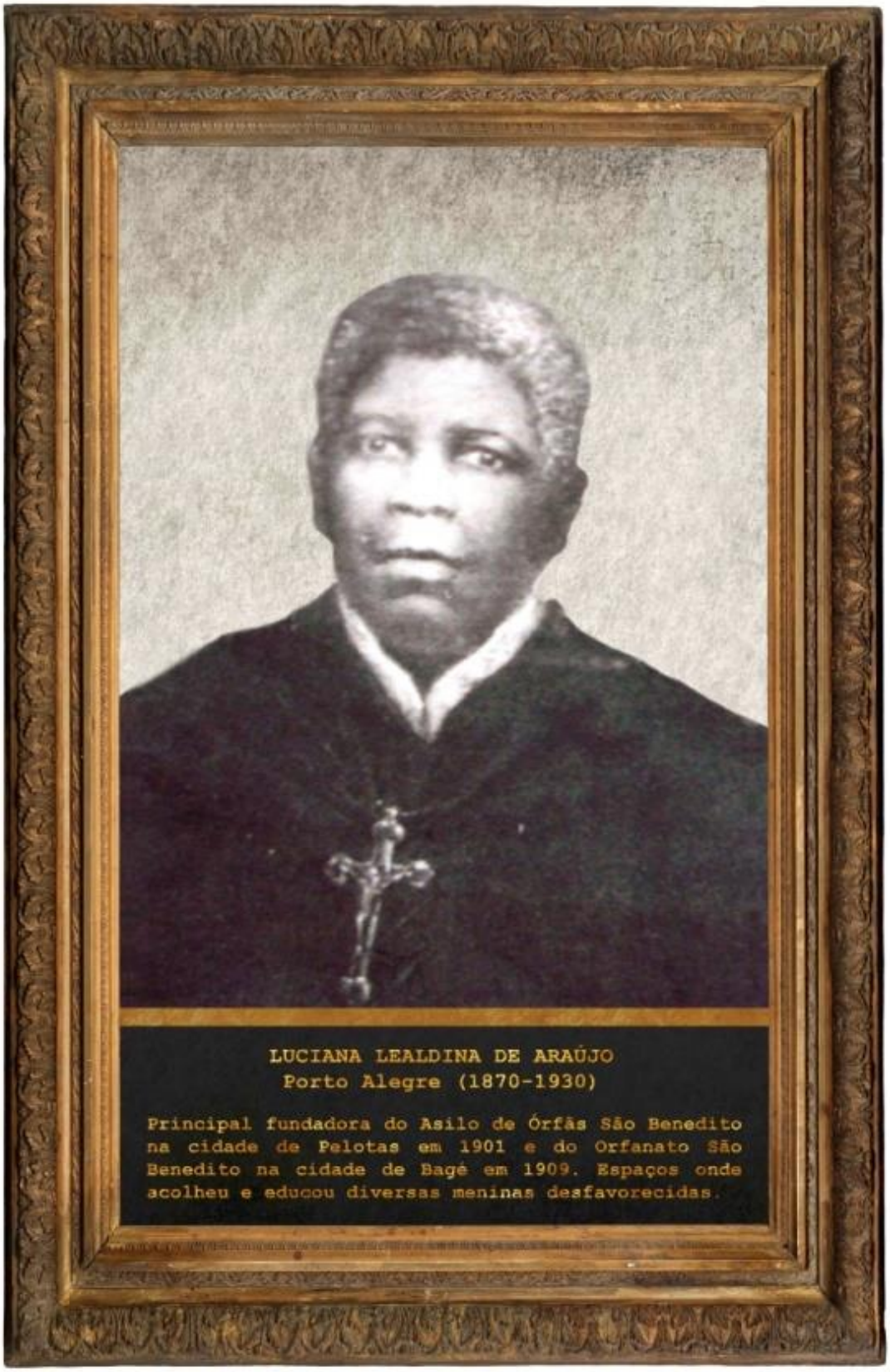

Figura 36 – Thiago Madruga, *Cartaz Retratos de Poder: Mãe Luciana*, colagem digital (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

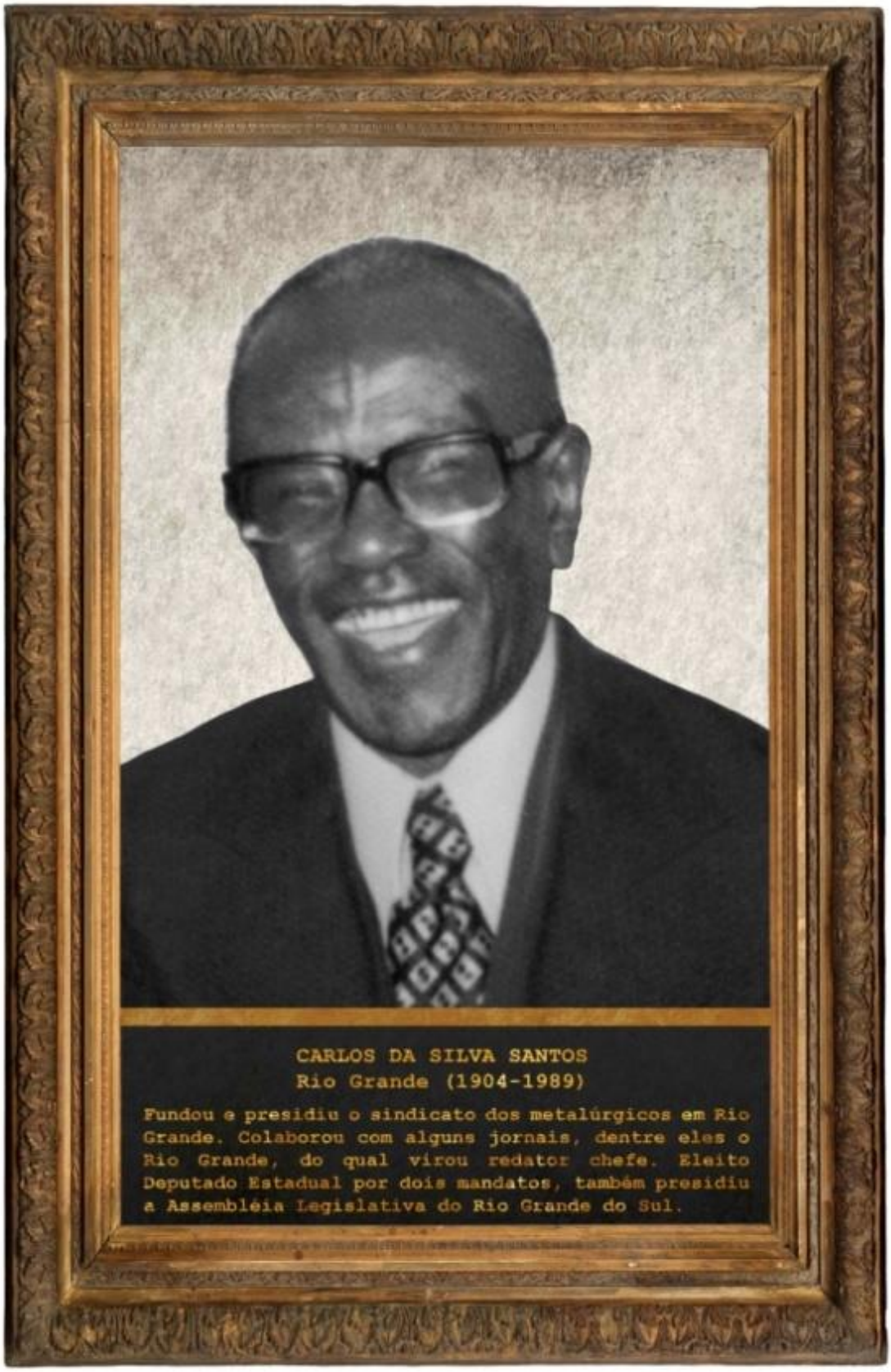

Figura 37 – Thiago Madruga. *Cartaz Retratos de Poder: Carlos da Silva Santos*, colagem digital (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Em *Retratos de Poder*, objetivo compartilhar essas e outras referências por meio de uma representação que busca atribuir prestígio tanto para a imagem das personalidades retratadas, quanto para a suas contribuições, relembradas no texto que acompanha o retrato. Uma série pensada para ser exposta tanto em espaços institucionais ou tradicionais de exposição, quanto em espaços urbanos. E projetada para ser impressa em diferentes formatos e tamanhos, visando se adequar as especificações de cada espaço em que intervenção possa vir a ocorrer. Também estando sujeita a eventuais futuros compartilhamentos em espaços virtuais, pois a intenção é que o trabalho atinja o maior número de pessoas possíveis, explorando seu potencial transformador a partir da experiência estética.

Um potencial que é extremamente importante de se levar em consideração, pois como aponta o pesquisador Michel Maffesoli:

> a estética, de acordo com a sua etimologia, não deixa de ter um valor ético...a estética estabelece uma estratégia particular: controla-se menos o mundo que não se goza. Mas esse gozo, e preciso insistir nisso, nada tem de individualista, é por definição partilhado (MAFFESOLI, 2011, p. 116)

Ou seja, com base no pensamento de Maffesoli julgo inevitável ponderar sobre o impacto estético dos *Retratos*, enquanto fomentadores de representações negras positivas em uma cultura em que são tão escassas. Pois, por sentir na pele o impacto da ausência dessas referências, enxergo neles algo que muito procurei e hoje empenho-me em partilhar através da arte: a possibilidade de encontrar no meio do caminho, espelhos, através dos quais seja possível experienciar a satisfação de reconhecer-se.

2.2 GRANA PRETA: Tesouro Afro Rio-grandense

A experiência adquirida durante *garimpo* investigativo da série *Retratos de Poder,* gerou reflexões sobre a necessidade de encontrar uma forma mais prática e eficiente, para compartilhar um número maior de referências. Desse modo, também passei a realizar intervenções através da colagem de stickers[12]. Uma prática artística

[12] A colagem de *stickers* é uma pratica de intervenção urbana, bastante recorrente no universo da *street art*, caracterizada pela colagem de adesivos sobre diversas superfícies.

ligeiramente mais rápida e fácil de intervir no espaço urbano, por meio da colagem de adesivos.

Processo que levou a criação da série *work in progress GRANA PRETA: Tesouro Afro Rio-grandense* (2018), que assim como a série *Retratos de Poder,* foi criada tanto para suprir a necessidade de ocupar espaços institucionais, quanto para ser compartilhada no espaço urbano. Porém desta vez, o trabalho foi elaborado especificamente para uma exposição de múltiplos, indo para a esfera pública apenas em uma etapa posterior.

A exposição foi organizada por estudantes, como trabalho final para a disciplina de "Paisagens cotidianas e dispositivos de compartilhamento" que assisti durante o primeiro semestre no programa de mestrado em Artes da UFPel, ministrada pela professora, pesquisadora e artista Eduarda Gonçalves, em parceria com o grupo pesquisa Deslocc (também coordenado por ela). Intitulada "II Deslocc As paisagens cotidianas – descansar e resistir", a exposição ocorreu no Museu do Doce, na cidade de Pelotas, de 17 à 27 de abril em 2018. Para ela, escolhi enviar 20 cópias de um dos adesivos que compõem a série.

Dando início ao processo de *sampleamento* a partir da apropriação de imagens e colagem digital, os adesivos desta série foram criados com a medida de 9x16 cm e produzidos com base na estética de cédulas de dinheiro. Onde cada nota apresenta a inscrição vertical: "Tesouro Afro Rio-grandense, 100 figuras inestimáveis", acompanhada pela representação de uma personalidade negra gaúcha, cujos esforços tenham contribuído para a história e cultura do Rio Grande do Sul. No canto superior direito, cada nota possui uma numeração correspondente a uma figura específica, com a primeira; 1/100, atribuída a Aurélio de Bittencourt Júnior[13] (fig. 38). O intuito é retratar 100 figuras, totalizando a marca 100/100.

