



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
PPG-AV /UnB - Vol. 21, n. 1, JAN/JUN 2022
ISSN 2447-2484





REITORA

Márcia Abrahão Ribeiro

VICE-REITOR

Enrique Huelva Unterbäumenl

INSTITUTO DE ARTES/DIREÇÃO

Fátima Aparecida dos Santos

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS/CHEFIA

Cecília Mori

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
VISUAIS Biagio D'Angelo

REVISTA VIS

Rosana de Castro

Editora-Chefe

Cayo Honorato

Editores Adjunto

Cayo Honorato

Suene Honorato

Editores Convidados - Edição vol. 21 n. 01

CONSELHO EDITORIAL

Belidson Dias

Cayo Honorato

Luiz Carlos Pinheiro Ferreira

CONSELHO CONSULTIVO

Anita Sinner –Concórdia University

Graça dos Santos –Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Jorge Anthonio e Silva –Universidade de Sorocaba

Jorge Coli –Universidade Estadual de Campinas

LuisSérgio Oliveira –Universidade Federal Fluminense

Luiz Cláudio da Costa –Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Philippe Brunet –Université de Rouen

Raimundo Martins –Universidade Federal de Goiás

Ricard Huerta –Universidad de ValenciaRitalwin –University of British Columbia

Suzete Venturelli –Universidade Anhembi-Morumbi/Universidade de Brasília

CAPA - Maxwell Alexandre. Sem título (da série Novo Poder), 2022. 320 x 480 cm. Látex, polidor de sapatos, betume, corante, grafite e acrílica sobre papel pardo. Cortesia do artista.

Composição: Andréa Costa

Programação visual/diagramação: Andréa Costa

Preparação dos originais: Editores Convidados

Dados Internacionais de Catalogação e Publicação (CIP)VIS: publicação eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade de Brasília. Departamento de Artes Visuais. Instituto de Arte. v. 21, n. 1 (jan-jun 2022) Brasília: UnB, 2022 - v. Semestral - ISSN: 2447-2484

Qualis A3 (classificação de periódico 2017-2020)

<https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis>

Sumário

EDITORIAL.....	05-13
Arte, representatividade e historiografia: algumas questões	14-27
Afonso Medeiros	
O Cristo negro entre anjos proibidos: Raça, religião e representação no Brasil dos anos 1940 e 1950.....	28-50
Rafael Cardoso	
A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos ...	51-72
Alessandra Mello Simões Paiva	
Arte, Cultura, Informação.....	73-98
Larissa Souto, Lucia Maciel, Selma Silva	
Governamentalidade e produção de territórios: um olhar sobre a implementação do Programa Pontos de Memória.....	99-126
Gleyce Kelly Heitor	
Educação Museal, e ações curatoriais contemporâneas: uma reflexão sobre exposições de longa direção da Pinacoteca de São Paulo..	127-150
Milene Chiovatto	
Mediação, educação e acessibilidade em museus e centros culturais: a trajetória de educadores surdos.....	51-170
Daina Leyton	
Entrevista.....	171-185
Sou bixa e puta: chave de performance na pornografia desviante	
Entrevista com Paulx Castello	
Sarah Marques Duarte	
Resenha.....	186-192
LAFONT, Anne. L’art et la race. L’Africain (tout) contre l’oeil des Lumières. Dijon: Les Presses du réel, 2019, 476 pp.	
Rosemeri Conceição	



Figura 1. Maxwell Alexandre. *Sem título* (da série Novo Poder), 2022. 320 x 480 cm. Látex, polidor de sapatos, betume, corante, grafite e acrílica sobre papel pardo. Cortesia do artista.

Revista VIS, v. 21, n. 1

<https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis>

Dossiê

Políticas de representação nas artes visuais: entre conquistas e armadilhas

Cayo Honorato (UnB)¹

Suene Honorato (UFC)²

¹ Cayo Honorato é professor adjunto no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, na linha de Educação em Artes Visuais, com pesquisa sobre a atuação dos públicos e a mediação cultural. E-mail: cayohonorato@unb.br

² Suene Honorato é professora adjunta no Departamento de Literatura e no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, com pesquisa sobre personagens indígenas nas literaturas brasileiras. E-mail: suenehonorato@letras.ufc.br

Editorial

Nos últimos anos, a entrada em cena de agentes historicamente excluídos ou silenciados (particularmente mulheres, negras/os, indígenas e pessoas LGBTQIA+) transformou acervos, exposições e o perfil dos agentes que atuam ou são apresentados pelas instituições culturais e demais instâncias do circuito de arte no Brasil, assim como no meio acadêmico mudou currículos, temas de pesquisa e bibliografias, em um processo há muito tempo necessário, mas amplamente inconcluso, se considerarmos as questões de equidade e justiça social que isso envolve e que, todavia, seguem pendentes;³ sobretudo quando uma vontade de eliminação das diferenças é respaldada pelos poderes constituídos e parte da sociedade civil organizada (ROCHA, 2021).

Ao mesmo tempo, não parece haver evento, exposição ou programação que não sejam hoje, em alguma medida, “co-curados” por essas questões, que têm sido discutidas ou referidas por meio de termos como *representatividade*, *decolonização*, *reparação*, *inclusão*, *diversidade* etc. A situação evidencia certamente uma conquista, mas é também um sinal de que tais mudanças podem estar sendo consumidas por uma cultura dominante, ao menos no campo da arte, sob o risco de alcançarem um ponto de *saturação*, *exaustão*, *acomodação*.⁴ Afinal, trata-se de mudanças estruturais ou cosméticas? Ou de ambas, em diferentes combinações? De que modo aqueles agentes transpõem ou restam condicionados pelas expectativas sobre seus corpos, experiências e discursos? Como não reduzir a visibilidade à mera aparição, a um discurso sem ação? Que papel as instituições culturais e outras instâncias têm desempenhado

³ Exemplo disso é a estagnação da desigualdade salarial entre pretos e brancos, assim como entre mulheres e homens na última década. Segundo dados da PNAD do IBGE, em 2012, o valor pago por hora de trabalho a uma pessoa preta era 42,8% menor do que o pago a uma pessoa branca; uma diferença que em 2022 diminuiu de forma irrisória para 40,2% (MATOS, 2022). Por sua vez, em 2012, as mulheres ganhavam em média 26,4% menos do que os homens; diferença que, em 2021, passa para 20,5% – um patamar ainda muito elevado, mesmo quando se compara trabalhadores com o mesmo perfil de escolaridade e ocupação (ALVARENGA, 2022).

⁴ Referindo-se a um contexto principalmente norte-americano, C. Riley Snorton e Hentyle Yapp (2020) avaliam que as instituições estão mudando com a “adição” de corpos minoritários, mas não o modo como elas operam e o que elas demandam de seus operadores. A *saturação*, nesse caso, corresponde ao ponto em que “mais” representação não resulta necessariamente em mudanças substantivas. Ou pior, ao ponto em que pode permitir que as operações institucionais prossigam de maneira mais confortável.

nesse processo? De que modo as concepções e epistemologias da arte moderna e contemporânea têm sido mantidas, reformadas ou transformadas? Um balanço mais bem apurado desse quadro também segue pendente.

Embora a importância daquelas mudanças seja inegável, elas ainda não parecem ter alcançado as diretorias e conselhos das grandes instituições. Do mesmo modo, permanece inalterado certo organograma que subalterniza os setores educativos em face do curatorial e do expositivo. Por exemplo, a reivindicação por “mais mulheres” na curadoria não faria sentido na educação, uma área historicamente feminizada, por sua associação às atividades de reprodução e cuidado. Também a reconfiguração dos públicos parece muitas vezes postulada pela *abertura* das exposições, com base em noções de identificação e reconhecimento, como se não fosse necessário acompanhar o que ocorre no *tempo* das exposições. Além disso, a maneira como tais mudanças são, em parte, assimiladas por valores e práticas neoliberais, reiterando critérios baseados na singularidade, raridade e autenticidade, a esta altura, merece ponderação. Apesar do cenário de retração do setor cultural, não parece haver crise no mercado de arte, onde a perspectiva de uma carreira artística para aqueles agentes tem sido apoiada por um “colecionismo ativista”, interessado justamente na produção de “grupos minorizados” (GARCIA & FERRAZ, 2021).

É diante de encruzilhadas como essas, onde as políticas de representação – para além de sua positividade – aparecem de modo dilemático, deixando entrever uma série de “questões laterais”, que propomos este dossiê. Nesse contexto, afirmar que as mudanças conquistadas até aqui são insuficientes, como se o caso fosse demandar “mais representação”, não parece satisfatório. Eventualmente, para que as políticas de representação tenham a devida consequência (em termos de equidade e justiça social) e não se reduzam a uma dinâmica endógena (ORTELLADO, 2021), pode ser necessário rever rotas, estratégias, discursos e alianças ou, ainda, desvencilhar-se das armadilhas que a própria gramática da representação oferece, sem que exatamente seja possível se livrar da própria representação, enquanto um modo de inscrição no mundo em comum.

Como dissemos noutro lugar, o problema da diversidade, da equidade e da justiça social implica o desdobramento da "representação" como um conceito dinâmico, uma vez que ele corresponde ao processo por meio do qual as identidades (e as diferenças) são articuladas, negociadas e estabelecidas, em que elas se tornam visíveis e contestáveis, efetivas ou redundantes. Logo, o problema não é resolvido, mas sim aberto, quando reivindicamos uma política de representação mais complexa. E porque não podemos deixar de representar e ser representadas, especialmente se queremos falar umas *com* as outras, em vez de umas *pelos* outras, uma concepção não essencialista da representação deve ser divisada e praticada. Não ignoramos que as representações são investidas de significados particulares. No entanto, praticar aquela concepção requer mais do que um gesto crítico. Para começar, solicita um ponto de partida "simétrico" entre os críticos e os operadores das instituições (HONORATO, 2020).

Também noutro lugar, buscamos observar de que modo os conceitos de interseccionalidade, encruzilhada e exuzilhada reverberam sobre si mesmos, mas também como cada um pode incidir nos demais. No caso da interseccionalidade, percebemos que o seu dilema, entre se abrir para uma análise da complexidade e preservar suas especificidades, decorre da história e da forma como o próprio conceito vem sendo elaborado. Nesse processo, a ideia de uma "multiplicação" termina ironicamente sendo absorvida pela "adição", limitando desse modo não só a capacidade analítico-descritiva da interseccionalidade, mas seu próprio compromisso com as práticas democráticas. A saída desse dilema, no entanto, não nos parece exclusivamente política, já que dependeria da imaginação (e operacionalização) de um conceito não essencialista de representação – o que os conceitos de encruzilhada e exuzilhada nos parecem mais próximos de oferecer (HONORATO & HONORATO, 2021).

Para a composição deste dossiê, não só divulgamos amplamente uma chamada aberta, como também convidamos diretamente 32 pessoas com diferentes perfis: acadêmicos, antropólogos, artistas, curadores, educadores, filósofos, gestores, historiadores, pesquisadores, professores. Essas pessoas são brancas, homens, indígenas, mulheres, queer, negras, trans. Além disso,

representam diferentes gerações, estão diferentemente envolvidas com as questões do dossiê, têm filiações institucionais distintas e atuam em diferentes regiões, ou mesmo fora do Brasil. Nossa preocupação inicial era que o dossiê fosse "representativo", diante de questões irrestritas a um ou outro marcador de diferença. Dentre essas pessoas, 06 concluíram a submissão de suas propostas. A elas reiteramos vivamente nossos agradecimentos. Houve quem aceitou nosso convite, mas por diferentes razões não conseguiu nos atender. A elas agradecemos igualmente. O dossiê se completa com outras 03 contribuições, selecionadas a partir da chamada aberta. Também queremos lhes agradecer.

Durante a divulgação da chamada,⁵ diferentes pessoas nos disseram que o debate proposto era não só pertinente como necessário. A repercussão da morte de Jaider Esbell em 04 de novembro de 2021 e, mais recentemente, o pedido de demissão do MASP por Sandra Benites em 17 de maio de 2022, que teria dito à instituição que "sua presença parecia estar mais a serviço de uma imagem de um museu diverso do que [sic] um interesse em seu trabalho propriamente" (MORAES & PERASSOLO, 2022), podem ser lidos como sinais de que os elementos para esse debate já estão configurados no Brasil. Por outro lado, o processo dos convites nos deu a impressão de que a capacidade de convocação de uma revista como esta é limitada. Precisaríamos oferecer outras condições de acompanhamento ou mesmo remuneração para que mais pessoas pudessem participar. Nem todas tinham tempo e recursos para se dedicar à escrita de um artigo acadêmico. Certamente, a hipótese de que o debate pode ser recebido como um tema sensível, que exige certa coragem, não deve ser descartada.

Também queremos agradecer a Maxwell Alexandre, por ter nos cedido a imagem de um de seus trabalhos da série Novo Poder para acompanhar a divulgação do dossiê. Uma das características dessa série é justamente a de tematizar o processo de "enquadramento" da produção de artistas negros, por meio da representação de pessoas pretas ocupando os espaços de arte. Os trabalhos em grande escala têm como efeito englobar e expor esses espaços, por meio de uma espécie de espelhamento crítico que evidencia suas ausências e apagamentos. Desse modo, Alexandre reflete sobre o seu próprio

⁵ A chamada para o dossiê esteve no ar de 11 de abril a 31 de julho de 2022, no site da Revista VIS e nas redes sociais (HONORATO, 2022).

"embranquecimento" em consequência do prestígio que vem conquistando, assim como enfrenta o caráter excludente dos códigos da arte e das operações institucionais. Em postagem de 18 de novembro de 2022 no Instagram, o artista repudia a inserção de uma de suas obras na exposição "Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro", que era então inaugurada no Instituto Inhotim. Dentre os seus questionamentos, Alexandre (2022) assevera: "O que temos é mais uma vez o negro sendo tratado antropologicamente por uma instituição branca com agentes brancos tomando decisões".

A seguir apresentamos os textos que integram o dossiê:

Afonso Medeiros se propõe a pensar sobre o "paradoxo da representatividade". Para isso, parte de perguntas como: O que a representatividade de indígenas, negros, mulheres e lgbs significa para o modo como a história da arte é escrita? A representatividade consegue reconfigurar a noção de cânone ou acaba sendo reabsorvida por essa noção? A partir de estudos sobre a presença das mulheres na historiografia da arte, defende que o cânone vem se ampliando para abrigá-las; essa ampliação, porém, não alterou o modo como a noção de cânone é compreendida. Se a representatividade ajuda a denunciar o "universal" do cânone como uma espécie de fraude teórica, continua, por outro lado, correndo o risco de se tornar produto descartável no mercado da arte. Com isso, o artigo chama a atenção para a tarefa do arte-historiador comprometido com o seu tempo: não perder o bonde da representatividade.

Rafael Cardoso discute os tensionamentos e a fronteira movediça entre os termos santidade e negritude, a partir de dois casos de estudo principais: a encenação da peça Anjo Negro, de Nelson Rodrigues, em 1948, e a realização do concurso de pintura do Cristo de Cor, promovido pelo Teatro Experimental do Negro, em 1955. O texto segue as controvérsias em torno da repercussão dos eventos relatados, destacando a recepção polifônica que se configura em cada caso e que ajuda a iluminar o sentido daquelas iniciativas. Para o autor, a imagem do Cristo negro, mais do que a do "anjo negro", indica os limites da conciliação do racismo na cultura brasileira, nos anos 1940 a 1950.

Alessandra Mello Simões Paiva mostra que tem havido maior preocupação por parte das instituições do campo das artes em contemplar demandas dos setores

sociais minorizados, preocupação que ela chama de "virada decolonial". Sua discussão envolve, portanto, um esforço de transposição de postulados do decolonialismo para o campo das artes, recorrendo também à sociologia da arte e aos estudos culturais. Ela pergunta: será que essa "virada decolonial" terá efeitos estruturais? Para que tais efeitos se efetivem, ela acredita ser necessário apostar em políticas mais incisivas de inclusão de pessoas minorizadas em espaços de decisão e poder, de formação de público e de incorporação de obras decoloniais aos acervos, entre outras estratégias. Porém, a efetividade dessa aposta encontra seus limites na assimilação superficial dessas demandas pelo mercado capitalista, a que as instituições de arte estão muitas vezes submetidas. Por isso, haveria ainda um longo caminho a percorrer.

Larissa Souto Bargmann Netto, Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira e Selma Cristina da Silva elaboram questões contundentes sobre as políticas culturais que pretendem dar conta das demandas por "diversidade", "representatividade" e "inclusão", evidenciando os limites e contradições na relação das instituições com artistas e públicos, em meio à revisão das histórias e narrativas que elas pretendem contar. As reflexões propostas partem de pesquisas em processo, enfatizando neste momento a fundamentação teórica de seus objetos. As atividades de campo em andamento apontam para o tensionamento daqueles conceitos, entre outros, tomados enquanto campos de disputa, mais do que noções intrinsecamente positivas.

Ao fazer um histórico da museologia social e da Nova Museologia, Gleyce Kelly Heitor aponta as contradições entre o atendimento de demandas por democracia nos museus, ou pela democratização do acesso ao "fazer museus", e a aderência dessas instituições a pautas neoliberais. Nesse processo, é a própria disputa em torno do conceito de museu que se pretende representar. A autora analisa a implantação dos Pontos de Memória como política de controle dos territórios através da cultura, que buscam a "pacificação" em regiões consideradas problemáticas do ponto de vista da segurança pública. Assim, essa política teria reafirmado as práticas coloniais de tutela dos sujeitos socialmente marginalizados. Desse modo, o Programa Pontos de Memória é avaliado como simultaneamente transformador e conservador, tendo gerado reconhecimento, mas não redistribuição de recursos.

Milene Chiovatto defende que, apesar das "viradas" ou "ondas" teóricas contribuírem para a ressignificação de perspectivas curatoriais, os museus continuam sendo, em muitos casos, instituições reprodutoras de uma lógica social excludente. Para a autora, as chamadas ações afirmativas, além de insuficientes, não têm resultado em mudanças estruturais efetivas. A partir de uma concepção construtivista de base freireana, o texto questiona a institucionalidade da Educação, visando uma proposta de educação museal emancipatória. Um exemplo prático de como essa proposta pode ser desenhada é dado a partir das mostras "Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca" e "Pinacoteca: acervo", em que a opção do Núcleo de Ação Educativa foi tensionar a proposta cronológica do discurso curatorial, por meio da proposição de outras obras e dispositivos textuais e expográficos.

Daina Leyton repassa a trajetória de dois educadores-artistas surdos, Edinho Santos e Leo Castilho, iniciada no projeto Aprender para Ensinar, do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O projeto foi idealizado após visitas de estudantes surdos ao museu, com o propósito de formar educadores surdos para receber pessoas surdas no museu. A autora enfatiza que o maior legado desse projeto não foi o acesso da comunidade surda ao museu, mas sim a oportunidade para que esse e outros espaços pudessem conhecer as culturas surdas e se transformarem a partir disso. Atenta particularmente à participação dos jovens nesse processo, Leyton pondera que não basta lhes oferecer situações pré-determinadas, mas abrir espaço para que sua fala transgressora tenha consequências práticas.

Sarah Marques Duarte entrevista a artista Paulx Castello, sobre sua atuação como performer e produtora de pornografia desviante, em que a performance é compreendida e praticada como um "estado do corpo". Em vez de reivindicar mais representação, a artista questiona as representações cisheteropatriarcais do pornô tradicional, e realiza performances que tensionam as classificações de gênero.

Rosemeri Conceição resenha o livro *L'art e la race*, de Anne Lafont, cujo principal objetivo seria demonstrar como a Arte colaborou para a construção de hierarquias raciais baseadas na cor da pele. O percurso argumentativo do livro,

segundo Conceição, comprova que a noção de "brancura" se origina, na história colonial europeia, da necessidade de distinguir caracteres aristocráticos como superiores. Lafont, ao examinar obras artísticas, mostra que elas não apenas representam, mas "forjam" novas realidades – ressalta a autora da resenha.

Referências

ALEXANDRE, Maxwell. eu repudio veemente [*sic*] a inserção de minha obra..., 18 nov. 2022. Instagram: maxwell__alexandre. Disponível em <<http://bit.ly/3XhudfN>>. Acesso: 19 nov. 2022.

ALVARENGA, Darlan. Mulheres ganham em média 20,5% menos que homens no Brasil. **G1**, 08 mar. 2022. Disponível em <<http://bit.ly/3E9Tq2U>>. Acesso: 17 nov. 2022.

GARCIA, Giulia & FERRAZ, Marcos Grinspum. Mercado de arte em 2021: longe da crise. **Arte! Brasileiros**, 16 dez. 2021. Disponível em <<http://bit.ly/3hUvCZz>>. Acesso: 21 nov. 2022.

HONORATO, Cayo. The Predicament of Representation in the Politics of Diversity: A Discussion through Tate Encounters. **Museum & Society**, Leicester, v. 18, n. 4, p. 409-424, 2020. Disponível em <<https://doi.org/10.29311/mas.v18i4.3363>>. Acesso: 17 nov. 2022.

HONORATO, Cayo. Chamada para dossiê, 11 abr. 2022. Facebook: cayo.honorato. Disponível em <<http://bit.ly/3TMqMSh>>. Acesso: 20 nov. 2022.

HONORATO, Cayo & HONORATO, Suene. Interseccionalidade e encruzilhada: exuzilhamentos. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, e5783, 2021. Disponível em <<https://doi.org/10.18617/liinc.v17i2.5783>>. Acesso: 17 nov. 2022.

MATOS, Thaís. Trabalhadores pretos ganham 40,2% menos do que brancos por hora trabalhada. **G1**, 15 nov. 2022. Disponível em <<http://bit.ly/3OmASBu>>. Acesso: 17 nov. 2022.

MORAES, Carolina & PERASSOLO, João. Primeira curadora indígena pede demissão do Masp após veto a fotos do MST. **Folha de São Paulo**, 17 mai. 2022. Disponível em <<http://bit.ly/3hZaku0>>. Acesso: 18 nov. 2022.

ORTELLADO, Pablo. Fazer cultura em meio às guerras culturais. **Revista Observatório**, São Paulo, n. 28, p. 187-191, 2021. Disponível em <<http://bit.ly/3TRICMO>>. Acesso: 17 nov. 2022.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio**: crônicas de um Brasil pós-político. Goiânia: Editora e Livraria Caminhos, 2021.

SNORTON, C. Riley & YAPP, Hentyle. "Sensuous Contemplation": Thinking Race at its Saturation Points. In: ____ (ed.). **Saturation**: Race, Art, and the Circulation of Value. Cambridge; London: The MIT Press, 2020, p. 1-12.

arte, representatividade e historiografia: algumas questões

Afonso Medeiros¹

Resumo: O presente artigo insere-se nos estudos sobre a história da historiografia da arte, tendência historiográfica ainda tímida no contexto acadêmico brasileiro. Nessa perspectiva, tenta refletir sobre a seguinte questão: a representatividade de indígenas, negros, mulheres e lgbs nos sistemas das artes atende a uma reconhecida circunstância cultural premente na contemporaneidade globalizada – e, portanto, temporal e espacialmente circunscrita – ou, além disso, aspira ao reconhecimento de identidades simbólicas deixadas às margens (quando não esquecidas) das narrativas historiográficas? De permeio, apresenta algumas tendências epistêmicas recentes em disciplinas (como a filosofia, a estética e a própria história) que tradicionalmente têm apoiado o discurso historiográfico da arte.

Palavras-chaves: arte; representatividade; historiografia; estética; episteme.

Abstract: This article is part of studies on the history of art historiography, a historiographical trend that is still shy in the Brazilian academic context. In this perspective, it tries to reflect on the following question: does the representativeness of indigenous peoples, blacks, women and lgbs in the arts systems meet a recognized pressing cultural circumstance in globalized contemporaneity – and, therefore, temporally and spatially circumscribed – or, moreover, aspires to the recognition of symbolic identities left on the margins (when not forgotten) of historiographical narratives? In between, it presents some recent epistemic trends in disciplines (such as philosophy, aesthetics and history itself) that have traditionally supported the historiographical discourse of art.

Keywords: art; representativeness; historiography; aesthetics; episteme.

¹ Professor Titular de Estética e História da Arte da Faculdade de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Bolsista Produtividade do CNPq. saburo@uol.com.br

A questão da representatividade de indígenas, negros, mulheres e lgbts nos sistemas das artes atende a uma reconhecida circunstância cultural premente na contemporaneidade globalizada – e, portanto, temporal e espacialmente circunscrita – ou, além disso, aspira ao reconhecimento de identidades simbólicas deixadas às margens (quando não esquecidas) das narrativas historiográficas?

As duas demandas expressas nessa questão não são a mesma coisa, embora a segunda possa ser tomada como consequência necessária da primeira que, então, lhe serve de causa. Os fenômenos singulares de uma época – neste caso, a contemporânea – costumam não só rascunhar a interpretação histórica dessa mesma época, como também “passar a limpo” as narrativas históricas do passado que, ademais, não cessam de ser reconfiguradas. A questão, portanto, é se dado fenômeno que singulariza uma época adquire força suficiente tanto para o rascunho do presente quanto para a revisão da interpretação do passado que ignorou esse mesmo fenômeno ou suas raízes.

Para sabermos se a representatividade artístico-estética de agentes social e tradicionalmente marginalizados nas trajetórias siamesas do patriarcado e do capitalismo já assumiu o status de revisão histórica ou se, ao contrário, ainda se encontra no estágio de mera coleção primavera-verão do mercado acadêmico, é necessário perscrutar as narrativas históricas em exercício na contemporaneidade. Na verdade, o buraco é um pouco mais embaixo: há que se verificar se essa representatividade, com todos os câmbios epistêmicos e metodológicos que ela requer, já “infecta” a formação dos profissionais (licenciados e bacharéis) da arte, de modo que tal representatividade faça parte do dna das diversas disciplinas históricas nos currículos universitários – mas isto demandaria tempo e espaço mais dilatados. Fico com a primeira opção.

Por vício ou por virtude, o sistema de produção e consumo global da arte não consegue se desvencilhar do mundo acadêmico. Quanto mais esse sistema foi se tornando complexo no bojo da sofisticação do capitalismo nos últimos dois séculos, tanto mais o mundo acadêmico se viu obrigado a se debruçar sobre essa complexidade que, em alguma medida, serve de retroalimentação ao próprio sistema. Isso se dá (dentre outros motivos) porque, não raro, professores e pesquisadores exercem outras funções nodais no sistema da arte: são também artistas, curadores, críticos, galeristas, colecionadores – intelectuais mediadores, enfim (GOMES e

HANSEN, 2016). Essa relação bem azeitada por profissionais em permanente trânsito intersistêmico não nasceu agora. Ela existe desde antes da própria constituição (em meados do século XIX) da História da Arte como campo de saber acadêmico – uma breve revisão da constituição da disciplina no ensino superior europeu ou europeizado, nos autoriza essa afirmação (cf., por exemplo, SALZSTEIN, 2021). E pouco importa se essa transitividade dos profissionais da arte faz com que o sistema artístico impulse o sistema acadêmico ou vice-versa – também neste caso, é tarefa inócua endossar a primogenitura do ovo ou da galinha.

O que importa assinalar é que a história da arte nasceu dessa interatividade e que a evolução desse trânsito na modernidade tardia é que determina, no final das contas, quais saberes e fazeres artísticos se tornarão *hábito*² a ponto de aspirar à canonização ou, pelo menos, à beatificação histórica. Tendo essa estrutura como cenário, a luta pela visibilidade histórica e estética não pode ser pensada exclusivamente em termos de substituição pura e simples de um cânone por outro, pois isto mantém intactos os mecanismos de poder (acadêmicos, inclusive). Não se trata meramente de menos homens e mais mulheres ou de menos brancos e mais pretos ou indígenas. Se trata, antes, de enfrentar o cânone epistêmico e seus modos de (re)produção na história da arte para percebermos se a representatividade estética das “minorias” se tornou fato epistêmico o suficiente para reconfigurar a noção de cânone e, com isso, poder reconfigurar a narrativa histórica a contrapelo ou se, ao contrário, foi absorvida tão somente como modo subliminar de reiteração da autoridade do cânone artístico eurocêntrico – a este respeito, cf., por exemplo, Philippe Dagen (2019; 2021).

Esta discussão esconde vários níveis de complexidade, envolvendo conexões entre pelo menos quatro amplos cenários conceituais sobre o qual se estende o campo historiográfico da arte: colonialidade, modernidade, globalidade e contemporaneidade, não necessariamente nessa ordem. É através dessas conexões de fundo que a questão sobre a relativa representatividade de gêneros e étnico-raciais no sistema contemporâneo da arte deve ser abordada, no sentido de tentar perceber se tal representatividade vêm fissurando o núcleo duro da história da arte. Isto nos

² Uso aqui o termo “hábito” no sentido peirceano do termo, como terceiridade, como signo genuíno, em expansão, em processo de cristalização.

leva, de imediato, a algumas hipóteses, dentre outras possíveis: 1) É lícito reivindicar que a exigência de representatividade no sistema contemporâneo da arte promova reescrituras da própria história da arte? 2) A promoção dessa reescritura historiográfica necessariamente afeta a própria noção de cânone artístico-estético? 3) Afetando essa noção canônica, com quais filosofias, antropologias e/ou sociologias tais reescrituras historiográficas se tornaram (ou se tornarão) sustentáveis? 4) E em se tornando sustentáveis, é possível pensar a suposta universalidade da história e da arte em outros termos? Por enquanto, é possível traçar alguns rascunhos.

É lícito reivindicar que a exigência de representatividade no sistema contemporâneo da arte promova reescrituras da própria história da arte?

O trabalho de historiadoras feministas como Linda Nochlin e Griselda Pollock nos permite dizer que sim, pois promoveram uma revisão historiográfica sem precedentes que revisitou o epicentro historiográfico desde pelo menos o Renascimento e, assim, artistas mulheres começaram a sair das sombras das reservas técnicas, mereceram retrospectivas inéditas e passaram a disputar espaços mais privilegiados em coleções públicas e privadas. Esse redirecionamento historiográfico, obviamente, foi sustentado pelas condições de visibilidade histórica presentes nos anos 1960/1970: o estruturalismo, a contracultura, as reformas universitárias nos países centrais, os movimentos feministas e pelos direitos civis – cenário este que, de quebra, demonstrou cabalmente que é possível fazer/reescrever a história a partir de questões candentes na contemporaneidade.

Dado que a questão da invisibilidade histórica da produção artística de mulheres partiu majoritariamente do contexto cultural euro-estadunidense, há que se relativizar o caso brasileiro já que, àquela altura, pelo menos em termos de modernismo, o cânone já contava com Tarsila do Amaral e Anita Malfatti. Entretanto, os estudos feministas brasileiros no campo da arte atestam sobejamente que essa “visibilidade feminina” se restringiu praticamente às duas paulistas – as pesquisas de Madalena Zaccara (2017) e Ana Paula Simioni (2019), dentre muitas outras, nos dão prova disso. Por fim, é necessário acrescentar que a porta aberta pelos estudos feministas no campo historiográfico da arte ampliou o panteão da produção artística gerando uma diversidade historiográfica até então inédita, mas não mexeu um

milímetro no paradigma, dado que essa ampliação se deu no próprio recorte evolutivo determinado pela história convencional. Ampliou-se o panteão histórico, mas não o cânone epistêmico, e isso nos leva à segunda questão. Mas, antes, é preciso discernir algo importante: a representatividade de gênero (de mulheres e lgbts) provoca delineamentos epistêmicos diversos dos causados pela representatividade étnico-racial (de indígenas e negros), embora ambas se encontrem e se interpenetrem nas periferias do sistema patriarcal-capitalista a que foram relegadas. O tom dessa discussão pode ser sintetizado nesta citação de Estela Ocampo:

Las sociedades de Europa occidental elaboraron, en el sentido material e intelectual del término, formas espaciales características, circuitos de producción y de consumo de arte, definieron precisamente qué es una *obra de arte*. Esos conceptos predominaron durante cinco siglos, hasta nuestra época en que comienzan a ponerse en duda, y fueron impuestos progresivamente a otras civilizaciones em base a una superioridade técnica. Productos de una peculiar situación histórica y social, portadores de una particular cosmovisión no eran, ni son, lo suficientemente amplios como para poder incluir fenómenos de una cosmovisión diferente o incluso contradictoria. (Ocampo, 1985, p. 9; grifos da autora).

Se, enfim, reconhecermos que a narrativa historiográfica da arte se concentrou na peculiar situação histórica e social da Europa desde o século XVI e que desta situação geográfica e cultural foram extraídos os princípios norteadores da disciplina, é forçoso considerar que ela tornou-se epistêmica e metodologicamente parcial.

A promoção dessa reescritura historiográfica necessariamente afeta a própria noção de cânone artístico-estético?

No caso da representatividade de negros e indígenas, sim. Pensar a história da arte exclusivamente a partir dos fenômenos artístico-estéticos das sociedades ocidentais modernas é o mesmo que pensar uma história da agricultura exclusivamente a partir da cultura do trigo – sua disseminação foi importantíssima, mas não foi a única a sustentar a sobrevivência da humanidade. Não é possível pensar a produção estética de culturas não europeias como commodities a serem postas num mercado que pouco valoriza os “bens primários” – leia-se “primitivos”. Mesmo que consideremos mal e porcamente o retumbante impacto que as artes das culturas asiáticas, africanas e americanas causaram na evolução da arte das culturas europeias modernas (em termos técnicos, inclusive), não se pode pensar a generalidade e a pluralidade do

fenômeno artístico a partir de uma única matriz cultural, mesmo que esta tenha sido exportada e se tornado hegemônica no bojo dos colonialismos. Guardadas as devidas proporções, essa atitude seria equivalente a pensarmos a arte do século XX modelada exclusivamente pelas culturas visuais estadunidenses, ainda que estas tenham se tornado hegemônicas.

A questão não é nova. Já em 1904, num ensaio publicado em inglês por E. P. Dutton & Co. de Nova York, Okakura Kakuzō dava o tom dessa discussão que atravessaria o século XX para nos desassegar ainda hoje:

A arte, de fato, como a rede adamantina de Indra, reflete toda a cadeia em cada um de seus elos. Em nenhum momento existe já como modelo definitivo. É um crescimento contínuo, que desafia o bisturi da cronologia. Discutir uma determinada fase de seu desenvolvimento significa lidar com infinitas causas e efeitos do passado e do presente (Okakura, 2016, p. 16).

Okakura³ escreveu este ensaio num momento em que os fazeres e saberes das artes tradicionais japonesas encontravam-se em franco desprestígio interno diante do processo acelerado de “modernização” japonesa que gerou, inclusive, academias de arte nos moldes europeus – tal desprestígio interno contrastava com o crescente prestígio das artes tradicionais japonesas no cenário internacional da época.

Conhecedor tanto da arte indiana e chinesa quanto da arte europeia e estadunidense, Okakura, nessa citação, sintetiza seu assombro diante de uma estética e de uma história cujo merchandising não consegue disfarçar nem mesmo seu universalismo caolho ou, como o próprio explicita, “tendemos a esquecer que as tipologias, no fundo, são somente pontos luminosos num oceano de aproximações [feitas em] nome de uma comodidade mental” (Okakura, 2016, p. 14). Entrementes, nos incita a perceber que nenhum dos elos históricos, ainda que refletindo o todo, pode ser tomado como modelo definitivo. Assim, parece defender a história da arte no seio da cultura como processo que envolve infindáveis causas e efeitos no presente e no passado para desafiar “o bisturi da cronologia”. No mais, cabe uma digressão: quantas reflexões sobre a suposta globalização da história da arte no século XX seriam possíveis se pensássemos num paralelo entre este ensaio de Okakura Kakuzō

³ Aluno de Ernest Fenollosa na Universidade de Tokyo e co-fundador da Escola de Artes de Tokyo (da qual foi decano) e do Instituto de Arte do Japão, Okakura Kakuzō (1862-1913) foi um dos primeiros intelectuais influentes do extremo oriente a questionar a pretensa “universalidade” da história da arte e da estética ocidental.

e aquele outro de Inaga Shigemi⁴, lançado mais de um século depois? Dado o interstício secular entre as diatribes dos sensei japoneses sobre a representatividade das artes orientais nos fluxos globalizados da história da arte, a discussão persiste. E se persiste no embate Oriente/Ocidente, como não persistiria no embate Norte/Sul?