[13] Aurélio de Bittencourt Júnior nasceu em Porto Alegre (1874-1910), como jornalista, foi membro fundador, redator e diretor do jornal *O Exemplo*. Formado em direito, foi também juiz distrital da Vara de Órfãos em Porto Alegre, cargo que ocupou até falecer.

Figura 38 – Thiago Madruga, *Tesouro Afro Rio-grandense 1/100: Aurélio de Bittencourt Júnior, sticker* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Durante o processo de composição estética das cédulas, a intenção foi criar notas que em um primeiro momento remetessem a ideia de haver a figura de uma pessoa negra estampada em uma nota de 100. Daí a ideia de incluir a inscrição vertical com o número 100 em destaque, que apesar de parecer ser o valor da nota, na verdade refere-se ao número de figuras a serem homenageadas. Mas esta não foi á única razão para que essa construção se desse em cima das relações atribuídas a nota de 100 e não as de outros valores.

Relações que se devem justamente pelo fato de que no Brasil, a nota de 100 reais é a cédula que atualmente possui o maior valor econômico. Ou seja, existe toda uma atmosfera de prosperidade associada a essas notas (ou a ideia de possuí-las). E é importante salientar que nestes símbolos de valor econômico que são as cédulas, estão impressas representações de símbolos que possuem um grande valor cultural. O que as configura também como um espaço de poder simbólico (como os retratos de beneméritos já mencionados).

Ideia que já me era muito familiar em função da relação com as músicas de Rap, onde esse tema é frequentemente discutido. Como por exemplo, nas músicas “Canto da vitória” do *rapper* paulistano Slim Rimografia, onde ele afirma que: “Vitória será quando estamparem um preto numa nota de 100” (2009), e “Ouro e diamante”

do grupo pelotense Banca CNR, que exclama: “Na nota de 100 *dollar* eu não vejo o meu semblante” (2009). O que nos mostra que a falta de representatividade nesse dispositivo de poder simbólico, é uma inquietação coletiva na população negra.

Perspectiva que o artista Cildo Meirelles vai discutir já nos anos 70, ao realizar a série *Zero Cruzeiro* (fig. 39). Onde se baseia em cédulas de 10 Cruzeiros (moeda nacional da época) para imprimir cédulas que traziam na frente a representação de uma pessoa indígena kraô, e no verso a imagem de um paciente de clínica psiquiátrica, impressas em notas de Zero Cruzeiros.

Figura 39 – Cildo Meirelles, *Zero Cruzeiro*, litografia offset sobre papel (1974-78). Fonte: Instituto Inhotim.

Neste trabalho, Meirelles apresenta uma importante crítica social ao imprimir notas que registravam uma parcela desvalorizada e consequentemente marginalizada da população brasileira. Relacionando este movimento, à série *GRANA PRETA*, noto que exercito um combate semelhante a esse processo de

invisibilidade e desvalorização de grupos subalternizados (em específico, a população negra no Rio Grande do Sul). Porém, diferente de Meirelles, busco isso a partir da produção de impressões relacionadas à nota de maior valor, o que cria uma sensação de representatividade positiva. Algo que infelizmente ainda é bastante escasso.

Neste contexto, acredito que possuo um diálogo mais acentuado com a série *Pra ver se dão valor* (2018) do artista No Martins. Onde o ele cobre a esfinge da república, por meio da pintura de rostos negros em cédulas de 1, 2, 5, 10, 20, 50 e 100 reais (fig. 40). Em um trabalho potente, dotado de uma abordagem extremamente direta e que põe em xeque a desvalorização da população negra na sociedade brasileira. Uma sociedade que se choca mais ao vê-la em espaços de poder, do que sendo vitimada pela violência do estado ou pelo encarceramento em massa (tema também abordado pelo artista em outros trabalhos).

Figura 40 – No Martins, da série *Pra ver se dão valor*. Acrílica sobre cédula de real (2018). Fonte: Acervo do Artista.

Também enxergo relação com a cédula *Incalculável* (2018), do artista já mencionado Alberto Pereira (fig. 41). Uma intervenção urbana com lambe, onde cola uma cédula em que, no lugar do valor financeiro está escrito a palavra incalculável. E no lugar da Esfinge da República, está o rosto de Zumbi dos Palmares.

Figura 41 – Alberto Pereira, *Incalculável*. Lambe-lambe (2018). Fonte: Acervo do Artista.

É um trabalho que propõe discussões sobre o racismo e seus impactos na sociedade brasileira, ao referir-se a proporção da dívida histórica, oriunda do processo escravocrata como *incalculável*. Ao mesmo tempo, ter esta palavra ao lado da figura de Zumbi, atesta que este é seu valor ou de seus esforços/legado. Um trabalho que também contribui para o processo de representatividade, ao compartilhar no espaço urbano a imagem de um personagem que tem seu lugar na cultura assegurado como a maior referência nacional do combate a escravidão no Brasil. Proposta de representatividade que busco incorporar as intervenções que realizo, ao compartilhar referências negras gaúchas, cujas trajetórias também foram marcadas pelo histórico de luta contra o racismo.

Compartilhamento, que tem seu início na exposição “II Deslocc As paisagens cotidianas – descansar e resistir”, para a qual, criei e enviei o adesivo da cédula de número 06, pensado especificamente para integrar a exposição (fig. 42 e 43). Unidade que tem como objetivo, homenagear a artista pelotense Maria Lídia Magliani (1946-2012). Pintora, ilustradora, gravadora, desenhista, figurinista e cenógrafa. Cujo trabalho representava suas mais diversas inquietações pessoais, assim como questões relacionadas ao feminismo e a negritude.

Figura 42 – Thiago Madruga, *Tesouro Afro Rio-grandense 6/100: Maria Lídia Magliani, sticker* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 43 – Registro de *Tesouro Afro Rio-grandense* entre os múltiplos que integraram a exposição “II Deslocc As paisagens cotidianas – descansar e resistir” (2018). Fonte: Acervo da Exposição.

Uma curiosidade bastante interessante, é que apesar deste trabalho ter surgido primeiramente em uma exposição, a proposta da II Deslocc preservou as características da cultura do *sticker*. Isto porque a exposição de múltiplos tinha como principal proposta, proporcionar uma experiência em que os visitantes pudessem levar para casa os dispositivos de compartilhamento produzidos pelos artistas. O que é bastante recorrente na cultura do *sticker*, onde por vezes, artistas produzem pacotes contendo um número considerável de unidades de seus adesivos, para trocarem entre si. Prática que pode ocorrer tanto através do encontro entre os artistas, quanto por intermédio do envio pelo correio (algo recorrente no escambo entre artistas oriundos de localizações distantes). Processo motivado não apenas para fortalecer as interações entre artistas, como também pela intenção de potencializar o alcance do trabalho. O que se dá, tanto pelo fato do trabalho alcançar espaços para além dos quais o artista levaria, quanto por ganhar continuidade através de outras pessoas, fortalecendo assim a noção de partilha. Característica indiscutivelmente presente no II Deslocc (fig. 44).

Figura 44 – Registro de *Tesouro Afro Rio-grandense* entre os dispositivos disponíveis a serem compartilhados na exposição “II Deslocc As paisagens cotidianas – descansar e resistir” (2018).
Fonte: Acervo da Exposição.

Para além dos compartilhamentos realizados na exposição, também foram e ainda estão sendo realizadas as intervenções urbanas (fig. 45 e 46). Através de um processo mais sutil e espontâneo de compartilhamento, uma vez que as colagens de *stickers* podem ocorrer em praticamente todos os veículos de deslocamentos e trajetos que utilizo. Condição que tornou possível o trabalho se fazer presente em diversos espaços pelos quais transito.

Figura 45 – Thiago Madruga, *Tesouro Afro Rio-grandense 2/100: Luciana Lealdina de Araújo, sticker* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 46 – Thiago Madruga, *Tesouro Afro Rio-grandense 3/100: Marcílio Dias, sticker* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Dentre os espaços de compartilhamento que a série *GRANA PRETA* surgiu, como constante nos processos do *Projeto Raízes* está o espaço virtual. Onde mais uma vez, compartilho registros de algumas das colagens por intermédio de postagens em minha conta pessoal do Instragram (fig. 47). Postagens que na grande maioria dos casos, surgem acompanhadas por uma contextualização que visa estender informações complementares sobre a série a qual pertence o trabalho registrado ou então sobre a personalidade negra homenageada nas cédulas. Processo que de certa forma, também permitiu-me entender meu perfil no Instagram como potencial espaço pedagógico. Em função da imagem compartilhada, ter como principal objetivo servir como dispositivo epistemológico de educação estética, por meio do qual viso estimular a produção de sentido e conhecimento sobre a presença negra no Rio Grande do Sul. O que flui muito bem nesse tipo de compartilhamento, pois ele estimula o diálogo com as pessoas e permite que o trabalho chegue mais longe.

Figura 47 – Thiago Madruga, *print* do *sticker Tesouro Afro Rio-grandense 1/100: Aurélio de Bittencourt Júnior,* postado no Instagram (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Ainda em andamento, a série *GRANA PRETA: Tesouro Afro Rio-grandense*, e já se fez presente em 3 cidades: Rio Grande, Pelotas (Rio Grande do Sul) e São José (Santa Catarina). A série também passou por uma remodelação em sua composição. Onde a alteração das molduras atribuiu a imagem uma estética mais “limpa”. O que melhorou tanto a visualização da imagem, quanto a leitura o nome das figuras representadas. O fundo ganhou uma nova textura e também foi adicionado o logo do *Projeto Raízes* no canto inferior direto. E por fim, o tamanho dos *stickers* foi redimensionado para 5x11cm, o que passou a permitir a impressão de 12 unidades por cartela em tamanho A3 (fig. 48).

Figura 48 – Thiago Madruga, *cartela de stickers GRANA PRETA: Tesouro Afro Rio-grandense* (2019).

Fonte: Acervo Pessoal.

Na atual conjuntura, a pesquisa e a produção poética prosseguem. Motivadas pelo nível de aprendizado adquirido até aqui. Um aprendizado que apenas nos mostra que muito ainda precisa ser feito, para que os diferentes grupos que compõe a cultura gaúcha possam ser valorizados por ela de maneira equivalente. E para que a narrativa hegemônica se pluralize, afim de que os grupos invisibilizados, possam se sentir pertencentes também. Através de referências e representações positivas que contem nossa história e contribuição para a formação da cultura do Rio Grande do Sul. Afinal dentro da diversidade que a compõe, ela é negra também.

CAPÍTULO III - Origens: memória e identidade na produção de conhecimento sobre si em espaços institucionais de educação

"O trauma viaja pela linha familiar
até alguém estar pronto para cura-lo.
Seus ancestrais e descendentes celebram
a cada vez que você faz o trabalho."
(Malidoma Somé)

Este capítulo apresenta uma busca ativa por este processo de cura, através da criação de mais duas séries artísticas que integram o *Projeto Raízes*. As séries *Emergentes e Origens*. Entretanto, mais do que em qualquer outro capítulo dessa dissertação, este é o mais fortemente marcado pela prática da escrevivência[14]. Onde primeiro, teço uma série de reflexões sobre a nossa inserção em espaços institucionais como a universidade na série *Emergentes*.

Depois, busco explorar como passamos a transformá-los, à medida que levamos para estes espaços outras referências de saber para agregar conhecimento, tomando como por exemplo a oralidade. Assim, apresento a série *Origens*, onde compartilho histórias de vivências minhas e de familiares que herdei através de meus pais, principalmente pela minha mãe. Por intermédio da tradicional transferência de saber conduzida basicamente por meio da história oral. Nesse caso, referente à minha família, um saber que proporciona maior conhecimento sobre nós mesmos.