Afetando essa noção canônica, com quais filosofias ou antropologias ou sociologias tais reescrituras historiográficas se tornaram (ou se tornarão) sustentáveis?

Como vimos (citando apenas dois exemplos), a demanda por representatividade de mulheres e orientais na narrativa geral da história da arte não afetou o cânone disciplinar. Mas, que “cânone” é esse? É uma concepção de arte embasada na evolução de saberes e fazeres artísticos europeus que, grosso modo, opõe natureza e cultura e reivindica a “autonomia” do signo estético. Sem essa suposta autonomia e essa suposta oposição, nada mais pode ser considerado como “arte propriamente dita”. Tal concepção, construída paulatinamente no bojo da modernidade europeia, gerou pelo menos quatro dogmas: 1) A história não pode ser o julgamento do contemporâneo sobre o passado. O historiador tem que remontar virtualmente uma época e interpretá-la exclusivamente com as condições de visibilidade “fornecidas” por essa mesma época. 2) A arte é produção de artista, desde que tal função e distinção seja social e economicamente reconhecida. 3) Não se pode chamar de “arte” a produção estética de povos que não desenvolveram conceitos e ideias para defini-la enquanto produção autônoma e não utilitária. No máximo, de “artesanato”, mesmo que tais povos também não tenham conceitos para definir isso. 4) A história da arte é a história das vanguardas contra as retaguardas e seus cânones são produzidos nessa interface, mesmo que os vanguardistas se reportem técnica e/ou conceitualmente ao passado.

Toda revisão ou ampliação do cânone pressupõe uma conseqüente revisão epistemológica. As vanguardas históricas europeias explicitam isso ao questionarem

⁴ Inaga Shigemi (1957) especializou-se em literatura comparada, estudos culturais e história do intercâmbio cultural na Universidade de Tokyo e na Universidade de Paris VII, e vem lecionando na Universidade de Tokyo, na Universidade de Mie e no International Research Center for Japanese Studies (em Kyoto).

a representação naturalista/realista vigente desde o Renascimento. Ao assim fazê-lo, problematizam não só os limites da representação, mas a própria representação, o estatuto semiótico da obra de arte. Ou seja, se refaz (ou se revê) as relações entre signo, referência e interpretação.

Mas, como pensar uma revisão epistemológica da história da arte a partir das culturas não europeias se para estas se admitiu (até recentemente), no máximo, uma etnofilosofia, uma etnocenologia, uma etnomusicologia e um etnodesign, todas oriundas da seara antropológica? Trocando em miúdos: é possível promover um câmbio epistêmico na historiografia da arte sem a sustentabilidade filosófica e, em troca, promover esse câmbio numa sustentabilidade – digamos – antropológica sem criarmos outras categorias estanques do tipo “história filosófica da arte” ou “história sociológica da arte” para os europeus e os europeizados e “história antropológica da arte” para as tradições estéticas não bafejadas pelo europeísmo? Este me parece, ainda, um arranjo epistêmico provisório diante dos idealismos e dos empirismos que a tradição historiográfica da arte foi buscar na filosofia.

Primeiro, é necessário desconstruir o mito da dependência epistêmica da arte em relação à estética e, segundo, o impacto (ou não) da filosofia da história sobre a história da arte – tenho em mente, neste caso, um arco teórico que vai de Hegel a Benjamin, passando por Marx e Nietzsche. Ficarei, por enquanto, com o primeiro, expondo algumas fissuras nesse mito que foram exploradas por, pelo menos, dois autores: o estadunidense Arthur Danto (2014) e a mexicana Katya Mandoki (2013).

Devedor de Hegel no atacado, Danto expõe o descredenciamento filosófico da arte para encarar a definição da arte (sua essência e natureza) a partir de sua própria história, ou melhor, a partir de uma filosofia gerada no próprio âmago do percurso histórico. Assim, o esteta estadunidense concebeu uma teoria da arte que considera conjuntamente tanto tendências essencialistas quanto historicistas na definição da natureza da arte e, nessa perspectiva, não se trataria mais de reivindicar uma história da arte escorada por uma filosofia descredenciadora, dado que

A diferença é que, na teoria de Danto, a questão do que é a arte tem sido o motor do desenvolvimento da arte em direção ao seu fim, um fim que consiste no surgimento, na medida possível dentro de seus próprios limites, de uma definição de arte pela qual sua própria história possa ser compreendida. Assim, a história da arte é também a história da filosofia da arte (Gilmore, 2014, p. 17).

Duas coisas a serem ressaltadas nessa pegada de Danto: uma, a de que o percurso histórico da arte engendra sua própria filosofia; a outra, seria a insinuação de que cada tempo histórico elabora internamente sua própria filosofia com a finalidade de pensar o todo da arte. Ainda que elabore uma estética filosófica intrínseca ao percurso histórico tendo em vista o arcabouço evolutivo da arte ocidental, Danto coloca em xeque a pressuposta autoridade filosófica como um *a priori* da arte e da sua história e, assim, deixa a bala na agulha para algo que interessa à visibilidade historiográfica: a possibilidade de pensarmos a reconfiguração múltipla e caleidoscópica das temporalidades e espacialidades históricas da arte com a expectativa de que outras filosofias (também caleidoscópicas) podem ser produzidas a partir das próprias vísceras da história em processo de reconfiguração – desde que, claro, “combinemos” que os não europeus também pensam.

Outra fissura na estética ocidental como alicerce do discurso historiográfico da arte foi explorada por Katia Mandoki. Através de aportes interdisciplinares que envolvem a filosofia, a psicologia, a neurologia, a semiótica, a antropologia, a teoria da cultura e a teoria da evolução das espécies, Mandoki propõe uma estética que poderíamos definir como “em seu campo ampliado”, mas que ela chama de “microestética”. Apontando as idiosincrasias convencionais da disciplina e de sua (in)definição, inclusive nos recentes estudos com pegadas evolucionistas, Mandoki esclarece que

Dos tareas exigen atención con especial urgencia: por una parte descifrar los sentidos diversos de la estesis y por la otra remover las superticiones discursivas que se han osificado en esta disciplina particularmente desde la metafísica que sin parsimonias hay que denotar como “ideologia estética” (Mandoki, 2013, p. 17).

Sem papas na língua, a pensadora mexicana define boa parte da tradição discursiva da estética (particularmente a assoreada pela metafísica) como “supertisção ossificada” e segue esclarecendo que seu roteiro se distancia da “estética arte-cêntrica” e de “las perpetuas loas al arte” (Mandoki, 2013, p. 18).

Ora, uma estética assim concebida libera a arte da exclusividade de fornecimento de perceptos e afectos para a filosofia. Assim, para a tradição artística de povos originários que não dissociaram natureza de cultura, nem constituíram filosofias a partir das lógicas platônicas e aristotélicas e nem construíram um

arraçado estético tendo a arte como síntese absoluta da estesia, a fissura explorada por Mandoki é um bálsamo. Ao libertar a arte de sua suposta primazia na construção do pensamento estético (operação proposta por Hegel), Mandoki inverte os termos: é a percepção corporal envolvida na estesia que produz manifestações artísticas e, portanto, o estético (que trata desses modos de percepção) é causa e não efeito do artístico. Embora aparentemente contradiga Danto, a virada epistêmica proposta por Mandoki pode ser pensada em termos complementares: se, por um lado (com Danto), a filosofia da arte só pode ser rascunhada com e a partir das entranhas do percurso historiográfico da própria arte, por outro (com Mandoki), tal filosofia não necessariamente deve assumir o ônus de configurar os princípios gerais da estética.

Enfrentando os dez dogmas da estética apontados por Mandoki⁵, poderemos perceber (indo além da proposição de Danto) que a abordagem historiográfica da arte das culturas originárias não necessariamente nos obriga a tirar delas princípios estético-filosóficos (categorias, estilos etc.) que lhe deem “sustentação” epistêmica.

Isto posto, a (re)escritura da história da arte das culturas originárias, tal como insinuou Frank Willett (2017) em relação à história da arte africana, pode render bons frutos na cooperação entre historiadores e antropólogos, “mas há que ter cuidado para que a relevância etnográfica não tome o lugar do sentimento estético” (Costa e Silva, 2017, p. 13).

O senso estético, como advoga Mandoki, parece mesmo exceder a própria humanidade. Como capacidade humana, também parece ser universal. Na medida em que a arte é (re)produção desse senso (e não sua necessária síntese), um peculiar estado da arte não pode ser tomado como universal em si mesmo através de categorias e modelos aplicáveis indistintamente. Entretanto, como elo numa extensa cadeia, cada fenômeno artístico pode ser entendido como reflexo do todo (como quer Okakura) ou como um elo histórico que aspira à definição do todo (como quer Danto). A questão da representatividade de gênero e étnico-racial no campo da arte não pode ser pensada senão como esses elos, como os elos que faltam para que o todo ainda

⁵ 1) La cultura se opone a la naturaleza. 2) Lo bello se opone a lo útil. 3) La belleza es un valor puramente espiritual. 4) La contemplación de lo bello es desinteresada. 5) La estética radica en las características de los objetos (proporción, orden, ritmo, simetría). 6) Los enigmas de la estética se descubren sólo con razonamiento filosófico. 7) Los juicios estéticos son imparciales y objetivos. 8) La estética es exclusivamente una cuestión cultural. 9) La valoración estética es distanciada. 10) Toda discusión de lo estético tiene que realizarse en función del arte (Mandoki, 2013, p. 17).

indiscernível possa ser precária e minimamente vislumbrado. É só a partir de então que poderemos pensar a arte como “universal”, isto é, como fenômeno dotado de elos que nada mais são do que promessas de reflexos universalizáveis.

E em se tornando sustentáveis, é possível pensar a suposta universalidade da história da arte em outros termos?

Ouçamos, primeiro, Ivair Reinaldim:

Sempre é possível satisfazer-se com proximidades visuais, com analogias formais, com teorias inclusivas, mas ao fim e ao cabo, muitas das práticas e abordagens teóricas esquecem-se de que em um contexto globalizado a “expansão” epistemológica da arte faz com que haja um número maior de situações e objetos disponíveis para alimentar um mercado saturado de seus próprios produtos. O velho risco da “universalização” do conceito ocidental de arte, com pretensão a uma aplicabilidade indistinta, pode tornar-se, enfim, uma prática *predatória* (Reinaldim, 2017, p. 37, grifos do autor).

Sim, sempre é possível incluir mulheres, negros e indígenas nas narrativas historiográficas da arte. Ou, a partir da inserção da arte não europeia no fluxo da arte ocidental, postular uma “ciência” formalista da arte que contemple analogias visuais entre produções estéticas que se ignoraram mutuamente por séculos ou milênios. Ou até mesmo desconstruir certos mitos “evolucionistas” da história da arte para torná-la mais inclusiva e menos parcial. Mas estas estratégias embutem uma questão de fundo: a mais valia do signo estético enalacrada na economia política dos bens simbólicos. Não à toa, a concepção de arte que a sociedade ocidentalizada ainda operacionaliza em nossa contemporaneidade nasceu junto com o mercantilismo. Não à toa, a inclusão da produção artística de indígenas, negros, mulheres e lgbs no sistema da arte o encontra num estado hiperinflacionário, sedento de novos ou renovados produtos desde que estes, obviamente, possam ser embalados para consumo imediato e presumivelmente dotados de prazo de validade. É nessa perspectiva que a representatividade corre o risco de descarte sem nem ao menos arranhar a estrutura da mercadologia simbólica, também ela atravessada por conglomerados epistêmicos.

A crer na superfície do estado da arte aqui citado, a revisão da história da arte a partir de questões postas pela representatividade está em curso, ainda que, em

certos casos, ignorando (ou naturalizando) a estrutura mercadológica “moderna” que não esconde sua índole colonialista e predatória também no campo das trocas simbólicas, arte incluída. A bem dizer, e seguindo a percepção de Katya Mandoki sobre a estética arte-cêntrica que limita teoricamente a amplitude da experiência estética, a concepção ocidental da arte e da sua história têm sido o motor dessa mercadologia material e imaterial dos bens simbólicos. E, assim, vai-se calibrando currículos, remendando ementas e recauchutando práticas pedagógicas sem, entretanto, arranhar o “núcleo epistêmico duro” tanto da arte quanto da história.

Mas é certo que arte e história, desde que se tornarem campos de estudos acadêmicos com pretensões científicas, também não deixaram de evoluir. Acossadas pela debacle da razão iluminista-positivista, refazem-se continuamente ao longo do século XX a ponto de Giulio Carlo Argan (1992, p. 507), na esteira de Husserl, apontar a inevitabilidade da crise “das ciências europeias”, arte incluída.

O paradoxo da representatividade que Ivair Reinaldim apontou na citação anterior se insere, por um outro lado, nessa crise das ciências europeias que Argan vislumbrou no caso da arte, mas também percebida por Carlos Antonio Rojas no caso da história:

Essas múltiplas expressões da renovação historiográfica pós-1968 revelam a constituição de uma inédita situação, caracterizada pelo *policentrismo na inovação historiográfica* e pela *pluralidade de alternativas de desenvolvimento* da investigação histórica, ambos traços que definem a nova modalidade de funcionamento e de interrelação entre as historiografias locais e nacionais do mundo todo (Rojas, 2017, p. 113, grifos do autor).

Resta verificar se as conjunções entre arte e história se aproveitaram dessa “janela histórica” proporcionada pela crise (e conseqüente renovação) em questão, de modo que a história da arte do passado e do presente absorva o alargamento epistêmico proposto, mesmo que subliminarmente, pela representatividade ora em curso. Para isso, é possível reconsiderar a historiografia da arte segundo os seguintes termos sugeridos por Rojas (com o perdão pela longa citação) para a constituição de uma história da historiografia que não apenas agrega sua necessária dimensão crítica

mas também as diversas contribuições que a própria historiografia do século XX desenvolveu em relação ao modo de estudar e interpretar qualquer livro ou obra impressa, junto à sofisticação e à teorização acerca do gênero de biografia em geral e da biografia intelectual em

particular, bom como a partir das contribuições da história literária que tratam, por exemplo, da própria noção de “autor”. Da mesma forma, a partir dos avanços da linguística no que diz respeito aos diferentes níveis de mensagens contidos em cada estrato ou elemento da fala, ou da história cultural acerca da relação entre as culturas hegemônicas e as culturas subalternas, ou da filosofia em relação às “epistemes” subjacentes à produção cultural de toda uma época, ou da sociologia dos grupos e das redes de sociabilidade intelectual, ou da história das ciências e dos saberes em geral, com sua ênfase nos problemas da transmissão intelectual e da geração de novos paradigmas, desde o próprio seio das tradições contra as quais se dirigem ou subvertem, para mencionar apenas alguns possíveis exemplos do vasto universo de coordenadas que determinam e definem esta empreitada dos estudos atuais sobre a história da historiografia”(Rojas, 2017, p. 14).

Trocando em miúdos e puxando a brasa para a sardinha dos arte-historiadores, os estudos contemporâneos da arte e da sua história não podem prescindir de uma decidida pegada interdisciplinar e, como vimos em Rojas, são muitas as chaves disponíveis.

O estado da arte nos impele à crença de que a reescritura interdisciplinar da arte está em curso, mas, no geral, concentrada no encontro da cultura europeia com as culturas não europeias desde e colonização moderna. Se, por um lado, essa concentração nos períodos colonial e pós-colonial nos permite rastrear resistências e apagamentos, por outro, falta promover uma arqueologia dos saberes e fazeres simbólicos (in)visíveis nesses mesmos palimpsestos históricos produzidos pela colonialidade. Ao fim e ao cabo, toda representatividade na história e na arte está em busca da reconfiguração de sua própria ancestralidade – na medida do possível, em seus próprios termos.

Lembrando que uma vaga de conservadorismos e moralismos tem acompanhado as lutas pela diversidade nestas duas primeiras décadas do século, a representatividade corre o risco de perder o bonde da história da arte. Mas uma das tarefas mais prementes do arte-historiador minimamente comprometido com a sismografia de seu tempo é, justamente, não deixar que a história perca o bonde da representatividade. Ou o trem-bala.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. de Denise Bottmann e Federico Carotti. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COSTA E SILVA, Alberto da. Um ABC, uma tabuada ou um catecismo da escultura africana. *In*: WILLETT, Frank. **Arte africana**. Trad. de Tiago Novaes. 1ª Ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017, p. 12-18.
- DAGEN, Philippe. **Primitivismes**: une invention moderne. 1ª ed. Paris: Gallimard, 2019.
- DAGEN, Philippe. **Primitivismes 2**: une guerre moderne. 1ª ed. Paris: Gallimard, 2021.
- DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad. de Rodrigo Duarte. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- GILMORE, Jonathan. Prefácio. *In*: DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Trad. de Rodrigo Duarte. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 11-23.
- GOMES, Angela Maria de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (orgs.). **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- INAGA, Shigemi. A História da arte é globalizada? Um comentário crítico de um ponto de vista do Extremo Oriente. *In*: GREINER, Christine; SOUZA, Marco (orgs.). **Imagens do Japão**: pesquisas, intervenções, poéticas, provocações. 1ª ed. São Paulo: Annablume; Fundação Japão, 2011, p. 55-85.
- MANDOKI, Katya. **El indispensable exceso de la estética**. 1ª ed. México: Siglo XXI Editores, 2013.
- OKAKURA, Kakuzō. **Lo spirito dell'arte giapponese**. Trad. de Anna Pensante. 1ª Ed. Milano: Luni Editrice, 2014.
- REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p. 25-39, jan. 2017. Disponível em: [<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/727>]
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **A historiografia no século XX**: história e historiadores entre 1848 e... 2025? Trad. de Fernando Correa Prado. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2017.
- SALZSTEIN, Sônia. Pensar contra si: tarefa aos historiadores da arte hoje. **Revista Ars** (USP), São Paulo, v. 19, n. 42, p. 13-65, dez. 2021. Disponível em: [<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/191905>].
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. 1ª ed. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2019.
- WILLETT, Frank. **Arte africana**. Trad. de Tiago Novaes. 1ª Ed. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.
- ZACCARA, Madalena (org.). **De sinhá prendada a artista visual**: os caminhos da mulher artista em Pernambuco. 1ª ed. Recife: Ed. do Organizador, 2017.