Pois com essas memórias, constituo parte importante da minha identidade. Uma busca por minhas raízes. Em um processo que através da arte, auxilia-me na compreensão do lugar que ocupo na cultura em que estou inserido. E partindo desta compreensão, com base em minhas experiências em espaços institucionais de

[14] Conceito elaborado pela escritora Conceição Evaristo, onde o sujeito da literatura negra tem a sua existência marcada por sua relação e por sua cumplicidade com outros sujeitos. Temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si.

ensino, busco refletir sobre as eventuais transformações que poderia exercer neles enquanto arte-educador.

3.1 A série Emergentes

A série *Emergentes,* surge a partir do desdobramento do trabalho realizado com série *GRANA PRETA: Tesouro Afro Rio-grandense*. Principalmente por entender que as intervenções que realizo com a colagem de adesivos são mais sutis. Creio que uma das potencialidades deste tipo de intervenção, reside em sua capacidade de alterar pequenos detalhes da paisagem. Por outro lado, isso também indica que para a intervenção ser notada, é necessário um olhar mais específico por parte dos transeuntes.

Com isso em mente, senti a necessidade de *remixar* as imagens *sampleadas* nos adesivos de *GRANA PRETA,* em uma série que viabilizasse a realização de intervenções com um impacto visual mais expressivo. A ideia é justamente oferecer uma plataforma maior para essas imagens terem condições de se comunicarem com o maior número de pessoas e da melhor forma. E também criar uma experiência visual que torne mais fácil assimilar, o quanto as referências negras representadas estão relacionadas entre si. Aumentando as chances de compreensão das intervenções.

Assim, a série *Emergentes* parte do *garimpo* realizado para a produção de *GRANA PRETA*, em uma pesquisa cuja busca passa por fontes diversas. Como: livros, vídeos, sites, recortes de jornal, contação de histórias e fotografias de referências da presença negra no Rio Grande do Sul. Já *sampleamento* parte da apropriação das imagens utilizadas nos *stickers, remixadas* na realização de novas colagens digitais (Fig. 49). Resultando na produção de azulejos de papel que posteriormente são utilizados em intervenções, por meio da colagem de lambes.

Figura 49 – Thiago Madruga, *azulejo de papel da série Emergentes*, *colagem digital* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

É interessante ressaltar que o azulejo não é um objeto estético escolhido gratuitamente, mas em função de uma carga simbólica muito específica que busco explorar. A realização de intervenções contando com a produção de azulejos de papel tem se tornado recorrente nas práticas de diversos artistas no Brasil. Principalmente a partir dos anos 2010. Tendo muito provavelmente entre seus precursores, o trabalho desenvolvido pelo Grupo Poro com a série *Azulejos de papel* (fig. 50), descrito em seu site como:

> um projeto realizado pelo Poro entre 2007 e 2011 com a colaboração de diversas pessoas.A intervenção consistiu em séries de imagens de azulejos impressas em off-set sobre papel jornal em tamanho natural (15×15 cm). Os Azulejos de papel foram instalados em muros de casas e lotes abandonados, ou casa de amigos. Os azulejos

> também foram distribuídos para que as pessoas fizessem suas próprias instalações (PORO[15], 2011).

Um trabalho cujo acesso aos registros permeou minhas ações, principalmente pela forma como pareciam sutilmente ressignificar espaços. Criando uma potente experiência estética a partir da inserção dos *Azulejos* (2007).

Figura 50 – Grupo Poro, A*zulejos de papel*, *lambe-lambe* (2007). Fonte: Acervo Pessoal.

[15] Disponível em: <, http://poro.redezero.org/azulejos/> Acesso em: 15 ago. 1019.

. Somando-se nesse processo, também enxergo em *Emergentes* uma relação bastante significativa com a perspectiva proposta pela obra *A permanência das estruturas* (2017), da artista Rosana Paulino (fig. 51).

Figura 51 – Rosana paulino, *A permanência das estruturas*, *impressão digital sobre tecido, recorte e costura* (2017). Fonte: Acervo do MASP.

Nessa obra, a artista apresenta uma série de elementos que demonstram quão violentas e desajustadas, são as suturas que sustentam o tecido social brasileiro. Principalmente em função do racismo estrutural e estruturante que nos assola desde o período colonial. Mostrando como esta estrutura permanece, tendo como base processos de violência, oriundos de uma construção social que sempre se apoiou e propagou um falso ideal de inferioridade da população negra. E é muito interessante como temos nessa obra, a presença do azulejo português enquanto herança colonial. Uma herança que sempre me foi familiar.

Por ser natural da cidade de Rio grande, sempre senti o azulejo português como um elemento muito presente na textura da cidade. Onde um dos principais pontos turísticos no município (conhecido como Sobrado dos Azulejos), é totalmente revestido por eles. Há também, um mural de azulejos localizado ao lado da entrada do calçadão, no centro da cidade, que expressa ainda mais especificamente essa relação com Portugal. Ao retratar uma paisagem da cidade de Águeda. Tida como a co-irmã portuguesa de Rio Grande (fig. 52). E toda essa atmosfera, adicionando-se as referências que vinha adquirindo por fim, trouxe à tona uma série de inquietações que acabaram reverberando na produção da série *Emergentes*. Uma série composta por azulejos negros.

Figura 52 – Registro de mural da cidade de Águeda em Rio Grande. Fonte: Acervo Café Rio Grande.

Visando dar continuidade a produção de trabalhos que objetivam impulsionar transformações em espaços institucionais, o primeiro local escolhido para compartilhar a série *Emergentes*, foi a exposição “Tempos de Resistência”, que integrou a programação do VII SPMAV (Seminário de Pesquisa do Mestrado em Artes Visuais), realizado na cidade de Pelotas pela UFPel, durante o ano de 2018.

Onde foram colados 12 *azulejos,* com a medida de 20x20cm cada (Fig. 53). Representando respectivamente: Luciana Lealdina de Araújo (filantropa); Lupicínio Rodrigues (cantor); Julieta Amaral (jornalista), Írio Rodrigues (escritor), Mestre Giba Giba (músico e ativista); Luiza Helena de Bairros (ex-ministra da igualdade racial); Maria Helena Vargas da Silveira (escritora); Carlos da Silva Santos (jornalista e político); Maria Lídia Magliani (artista); Marcílio Dias (marinheiro); Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva (professora e pesquisadora); e Oliveira Silveira (escritor e ativista).

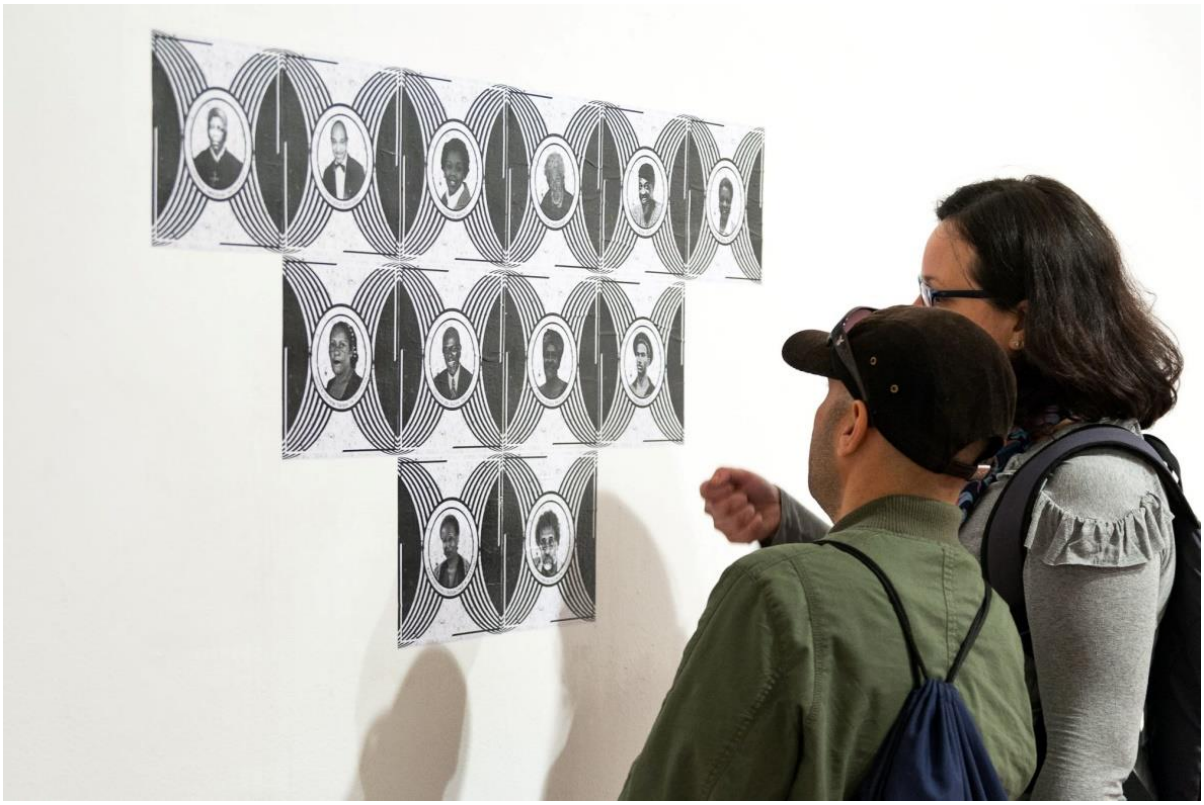

Figura 53 – Thiago Madruga, *série Emergentes* na exposição “Tempos de Resistência*”, lambe-lambe* (2018). Fonte: Acervo de Daniel Moura.

Uma escolha motivada pelo fato desta exposição se dar justamente na galeria do Centro de Artes da universidade. Uma instituição cujo acesso ainda é extremamente difícil para a grande maioria da população negra. Razão pela qual optei por levar para este espaço, representações positivas de referências negras gaúchas que não apenas efetuaram contribuições significativas em diversos campos profissionais e culturais, como algumas delas também exerceram influência em uma extensão que reverberou tanto local, quanto nacionalmente.

E através do meu trabalho busco contar essas histórias. Histórias que apesar de sua importância, sempre precisam ser recontadas para evitar que caiam no esquecimento e para que as demais pessoas tenham acesso a essas trajetórias. Frente ao já mencionado processo de epistemicídio, busco tecer essas narrativas e faze-las emergir. Necessidade que torna-se mais perceptível a medida que nota-se que: das 12 personalidades representadas, 3 nasceram e mais 1 atuou fortemente na cidade de Pelotas. E mesmo com essa proximidade, com exceção de Mestre Giba Giba cuja memória ainda está mais fortemente gravada no imaginário coletivo da cidade, as demais são invisibilizadas e praticamente desconhecidas pela maior parte da comunidade pelotense e gaúcha em geral. Em muitos momentos da investigação, só tive acesso a certas narrativas após a realização de uma pesquisa muito específica, ou seja, elas não estão dadas. Daí a relevância deste compartilhamento.

Um compartilhamento que não se restringiu apenas a colagem em si, mas que estendeu-se também as conversas com espectadores que indagavam quem eram as personalidades representadas, ao compartilhamento do trabalho na internet através de postagem em redes sociais (Fig. 54), e ao seu deslocamento para o espaço urbano, afim de interagir com transeuntes diversos (Fig. 55).

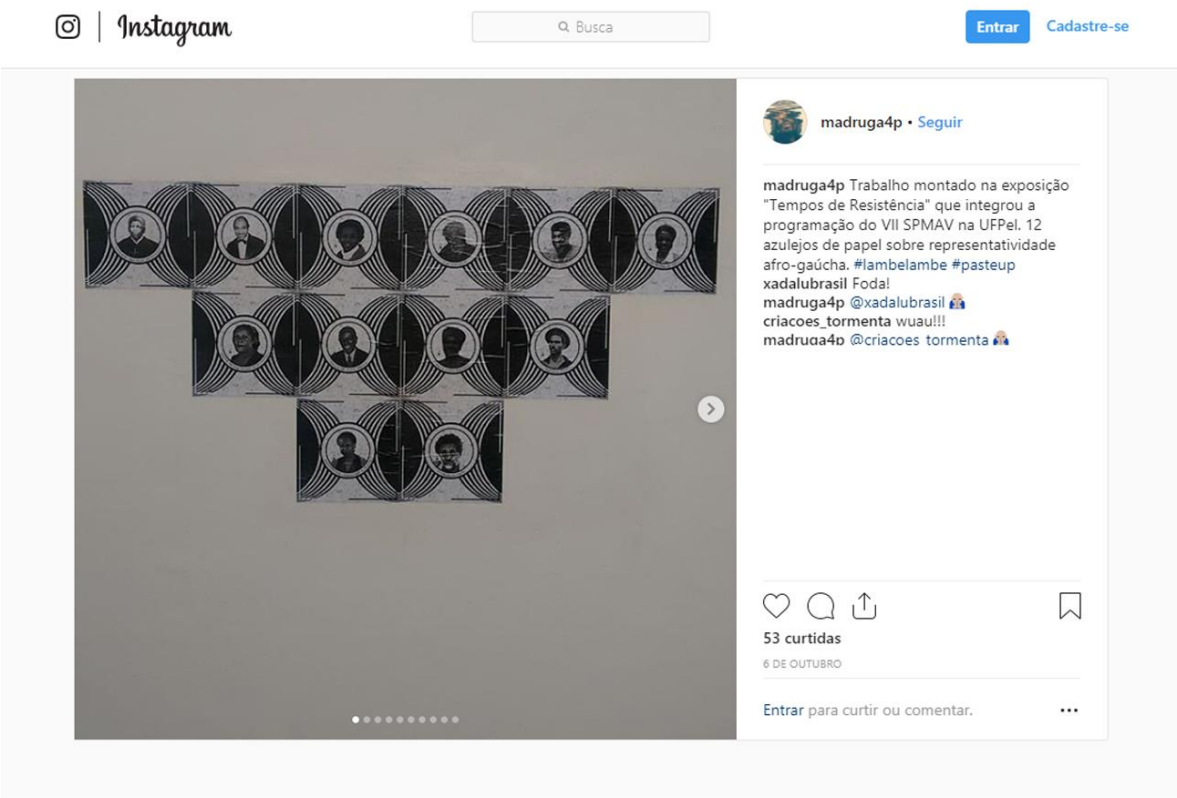

Figura 54 – Thiago Madruga, postagem da série *Emergentes* compartilhada no Instagram (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 55 – Thiago Madruga, série *Emergentes, lambe-lambe* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

As experiências adquiridas com estes desdobramentos me permitiram amadurecer o trabalho e perceber que a série poderia ser muito mais efetiva, caso optasse por elaborar colagens em que as referências representadas fossem escolhidas em torno de um contexto que dialogasse com a especificidade dos locais onde seriam aplicadas. Reflexões são importantes porque a ideia de recorte específico estrutura e direciona o trabalho para um contexto mais sólido. E essa foi uma maneira que encontrei de potencializar a série e o impacto das próximas intervenções.

Considero interessante mencionar que estas reflexões atingiram um determinado pico, justamente no início do mês de novembro. Um mês em que acontecem diversas atividades relacionadas à Consciência Negra. E após me deparar com algumas programações culturais do “Novembro Negro”, algumas delas na FURG (Universidade Federal do Rio Grande), acabei elaborando a segunda colagem da série *Emergentes*. Um projeto que desta vez viria com um recorte específico e que teria também o diferencial de ser um trabalho bastante colaborativo. Embora a ideia em si fosse bastante prática: realizar uma intervenção na FURG em

que seriam colados lambes de azulejos de papel de estudantes e ex-estudantes e negros da universidade.

A ideia tinha como principais objetivos: dar maior visibilidade para a presença negra na universidade. Uma vez que, apesar da implantação de algumas políticas públicas de inclusão, como as cotas para negros e quilombolas (e indígenas, ampliando a questão étnica), o acesso a esse espaço e/ou a permanência nele, ainda é bastante difícil para a grande maioria de nós. E o outro objetivo estava justamente no intuito de estimular reflexões a respeito da importância do nosso acesso a este tipo de espaço/ensino. Sobre que portas poderão ser abertas a partir da conclusão de um processo de graduação e as eventuais mudanças que isso pode gerar.

Agora, diferente da colagem anterior que se estabeleceu basicamente em cima da pesquisa e apropriação de imagem, este trabalho, para além das apropriações, o *garimpo* parte de uma busca por pessoas interessadas em participar. Aqui, era indispensável a colaboração das pessoas, pois o trabalho só poderia existir a partir de suas contribuições. Para isso, abordei diversas pessoas virtual e pessoalmente, explicando o conceito do trabalho e solicitando a permissão para compartilhar na colagem: o retrato, o nome e o curso das pessoas que estivessem dispostas a participar. Muitas vezes utilizando registros da colagem dos primeiros *Emergentes* para contextualiza-las a respeito do projeto que estavam ajudando a construir.

Conforme o número de pessoas que aceitaram participar foi crescendo, senti a necessidade de elaborar a estética dos *azulejos* em que as informações que estava recolhendo, seriam inseridas. E diferente dos primeiros, o resultado final destes, carrega em sua composição uma carga bastante significativa em termos de elementos simbólicos (Fig. 6).

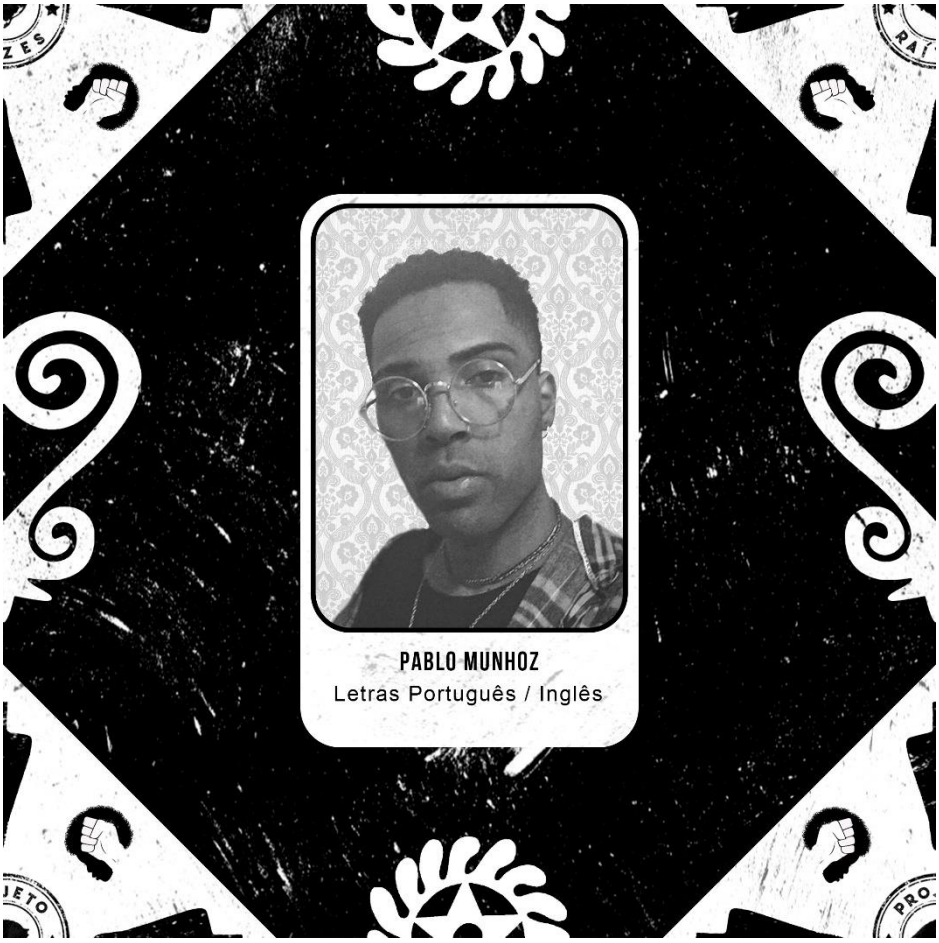

Figura 56 – Thiago Madruga, *azulejo de papel da série Emergentes, colagem digital* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Replicando a fórmula de *sampleamento* do modelo anterior, no centro da imagem temos um retrato e a identificação da pessoa representada através do seu nome. Mas desta vez, acrescentando o curso que a pessoa estuda ou estudou na FURG. E temos também (assim como no modelo anterior), um fundo preto e branco. Porem aqui, o fundo serve para sustentar uma série de elementos simbólicos que integram a composição estética dos *azulejos*. Elementos incluídos de maneira parcial e que se completam a medida que os *azulejos* se unem.

No fundo preto, temos 2 adinkras[16]. Nas laterais há o adinkra *Sankofa*, que nesta representação remete a um pássaro com 2 cabeças, que olha para frente e para trás ao mesmo tempo. Símbolo da sabedoria e de aprender com o passado para construir o futuro. E nas extremidades de topo e base, temos o adinkra *Sesa*

[16] Símbolos estéticos e idiomaticamente tradicionais do povo Asante, que incorporam, preservam e transmitem aspectos da história, filosofia, valores e normas socioculturais dos povos de Gana.

wo suban, resultado da combinação de 2 adinkras: a estrela da manhã, que pode significar um novo começo a cada dia, e a roda, que representa o movimento independente. É o símbolo da dinâmica da vida, do equilíbrio entre destino e livre-arbítrio.

Já no fundo branco, temos 3 símbolos. A silhueta da cabeça de uma pessoa negra, com o cabelo *black power* com um recorte no centro em formato de punho cerrado. Uma imagem que está ali para ilustrar o quanto a ideia de resistência está atrelada ao povo negro. Uma representação que também reverbera na ponta de lança. Um símbolo que remete diretamente a nossa história de luta. Pois seja por liberdade, por reparação histórica, pela conquista de direitos básicos ou para não perder direitos adquiridos a custo de muito sacrifício, a luta sempre esteve presente. A luta contra o racismo está enraizada em nossa história e suas marcas estrão gravadas e nossos corpos. E esta, é perspectiva que nos leva ao último símbolo, fragmentado nos 4 cantos da imagem. O logo do *Projeto Raízes*. Projeto dedicado à elaboração de pesquisas e trabalhos artísticos (dentre eles a série *Emergentes*), no intuito de combater à condição de invisibilidade atribuída a população negra em diversos seguimentos da cultura Rio Grande do Sul. Através de produções que valorizem sua só a história de luta e resistência do povo negro, como também o impacto cultural de suas contribuições para a história do estado.

Após reunir um total de 61 contribuições, efetuei a colagem dos lambes no Campus Carreiros da FURG, em uma parede externa do Espaço (In)comum (espaço expositivo pertencente ao curso de Artes Visuais) localizado no Centro de Convivência da Universidade. 61 lambes de 20x20cm, distribuídos em uma intervenção que em suas extremidades, atinge as medidas de 220x220cm (Fig. 57). Trabalho que posteriormente também compartilhei em redes sociais (Fig. 58).