O Cristo negro entre anjos proibidos:

Raça, religião e representação no Brasil dos anos 1940 e 1950

Rafael Cardoso¹

Resumo: Vários episódios da cena cultural brasileira nas décadas de 1940 e 1950 associaram figuras e encarnações do sagrado cristão a representações ou temáticas da negritude. Em especial, as expressões “anjo negro” e “Cristo negro” obtiveram destaque fora do comum nos debates pela imprensa, principalmente (mas não exclusivamente) por causa da encenação em 1948 da peça *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, e do Concurso do Cristo de Cor, certame artístico promovido pelo Teatro Experimental do Negro, em 1955. Entre esses dois pontos, a caçada jornalística a Gregório Fortunato, chefe da segurança de Getúlio Vargas, apelidado de “o anjo negro” acrescentou uma dimensão política à expressão. O presente artigo examina o entrecruzamento desses debates a fim de compreender melhor os modos como o racismo brasileiro foi posto em xeque e, a opressão.

Palavras-chave: arte brasileira; relações raciais; Teatro Experimental do Negro; Abdias do Nascimento; Nelson Rodrigues; Gregório Fortunato

The Black Christ among Forbidden Angels:

Race, Religion and Representation in Brazil in the 1940s and 1950s

Abstract: Various episodes from the Brazilian cultural scene of the 1940s and 1950s approximated sacred figures of Christianity with terms and representations of Blackness. In particular, the expressions “black angel” and “black Christ” were unusually prominent in journalistic debates of the period, mainly (but not exclusively) because of the staging of Nelson Rodrigues’s play *Anjo negro*, in 1948, and the Coloured Christ Competition for artists, promoted by the Teatro Experimental do Negro, in 1955. Between those two points in time, the press campaign against Gregório Fortunato, head of Getúlio Vargas’s personal security detail, nicknamed “the black angel”, added a political dimension to the mix. The present article examines the intersection of these debates in order to elucidate the ways in which Brazil’s racism was challenged and, at the same time, reaffirmed, in a contradictory movement of emancipation and oppression.

Keywords: Brazilian art; race relations; Teatro Experimental do Negro; Abdias do Nascimento; Nelson Rodrigues; Gregório Fortunato

¹ Rafael Cardoso é historiador da arte, membro do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e pesquisador associado à Universidade Livre de Berlim. E-mail: rafaelcardoso.email@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5055-7598>.

“Talvez pareça imoral aos que têm preconceitos, por ser a única maneira que descobriram para não olhar de frente o que os rodeia” (Paschoal Carlos Magno, 1947).

O velado racismo à brasileira tem o hábito de contrapor a brutalidade dos fatos sociais a uma suposta brandura das relações afetivas. Os que ainda defendem a famigerada democracia racial – ou qualquer outra quimera que relativize a enormidade do racismo estrutural – costumam recorrer a argumentos da ordem do profano: miscigenação, sexualidade, carnaval, entre outros. É no terreno do sagrado que as diferenças vêm à tona de modo implacável. A pele preta continua a ser demonizada como marca de uma condenação ancestral – a *maldição de Cam*, seguindo o mito bíblico apócrifo, divulgado no Brasil desde Castro Alves (BOSI, 1992, p. 246-247) – seja no repúdio violento aos rituais de matriz afro-brasileira (tanto por adeptos de outras religiões quanto por agentes do Estado) ou na espécie causada por tentativas de associar a afro-brasilidade à cosmogonia cristã.

O assunto é escorregadio, como quase tudo que tange ao racismo no Brasil. A popularidade de santos católicos de pele escura é um fenômeno relevante da religiosidade brasileira desde os tempos coloniais. O auto-declarado maior país católico do mundo tem por santa padroeira Nossa Senhora de Aparecida, uma encarnação da virgem geralmente representada com compleição negra, embora o fosse também com a branca à época em que foi coroada Rainha do Brasil em 1904 (RABELLO, 2019, p. 98-108). Seria enganoso, portanto, postular uma cisão absoluta entre santidade e negritude. Por outro lado, as reiteradas tentativas de representar Jesus Cristo como homem negro, ou mesmo de pele morena, continuam a gerar polêmica em pleno século XXI (AGRELA, 2020; NOGUEIRA, 2013; entre muitos).

A discussão do Cristo negro parece se repetir de geração em geração. Ela ressurgiu no início dos anos 1980, com o filme *Idade da terra* (1980), de Glauber Rocha, e o álbum *Missa dos quilombos* (1982), de Milton Nascimento, atravessada em ambos os casos por questões de resistência e subversão

próprias à fase final da ditadura militar (CANTON, 2009, p. 3; FREITAS, 2008). Muito antes, o tema atingiu um ponto de inflexão notável com o concurso do Cristo de Cor, promovido pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1955, por iniciativa do sociólogo Alberto Guerreiro Ramos. O propósito aqui não é tanto o de historiar o famoso certame artístico, vencido pela pintora Djanira da Motta e Silva, com o quadro *Largo do Pelourinho, Salvador* (1955), também conhecido como *Cristo na coluna* (Fig.1) (LARKIN NASCIMENTO, 2016, p. 81-105; SHIOTA, 2014, p. 81-82; DOMINGUES, 2011, p. 54; NASCIMENTO, 2004, p. 223; DOUXAMI, 2001, p. 323; TURNER, 1992, p. 76-81). Antes, o presente texto busca inserir o concurso do TEN no contexto mais amplo, identificando pontos e contrapontos que ajudem a iluminar o sentido daquela iniciativa.



Fig. 1 - Djanira da Motta e Silva, Cristo na coluna, 1955. Óleo sobre tela, 81 × 115 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. Foto: Jaime Acioli.

Vários episódios da cena cultural brasileira nas décadas de 1940 e 1950 associaram figuras e encarnações do sagrado cristão a representações ou temáticas da negritude. O pouco lembrado escritor José Cordeiro de Andrade, falecido em 1943, deixou um romance manuscrito com o título *Anjo negro*, publicado pela editora José Olympio em 1946 (FICÇÃO, 1944; ROMANCE, 1946). Dois anos antes, a pintora Maria Margarida de Lima Soutello produziu um quadro também chamado *Anjo negro* (1944) (Fig. 2). No mesmo ano em que foi publicado o livro de Cordeiro de Andrade, Nelson Rodrigues escreveu a peça teatral *Anjo negro* (1946). Quase uma década depois, realizou-se o referido

concurso do Cristo de Cor, em 1955, com grande participação e repercussão. Em 1956, a peça *Auto da compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, foi encenada pela primeira vez no Recife, trazendo uma figura de Cristo negro, e seguiu para uma carreira de sucesso no Rio de Janeiro e São Paulo a partir de 1957. Essas ocorrências de anjos e Cristos negros não constituem necessariamente uma cadeia de causalidade, embora haja relações entre elas. Demonstrem, contudo, que a dialética entre os termos *negro* e *santo* passava por um tensionamento fecundo naquele contexto histórico.



Fig. 2 - Maria Margarida Soutello, *Anjo negro*, 1944. Óleo sobre tela, 74 x 60 cm, coleção Eduardo e Leonardo Mendes Cavalcanti, Rio de Janeiro.

“Anjo negro” como aporia

A figura do anjo negro é perene, recorrendo desde as invocações de anjos decaídos em textos da Antiguidade até os videogames e séries televisivas da época atual. Porém, a expressão ganhou evidência peculiar no contexto brasileiro de final da década de 1940 até meados da década de 1950. A ideia do anjo negro estava no ar. O termo alcançou maior notoriedade como apelido atribuído a Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal (criada em 1938) de Getúlio Vargas, em torno da crise política que levou ao suicídio do presidente. Em agosto de 1954, o atentado frustrado contra Carlos Lacerda resultou na

morte do major Rubens Vaz e jogou Gregório para o centro das atenções, suspeito de ser mandante do crime. A essa época, o epíteto “anjo negro” passou a ser empregado com insistência pelos jornais que faziam a cobertura do episódio. O apelido já existia e viera a público nos anos antecedentes em reportagens escritas pelos jornalistas Edmar Morel e David Nasser, mas certamente não era tão difundido quanto se tornou após o atentado da Rua Tonelero (ROCHA, 1953, p. 45). Em 1955, *Anjo negro* foi adotado ainda como título para a versão brasileira do romance finlandês *Johannes Angelos* (1952), de Mika Waltari, traduzido por José Geraldo Vieira e publicado pela editora Mérito.

Seguramente, o uso mais comentado de “anjo negro” antes do cerco midiático a Gregório Fortunato foi como título da peça teatral de Nelson Rodrigues que, embora escrita em 1946, só veio a ser encenada em 1948. Ameaçada de interdição pela censura, por ofender o decoro público e induzir aos maus costumes, a obra foi objeto de intensa discussão pela imprensa entre o final de 1947 e os primeiros meses de 1948. Paschoal Carlos Magno, então crítico de teatro do *Correio da Manhã*, encabeçou a campanha contra a censura, sugerindo que *Hamlet* e *Antígona* precisariam, pela mesma lógica, serem consideradas capazes de incitar os espectadores à prática de crimes (MAGNO, 1947, p. 11; TEATRO, 1948a, p. 6). Em seguida, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a Associação Brasileira de Críticos Teatrais e a Associação Brasileira de Escritores se pronunciaram a favor do autor, o que só intensificou a expectativa. A peça foi liberada em março de 1948, por ordem do Ministro da Justiça, porém novamente interdita pouco depois (TITULAR, 1948; RODRIGUES, 1948a; MACIEL, 1948). Estreou finalmente em 2 de abril, no Teatro Fênix, consagrada como “a peça mais discutida do Brasil” antes mesmo de ser apresentada ao público (PEÇA, 1948).

Anjo negro de Nelson Rodrigues se anuncia como tragédia. O personagem referido pelo título é um médico negro, Ismael, casado com uma mulher branca, Virgínia. Os nomes já trazem pesada carga simbólica. No relato bíblico, Ismael é o filho enjeitado do patriarca Abraão com a serva Agar. Virgínia, seguindo a etimologia do nome, seria o arquétipo da virgem. Filho de pai branco e mãe negra, Ismael odeia sua condição de negro. Mantém com Virgínia uma relação

de violência, consumada por meio do estupro, da qual resultam outros crimes, dentre os quais o homicídio dos filhos do casal. Ismael tem um irmão branco, Elias (mais um nome bíblico), com quem Virgínia se envolve. O destino trágico decorre desse triângulo, encarnado na pessoa de Ana Maria, filha de Virgínia e Elias, que se torna mais uma vítima da violência de Ismael em desfecho para lá de inverossímil. O título da peça explora a tensão conceitual entre negritude e santidade vigente na cultura brasileira – assim como em sua tradição teatral, já que o anti-herói Ismael está mais para “demônio familiar” do que para anjo (SOUZA, 2003; entre outros).

Após a tão aguardada estreia, a peça foi mal recebida pela crítica. O verspertino *A Noite* a desprezou como um “mar de artificialismo e de arbitrariedade” (PRIMEIRAS, 1948). *O Diário de Notícias* considerou “a história absolutamente irreal”, enquanto o crítico do *Jornal do Brasil* confessou-se confuso e atônito com as “monstruosidades” perpetradas no palco (TEATRO, 1948b; NUNES, 1948). Paschoal Carlos Magno, que tanto fez para garantir que fosse encenada, sentenciou: “o ministro da Justiça fez um grande mal ao sr. Nelson Rodrigues, liberando sua peça”, pois *Anjo negro* ficava aquém das obras anteriores do autor, opinou. Sua resenha questionou a decisão de empregar um ator branco (Orlando Guy), maquiado de negro, para fazer o papel de Ismael: “Num país cheio de artistas negros com verdadeiro mérito, por que foram buscar um principiante branco, que tem todas as qualidades de ator, menos aquela que é de tornar seu herói verdadeiro, real, diante de seus espectadores?” (MAGNO, 1948; TEATRO, 1947; PRIMEIRAS, 1948).

Sabe-se que Nelson Rodrigues escreveu o papel com Abdias do Nascimento, fundador do TEN, em mente para interpretar Ismael. A decisão de apelar para o chamado *blackface* é assunto para reflexão (LEAL, 2011). O personagem negro, criado por autor e ator brancos, encenando todo o desprezo e auto-desprezo das perversas relações de raça no Brasil, é uma alegoria cifrada. Há quem a veja, hoje em dia, como crítica ao mito da democracia racial, mais próxima de Frantz Fanon do que de Gilberto Freyre (FERNÁNDEZ & SANTIAGO, 2019). À época, contudo, foi percebido por muitos como aberração. A reportagem da *Revista da Semana* exasperou-se com todos os aspectos da peça, inclusive a maquiagem de Orlando Guy – “negro falso, pintado, - e mal pintado”. Terminou por acusar a

peça de “anti-negrismo”, condenando-a por “um reacionarismo incrível em nossa época, profundamente anti-negrista, irritantemente imbuída de preconceito racial” (APRESENTAÇÃO, 1948). Essa acusação ecoava o crítico do jornal *Noite*, que reclamou da “posição francamente reacionária” do autor e do seu “anti-negrismo que chega a ser irritante” (PRIMEIRAS, 1948).

A peça *Anjo negro* gerou, de imediato, uma recepção polifônica, pouco usual para os padrões da imprensa brasileira. O próprio autor, assim como o diretor Zbigniew Ziembinski, se sentiram levados a defendê-la por escrito (ZIEMBINSKI, 1948; RODRIGUES, 1948b). A crítica de Paschoal Carlos Magno foi atacada pelos partidários de Nelson Rodrigues; e, em seguida, o *Correio da Manhã* abriu espaço para mais três resenhas, publicadas sob a rubrica “Os novos críticos”, nos dias 7, 10 e 11 de abril. As duas primeiras foram favoráveis. A terceira, aterradora, condenava o autor por exagero, imoralidade e obscenidade. Sua autora lamentou “que a Censura tenha sido tão aviltantemente ofendida” e lançou a pergunta: “Que dirá o Teatro Experimental do Negro, composto de elementos de real valor ante a afronta de se exhibir algo que é um atentado à dignidade humana de sua raça?” (RIBEIRO, 1948). A resposta à pergunta retórica está no fato de que, ao longo da vida, Abdias do Nascimento considerou *Anjo negro* como obra conexas ao TEN e chegou a incluí-la na antologia *Dramas para negros e prólogo para brancos* (1961) (NASCIMENTO, 2004, p. 216-217; LARKIN NASCIMENTO, 2003, p. 325).

Quem estava autorizado a falar em nome do anjo negro? Numa paisagem semiótica em que os dois termos eram tidos como opostos, a indagação derrapa num despenhadeiro de contradições. Aquele que acabou designado assim pela História, Gregório Fortunato, fechou-se a vida toda em silêncio, até virar objeto dos holofotes da imprensa em agosto de 1954. Era uma figura dos bastidores, não do palco, acostumado a aparecer ao fundo das fotografias como uma sombra. Muito distante da imagem luminosa do anjo da guarda que zela pelos quartos de crianças, emanava um ar de ameaça e segredo. Esses aspectos foram amplamente explorados pela campanha anti-getulista que culminou com a reportagem “A senzala branca da eminência negra”, de Arlindo Silva, publicada na revista *O Cruzeiro* em 18 de setembro de 1954 (LIMA & FORTUNATO, 1954; GREGÓRIO, 1954a). Noves fora a real culpabilidade de Gregório por crimes,

pelos quais foi condenado em seguida, a violência discursiva voltada contra ele está atravessada por tropos nitidamente racistas.²

O outro “anjo negro”, o do título de Nelson Rodrigues, já era famoso quando estourou a campanha contra Gregório Fortunato. Muito provavelmente, foi a polêmica em torno da peça e sua quase censura que deu ímpeto ao recrudescimento da expressão nos anos seguintes. O filme hollywoodiano *Black Angel* (1946) – estrelando Dan Duryea, June Vincent e Peter Lorre – oferece uma comprovação enviesada dessa hipótese. Quando foi lançado no Brasil, um ano antes da peça de Nelson ser encenada, recebeu o título brasileiro de *Anjo diabólico* (CINEMA, 1947). Se “anjo negro” já fosse uma denominação rentável em 1947, mesmo por motivos sensacionalistas, é provável que a distribuidora brasileira tivesse optado por uma tradução ao pé da letra.

Apesar de sua incontestável notoriedade, a peça de Nelson Rodrigues não chegou a corporificar a figura do anjo negro com força suficiente para criar um arquétipo. As tantas exorbitâncias na constituição do personagem Ismael o tornavam bizarro e artificial, mais anomalia do que paradigma. Além do mais, quem falou pela sua boca foi um ator pintado de negro – a um só tempo, falsificador e falsificado. Os críticos, mesmo os favoráveis, reclamaram da fraqueza da voz de Orlando Guy, o que não deixa de ganhar uma dimensão metafórica em tempos de lugar de fala. Faltava ao ator o mínimo de legitimidade necessário para consubstanciar o anti-herói trágico. Já Abdias do Nascimento foi impedido de dar corpo ao personagem por pressões ocultas de quem se preocupava com a bilheteria. Em outras palavras, a voz possível foi calada pelo racismo estrutural que age em silêncio. Esse dado oferece um contraponto à aversão notória de Gregório Fortunato em falar com jornalistas (GREGÓRIO, 1954b; REPORTAGEM, 1954). Nos chamados anos dourados, o anjo negro não podia ter voz ativa: ou porque esta lhe foi surrupiada, ou porque foi censurada, ou porque preferiu guardar silêncio por se saber condenado de antemão.

2 A virulência com que o “anjo negro” foi tripudiado pela imprensa não foi suficiente para apagar de todo o prestígio do apelido. Por volta dessa mesma época, o aclamado jogador de futebol Joel também era conhecido como o “anjo negro” (JOEL, 1953).

Dialética do santo sincrético

Contra esse pano de fundo, há justiça poética na ingenuidade com que Maria Margarida concebeu seu quadro Anjo negro (1944). Pintado anos antes de toda essa polêmica, a obra faz parte de um conjunto de três pinturas constituído com mais duas outras: Anjo branco (1944) e Anunciação (1944). A ideia da artista parece ter sido a de criar um tríptico, embora os três quadros hoje estejam separados. O do meio, Anunciação, mostra uma moça loura, de túnica branca e mãos erguidas ao céu, com a cabeça cercada por uma auréola branca. Ela aparece vista de frente, centralizada na composição, num enquadramento que abarca seu corpo até acima dos joelhos. Seus olhos estão voltados para baixo, fitando outra figura loura, também vestida de branco, de costas para o espectador. As proeminentes asas dessa figura em primeiríssimo plano a identificam como anjo. O fundo da imagem é composto por céu azul, acima, e um campo de margaridas, abaixo, flor que a pintora representava com frequência como modo de se inserir nas obras (pelo nome Margarida).

O título permite interpretar a obra como representação do episódio bíblico em que o anjo anuncia a Maria que foi escolhida por Deus para ser mãe de Jesus. Na tradição iconográfica, o anjo da anunciação, o arcanjo Gabriel, é quase sempre representado como figura masculina. Por estar de costas, no quadro de Maria Margarida, é impossível determinar categoricamente qual seria o sexo do anjo, mas o formato das mãos e a longa cabeleira loura sugerem uma moça. Mesmo ciente da improficuidade de discutir o sexo dos anjos, cabe assinalar a singularidade dessa representação. A estatura da figura, mais baixa que a outra, abre margem para especular que seja uma criança ou uma jovem pré-adolescente. Os dois outros quadros, presumivelmente concebidos para ladear a Anunciação, representam anjos de perfil, olhos erguidos para o céu, mãos em posição de prece, contra um fundo de céu azul e nuvens brancas. Ambas têm traços femininos e parecem retratar meninas na faixa dos doze a treze anos. Uma, branca e loura, olha para a direita. A outra, negra, olha para a esquerda.

A representação de figuras sacras retratadas sob forma de mulheres e crianças não é atípica nos trabalhos de Maria Margarida. Entre as décadas de 1940 e 1960, a pintora produziu bom número de quadros nesse gênero particular, em

que transformava as fisionomias de pessoas existentes em ícones religiosos. Tampouco era estranha à sua obra a preocupação mais ampla com questões raciais (CARDOSO, 2022a). Muito ligada ao também pintor Dimitri Ismailovitch, seu mestre, e, por intermédio dele, a vultos importantes do cenário cultural brasileiro como o maestro Heitor Villa-Lobos e o antropólogo Arthur Ramos, Maria Margarida professava as ideias deste último a respeito da harmonia racial como princípio e da mestiçagem como fundamento da sociedade brasileira (CAMPOS, 2004). Seus trabalhos pictóricos eram tão representativos do pensamento de Ramos que o próprio escolheu dois deles para figurar do segundo volume (1946) de sua obra magna, *Introdução à antropologia brasileira*, com a finalidade de ilustrar o tópico “relações de raça no Brasil” (CARDOSO, 2022b, p. 266-267).

Os santos negros pintados por Maria Margarida não causaram espanto no ambiente cultural brasileiro dos anos 1940. Plenamente inserida no mundanismo carioca, regido por colunas sociais, banquetes e homenagens, recepções em embaixadas, que ela frequentava assiduamente em companhia de Ismailovitch, a pintora estava longe de ser percebida como elemento subversivo. Antes, por sua auto-caracterização exótica e misteriosa, era vista como uma figura excêntrica, sempre original, como costumava ser descrita pelos jornais. A atitude vigente com relação às suas obras pode ser depreendida do seguinte texto na revista *Vida Doméstica*, em 1946:

Maria Margarida é a pintora esplêndida de idealizações de cunho místico ou simbolista. “N.S. Aparecida”, tendo em baixo cabeças de anjos das três raças, que formaram o Brasil, é o verdadeiro símbolo de um povo como o nosso. “Crepúsculo doloroso” e “Três meninas da mesma rua” são expressões das raças naquilo que apresentam de expressivo. E “Marilene”, uma pretinha de guarda-sol verde e casaco vermelho; “Leques”, medalha de prata do 1º Salão do Rio Grande do Sul; “Anjinho branco e Anjinho preto”, bem como a esplêndida “Casa de caboclo” são, entre muitas, verdadeiras obras de arte, que encantam pelo colorido agradável, pela firmeza do desenho e pelo mundo de ideias sugeridas com o menor número possível de objetos. Até mesmo o leigo pode se aperceber do significado objetivo do que Maria Margarida quis dizer. (EXPOSIÇÃO, 1946)

Cercado assim de todos os lados, tanto pelo misticismo quanto pelo valor artístico, o que havia de controverso em suas explorações da temática racial podia ser debitado na conta do colorido agradável. Se até um leigo entendia o

que Maria Margarida queria dizer, seria o caso de duvidar de quem enxergasse ali qualquer interrogação.

Acontece que a pintora não entendia o assunto bem assim. Um olhar mais sensível, de 1948, conseguiu vislumbrar o alcance da “tão poderosa verdade” que as pinturas dela atribuíam “às nossas figuras populares, às mãos da gente humilde”:

Quem tem ido às suas exposições, realizadas com mestre Ismailovitch, tem visto as crianças de cor, as meninas pretas de laços e sombrinhas garridas, os bebês de olhos cismadores, as garotas de dez anos cuja expressão é velha de amargura. Esses tipos populares nada têm de amaneirado, como nada têm de brutal (CARREIRA, 1948).

Essa coluna da escritora Violeta de Alcântara Carreira, amplamente simpática à pintora, talvez se alinhasse mais de perto com o modo como a própria Maria Margarida queria que suas obras fossem vistas. A popular Revista da Semana, onde a coluna foi publicada, abriu bastante espaço para Ismailovitch e Maria Margarida ao longo dos anos 1930 a 1950, publicando notas e fotografias de suas exposições, assim como uma ou outra matéria mais extensa.

Em maio de 1953 – mais de ano antes de Gregório Fortunato passar a dominar as manchetes de jornal – uma reportagem de quatro páginas, assinada por Mário Morel, trouxe como título, entre aspas, em maiúsculas garrafais: “Eu pintei o anjo negro” (Fig.3). Logo abaixo, um retrato de Maria Margarida, fotografada de baixo para cima, de roupa escura e gola alta, com as mãos cruzadas sobre o peito, iluminada de cima, fazendo incidir sombra dramática sobre seu rosto, pescoço e a parede. Posada diante de um retrato dela, pintado por Ismailovitch, a expressão soturna da pintora sugere algo de funesto. As demais fotos que ilustram a matéria, todas de Adir Vieira, confirmam essa impressão lúgubre, pelas composições inusitadas e o contraste intenso de claro e escuro. Não resta dúvida que a revista quis passar a impressão de uma revelação sensacional, até porque estampou também o título “eu pintei o anjo negro” como uma das cinco chamadas da capa.



Fig. 3 - Revista da Semana (RJ), 30 de maio de 1953. Fundação Biblioteca Nacional/BN Digital/Hemeroteca Digital Brasileira.

Contrastando com o tom dramático sugerido pelo layout e a fotorreportagem, a matéria de Mário Morel não traz grandes surpresas. Trata-se de um perfil da artista, escrito em tom jocoso, destacando o que seriam percebidas pelo leitor como suas excentricidades: falava oito línguas estrangeiras, inclusive grego e latim, tocava harpa, morava num casarão que parecia um museu. O texto mereceria o ocaso jornalístico se não focasse na representação do anjo negro, tema de potencial explosivo, conforme se viu na crítica que a mesma revista dirigiu à peça de Nelson Rodrigues, cinco anos antes. De início, o autor tenta imprimir uma leveza irreverente ao assunto, afirmando que “Maria Margarida faz anjinhos pretos, com asas brancas, uns diabinhos soltos nas nuvens”; mas logo passa à questão do racismo na sociedade brasileira:

Isto faz lembrar uma crônica sobre a famosa artista negra Ruth de Souza, que num dia de procissão, em Copacabana, quis sair de anjo e para sua tristeza ouviu do vigário:

- Já se viu anjo preto? Credo! (MOREL, 1953, p. 35)

A menção a Ruth de Souza, aparentemente gratuita, é curiosa. A atriz foi revelada pelo TEN, integrando a companhia desde seu primeiro espetáculo, e acabou por se tornar sua maior estrela. O jornalista insistiu na lembrança,

fechando o artigo com uma aproximação entre as duas mulheres que, de diferentes maneiras, quiseram materializar o anjo negro:

Gostaríamos de ver agora, aquele vigário de Copacabana, que não deixou a grande artista Ruth de Souza, quando era menina, sair de anjo porque é preta – diante do ‘Anjo Negro’ de Maria Margarida (MOREL, 1953, p. 46).

O final do texto revela o detalhe que o episódio ocorreu quando Ruth de Souza era menina. Esse dado a aproxima ainda mais das representações de Maria Margarida, cujos anjos costumavam ser crianças e jovens.

Por meio da referência a Ruth de Souza, a discussão do anjo negro liga-se ao TEN por mais um elo subterrâneo. Há uma recorrência de nomes e atores em torno da enigmática relação entre santidade e negritude. Em 23 de abril de 1955, dia de São Jorge, a mesma Revista da Semana publicou matéria sobre o culto ao santo guerreiro e como ele unia devotos de origens e opiniões as mais diversas:

Por incúria do destino, pelo menos num ponto Carlos Lacerda e Gregório Fortunato pensam da mesma maneira, foi o que apuramos, num inquérito que visava saber quais as pessoas, em sua maioria artistas, escritores e políticos, que veneram São Jorge, o santo mais cultuado no Distrito Federal.

Abordando Carlos Lacerda, dele ouvimos palavras de fé e de respeito para com São Jorge, santo que venera e que também é para Gregório Fortunato o seu ídolo, pois vem a ser o Ogum dos seguidores da linha de Umbanda, religião do “Anjo Negro” (ALVARENGA, 1955, p. 42).

Entre as dez personalidades retratadas na matéria por meio de fotografias, Gregório está ausente, mas Abdias do Nascimento aparece para ecoar o elo com a afro-brasilidade: “Meu São Jorge é naturalmente meu Ogum. Com a sua espada, é um defensor da fé e dos destinos da raça negra. Por isso, eu creio nele e no seu dia vou reverentemente venerá-lo” (ALVARENGA, 1955, p. 43). Recaiu a Abdias a tarefa de dar voz ao sentimento atribuído ao “anjo negro”. Dessa vez, ao menos, ele não foi silenciado. Ao explicitar o sincretismo religioso, não sem falso didatismo, o artigo opera na fronteira movediça entre os termos sob discussão aqui. Pode São Jorge ser negro também, mesmo sendo santo? Podem-se unir dois princípios dicotômicos? Como na melhor dialética, a síntese

contém em si os antagonismos e os preserva em estado de suspensão permanente.

“Cristo negro” como oxímoro

Se o termo “anjo negro” sugere a conciliação possível do racismo à brasileira nos anos 1940 a 1950, a imagem do Cristo negro indica os limites dessa operação. Ao contrário do Anjo negro de Nelson Rodrigues, que confundiu a parte progressista da sociedade por ser supostamente “anti-negrista”, a representação de Jesus Cristo como homem negro incensou sua parte mais conservadora. Escrevendo no *Jornal do Brasil*, uma crítica denunciou a exposição do Cristo de Cor como blasfema, sacrílega, de mau gosto e recomendou que “deveria ser proibida como altamente subversiva” (URUGUAY, 1955). Poucas semanas depois, o mesmo jornal voltou à tona, invocando a “justificada repulsa dos verdadeiros católicos” (BITTENCOURT, 1955). Ambas as autoras fizeram questão de negar a existência do racismo no Brasil. Benevenuto Cardoso, cronista que escrevia sobre assuntos diversos para o *Jornal do Brasil* a essa época, não deixou dúvida quanto ao que entendia como o alinhamento estético da mostra: “Num corredor, à direita, havia uma exposição modernista do Cristo negro. A ideia já era um paradoxo, pois, como se sabe, Cristo não era negro. Foi mais uma extravagância desses pândegos modernistas” (CARDOSO, 1955).

A reação incensada do *Jornal do Brasil* está longe de ser característica da imprensa como um todo. É importante lembrar que antes de 1956 – início da reforma levada a cabo por Jânio de Freitas, Reynaldo Jardim e Amílcar de Castro, entre outros – o *Jornal do Brasil* não havia se desvencilhado da sua condição de folha popularesca, mais lida pelos anúncios classificados, que ainda ocupavam suas primeiras páginas, do que por sua qualidade jornalística (LESSA, 1955, p. 18-22). Como muitos jornais voltados para o público de baixa renda, sua linha editorial era conservadora.

Foi inteiramente distinto o tratamento dado à iniciativa por outros jornais. O *Correio da Manhã*, o mais destacado diário da capital, noticiou a mostra de modo

circumspecto, porém correto, elogiando Djanira por sua solução plástica do “problema” do Cristo negro (CRISTO, 1955c). O concorrente Diário de Notícias deu maior atenção ainda, abrindo espaço na grande imprensa para que Guerreiro Ramos anunciasse os motivos e o propósito do concurso. O próprio idealizador entendia a ação de representar o Cristo negro como “talvez o maior desafio lançado aos pintores brasileiros”, porque era necessário criar uma fisionomia convincente que “nada tenha de pitoresco ou bizarro” (RAMOS, 1955). Mesmo sendo um certame artístico, a exposição foi vista desde o início mais como experimento sociológico do que como espaço para a realização plástica. Após o encerramento, uma avaliação no mesmo jornal considerou ter sido importante, mesmo concedendo que: “Sucesso estético, na verdade, não houve” (BASTOS, 1955).

Outro jornal que deu boa cobertura ao concurso do Cristo de Cor foi a Tribuna da Imprensa, de propriedade de Carlos Lacerda. Em suas páginas, os leitores foram informados de dados fundamentais, como os nomes dos artistas selecionados para a exposição. Além dos vencedores dos três prêmios em dinheiro – Djanira (Cr\$ 10 mil), Marques de Sá (Cr\$ 6 mil) e Carlos Bastos (Cr\$ 4 mil) – cerca de cinquenta outros artistas mostraram seus trabalhos no salão do Ministério de Educação, dentre os quais Anna Letycia, Geza Heller, Paiva Brasil e Quirino Campofiorito (CRISTO, 1955a; ARTES, 1955; CRISTO, 1955b). A mostra transcorreu no âmbito das atividades do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional e recebeu o apoio de D. Gerardo Martins, OSB, e D. Helder Câmara, o que explica a polêmica despertada nos meios católicos. Além do TEN, a outra entidade promotora do certame foi a revista Forma, fundada no ano anterior e dirigida por Luisa Elza Massena. A divulgação da iniciativa entre os artistas ficou presumivelmente a cargo dela.

O concurso do Cristo de Cor foi viabilizado por uma curiosa coalizão entre ativistas do movimento negro, representantes da Igreja Católica e atores relevantes do meio artístico carioca, tudo com o beneplácito do Ministério da Educação, que cedeu o espaço. Havia, portanto, segmentos da sociedade empenhados no projeto – dispostos inclusive a bancar os prêmios em dinheiro. Essa constatação relativiza a tendência a enxergar o concurso como uma iniciativa quixotesca. Conforme ressaltou Elisa Larkin Nascimento, o concurso

do Cristo de Cor estava inserido na luta maior pela conquista de um “sujeito epistêmico”, para a qual o TEN contava com o apoio de importantes intelectuais dentro e fora do Brasil (LARKIN NASCIMENTO, 2016, p. 94-95). Na mesma semana do Congresso Eucarístico, foi reencenada O filho pródigo (1947), de Lúcio Cardoso, primeira peça escrita especialmente para o TEN (FERREIRA, 2020, p. 15). O apoio de nomes como Augusto Frederico Schmidt, Dinah Silveira da Queiroz e Nelson Rodrigues, entre outros, também contribuiu com esse esforço.

Mais um intelectual branco e mais um Cristo negro precisam ser inseridos nessa trajetória. Ao colocar no palco Jesus como personagem, vivido por um ator negro, a peça Auto da compadecida (1955) logrou o feito de unir negritude e santidade de modo aceitável para a sociedade brasileira da época. O impacto da obra, independentemente de sua qualidade amplamente reconhecida, não deve ser dissociado de toda a discussão que a antecede – desde o Anjo negro, de Nelson Rodrigues, pelo menos, senão antes com O filho pródigo, de Lúcio Cardoso. Dar voz e visibilidade a personagens e atores negros, associando-os ao universo do sagrado cristão, é o ponto que une as três produções teatrais. É plausível que a obra de Ariano Suassuna tenha obtido êxito, onde as outras duas falharam, justamente por empurrar a questão para o registro do cômico e do folclórico. Enquanto a obra de Lúcio remete à parábola bíblica e a de Nelson à tragédia grega, o auto de Suassuna entrega-se à troça, à caricatura e à ironia fina. O riso pode ter ajudado a suavizar a recepção de um assunto propenso a surtir indignação.