Figura 57 – Thiago Madruga, *série Emergentes, lambe-lambe* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

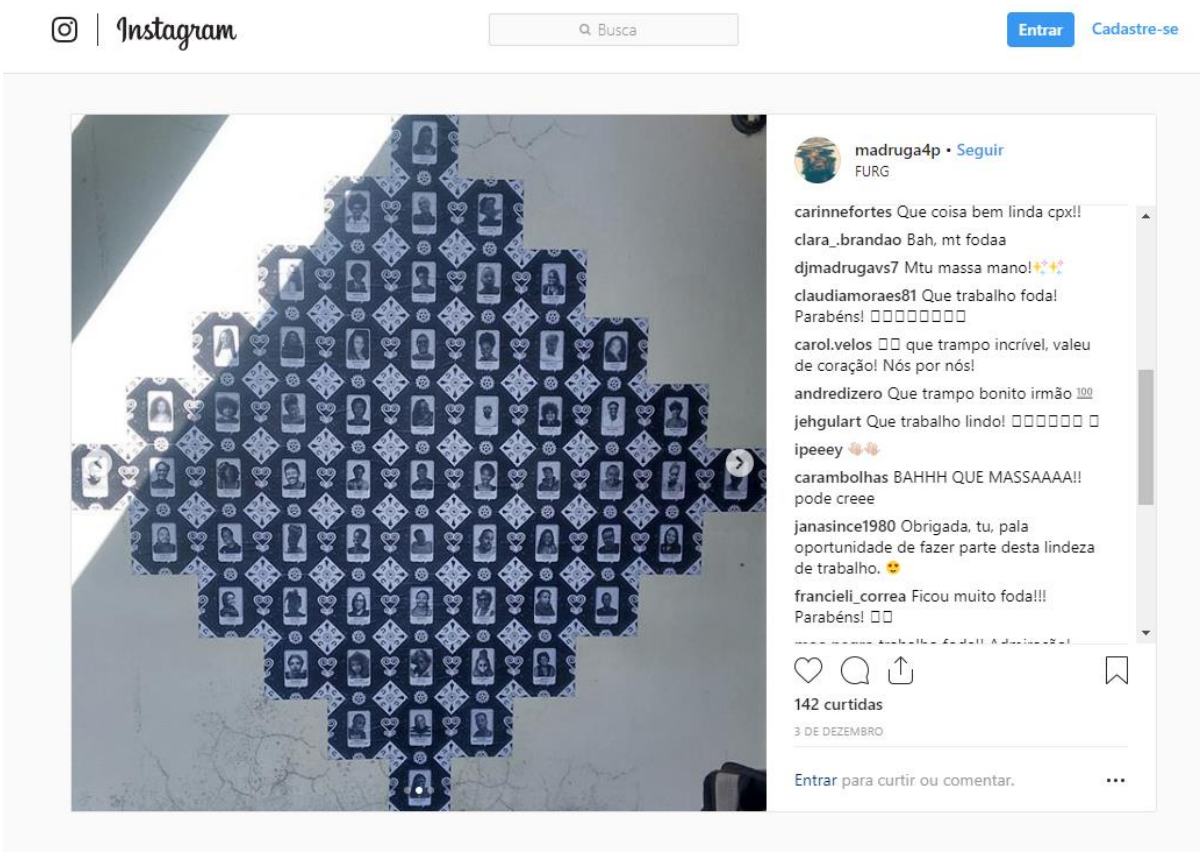

Figura 58 – Thiago Madruga, postagem da série *Emergentes* compartilhada no Instagram (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

O interessante é que por ser um trabalho desenvolvido a partir de uma grande rede de colaboração, este trabalho reverberou muito além das expectativas que eu

tinha. Inclusive, de certa forma transcendendo a intervenção em si. Muito em função do desdobramento das contribuições, em compartilhamentos, feitos por pessoas que participaram e/ou simpatizaram com a intervenção e apresentaram o trabalho para pessoas muito além do meu alcance. Como fez por exemplo, o Mc rio grandinho Gabriel Jerônimo (também conhecido como “Tinha”) que apresentou a intervenção em trecho do videoclipe de sua música “É noix” (2019) (fig. 59). Ação cujo impacto me fez pensar ainda mais sobre o que a segunda intervenção da série *Emergentes* está dizendo para as pessoas.

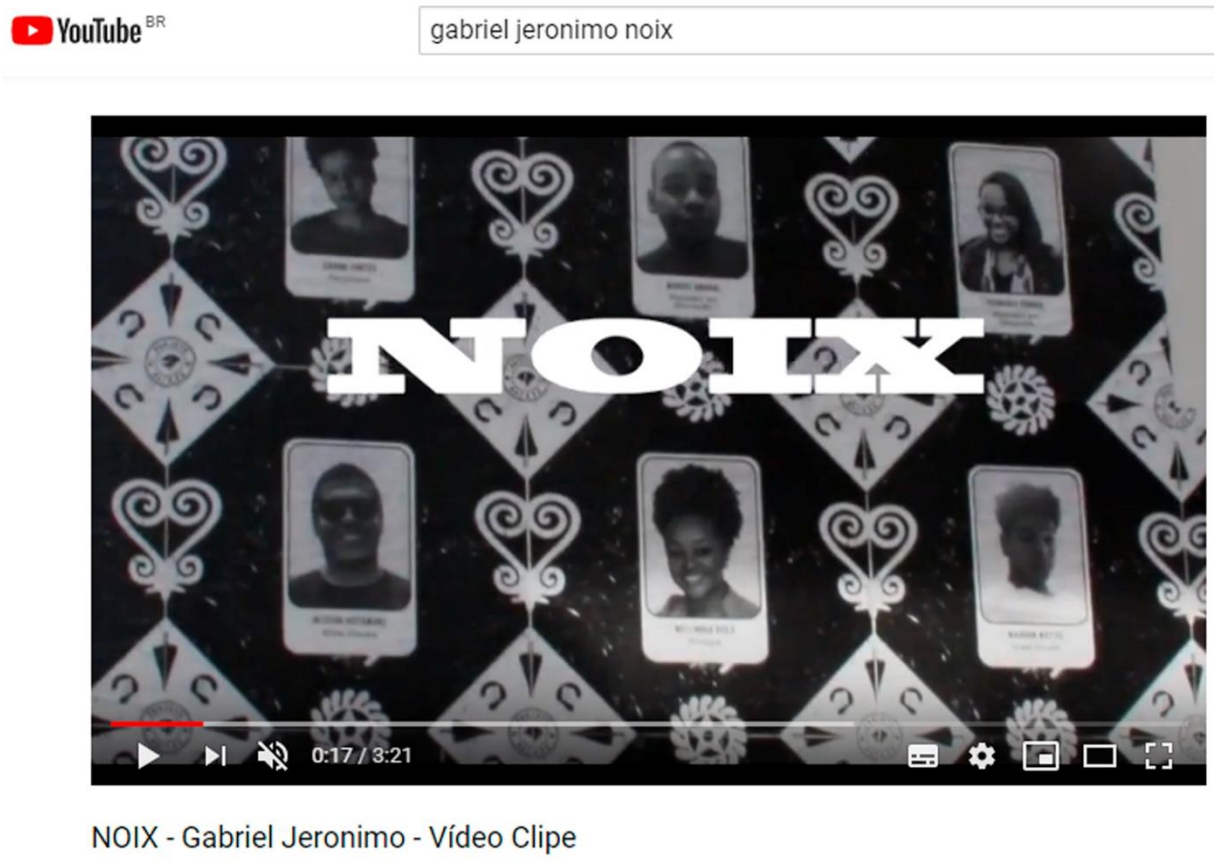

Figura 59 – Frame extraído do videoclipe “Noix” de Gabriel Jerôinmo (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Reflexão também estimulada após a leitura do texto “O que querem as imagens” do pesquisador W.J.T. Mitchell. Uma indagação que ele propõe no campo da cultura visual, a partir de uma certa relação com grupos que foram objetos de discriminação. É interessante observar que de certa forma ele perpassa 3 tipos de silenciamento. O dos negros, das mulheres e das imagens, que por motivos diferentes, por vezes acabaram sendo tratados como se não tivessem voz. Grupos

que ele vai apontar possuírem um desejo pelo poder, não motivado pela ganância, mas sim pela falta.

A série *Emergentes* parte justamente deste tipo de ausência. Ainda carecemos de acesso a espaços de poder, de visibilidade e representatividade. Pois como cita Mitchell ao mencionar Frantz Fanon: “A violência ocular do racismo parte seu objeto em dois, tornando-o simultaneamente hipervisível e invisível” (MITCHELL, 2015, p.172). Algo que busquei refletir na segunda intervenção de *Emergentes,* através da proposta de uma experiência estética em que, ao contemplar-se o trabalho, pudessem emergir reflexões a respeito dessa presença negra e suas subjetividades.

Para ilustrar esta perspectiva, na intervenção realizada na FURG, foram colados 61 azulejos de papel, que em uma análise mais objetiva, representam 59 estudantes e ex-estudantes (de diversos cursos de graduação e mestrado), mais 2 professoras negras da FURG. Um adendo que acabei introduzindo no trabalho, justamente por entender o quão importante e representativo é a presença destas duas professoras na universidade (sendo uma delas, a única professora negra que tive). Isso em uma composição, que também inclui símbolos africanos e elementos relacionados à população negra no Brasil e também mais especificamente no Rio Grande do Sul.

É uma intervenção que literalmente só foi possível porque nós chegamos à FURG. Porque de alguma forma conseguimos ocupar este espaço institucional de difícil acesso. Ou seja, o que de fato está impresso na parede da universidade, não é meramente a representação de 61 pessoas. Mas a representação de nossas trajetórias e de certa forma, uma homenagem às pessoas que fizeram parte delas. Pois só foi possível chegar, devido à capacidade de cada um, para driblar adversidades e/ou estatísticas desfavoráveis geradas pelo racismo estrutural. Geralmente graças ao esforço e apoio de entes queridos (familiares e amigos), que muitas vezes não puderam acessar este espaço, mas que dentro de suas possibilidades, pavimentaram o caminho para que pudéssemos. Assim como as pessoas e movimentos que lutaram para que tivéssemos esse direito.

Neste contexto, acredito que os adinkras não apenas complementam, como dialogam diretamente com a intervenção e as trajetórias que nela estão

representadas. Pois nascemos herdando um histórico de luta e resistência de gerações anteriores em um mundo que frequentemente nos coloca frente a frente com o racismo desde muito cedo, mesmo antes de nós realmente sabermos o que ele é. E por isso é importante olhar para essa história e dela extrair o aprendizado necessário para que possamos abrir novos caminhos para trilhar. Pois como disse o pesquisador *Jacques Rancière, ao* observar o pensamento de Mitchell, “as imagens não são reflexos, sombras ou artifícios, são seres viventes, quer dizer, organismos dotados de desejos” (RANCIÈRE, 2015, p.194). E em *Emergentes* esse desejo ainda está pulsando. Também mirando o futuro e pensando em que eventuais mudanças nosso acesso ao ensino superior pode gerar. Não apenas para nós, mas para as futuras gerações também. Já que também herdamos essa responsabilidade de nossos antepassados. Porque se chegamos até aqui, não chegamos sozinhos. Pois como bem diz a pesquisadora Jurema Werneck (2000): “nossos passos vêm de longe”.

3.2 Origens: Eu sou porque nós somos, mas também pelos que foram

Certa vez, andando de carro com meu pai, passamos em frente á escola que estudei no ensino fundamental. Uma escola pública chamada Nossa Senhora Medianeira. Após observá-la por um instante, ele me olhou e contou que precisou passar a noite em uma fila na frente da escola, para conseguir me matricular. Isso me fez pensar em quantos esforços meus pais fizeram (inúmeros sem que eu saiba) para que eu pudesse chegar onde cheguei (enquanto estudante de mestrado). Pois como já foi dito, se chegamos até aqui, não chegamos sozinhos. E como resultado disso, após trabalhar com processos de visibilidade para a presença negra no Rio Grande do Sul e suas contribuições, volto meu olhar para a história de minha família. No intuito de desenvolver um trabalho que me possibilite valorizar as pessoas que fizeram isso por mim e ao mesmo tempo, entender o lugar que ocupamos neste contexto cultural. Surge assim, a série *Origens*.