Escrita em 1955, a peça Auto da compadecida foi encenada pela primeira vez no Teatro Santa Isabel, em 11 de setembro de 1956, pela companhia Teatro Adolescente de Recife. Dali foi levada para o Rio de Janeiro, por Paschoal Carlos Magno, que a inseriu no Festival de Amadores Nacionais em fevereiro de 1957. Em seguida, foi montada em São Paulo em setembro pelo Teatro Paulista de Comédia, de onde viajou de volta para o Rio de Janeiro. É sugestiva a coincidência de datas entre a escrita inicial da obra e o concurso do Cristo de Cor. O processo de elaboração passou por uma versão reduzida da dramaturgia original, intitulada O processo do Cristo negro, feita para uma apresentação estudantil, antes mesmo da primeira encenação (LIMA, 2019; NETO, 2016).

Abdias do Nascimento enxergava essa última como obra em diálogo com o TEN; e, anos depois, o próprio Suassuna, se não o confirmou explicitamente, deu margem para que esse entendimento prosperasse (LARKIN NASCIMENTO, 2003, p. 377, nota 55; SUASSUNA, 2000). Seja por elos diretos ou indiretos, vale inserir o *Auto da compadecida* no debate mais amplo sobre anjos e Cristos negros.

Em outubro de 1957, o suplemento dominical do Jornal do Brasil – já devidamente reformado e transformado em veículo dileto da intelectualidade carioca – resenhou a peça *Auto da compadecida*, publicada como livro (pela coleção “Teatro Moderno” da editora Agir), e a aclamou como o “grande acontecimento do Primeiro Festival de Amadores Nacionais” ([OSCAR], 1957c). De fato, a obra foi premiada com o primeiro lugar no festival e vinha colhendo elogios da crítica teatral. O texto impresso no jornal foi extraído da introdução ao volume da Agir, escrita por Henrique Oscar, crítico de teatro do Diário de Notícias, que se posicionara ao longo do ano antecedente como defensor da peça, inclusive contra uma ou outra crítica por obscenidade (OSCAR, 1957a). O próprio esteve entre os primeiros a consagrá-la, com uma resenha que viria a ser aproveitada depois para a introdução do livro (OSCAR, 1957b). Assim, o texto publicado em março no suplemento literário do Diário de Notícias ressurgia sete meses depois no suplemento dominical do Jornal do Brasil, com passagem pelo volume impresso. Com uma única resenha, a obra de Suassuna acumulava três referências positivas, bem ao estilo milagreiro da peça. Mais de três, aliás, já que o juízo crítico emitido passou a ecoar através de outros órgãos da imprensa (AUTO, 1957, p. 5).

Na avaliação de Henrique Oscar, o *Auto da compadecida* possui um “sentido moralizante, moralizante do ponto de vista cristão”. Boa parte do seu texto é dedicada a defender a peça de acusações de vulgaridade ou grosseria e a explicitar esse “sentido cristão”. Já com relação à figura do Cristo negro, potencialmente o ponto mais controverso naquele contexto, o crítico teve relativamente pouco a dizer:

Não queremos silenciar sobre uma fala que tem sido muito discutida. Quando João Grilo se espanta ao ver o Cristo negro, este responde que veio assim para mostrar que para ele tanto

faz ser branco como preto, uma vez que não é “americano para ter preconceito de cor”.

Em seguida, ele empreende o exercício de explicar a piada de Suassuna, situando-a no contexto da Segunda Guerra Mundial e da presença de bases militares americanas no Nordeste. O trecho termina por condenar:

esse preconceito [que] realmente revolta, como um dos sentimentos mais anticristãos que possam existir a [sic] sua presença – com a sabida intensidade – num povo que é ou pelo menos pretende ser um paladino da liberdade e da democracia (OSCAR, 1957b, p. 4).

Assim, para Henrique Oscar, a figura do Cristo negro suscitava uma merecida discussão do racismo vigente... porém, nos Estados Unidos.

O Cristo negro de Suassuna não desencadeou, em 1957, o mesmo vitupério dirigido ao Cristo de cor, meros dois anos antes. Há um problema a ser pensado aí: por que não? Talvez seja apenas o fato da precedência. É possível que o concurso do TEN tenha preparado o público para o que viria em seguida, acostumando os ânimos com a ideia de um Cristo negro. Ou talvez não houvesse o mesmo espaço na imprensa carioca para o reacionarismo rançoso, após o ocaso do velho Jornal do Brasil e sua repaginação como jornal da intelligentsia. Mais provável é que a diferença de tratamento tenha relação direta com o contexto em que se deram as duas iniciativas. O que era permitido num palco de teatro, ainda mais experimental, era distinto de algo que se realizasse no âmbito de um Congresso Eucarístico. Finalmente, havia a questão da autoria. Como jovem e então desconhecido dramaturgo, tido como regional, Suassuna não ameaçava o status quo tanto quanto a dupla explosiva constituída por Guerreiro Ramos e Abdias do Nascimento, ambos militantes da causa negra.

Seja qual for o motivo, ou combinação de motivos, o Cristo negro de Suassuna obteve sobrevida cultural onde os demais santos e anjos negros ficaram pelo caminho. Isso se deve, ao menos em parte, a quem lhe deu vida nos palcos durante sua primeira temporada profissional, o ator Haroldo Costa. Revelado pelo TEN – na peça O filho pródigo – Costa interpretou em 1956 o papel-título da peça Orfeu da Conceição (1954), de Vinícius de Moraes, e, em seguida, viveu durante sete meses o Cristo de Auto da compadecida, em 1957 (BARNABÉ, 1959, p. 5). Aliando legitimidade, como ator conhecido e respeitado, à afabilidade

e carisma que consolidaram sua reputação no cinema e na televisão ao longo das cinco décadas seguintes, Haroldo Costa foi capaz de dotar o personagem do Cristo negro de uma qualidade que lhe faltara até então: naturalidade. Assim, realizou tardiamente o programa enunciado por Guerreiro Ramos, de criar um tipo que nada tivesse de pitoresco ou bizarro.

No lugar de Haroldo Costa, o desconhecido Breno Mello foi escolhido para fazer o papel principal no filme *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus, adaptação cinematográfica da peça de Vinícius de Moraes. Premiada com a Palma de Ouro em Cannes, o Oscar e o Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro, o filme exportou uma visão romantizada da cultura afro-brasileira para o mundo. O Orfeu franco-italo-brasileiro pôde trilhar caminhos que nenhum Cristo negro, nenhum anjo negro, nenhum São Jorge jamais conseguiu abrir. Três anos depois, em outubro de 1962, na penitenciária Frei Caneca, Gregório Fortunato foi assassinado por outro detento. No momento em que a luminosa melodia de *Manhã de carnaval*, de Luiz Bonfá, despertava o imaginário mundial para a bossa nova, o histórico “anjo negro” foi silenciado de vez. Enterrava-se com ele alguns recônditos do passado negro do Brasil.

Referências

AGRELA, Lucas. Como Jesus se transformou em um loiro de olhos claros? *Exame*, 19 jul. 2020. Disponível em: <<https://exame.com/ciencia/como-jesus-se-transformou-em-um-loiro-de-olhos-claros/>>. Acesso em 19 ago. 2022.

ALVARENGA, João. O santo de toda gente. *Revista da Semana*, p. 42-43, 23 abr. 1955.

APRESENTAÇÃO de “Anjo negro” ou muito barulho por nada..., A. *Revista da Semana*, p. 36-38, 17 abr. 1948.

ARTES plásticas. *Tribuna da Imprensa*, p. 2, 20 jul. 1955. Caderno 2.

AUTO do Nordeste. *Tribuna da Imprensa*, p. 5, 12-13 out. 1957. Tribuna dos livros.

BASTOS, Clemente de Magalhães. Cristo de côr, idéia que suscitou debates artísticos e sociológicos. *Diário de Notícias*, p. 5, 31 jul. 1955. Suplemento literário.

BARNABÉ. Rádio e TV. Dois minutos com Haroldo Costa. *Correio da Manhã*, p. 5, 04 dez. 1959. 2º caderno.

BITTENCOURT, Adalzira. Cristo negro. *Jornal do Brasil*, p. 1, 03 jul. 1955. 2º caderno.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Maria José. *Arthur Ramos: Luz e sombra na antropologia brasileira: Uma versão da democracia racial no Brasil nas décadas de 1930 e 1940*. Rio de Janeiro: Edições da Biblioteca Nacional, 2004.

CANTON, Ciro. Das “velhas senzalas” às “novas favelas”: a Missa dos Quilombos. *ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História*, 2009, p. 1-10.

CARDOSO Benevenuto. Exposições. *Jornal do Brasil*, p. 2, 23 out. 1955. 2º caderno.

CARDOSO, Rafael. Imaginação diaspórica ou apropriação cultural? A afro-brasilidade nas obras de Dimitri Ismailovitch e Maria Margarida Soutello. *Modos: Revista de História da Arte*, v. 6, n. 1, p. 378-410, 2022a.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022b.

CARREIRA, Violeta de Alcântara. Caixa de ressonância. Maria Margarida e sua pintura. *Revista da Semana*, p. 45, 17 jan. 1948.

CINEMA. Anjo diabólico. *Correio da Manhã*, p. 11, 26 mar. 1947.

CRISTO negro visto pelos artistas. *Tribuna da Imprensa*, p. 1, 18 jul. 1955a. Caderno 2.

CRISTO fosse preto, Se. *Tribuna da Imprensa*, p. 3, 22 jul. 1955b. Caderno 2.

CRISTO de cor. *Correio da Manhã*, p. 14, 26 jul 1955c. 1º caderno.

DOMINGUES, Petrônio. A cor na ribalta. *Ciência e Cultura*, n. 63, p. 52-55, 2011.

DOUXAMI, Christine. Teatro Negro: A realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, 25-26, p. 313-363, 2001.

EXPOSIÇÃO de pintura Maria Margarida – D. Ismailovitch. *Vida Doméstica*, p. 40, out. 1946.

FERNÁNDEZ, Marta & SANTIAGO, Vinícius. Anjo negro: As fundações racistas do Estado no Brasil. *Latin American Research Review*, v. 54, n. 1, p. 121-134, 2019.

FERREIRA, Claudia Monique Silva. A encenação de “O filho pródigo” de Lúcio Cardoso: primeira peça escrita para o Teatro Experimental do Negro. *Cadernos Cênicos*, v. 2, n. 3, 2020.

FICÇÃO, história e crítica: uma entrevista do editor José Olympio sobre o movimento literário em 1945. *Correio da Manhã*, p. 1, 24 dez. 1944. 2ª seção.

FREITAS, Anna Lee R. de. A missa bárbara rezada por Glauber Rocha em A idade da terra: um êxtase místico anti-literário e metateatral. *XI Congresso Internacional da ABRALIC*, 2008.

GREGÓRIO desmente, em juízo, a revista “O Cruzeiro”. *Última Hora*, p. 5, 13 out. 1954a.

GREGÓRIO Fortunato entrevistado, 1954b. 1 vídeo (37 segundos). Publicado pelo canal Picilone_. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zZXx-AjCXFo>. Acesso em: 19 ago. 22.

JOEL torcedor. Cuidado com o América. *Última Hora*, p. 14, 19 nov. 1953.

LARKIN NASCIMENTO, Elisa. *O sortilégio da cor: Identidade, raça e gênero no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2003.

LARKIN NASCIMENTO, Elisa. Cristo epistêmico. *ILHA: Revista de Antropologia*, v. 18, n. 1, p. 81-105, 2016.

LEAL, Maria Lucia. Anjo negro: Sexo e raça no teatro brasileiro. *Urdimento*, n. 16, p. 67-75, 2011.

LESSA, Washington Dias. *Dois estudos de comunicação visual*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.

LIMA, Carlos de Araújo & FORTUNATO, Gregório. Gregório desmente “O Cruzeiro” e protesta contra uma chantagem. *Última Hora*, p. 6, 08 out. 1954.

LIMA, Magela. *Os nordestes e o teatro brasileiro*. Jundiaí: Paco Editorial, 2019, cap.2.

MACIEL, Anor Butler. O “Anjo negro” no Ministério da Justiça. *Gazeta de Notícias*, p. 5, 21 mar. 1948.

MAGNO, Paschoal Carlos. “Anjo negro” e a censura. *Correio da Manhã*, p. 11, 31 dez. 1947.

MAGNO, Paschoal Carlos. “Anjo negro”, no Fenix. *Correio da Manhã*, p. 15, 06 abr. 1948.

MOREL, Mário. Eu pintei o anjo negro. *Revista da Semana*, p. 35-36 e 46, 30 mai. 1953.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 223, 2004.

NETO, João Evangelista do Nascimento. E se houvesse discriminação no Brasil? O Cristo negro de Ariano Suassuna e o racismo à brasileira. *Linha Mestra*, n. 30, p. 848-852, 2016.

NOGUEIRA, Kiko. Jesus não era branco: a jornalista americana que ressuscitou o debate sobre a cor da pele de JC. *Portal Geledés*, 18 dez. 2013. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/jesus-nao-era-branco-a-jornalista-americana-que-ressuscitou-o-debate-sobre-a-cor-da-pele-de-jc/>. Acesso em 19 ago. 2022.

NUNES, Mario. Teatros. Fenix. O Anjo negro. *Jornal do Brasil*, p. 8, 06 abr. 1948.

OSCAR, Henrique. Teatro. Resposta paciente a uma leitora muito indignada. *Diário de Notícias*, p. 8, 03 mar. 1957a. 1ª seção.

OSCAR, Henrique. O “Auto da compadecida” de Ariano Suassuna. *Diário de Notícias*, p. 4-5, 24 mar. 1957b. Suplemento literário.

[OSCAR, Henrique]. O livro por dentro: Auto da compadecida. *Jornal do Brasil*, p. 3, 13 out. 1957c. 2º caderno, suplemento dominical.

PEÇA mais discutida do Brasil – “Anjo negro” – estreará hoje, no Fenix, A. *Correio da Manhã*, p. 11, 02 abr. 1948.

PRIMEIRAS teatrais. Anjo negro no Fênix. *A Noite*, p. 2, 03 abr. 1948.

RABELLO, Jessica Maria Marques. *Rainha do Brasil: O mito de Nossa Senhora de Aparecida e a construção da identidade católica na Primeira República*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

RAMOS, Guerreiro. Nosso Senhor Jesus Cristo Trigueiro. *Diário de Notícias*, p. 2 e 4, 10 abr. 1955. Suplemento literário.

REPORTAGEM na base do Galeão. *A Noite*, p. 6, 22 set. 1954.

RIBEIRO, Violeta. A respeito de “Anjo negro”. *Correio da Manhã*, p. 27, 11 abr. 1948.

ROCHA, Antônio. Os inimigos não mandam flores. *Manchete*, p. 45, 25 jul. 1953.

RODRIGUES, Nelson. Censura policial. *Correio da Manhã*, p. 2, 16 mar. 1948a.

RODRIGUES, Nelson. “Anjo negro” e a cegonha. *O Jornal*, p. 2, 11 jul 1948b. Revista.

ROMANCE póstumo de Cordeiro de Andrade, Um. *O Jornal*, p. 3, 21 abr. 1946. Revista.

SHIOTA, Ricardo Ramos. Guerreiro Ramos e a questão racial no Brasil. *Temáticas*, v. 22, n. 43, p. 73-102, 2014.

SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *O palco como tribuna: Uma interpretação de O demônio familiar*, de José de Alencar. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2003.

SUASSUNA, Ariano. Racismo e capitalismo. *Folha de S. Paulo*, 07 mar. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz0703200006.htm>. Acesso em: 19 ago 2022.

TEATRO. *A Noite*, p. 6, 04 dez. 1947.

TEATRO: O caso do “Anjo negro” na censura teatral. *A Noite*, p. 6, 05 jan. 1948a.

TEATRO. Primeira. “Anjo negro”, apresentado por Sandro, no Fênix. *Diário de Notícias*, 1ª seção, 8, 04 abr. 1948b.

TITULAR da Justiça liberou a peça teatral “Anjo negro”, O. *O Jornal*, p. 1, 07 mar. 1948. 2ª seção.

TURNER, Doris J. The “Teatro Experimental do Negro” and its black beauty contests. *Afro-Hispanic Review*, v. 11, n. 1-3, p. 76-81, 1992.

URUGUAY, Alice Linhares. Artes plásticas. Cristo negro. *Jornal do Brasil*, p. 2, 26 jun. 1955. 5º caderno.

ZIEMBINSKI, Zbigniew. Não haverá guerra de Troia. *O Jornal*, p. 2 e 7, 30 mai. 1948. Revista.

A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?

Alessandra Mello Simões Paiva¹

Resumo : Uma transformação singular está em curso no sistema da arte contemporânea no Brasil que, nos recentes anos, vem apresentando crescimento exponencial de poéticas relacionadas às questões de raça, etnia, classe, gênero e geopolítica. As obras de arte relacionadas a este novo momento sinalizam para uma mudança radical na ordem estrutural deste sistema, que definimos aqui como a emergente “virada decolonial” na arte brasileira. Este artigo pretende contribuir para o entendimento deste fenômeno, a partir de abordagem teórica multidisciplinar e atento à seguinte pergunta: aumento expressivo na quantidade de poéticas decoloniais poderá pressionar o sistema artístico brasileiro, provocando uma mudança realmente efetiva nos modos de operação de suas instituições, tornando-as mais inclusivas e democráticas?

Palavras-chave: arte contemporânea; decolonialismo; arte decolonial; teoria da arte; sociologia da arte

Resumen: El sistema del arte contemporáneo en Brasil, en los últimos años, ha mostrado un crecimiento exponencial de poéticas relacionadas con cuestiones de raza, etnia, clase, género y geopolítica. Estas obras señalan un cambio radical en el orden estructural de este sistema, que definimos aquí como el emergente “giro decolonial” en el arte brasileño. Este artículo pretende contribuir a la comprensión de este fenómeno desde un enfoque teórico multidisciplinario para tratar de responder a la siguiente hipótesis: El aumento expresivo de la cantidad de poéticas decoloniales podría ejercer presión sobre el sistema artístico brasileño, provocando un cambio realmente efectivo en los modos de funcionamiento de sus instituciones, haciéndolas más inclusivas y democráticas?

Palabras claves: arte contemporáneo; decolonialismo; arte decolonial; teoría del arte; sociología del arte

¹ Professora adjunta na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Cursos: Licenciatura e Bacharelado Interdisciplinares em Artes e suas Tecnologias; e Mestrado Profissional, Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-Raciais (PPGER). Integrante da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA). alesimoespaiva@gmail.com. Gostaria de registrar meu agradecimento à Association of Hispanists of Great Britain and Ireland (www.hispanists.org.uk) pela concessão de uma bolsa de visita internacional às Universidades de Leeds e Essex, na Inglaterra, em outubro de 2022, onde apresentei palestras sobre o tema que constitui a base deste artigo.

Introdução: o problema

Nos últimos anos, diversos acontecimentos corroboram o fenômeno da “virada decolonial” na arte brasileira: exposições curadas por indígenas, como “Véxoa: Nós sabemos”, na Pinacoteca de São Paulo (2020), e “Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2021); o prêmio Pipa, principal prêmio da arte contemporânea que, em 2021, agraciou majoritariamente artistas decoloniais; grandes projetos de intervenção urbana, como Vozes Contra o Racismo, em São Paulo, em 2020, e CURA, em Belo Horizonte, com a presença de muitos/as artistas negros/as e indígenas; representação de artistas decoloniais por parte de grandes galerias; inúmeras publicações na imprensa especializada e livros; eventos em instituições de arte diversas, como museus e bienais. Em 2022, a Bienal de São Paulo também já apresentou time curatorial de ponta no quesito decolonial: Grada Kilomba, Manuel Borja-Villel, Diane Lima e Hélio Menezes. Como argumenta Pedro Paulo Gómez (2015), essas ações abrem espaços para a arte feita nas “margens”, por artistas historicamente excluídos dos lugares culturais hegemônicos. Na vanguarda desse movimento estão artistas como: a) os indígenas Denilson Baniwa, Jaider Esbell e Daiara Tukano, cujas poéticas unem cosmo-percepções indígenas a estratégias artísticas contemporâneas; b) afrodescendentes, como Ayrson Heráclito, Aline Motta e Paulo Nazareth, cujos trabalhos expressam as temáticas afro-diaspóricas e denunciam o racismo estrutural; c) e transgêneros, como Ventura Profana, Jota Mombaça e Castiel Vitorino Brasileiro, que trabalham na intersecção entre raça, classe e gênero.

Apesar de haver ainda exígua presença de pessoas pobres, negras, indígenas, periféricas, não binárias, entre outras representações minorizadas, nos lugares centrais que regem o sistema da arte, artistas e pesquisadores(as), a partir destes locais de fala, vêm produzindo significativa massa poética e teórica, revelando a urgente necessidade de reparação frente ao sistemático apagamento de suas experiências e memórias pelo campo da arte de matriz eurocêntrica e colonialista. Este fenômeno é recente no Brasil, onde o número de pessoas afrodescendentes e indígenas em cargos de curadoria sempre foi ínfimo em relação ao número de homens brancos, como apontou Luciara Ribeiro (2020), ao notar que o Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand

(MASP), fundado em 1947, contratou suas primeiras curadoras negras, Horrana de Kássia e Amanda Carneiro, apenas em 2018; e a primeira curadora indígena, Sandra Benites, somente em 2019. Entretanto, em maio de 2022, Sandra e Clarissa Diniz (curadora contratada temporariamente) publicaram uma carta na imprensa comunicando seu desligamento do projeto Histórias Brasileiras, no MASP, explicitando a violência institucional do museu ao recusar incluir (com a justificativa de problemas técnicos), na mostra Retomadas, a inclusão das seguintes obras propostas pelas curadoras: o conjunto de cartazes/documentos do Movimento Sem Terra e as fotografias de João Zinclar, André Vilaron e Edgar Kanaykõ com imagens do MST.² Na carta, as curadoras explicam que trabalharam durante meses na instituição, atuando de forma proativa e dedicada, atendendo todas as demandas que lhes foram informadas, a despeito da inexistência de um cronograma indicado para guiar suas atividades. Apesar do cuidadoso trabalho realizado, para a surpresa das curadoras, o MASP não concordou com a integral inclusão das obras selecionadas pelo suposto descumprimento de um prazo que não havia sido informado pelo Museu anteriormente. Se, especialmente nos últimos dois anos de pandemia, essas estruturas começaram a mudar com mais intensidade no Brasil, com a participação ativa e ocupação de cargos decisórios por afro-brasileiros, indígenas e pessoas LGBTQIA+, o caso do MASP mostra que há ainda muito o que se fazer para a decolonização das instituições. O fenômeno da “virada decolonial” é uma realidade no Brasil, mas ainda imperam nas instituições culturais os reflexos históricos da desigualdade e segregação social e racial no país. Um levantamento realizado por Alan Ariê (2019) mostrou que, dos mais de 600 artistas representados por galerias em São Paulo, só 5% eram pretos ou pardos. A Pinacoteca de São Paulo incorporou ao seu acervo obras de arte produzidas por indígenas apenas em 2019 (SIMÕES, 2019).

O problema esquadrihado por este artigo versa sobre esta dupla face da “virada decolonial” na arte brasileira: se por um lado, há uma comprovada insurgência de artistas e teóricos(as) explicitamente envolvidos com estéticas e temáticas que versam prioritariamente sobre as questões decoloniais na arte e na

² A carta foi publicada na revista Select sob o título “Basta Masp!”, que se tornou hashtag nas redes sociais (<https://www.select.art.br/basta-masp/>). O MASP se retratou publicamente depois: <https://artebrasileiros.com.br/arte/instituicao/masp-recua/>

sociedade; por outro lado, ainda assistimos a um lento processo de decolonização das instituições, nas quais ainda permanecem modos de operação segregadores e racistas, que se explicitam de diversas maneiras, especialmente, na reserva de cargos decisórios a pessoas majoritariamente do sexo masculino, de cor branca, e pertencentes a classes sociais abastadas. Assim, a pergunta que se pretende aventar é: té que ponto o aumento expressivo de artistas e pesquisadores(as) comprometidos(as) com as práticas e saberes decoloniais pode realmente exercer pressão de efeitos pragmáticos sobre o sistema artístico, transformando suas estruturas?

Reflexões teóricas: o exercício do pensar decolonial nas artes

Utilizamos aqui uma base teórica multidisciplinar para abarcar o fenômeno do decolonialismo no Brasil, considerando que gerar conhecimento sistemático sobre este tema é uma forma de contribuir para o campo das artes, tendo como fim último o combate às desigualdades e o fortalecimento da governabilidade democrática no campo da cultura. Optamos aqui por utilizar os termos “decolonial”, “decolonialidade” e “decolonialismo” em referência à nomenclatura adotada pelo Grupo Modernidade/Colonialidade/Decolonialidade (MCD), que compreende que a colonialidade sobreviveu ao colonialismo histórico, mantendo-se na contemporaneidade como matriz das relações assimétricas de poder. Segundo Catherine Walsh (2009), a supressão do “s” da palavra “descolonialismo” não significa a adoção de um anglicismo, mas a introdução de uma diferença no “des” castelhano, pois não se pretende apenas desarmar ou desfazer o colonial. Na visão da autora, enquanto os termos “pós-colonial” e “descolonial” denunciam as assimetrias de poder resultantes do projeto de domínio e opressão colonialista, especialmente, a partir de matrizes teóricas surgidas no contexto da luta pela descolonização no período pós-Guerra Fria e em relação com os estudos pós-coloniais asiáticos, o decolonial analisa a colonização como evento permanente, mesmo que com determinadas rupturas. Neste sentido, articulamos as teorias do decolonialismo a outros campos do saber, em uma perspectiva interdisciplinar, que lance mão das teorias da “decolonialidade” e outras epistemologias contra-hegemônicas. Propomos, a partir deste panorama, um diálogo entre a sociologia da arte e a visão

decolonialista, enfatizando também a continuidade dos fundamentos metodológicos provenientes dos Estudos Culturais, que buscam compreender em que medida a arte é capaz de criar e instituir valores sociais. Antonio da Silva Câmara, Glaucia Villas Bôas, Bruno Vilas Boas Bispo (2019) mostram que os anos 2000 apontam para a crescente presença do debate decolonial na sociologia da arte; segundo os autores, entre os 84 grupos em Sociologia da Arte, cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa (DGP) da Plataforma Lattes, a maioria realiza pesquisas que integram áreas como gênero, educação, juventude, questões raciais e violência.

Apesar da publicação de inúmeros textos sobre o decolonialismo em diversas áreas no Brasil, há ainda significativa carência de abordagens que articulem de forma profunda a ótica do grupo MCD e o panorama artístico brasileiro. A “decolonialidade” no Brasil ainda é ponto problemático, já que a colonização portuguesa trouxe especificidades ao caso brasileiro em relação ao resto da América Latina, como aponta Luciana Ballestrin (2013, p. 111): “[...] o Brasil aparece quase como uma realidade apartada da realidade latino-americana”. A autora mostra ainda como é significativo o fato de não haver um(a) pesquisador(a) brasileiro(a) associado(a) ao MCD, grupo que naturalmente privilegiou a análise da América hispânica. No tocante às diferenças relacionadas às questões de etnia e raça nas artes brasileiras, por exemplo, há peculiaridades historiográficas e territoriais importantíssimas a serem comparadas entre as regiões. No Brasil, por exemplo, tem sido utilizado o termo “contracolonial”, atribuído a Antônio Bispo dos Santos (2015), o Nêgo Bispo, que pode ser somado ao cabedal das “contra-epistemologias” que contribuem para a superação do culturalismo exacerbado e relativista do chamado “multiculturalismo comercial” (HALL, 2013, p. 58), incapaz de problematizar o sistema material e econômico do capitalismo e seu reflexo no campo cultural. Portanto, se faz imperativo pensar sociologicamente as relações de produção, circulação e recepção das artes (WOLFF, 1993), que no mundo ocidental ainda se regulam pelos grandes interesses financeiros, pelas formas de opressão do norte para o sul global e pela reprodução de desigualdades raciais, de classe e de gênero. Como afirma Raymond Williams (1992, p.12), a arte enquanto sistema de significações se mostra essencialmente envolvida “[...] em todas as

formas de atividade social”. O autor ainda aponta para a necessidade da incorporação ao debate sociológico sobre arte questões diversas, como ideologia, instituições e linguagens estéticas. Vera Zolberg (1990), por exemplo, propõe uma articulação entre as abordagens internalista (aquela feita por críticos e historiadores da arte, chamados por ela de humanistas) e externalista (com enfoque sociológico). Assim, perguntamos: quais seriam os passos para a construção de uma possível nova sociologia da arte de cunho decolonialista, que leve em consideração as questões de raça, etnia, gênero e classe, muitas vezes de forma interseccional? Esta pergunta é basilar para que possamos compreender a “virada decolonial” na arte brasileira a partir da apreensão das formas de operação deste sistema, envolvendo museus, espaços de exposições, mercado da arte globalizado, assim como o público, a formação e a trajetória de artistas; problemas que para a Sociologia da Arte podem ser investigados a partir da abordagem da dimensão decolonial.

Lembremos que os campos da Sociologia da Arte e dos Estudos Culturais podem potencializar a ideia de que a arte desempenha papel fundamental nas negociações simbólicas e na manutenção dos regimes discursivos hegemônicos, em sintonia com o conceito de “colonialidade do poder” (QUIJANO, 1992), sistema que se mantém pelo controle da economia, autoridade, natureza e recursos naturais, gênero e sexualidade, subjetividade e conhecimento, e que se desdobra até a contemporaneidade com a roupagem do “imperialismo”. Assim, arte e estética devem ser entendidas como partes constitutivas de uma das hierarquias da modernidade, que (em correlação com outras hierarquias, como a divisão internacional do trabalho, as questões de classe, a ordem epistêmica global) opera mediante regimes discursivos que classificam a arte ocidental como superior a outras formas de arte. O decolonialismo tem aberto caminhos para o entendimento dos impactos do colonialismo nos âmbitos do político, cultural e intelectual. Compreender o sistema da arte e seus modos de operação é fundamental para o entendimento do exercício do poder colonial e imperial, que reproduz e reforça as desigualdades relacionadas a classe, gênero e raça.

Como alerta Ballestrin (2017), apesar da motivação econômica primeira por trás do colonialismo/imperialismo, estes são processos que invadem “[...] diferentes

aspectos da vida pessoal e coletiva nos âmbitos internos – em termos subjetivos, intelectuais, epistemológicos, culturais e políticos” (p. 515). Podemos olhar o sistema das artes por meio da chave teórica do “*habitus*” (BOURDIEU, 2007, p. 191), adquirido mediante a interação social e, ao mesmo tempo, classificador e organizador desta interação, condicionante e condicionador das ações sociais. Há um “*habitus*” presente nas ações e nas reflexões automatizadas pela coletividade no campo das artes. Dentro da liberdade conferida pelas regras dominantes, a arte brasileira rege-se por um “*habitus*” de ordem colonialista-imperialista, a partir de agentes que reproduzem preferências, classificações e percepções historicamente condicionadas pela matriz artística eurocêntrica, formando-se uma grande ilusão coletiva que naturaliza as injustiças. É interessante notar a semelhança entre a ideia de ilusão provocada pelo “*habitus*” bordieuziano e a ideia de ilusão recorrente no trabalho da artista e pensadora Grada Kilomba, como ela mostra na obra “While I Walk” (Bienal de São Paulo, 2016): “Eu penso que isto é uma ilusão. Uma tragédia colonial, que quer fazer-me acreditar que eu sou discriminada porque sou diferente” (KILOMBA, 2017-2018, p. 71).

Um dos princípios elementares problematizados pela corrente decolonialista está relacionado ao marco deflagrador da modernidade, cuja origem estaria localizada na conquista da América e no controle do Atlântico pela Europa, entre o final do século 15 e o início do 16, e não no Iluminismo ou na Revolução Industrial, “[...] como é comumente aceito” (ELIZALDE et al, 2019, p. 5). Como afirma Aníbal Quijano (2005, p.117), a América se constitui “[...] como a primeira identidade da modernidade”. Os conceitos de modernidade/moderno/modernismo que nas artes se delimitam na virada do século XIX para o XX, de certa forma, não deveriam acompanhar esta perspectiva cronológica, especialmente, em uma reflexão sobre a história da arte latino-americana? Não se trata aqui de propor a revisão ontológica do estatuto da arte ocidental sob a ótica destes termos, mas de problematizar o desenvolvimento artístico nas Américas e sua relação com os países colonizadores, como mostram especialistas ao repensarem as condições para o reconhecimento de uma estética própria no barroco, por exemplo. Seriam estas expressões uma resposta aos modos como “[...] a Europa também concentrou

sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento”? (QUIJANO, 2005, p. 121).

Portanto, podemos pensar no barroco como categoria moderna para a arte colonial latino-americana, como sinaliza Irlema Chiampi (1998), ao enfatizar que o debate sobre a modernidade na América Latina seria falho sem a inclusão desta corrente estética, afinal seria este o momento inaugurador de uma estética nacional, com expressivos vínculos identitários a partir de autorias afrodescendentes e indígenas. Os próprios pesquisadores brasileiros têm apontado para uma ampla revisão historiográfica do período colonial, com a redefinição das periodizações e das categorias estilísticas tradicionais para a arte colonial da América portuguesa, levando-se em conta uma história social da arte. Longe de ser apenas um reflexo desbotado de eventos ocorridos nos centros dominantes, a estética barroca “[...] se desenvolve por rupturas dramáticas, acompanhando e reagindo de forma autônoma às transformações históricas e às contradições da cultura e da sociedade na Europa, e particularmente nos países ibéricos”, afirmam Renata Martins e Luciano Migliaccio (2025, p. 10-11). Assim, a estética barroca latino-americana não seria a deflagradora de um movimento de resistência “contra colonial” nas artes? Mesmo tendo acesso mínimo aos meios de produção no período colonial, como os folhetins com imagens sacras da Europa, os artistas nas colônias latino-americanas tinham que seguir as regras e padrões eurocêntricos. Porém, em um amálgama inédito entre talento e identidade cultural eminentes, estes artistas produziram obras de excelente qualidade confirmando que a revisão historiográfica deve levar em conta a discussão sobre os fenômenos e os processos de transculturação e de recepção ocorridos na cultura artística colonial latino-americana, numa ótica global e local simultaneamente. Seriam estes artistas contra colonizadores? Afinal, Bispo dos Santos (2015) afirma que se deve compreender por “contra colonização” todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, a partir de diversas formas de resistência e de auto-organização comunitária que reafirmam os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios:

[...] vamos tratar os povos que vieram da África e os povos originários das Américas nas mesmas condições, isto é, independentemente das suas especificidades e particularidades no processo de escravização, os chamaremos de contra colonizadores (BISPO DOS SANTOS, 2015, p. 48).

Quijano (2005) explica que, no novo universo de relações intersubjetivas de dominação entre a Europa, as demais regiões e suas novas identidades geoculturais, serviram de base a expropriação e a repressão das formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, de expressão e de objetivação da subjetividade, enfim, o que chamou de “colonização das perspectivas cognitivas” (QUIJANO, 2005, p. 121). A soma entre o etnocentrismo colonial e a classificação racial supostamente científica garantiu a naturalização destas relações de poder no projeto colonial. “E então, eu pergunto: que outra coisa fez a Europa burguesa? Minou civilizações, destruiu párias, arruinou nacionalidades, erradicou ‘a raiz da diversidade’” (QUIJANO, 2005, p.75). E, desta forma, a Europa destruiu as potencialidades criativas artísticas, rotulando-as em museus etnográficos e folclóricos, onde foram acomodados os bronzes de Benin e as esculturas em madeira da Costa do Marfim. “Mais frequentemente, os críticos classificam a nós e às nossas criações como primitivos, e não concedem à arte africana nem mesmo aquela função hipoteticamente religiosa” (NASCIMENTO, 2022, p.287).