Cresci envolto pelas histórias familiares contadas por minha mãe. Permeadas pela presença de pessoas que não conheci pessoalmente, mas que através das

histórias acabei por desenvolver uma noção muito específica de familiaridade. Talvez por isso, durante minha infância, um de meus maiores objetivos era elaborar a árvore genealógica de minha família. Sempre tive curiosidade sobre quem seriam meus antepassados e em consequência disso, um vazio pela incompletude destas respostas. Um vazio que atinge não somente a mim, mas grande parte da população negra no Brasil. Que em consequência do processo de escravidão, teve boa parte de sua linhagem e história apagada. Processo que gera como resposta social, todo um movimento por parte da negritude, voltado para essa busca de conhecimento sobre si.

Movimento que podemos ver muito bem estruturado pela artista Aline Motta em seu trabalho “Pontes sobre abismos” (2017) (fig. 60). Onde a artista embarca em uma jornada investigativa pela história de sua família. Colhendo informações em fontes que vão da história oral até a pesquisa por acervos históricos. Passando por lugares como Rio de Janeiro, Portugal e Serra-Leoa. Explorando questões como o impacto do racismo em formações familiares brasileiras, desde o período escravocrata e exercitando a possibilidade de criar uma nova narrativa. Onde propõem o reestabelecimento da relação com o continente africano.

Figura 60 – Aline Motta, *Pontes sobre abismo, fotografia sobre tecido* (2018). Fonte: Acervo da artista.

Processo que tomo como grande referência para a execução da série *Origens*. Uma série que nasce da escuta. Pois de modo similar, sempre tive grande curiosidade sobre como se deu a construção de minha família. E sobre como chegamos onde estávamos. Ponto onde a busca por respostas me fez recorrer a maior fonte de informação que eu poderia ter sobre o tema. Minha mãe Martina. E nesse processo, fui recompensado. Porque ela me contou algo que certamente mudou minha vida. Ao compartilhar comigo uma história a respeito de nossas origens.

Ela conta que meu tataravô (cujo nome desconheço), veio da África de navio. Trazido por uma família, escondido dentro de um tonel. Assim, eles chegaram ao Uruguai. Minha mãe conta que lá, ele se apaixonou por moça chamada Umbilina. Segundo ela, Umbilina era loira, com olhos azuis e de uma família rica. Família que segundo minha mãe, trancou-a em um calabouço por ter se apaixonado por ele também. Curiosamente, por ser muito novo e na época ainda não entender bem o contexto escravocrata, achei que minha mãe exagerava ao dizer que a casa tinha um calabouço. Algo que repensei no futuro, a medida que fui conhecendo alguns casarões que possuíram ou ainda possuem espaços em sua estrutura que antigamente eram utilizados como senzalas.

Enfim, com o tempo Umbilina conseguiu escapar do calabouço e mesmo sob ameaça de ser deserdada, casou ou “se juntou” com ele, como diz minha mãe. E aqui surge outro ponto interessante que ela me conta. Mesmo sem ter dinheiro, por vir de uma família rica ela ainda possuía contato com algumas pessoas influentes. Com essas pessoas, ela conseguiu cartas de alforria para que seus filhos não fossem escravizados. Com as cartas em mãos eles mudaram para o Brasil e se estabeleceram na cidade de Dom Pedrito, no Rio Grande do Sul. Minha mãe também conta que segundo minha avó Edelmira, por raiva da família, minha tataravó Umbilina mudou seu sobrenome de Murrudo para Moraes. Tornando-se Umbilina Moraes da Luz (mantendo o Luz de seu outro sobrenome). Com o passar do tempo, sua filha Maria Madalena, deu à luz a minha avó materna Edelmira. Que em Dom Pedrito, conhece e posteriormente se casa com meu avô Mercides, com quem se muda para Rio Grande. Juntos, eles tiveram 5 filhos, sendo a mais nova das crianças, minha mãe.

Esta foi uma experiência bastante significativa, pois através dela pude ter acesso a um relato importante a respeito da origem de ao menos parte de minha família. Sinceramente, com muito mais informações do que eu esperava conseguir. Ainda que continuasse sem detalhes específicos como o país de origem de meus antepassados. Apesar disso, temos uma riqueza muito evidente nesse processo. E digo isso não apenas pelo conteúdo da história de meus antepassados em si. Uma história atípica, forte e aparentemente com “final feliz”. Mas sim por todo contexto de resistência envolvido.

Uma resistência que primeiramente aparece na trajetória de meus tataravós. No caminho percorrido, do seu encontro até à vinda ao Brasil. E que se faz evidente, por exemplo, na elaboração de estratégias para que evitar que processo de escravidão atingisse seus filhos. Mas que também que se manifesta na forma como sua história foi transmitida. Em como se manteve viva por intermédio da oralidade. Ganhando novos capítulos através das gerações, à medida que a família foi expandindo. Uma história que acabei herdando através de minha mãe (que anteriormente havia herdado da mãe dela e assim por diante). Tornando-me uma extensão da mesma. Incorporando essas memórias que hoje reverberam em mim, potencializando a construção de minha identidade. E é justamente nessa contação de histórias que reside o processo de *garimpo* que deu início ao trabalho.

Quanto a seu *sampleamento,* (assim como em outros trabalhos *do Projeto Raízes)* faz-se o uso da apropriação de imagens e da colagem digital. Processo que desta vez ocorreu a partir de relatos e recortes de retratos de minha família. Trata-se de um trabalho bastante pessoal. Dotado de subjetividade e que por meio desta, busca explorar e compartilhar da melhor forma a busca por minhas origens.

Desse modo, até o presente momento foram desenvolvidas 5 colagens, impressas com a medida de 20x20cm. Representando meus avós paternos Corália e Manuel Teixeira Madruga (Fig.61 e 62); meus avós maternos Edelmira e Mercides da Luz Flores (Fig.63 e 64); e a mãe de criação de meu avô Mercides, bisavó Aurora (Fig.65).

Figura 61 – Thiago Madruga, *colagem digital da série Origens: Avó Corália,* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 62 – Thiago Madruga, *colagem digital da série Origens: Avô Manuel,* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 63 – Thiago Madruga, *colagem digital da série Origens: Avó Edelmira,* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 64 – Thiago Madruga, *colagem digital da série Origens: Avô Mercides,* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 65 – Thiago Madruga, *colagem digital da série Origens: Avô Mercides,* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

O processo de criação de *Origens* também se deu através da *produção de base* enquanto metodologia de pesquisa e prática artística. E aqui, ainda mais do que em trabalhos anteriores, reflito sobre o conceito de *base*. Visto que nessa série é literalmente possível associa-lo a ideia de fundação/origem. Formando um link direto com a noção de sustentação e família. Como dito anteriormente, *Origens* nasce primeiramente na escuta. Surgindo tanto para preencher a necessidade de saber mais sobre a história de minha família, quanto pela questão da representação. Onde ao mesmo tempo em que busco investigar e atribuir rostos as figuras que conhecia apenas pelo nome, também me esforço para elaborar uma produção poética onde seus retratos possam integrar um objeto estético capaz de reverberar essas memorias afetivas.

Nesse caso, o *e-digging* ocorreu quando revisitei o álbum de casamento de meus pais. Eles casaram-se em janeiro de 1977. Ou seja, o álbum possui mais de 40 anos. É o mais antigo em minha casa, contendo registros de diversas pessoas mencionadas nas histórias de meus pais e que faleceram antes que eu pudesse

conhecê-las. Em função disso tornou-se minha principal fonte retratos, sendo até então, o arquivo de onde recortei o maior número de imagens para *samplear*.

Como parte da metodologia utilizada para a sua produção, a série possui elementos recorrentes em sua composição (caracterizada pela junção entre retrato de família, apropriação de imagens e desenho digital). Cada colagem tem como plano de fundo a imagem de uma folha de papel, cuja textura desgastada remete ao efeito de passagem do tempo, semelhante ao encontrado em documentos antigos. Somando-se a isso, todas as colagens desenvolvidas até então, contém a presença de linhas que contornam ao menos parte considerável dos retratos de meus parentes. De certa forma, essas linhas servem não apenas como recurso estético, mas também como uma espécie de moldura que demarca os limites dos elementos presentes em cada composição e os coloca no centro da imagem.

Junto às linhas, temos também a presença de flores e folhas nas colagens. Elementos que foram escolhidos e se fazem presentes por motivos que envolvem simbologia, funcionalidade e viés decorativo. Flores e folhas são recorrentes em colagens de diversos artistas. Seja pela ideia de romantismo popularmente atrelada as flores, seja pela relação e troca de energia envolvida no cultivo de plantas ou pelo seu potencial de cura, seja pela vida que pulsa em ambas ou pela função decorativa que por vezes ocupam em diversos espaços; creio que flores e folhas tornaram-se um potente recurso estético, através do qual, observadores podem desenvolver maior familiaridade com os trabalhos.

Pelo viés funcional, as flores e folhas surgem como um ornamento que “mascara” o corte dos retratos, também dialogando com à tonalidade das cores na imagem. Por fim, já por uma perspectiva simbólica e para além da relação com meu sobrenome materno (Flores), a presença desses elementos remete-me a ideia de uma relação entre aflorar e florescer com esse projeto de árvore genealógica que desenvolvo. Á medida que a busca por minhas origens, me aproxima cada vez mais de minhas raízes e alimenta nossas relações.

Há também, atrás de cada figura, uma forma geométrica circular. Um recurso estético cuja coloração objetiva equilibrar os tons presentes na roupas, flores, folhas, tonalidades de pele e níveis de saturação de cada retrato, de acordo com a tonalidade do plano de fundo. Buscando harmonizar todas as camadas da colagem.

Por fim, mais abaixo temos o nome da pessoa representada para sua identificação. Uma identificação que para mim, tornou-se cada vez mais potente a medida que revisitei os retratos. Propondo novas reflexões sobre a composição, a partir dos elementos que utilizei e revelando qual seria o ponto de intersecção através do qual eu poderia verdadeiramente sentir a noção de familiaridade.

Como uma forma de ilustrar isso, tomo como exemplo a colagem *Bagagen01* (fig. 66) da série *Bagagen* (2016) do artista Alberto Pereira. Projeto em que propõe encontros com diversas pessoas, onde o compartilhamento de histórias pessoais culmina na produção de uma colagem.

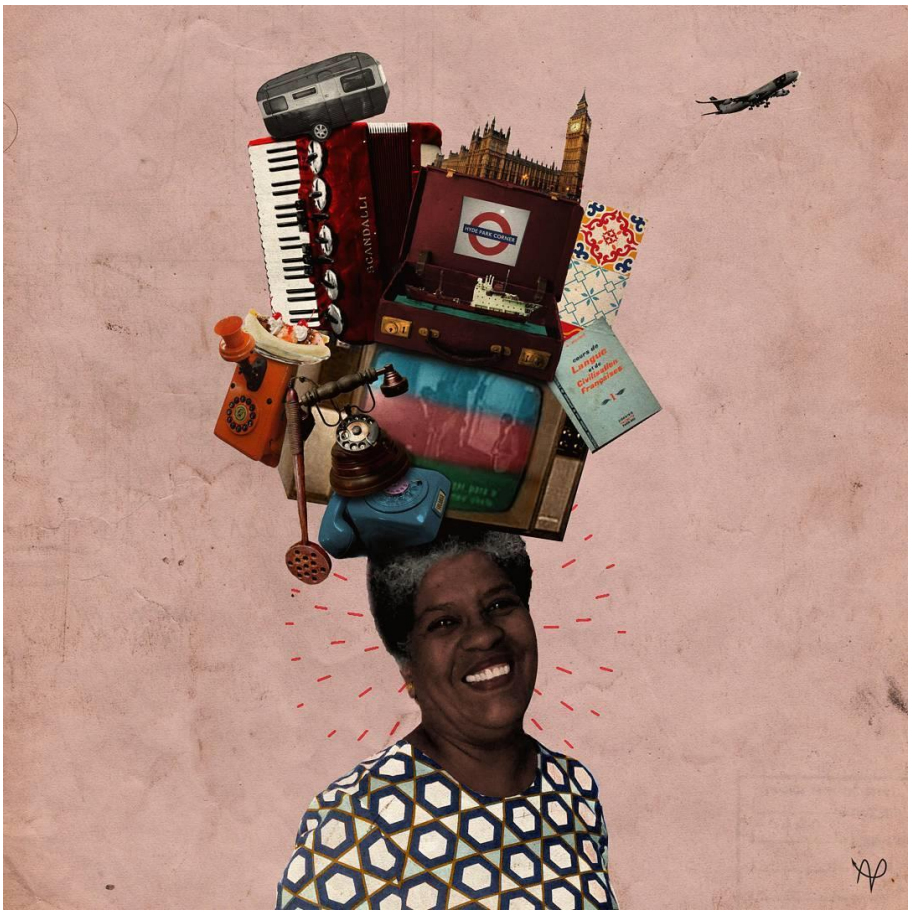

Figura 66 – Alberto Pereira, *colagem digital Bagagen01,* (2016). Fonte: Acervo do Artista.

O interessante é observarmos que a mulher representada na colagem (Bagagen01) é a mãe de Pereira, Solange. Ponto em que destaco o quanto a intimidade e proximidade em relação à pessoa retratada, foram determinantes para a criação da colagem. Descrita por Pereira em postagem de seu *Instagram*, da seguinte forma:

> O nome dela é Solange, mas pra mim é mãe. Mãe tem muitas histórias. Dentre os objetos, muitos telefones coloridos de sua tia (que não colecionava, mas trocava toda hora). A TV em preto e branco, mas com película tricolor. O livro de francês G Mauger e dentro dele o sonho de ir pra França. Mãe lembra muito da casa da amiga com azulejos decorados - entre outros luxos. Lembra também da grande sala de instrumentos dessa mesma casa, aonde aconteciam os ensaios. Mãe tocou acordeon, o Scandalli, vermelho, vivo! Mãe, por favor, volte a tocar acordeon. Seu filho agradece (PEREIRA[17], 2016).

Como podemos ver, o artista pode valer-se do contato pessoal para ouvir as histórias e assim saber quais passagens e objetos seriam mais importantes para sua mãe (método também utilizado com pessoas diversas para a construção das demais colagens). Mas também teve como recurso específico nesse caso, suas próprias memórias da vivência com ela. E o resultado dessa troca íntima, influenciou diretamente a escolha de elementos da colagem. Um exemplo disso é a presença do acordeom Scandalli vermelho, que a mãe do artista costumava tocar. Um hábito que ele (muito provavelmente guiado pela memória afetiva) pede que ela retome. Ou seja, aqui nós podemos literalmente ver a confluência dos elementos que geraram o trabalho, porque eles aparecem na composição. Incluindo a relação de intimidade do artista com a pessoa retratada.

Quanto a mim, por outro lado, em função da falta de proximidade com os parentes que representei, não pude trazer essa intimidade especificamente nos elementos contidos nas colagens. Ao invés disso, eles compõem e harmonizam a série, permitindo que uma colagem dialogue com a outra. Entretanto, a medida que trabalhava nas colagens pude perceber exatamente o ponto através do qual a noção de familiaridade aflorava: os traços contidos nos rostos dos próprios retratos. Pois como nos é apontado pelo teórico francês Roland Barthes:

> a Fotografia, às vezes, faz aparecer o que jamais percebemos de um rosto real (ou refletido em um espelho): um traço genético, o pedaço de si mesmo ou de um parente que vem de um ascendente (BARTHES, 1980, p.111).

Uma herança preciosa que procuro abordar com muito cuidado e respeito. Pois ao partir da perspectiva da negritude, tomo por empréstimo as palavras da poetiza Luz Ribeiro, ao dizer que: “meus traços são linhas onde foram escritos recados ancestrais” (RIBEIRO[18], 2019). E esses recados podem ser lidos em *Origens*. Razão pela qual considero extremamente importante ter conseguido incluir

[17] Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BLPa-TwhxQ3/> Acesso em: 10 de out. 2018.
[18] Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BzYO219nQhR/> Acesso em: 1 de Jul. 2019.

este trabalho na exposição AZO – Conexão e Contágio, que aconteceu no saguão do prédio das Artes Visuais na Furg em 2018 (fig. 67).

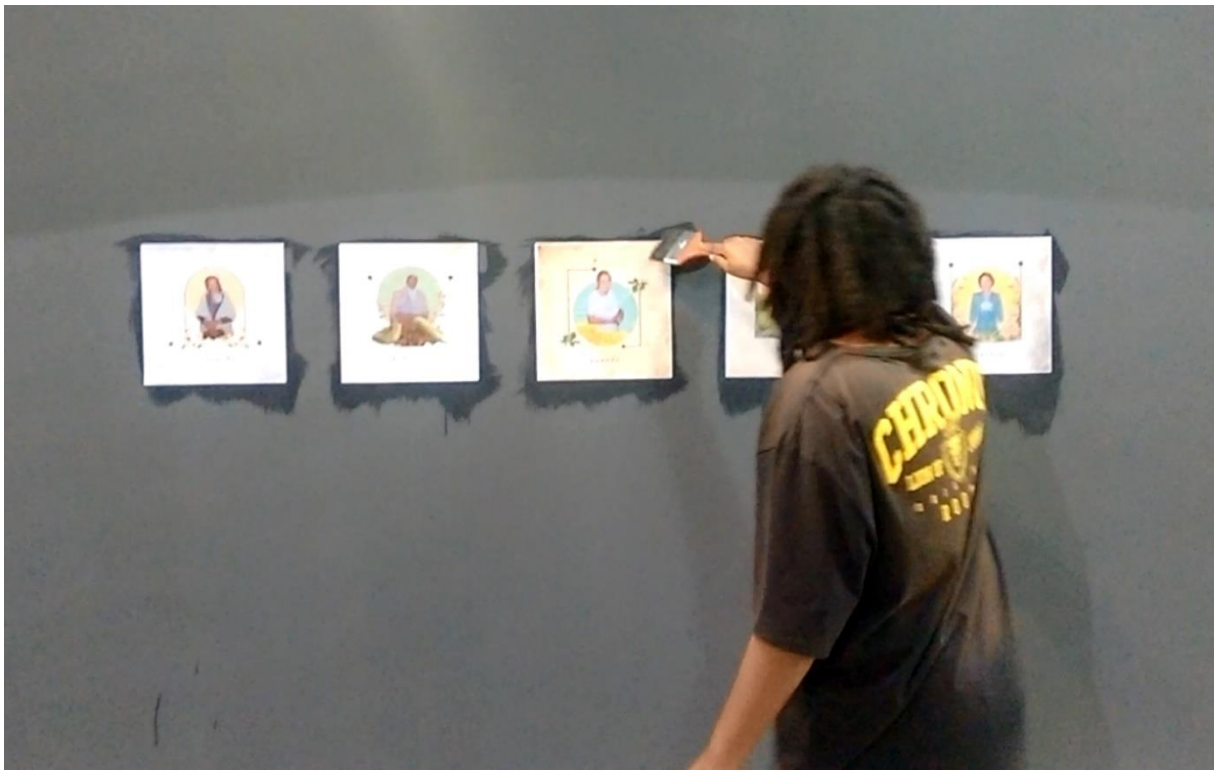

Figura 67 – Thiago Madruga, *registro da série Origens em exposição* (2019). Fonte: Acervo Pessoal.

Esse movimento exalta a importância de poder trabalhar com uma produção elaborada a partir da história oral no espaço institucional. E é imprescindível fazer com que essas vozes sejam ouvidas, pois como aponta a artista e pesquisadora Grada Kilomba:

> o ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem ouve, ou seja, entre os sujeitos falantes e seus/suas ouvintes. Ouvir é, neste sentido, o ato de autorização para quem fala. Eu só posso falar, se a minha voz for ouvida. Mas ser ouvida vai para além desta dialética. Ser ouvida também significa pertencer. Sabemos que aqueles/as que pertencem são aqueles/as que são ouvidos/as. E aqueles/as que não são ouvidos/as são aqueles/as que não pertencem. A máscara recria este projeto de silenciamento, controlando a possibilidade de que colonizados/as possam um dia ser ouvidos/as e, consequentemente, possam pertencer. (KILOMBA, 2016, p.3).

Com base nesta reflexão, concluo que fato de nossa voz encontrar meios de reverberar, indica que a nossa presença de fato está ressignificando este espaço, a partir da nossa produção de conhecimento e subjetividade. Processo que tomei parte ao exercitar meu papel como arte-educador. Em de um movimento onde a partir da memória afetiva, pude compartilhar enquanto sujeito produtor, uma

narrativa capaz de gerar representatividade e estimular o fortalecimento da noção de identidade e pertencimento.

Considerações Finais

Através da pesquisa e das práticas artísticas desenvolvidas por intermédio *Projeto Raízes*, pude tecer relações satisfatórias no que tange o processo de atribuir visibilidade as narrativas afro-gaúchas e suas implicações contra os efeitos do epistemicídio que fere a construção de nossa identidade e afeta nossa noção de pertencimento. Um esforço que se mostrou muito potente desde início, ao partir do compartilhamento da narrativa de Luciana de Araújo, por meio dos cartazes e fanzines de *Mãe Luciana*. Pois por meio de sua narrativa, consegui explorar os impactos gerados pelo seu compartilhamento, enquanto modelo de representação positiva que conseguiu exercer real poder de transformação social e cujos esforços (apesar do apagamento histórico) reverberam até hoje.

Esse trabalho foi importante, pois ajudou a compreender os efeitos causados pelo epistemicídio, como decorrentes do racismo estrutural. Processo diretamente responsável pela ausência de representações negras em espaços de poder. E com base nessa inquietação, produzi a série *Retratos de Poder*. Uma série de colagens desenvolvidas no intuito de unir a presença de Luciana de Araújo, outros sujeitos históricos afro-gaúchos, cujos esforços também culminaram em mudanças institucionais que beneficiaram a população negra. Seja pelas decisões tomadas nos cargos, seja pela representatividade enquanto figuras de prestígio.

É justamente buscando potencializar o alcance dessas reflexões, que desenvolvi a série de *stickers GRANA PRETA: Tesouro Afro Rio-grandense*. Um esforço de criar um trabalho de fácil interpretação e compartilhamento. Foi interessante ver que as pessoas reagiram de forma interessante ao trabalho. Indagando-me sobre sua localização, pedindo unidades e até mesmo esboçando manifestações de proximidade com algumas das personalidades retratadas, como se deu por exemplo com a figura de Giba Giba (fig. 68).

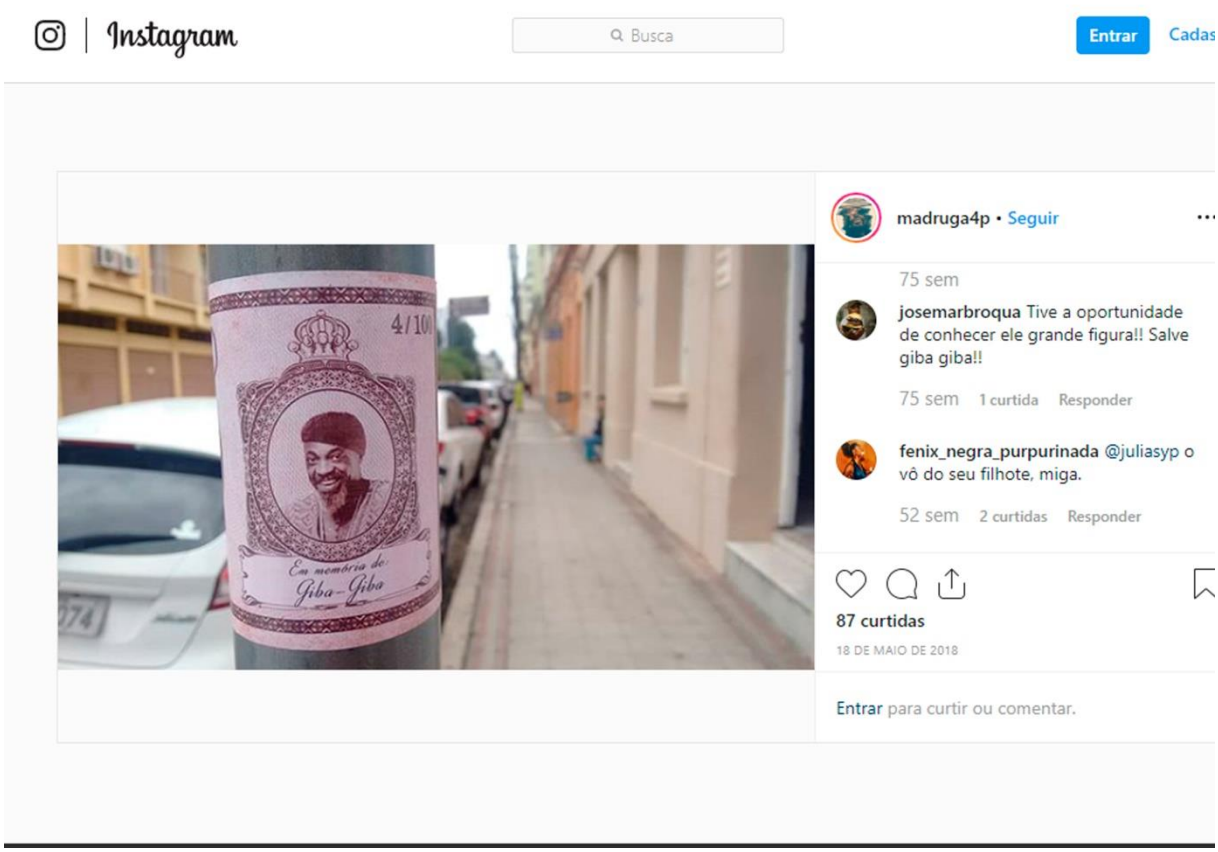

Figura 68 – Registro de respostas à cédula de Giba Giba (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Com esse trabalho foi possível representar um grande número de referências afro-gaúchas, em dispositivo cuja linguagem lhes atribuísse a condição de prestígio, através da projeção destas referências em adesivos que remetiam a cédulas de dinheiro, associando-as a um amplamente reconhecido espaço de poder simbólico.

Essa discussão evocou o surgimento da série *Emergentes*. Um trabalho que abordou questões referentes a todo o esforço envolvido para que acessássemos espaços institucionais como a universidade. Despertando reações interessantes não apenas de quem viu e compartilhou nas redes sociais, como também nos participantes que integraram a composição de *Emergentes 2* (fig. 69 e 70).

Figura 69 – Registro da reação de Marcel ao trabalho *Emergentes 2* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 70 – Registro da reação de Alex ao trabalho *Emergentes 2* (2018). Fonte: Acervo Pessoal.

Com *Emergentes 2*, propus reflexão sobre o que aconteceu após essa inserção, sobre as transformações que ela trouxe, sobre a forma como esse espaço reagiu a nossa presença e os embates que passaram a ser travados nesse território. Pois como mostra Grada Kilomba, a:

> academia não é um lugar neutro, tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e de sabedoria, da ciência e erudição, mas também é um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a. Ela tem uma relação muito problemática com Negritude. Aqui, temos sido objetificados/as, classificados/as, teorizados/as, desumanizados/as, infantilizados/as, criminalizados/as, brutalizados/as, sexualizados/as, expostos/as, exibidos/as e, por vezes, mortos/as (KILOMBA, 2016, p.7).

A universidade é um campo de batalha. E os embates tendem a intensificar-se, principalmente a partir do momento em que nos posicionamos, buscando equivalência nas relações de poder. Migramos da condição de objetos de estudo para a de sujeitos, que assumem o protagonismo e o controle da própria narrativa. Exercito agora, um lugar de fala muitas vezes amparado/empenhado na validação de outros saberes (para além do acadêmico e eurocentrado), que incorporamos em nossa produção de conhecimento científico, em um movimento muitas vezes contestado por parte da academia, mas que não deixa de ser legítimo.

A escritora Sombofu Somé traz um potente exemplo dessa legitimação, através de seu livro “O Espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre formas de se relacionar” (1997). Descreve o modo de viver de sua aldeia em Burkina Faso, e a maneira como tecem suas relações e rituais, cujas práticas e crenças são muito diferentes das que encontramos na lógica ocidental. Em função disso, ressalto uma passagem do prefácio do livro, dizendo que “Existe uma palavra em Dagara que é traduzida como “a coisa que o conhecimento não pode comer” (WELLER, 1997, p.9), perspectiva que associo diretamente a outras formas de conhecimento, que por vezes a academia não consegue digerir. Pois como afirma Fabiana Lopes, o Brasil:

> no afã de ser europeu, apoiado na ilusão do eurocentrismo – na centralidade do modo ocidental de ser e estar no mundo, de conhecer e de manifestar-se culturalmente –, falha em reconhecer as formas de saber e operar que não respondam, ou dialoguem, à tradição europeia, que não traduzam sua epistemologia (LOPES, 2016, p.56).

Foi justamente por entender a importância de inserir na academia essas outras formas de saber, que passei a utilizá-las na produção da série *Origens*. Uma série onde a busca por minhas raízes e por uma maior compreensão do lugar que

ocupo na cultura em que estou inserido, resultou em um trabalho que teceu relações entre a memória e construção de identidade através de um olhar voltado para a história de minha família. O *garimpo* teve como principal fonte de informação a oralidade de minha mãe. E como resultado do *sampleamento*, o trabalho que teci ao ouvi-la. Este trabalho resultou em uma produção pautada pela ancestralidade que não apenas propôs o fortalecimento da identidade, estimulando a produção de conhecimento sobre si a partir do estreitamento da relação com os antepassados, como também fez-se ecoar no espaço institucional. E o reverberar dessas vozes, atesta o andamento do processo de transformação decorrente da nossa inserção nesse espaço, ressignificando-o, para que futuramente possamos nos sentir pertencentes também.

Entretanto, apesar dos resultados obtidos pelo *Projeto Raízes*, o processo ainda não se esgotou. É contínuo, e ainda há muito a se fazer. Descobertas ainda estão surgindo, à medida que vou compreendendo melhor as estratégias de combate ao racismo estruturante por meio de minha produção artística. Raízes foi o começo do preenchimento de um sentimento de ausência. Ausência que motiva a continuidade dos trabalhos. A busca por novas referências e a possibilidade de, através da arte, contribuir para que outras tantas narrativas possam emergir.

Principalmente a partir do lugar que ocupo enquanto artista negro em um Brasil que apesar dos pesares, avança na potencialização de nossa visibilidade como artistas e pesquisadores. Principalmente a partir do trabalho desenvolvido por curadores e curadoras como Hélio Menezes, Igor Simões, Renata Bittencourt e Diane Lima entre tantos. Pessoas na quais me inspiro, no objetivo de futuramente também abrir portas para que outros artistas negros possam passar.

Eu sou porque nós somos, traduz o ideal que move o *Projeto Raízes*. Um ideal que nos devolve não só identidade, nos permite reencontrar o passado, debater o presente, perspectivar o futuro, num processo de ganhar visibilidade, preencher o vazio, demarcar a nossa existência.

Referências

ASSUMPÇÃO, E; MAESTRI, M. Nós os Afro-gaúchos. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.

BARTHES, R. A câmara clara: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936). In: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 197-221.

HALL, S.M. A identidade cultural na pós modernidade. Rio de Janeiro: DP&A,1992.

MAFFESOLI, M. A Transfiguração do Político: A Tribalização do Mundo. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MEIRA, M. R. Educação estética, arte e cultura do cotidiano. In: PILLAR, A. D.(org.). A educação do olhar no ensino das artes. Porto Alegre: Mediação, 2001.

MITCHELL. W.T.J. O que querem as imagens? IN Alloa, Emanuel (org). Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.pp. 165-191.

NASCIMENTO, E. L.; GÁ L. C., org. Adinkra: sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

RANCIÈRE. J. As imagens querem viver? IN Alloa, Emanuel (org). Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.pp. 191-205.

SOMÉ, S. O espírito da intimidade. Ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Odysseus, 2007.

PALLAMIN, V. Arte Urbana. São Paulo: Annablume, 2000.

Web:

CALDEIRA, J. S. O Asilo de Órfãs Saõ Benedito em Pelotas - RS (as primeiras décadas do século XX): trajetória educativa-institucional. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de

Pelotas, Rio grande do Sul, 2014. Disponível em <http://repositorio.ufpel.edu.br/bitstream/ri/2809/5/O%20Asilo%20de%20%C3%93rf%C3%A3s%20S%C3%A3o%20Benedito%20em%20Pelotas.pdf> Acesso em: 21 ago. 2018.

CARNEIRO, A. S. A construção do outro como não ser como fundamento do ser. 2005. Tese (doutorado) em Educação. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf> Acesso em 17 de jan. 2018.

CHAVES, L. P. Pintura e Sociedade: Retratos de beneméritos das sociedades portuguesas de beneficência e o patrimônio cultural no sul do brasil. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 4, n°10, p. 151-163, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9438/6168> Acesso em 13 de jun. 2018.

LIMA, D. Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras. 2015. Disponível em <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logosausentes_dianelima-rev_02.pdf> Acesso em: 26 de jul. 2019.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, n°2, p. 15-46, jul./dez. 1997. Disponível em: < http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf> Acesso em 20 de fev. 2018.

KILOMBA, G. Descolonizando o conhecimento: Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba. 2016. Disponível em: <https://docplayer.com.br/22573825-Descolonizando-o-conhecimento-uma-palestra-performance-de-grada-kilomba.html> Acesso em: 26 de jul. 2019.

LOPES, F. Arte contemporânea no Brasil e as coisas que não existem. In: Revista O Menelick 2° Ato. Ed. 15. 2015. p. 52-63. Disponível em: <https://issuu.com/omenelick2ato/docs/menelick_ed15_final_baixa> Acesso em: 26 de jul. 2019.

MUNANGA, K. Uma Abordagem Conceitual das Noções de Raça, Racismo Identidade e Etnia. [Artigo on-line]. 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação - PENESB-RJ, 2003. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/downloads/09abordagem.pdf> Acesso em 07 de out. 2017.

OLIVEIRA, A. J. M. Devoção e Identidades: significados do culto de Santo Elesbão e Santa Efigênia no Rio de Janeiro e nas Minas Gerais no Setecentos. *Topoi (Rio de Janeiro)*, v. 6, n.12, p. 60-115, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/topoi/v7n12/2237-101X-topoi-7-12-00060.pdf> Acesso em 05 de mar. 2018.

OLIVEIRA, M. L. ; SILVA FILHO, M. N. R. Literatura de Cordel: Uma arte que se expande através dos recursos tecnológicos. Web-Revista SOCIODIALETO , Campo Grande, v. 4, n°11, p. 274-286, nov. 2013. Disponível em: <http://sociodialeto.com.br/edicoes/16/10012014014638.pdf> Acesso em 17 de abr. 2018.

PATRÍCIO, M; BRITO, P. Presença Negra - Manifesto. In: Revista O Menelick 2° Ato. Ed. 15. 2015. p. 64-65. Disponível em: <https://issuu.com/omenelick2ato/docs/menelick_ed15_final_baixa> Acesso em: 26 de jul. 2019.

PEREIRA, A. Postagem no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BLPa-TwhxQ3/> Acesso em 10 de out. 2018.

PORO, G. Azulejos de papel. 2011. Disponível em: <http://poro.redezero.org/azulejos/> Acesso em: 15 ago. 2019.

RIBEIRO, L. Postagem no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BzYO219nQhR/> Acesso em: 1 de Jul. 2019.