Assim, propomos um esforço para transpor alguns postulados do decolonialismo para o campo das artes, e proclamar a ideia de uma “virada decolonial” na arte brasileira, uma vez que têm sido detectáveis mudanças nas formas de operar de diversas instituições dedicadas às artes visuais no Brasil, como a ocupação de espaços de decisão (curadorias e cargos decisórios, por exemplo) por pessoas negras e indígenas, e espaços legitimadores (prêmios, galerias, editais, entre outros), que vêm reconhecendo as poéticas decoloniais. O decolonial reforça a ideia de que as artes se situam no contexto da mudança social; são ferramentas imprescindíveis contra a opressão social promovida pelo paradigma capitalista, como observa Palermo (2009). Segundo Achinte (2017), as artes também são práticas de resistência e “re-existência”. Segundo Abdias Nascimento (2022, p. 291), a arte negra “[...] preenche uma necessidade de total relevância: a de

criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista”.

Entretanto, entendemos o sistema da arte como mais uma peça na engrenagem colonialista-imperialista, e que o debate que aborda as questões identitárias e de representatividade deve acercar-se também de problemáticas fundamentais que impactam o sistema da arte, como o desmantelamento das instituições brasileiras (lembremos dos incêndios recentes que acometeram importantes acervos museológicos), das políticas públicas para a cultura, do investimento em educação etc. Afinal, a justa pauta da ocupação de espaços pelas classes minorizadas (seja em lugares de representação e de poder) sempre corre o risco de ser “docemente acolhida” por um sistema artístico com forte vínculo com o mercado financeiro da arte em nível global, e que, portanto, promove uma associação estrutural entre cultura e capitalismo, por meio de “[...] rituais e práticas de ação ou o comportamento social, nos quais as ideologias se imprimem ou se inscrevem” (HALL, 2013, p. 191).

A “virada decolonial” na arte brasileira

A “virada decolonial” pode ser atestada através de dois fatores bastante explícitos e inter-relacionados no sistema da arte brasileira contemporânea: 1 - O surgimento expressivo de artistas afro-descendentes, indígenas e LGBTQIA+ que explicitam em suas poéticas as temáticas decoloniais; 2 - O aumento significativo de ações com recorte decolonial em “espaços de representatividade”, como exposições, premiações, debates, livros e residências artísticas. Não se trata de fenômeno isolado do contexto brasileiro, e sim de uma mudança estrutural e global, que aponta para o avanço do decolonialismo em escala paradigmática, em diversos campos do conhecimento. A “virada decolonial” na arte brasileira pode ser atestada por meio de inúmeras ações recentes. O ano de 2022 foi especialmente importante para a “virada decolonial” devido às comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922. Algumas discussões em torno do centenário abordaram a noção de “re-antropofagia” para problematizar o forjamento pelas vanguardas históricas da identidade nacional com base na noção de classe social/geopolítica e nas apropriações das culturas originárias, sem o debate da segregação racial e de gênero. A cultura brasileira, que teria nascido sob o signo da devoração crítica,

voltou a ser questionada a partir de sua dobra antropofágica. Suely Rolnik (2021), por exemplo, pergunta como a retomada das discussões do ideário modernista, incluindo seus pontos cegos, poderia contribuir para problematizar os modos de subjetivação próprios do capitalismo, o lugar do outro, suas formas de expressão e afetos. A autora explica que, enquanto o movimento antropofágico contribuiu para a desfetichização da cultura europeia, por outro lado, contribuiu para a fetichização da identidade brasileira, sendo este um lugar também marcado pela colonialidade. “Mais do que isso, tal fetichização contribui para manter obstruído o acesso ao outro em sua presença viva em nossos corpos, de que depende o potencial transfigurador de uma relação efetiva com a alteridade” (ROLNIK, 2021, p. 44). A autora defende que o “know-how antropofágico”, nas versões modernista ou neoliberal dos anos 60-70, deve ser reaproveitado na contemporaneidade somente se de fato contribuir para uma transformação (o deixar-se afetar pelo outro), “[...] que dê corpo à dissonância, aumentando nossa potência de participar do trabalho coletivo de regeneração do ecossistema ambiental, social e mental” (ROLNIK, 2021, p. 88).

No contexto brasileiro, podemos dizer que o legado colonial passou a ocupar definitivamente o centro do debate nas práticas curatoriais, na produção artística e intelectual e na pesquisa e crítica da arte nos últimos anos, tendo como um de seus principais marcos a mostra “A mão afro-brasileira”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (com curadoria de Emanuel Araújo, tendo Carlos Eugênio Marcondes de Moura como curador assistente), em 1998 (OLIVEIRA, 2018, p. 1). Outro marco definitivo foi a criação do Museu Afro Brasil, inaugurado em 2004. Se trata de uma instituição pública, subordinada à Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, com acervo de aproximadamente 6 mil obras. O museu, inclusive, produziu, em 2013, a mostra “A nova mão afro-brasileira” (curadoria Emanuel Araújo), título em alusão à mostra anterior para definir uma nova geração de artistas negros(as). Alexandre Bispo (2020) estabelece um importante marco cronológico, entre 2016 e 2019, quando uma extensa sequência de exposições com obras de artistas negros(as) parece indicar um momento inédito na cena cultural brasileira. O autor afirma que esta mudança decorreu, sobretudo, da pressão crítica do meio artístico negro organizado, principalmente no teatro. A partir da década de 2010 realmente pode-se

constatar uma mudança paradigmática na agenda cultural brasileira, tendo entre seus mais importantes exemplares as mostras “Histórias Mestiças” (curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz), em 2014, no Instituto Tomie Ohtake; “Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca [de São Paulo]” (curadoria de Tadeu Chiarelli), em 2015; “Diálogos Ausentes” (curadoria Rosana Paulino e Diane Lima), no Itaú Cultural, em 2016; e “Histórias Afro-Atlânticas” (curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Schwarcz e Tomás Toledo), no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 2018, como desdobramento de seminários internacionais e publicações sobre o tema organizados pela instituição em 2016 e 2017.

Nestes últimos anos, praticamente todas as principais instituições da área de artes visuais no Brasil realizaram mostras individuais, exposições coletivas, debates, entre outras ações, com o recorte decolonial. É o caso de: Instituto Itaú Cultural, SESC, SESI, MASP, Pinacoteca, Instituto Moreira Salles, Centro Cultural Banco do Brasil, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Bienal Internacional de São Paulo, Bienal do Mercosul, etc. Grande parte das exposições nestas instituições deu vazão à representação da nova geração de artistas decoloniais, como Yacunã Tuxá, Zéh Palito, Criola, Daiara Tukano, Arissana Pataxó, Gustavo Caboco, Vulcanica Pokaropa, Maxwell Alexandre; ou ajudou a expandir a presença de artistas mais maduros(as), mas que ainda não tinham projeção muito ampla, como Sonia Gomes, Rosana Paulino, Jaider Esbell, Coletivo Mahku, Ayrson Heráclito. Há ainda exposições que fizeram resgates imprescindíveis para o campo das visualidades, como a mostra “Abdias Nascimento: um artista panamefricano” (curadoria de Amanda Carneiro e Tomás Toledo), no MASP, em 2022. Trata-se aqui de apenas citar alguns exemplos, pois a lista é gigantesca. Há ainda uma novíssima geração de artistas negros(as), indígenas e LGBTQIA+, que começa a despontar no circuito de arte com trabalhos de excelente qualidade. Também destacamos o fato de grandes galerias de arte contemporânea passarem a incorporar em suas representações artistas decoloniais, como André Vargas (Galeria Vermelho), Arjan Martins (A Gentil Carioca) e Jaime Lauriano ((Nara Roesler). É possível notar, ainda, aumento paulatino da presença de

curadores(as) negros(as) e indígenas nas exposições decoloniais ao longo deste período.

Também devemos considerar a leva de artistas que tem despontado no circuito cultural com propostas nas quais a prática poética se realiza por meio de estratégias “desnormalizadoras” do sistema. São propostas mais afetivas e ativistas, que lidam diretamente com as lutas sociais e a política, como as criações coletivas e colaborativas. O coletivo Kókir, que reúne Sheilla Souza e Tadeu Kaingang, transita entre as estratégias da arte contemporânea e as cosmo-percepções das comunidades originárias. São ações compartilhadas, que articulam artistas, não artistas, indígenas de diversas etnias, não indígenas; estratégias de ocupação de territórios urbanos e indígenas para debater o direito, a etnografia e a política dos espaços. Outro exemplo desta vertente é o artista Xadalu Tupã Jekupé, que se autodenomina artista mestiço e usa elementos da serigrafia, pintura, fotografia, objetos e arte urbana, e trabalha entre a comunidade Guarani Mbyá e a cidade de Porto Alegre, em profunda relação com os indígenas.

Além da própria produção artística, as curadorias organizadas por pessoas negras, indígenas e LGBTQIA+, que estão ganhando mais espaço no circuito cultural, procuram lidar diretamente com o reavivamento das culturas nativas silenciadas pelos processos colonizadores. Estas novas curadorias subvertem a normatização dos registros históricos, das delimitações teóricas e da constituição museológica, que se desdobraram ao longo dos séculos em um sistema de legitimação unidirecional, que moldou a história, a teoria e a crítica da arte a partir dos parâmetros eurocêntricos. Também entram nestes novos modos de operar a representatividade nas artes visuais projetos bastante inovadores, como a exposição MUTHA (2021), que resultou no livro *Transespécie/Transjardinagem*, com quase cem artistas trans; ou a mostra *Enciclopédia Negra*, na Pinacoteca, que apresentou 103 obras realizadas por artistas contemporâneos para o livro homônimo, organizado pelos pesquisadores Flávio Gomes e Lília M. Schwarcz e pelo artista Jaime Lauriano, publicado em 2021 pela Companhia das Letras.

É importante enfatizar que as linguagens decoloniais podem se mostrar presentes nestes lugares com suas particularidades, propondo diálogos inter e

trans estéticos, articulados a projetos que busquem a superação da colonialidade global, indo ao encontro da ideia de “transmodernidade” (DUSSEL, 2003). Assim, entendemos que é fundamental constituir a diferenciação entre estéticas decoloniais e ocidentais, porém deixando claro que o princípio de distinção opera para a valorização e o reconhecimento mútuo das diferenças culturais e artísticas, e não para a classificação, hierarquização e fronteirização das mesmas: “A descolonialidade estética, em sua tarefa analítica, ocupa-se de entender como a estética opera como um poderoso regime que, na distinção entre arte e não arte, esconde a classificação ontológica e a desumanização de outros seres humanos” (GÓMEZ, 2017, p.46). Gómez (2017) afirma que é preciso reescrever a história da arte, passar da história da “arte universal” (isto é, a história da arte eurocêntrica) para uma história mundial das artes, na qual é possível atestar como em todas as culturas há perspectivas diferentes do mundo do sensível. Nesta história, a arte ocidental seria mais um capítulo, mas não o centro do relato. Como explica o autor:

Podemos imaginar exposições que, descolonizando a curadoria, podem mostrar as artes, as memórias e as visões de mundo, capitalistas e não capitalistas, ocidentais e não ocidentais. Exposições que, em vez de exibir o poder de captura da visão moderna, tornem visível a imagem de um mundo multipolar e intercultural, que se desprende do horizonte restrito pela visão capitalista moderna/colonial de mundo” (GÓMEZ, 2017, p. 49).

Conclusão: até onde mudamos?

Entretanto, ainda há um longo caminho a ser percorrido para que as instituições se tornem espaços efetivamente decolonizados; e isto significa implementar a abertura de espaços de decisão e poder para que pessoas negras, indígenas e LGBTQIA+ possam efetivamente não apenas obter os ganhos financeiros condizentes com o trabalho técnico exigido na área de artes, mas participar de forma autônoma das transformações necessárias no circuito cultural. Políticas mais incisivas para a incorporação de obras decoloniais aos acervos e para a formação de público (especialmente das camadas sociais desfavorecidas) também se fazem necessárias. Como mostra o caso recente no MASP,

envolvendo as curadoras Sandra Benites e Clarissa Diniz, as instituições ainda ditam o sistema de produção e circulação da arte, legitimando linguagens e sujeitos envolvidos de acordo com seus interesses, decidindo o quê e quem está dentro ou fora desse sistema. Gómez (2017) aponta que decolonizar não seria exatamente buscar a ampliação do campo da estética para convocar manifestações artísticas excluídas. Afinal, esta seria justamente uma das estratégias da colonialidade, que consiste em mostrar uma abertura, uma rota de acesso do colonizado ao espaço privilegiado do colonizador.

Trata-se de uma estratégia menos violenta, na qual o poder colonial se mostra sedutor, mas se deve levar em consideração que as manifestações excluídas, como vocês dizem, sempre devem aceitar os termos da estética para serem incluídas, em outras palavras, obedecer suas regras (GÓMEZ, 2017, p.47).

Este é um ponto nevrálgico em nossa reflexão: O sistema da arte no Brasil tem sinalizado de forma bastante significativa para o fato de que a arte hegemônica ocidental não deve ser considerada mais a narrativa central. Entretanto, perguntamos: estas mudanças apontam realmente para uma transformação efetiva no sistema ou são apenas mais uma rota altamente atraente, como sinaliza Gómez (2017)? Afinal, cooptar o que pulsa é uma lei básica do capitalismo; as fronteiras entre hibridização e aliciamento no campo cultural são sempre muito tênues. Isto se torna ainda mais expressivo no contexto das grandes cidades, onde reinam os palcos da encenação artística midiática, como se pode ver nas relações entre o grafite e a cultura hip hop, em associação com grandes conglomerados do consumo. Como lidar com a sedução perversa no ciclo de instrumentalização das potências criativas pelo capital? (ROLNIK, 2021). Como incorporar mudanças realmente efetivas nas relações de produção e circulação das artes e, assim, reverberar transformações sociais mais pungentes?

No “sistema-mundo-colonial”, obras de arte se tornaram “commodities”, objetos altamente rentáveis, negociadas por meio de relações de consumo ideais para que os mais ricos possam investir seu excedente em ativos simbólicos. Na indústria cultural, assistimos à transformação de identidades em mercadorias o que, em uma perspectiva mercadológica, se dá pelo investimento em “nichos de mercado” (ANDERSON, 2006), que geram as bolhas nas redes sociais e perfis

nos canais de TV por *streaming*, por exemplo, que reforçam um identitarismo solipsista. A SP-Arte, a maior feira de arte brasileira, e um dos maiores espaços de privatização da arte, em 2022, contou com uma seção dedicada a movimentos artísticos sociais de cunho identitário. Na disputa do mercado das epistemes, museus e demais entidades do campo das artes visuais cumprem sua função ao reforçar o nicho-identidade-arte em suas exposições, que podem se tornar apenas compensações simbólicas às causas identitárias (especialmente, quando patrocinadas por gigantes transnacionais). E lembremos que os conselhos destas instituições são ocupados majoritariamente por pessoas da mais alta elite brasileira, especialmente, famílias banqueiras. Quando um museu se recusa a mostrar imagens de um movimento que realmente mexe nas estruturas primordiais do capital, a terra (polêmica MST-MASP), vemos que compensações simbólicas são meras compensações que não alteram em nada a precariedade da vida. Assim, assistimos à perigosa fronteira entre a espetacularização das identidades e a manutenção do status e prestígio relacionados ao acúmulo de bens simbólicos. E, por fim, ao mascaramento das reais dificuldades enfrentadas pelas classes mais pobres que, além da falta de acesso a direitos básicos, como educação, saúde e segurança, sucumbem à fome e à miséria extrema.

Para além de debates dualistas no campo do identitarismo e das contendas em torno da centralidade histórica das narrativas, seria necessário pensar em um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política. Se o olhar se tornou valor máximo do capital, não podemos menosprezar as problemáticas relacionadas às complexas políticas da imagem e às relações de poder em torno dos regimes de visibilidade. Se a arte pode contribuir para a luta a favor da superação efetiva da injustiça social, é preciso muito cuidado para que os debates de cunho ideológico não deslizem para um ciclo interminável de disputas de representatividade, lembrando aqui as complexas camadas que se articulam na montagem dos sistemas ideológicos, que englobam “[...] cadeias discursivas, agrupamentos, campos semânticos e formações discursivas” (HALL, 2013, p. 199). Entretanto, é preciso atentar para o jogo político permanente no campo da arte; o conservadorismo avança sistematicamente, como se pode ver nas tentativas no atual governo federal de passar a gestão de

importantes museus históricos públicos e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para pessoas ligadas à família monarquista brasileira e seus simpatizantes. “Descolonizar a arte e a estética, além da resistência, consiste em dismantelar a matriz colonial do poder que opera através dos dois”, afinal a resistência também sempre existiu na modernidade, como nos alerta Gómez (2017, p. 48). É urgente que o sistema da arte contemporânea problematize os cânones históricos e epistemológicos que sustentam o “sistema-mundo-moderno-colonial” (Mignolo, 2003) para possibilitar a abertura de espaços a outros saberes e, por fim, a cura das “feridas” coloniais que se inscrevem nos corpos, experiências, memórias, trajetórias e subjetividades dos povos subalternizados. Como afirmou Jota Mombaça (2021), a arte é um caminho contra a morte e a desumanização, “[...] a possibilidade de viver outramente” (MOMBAÇA, 2021, p. 18). Achille Mbembe (2014, p. 291) afirmou: a arte consiste na crítica à vida e na “[...] mediação das funções de resistência à morte”.

Assim, as poéticas decoloniais não se prestam apenas à representação do mundo (RANCIÈRE, 2015); são, acima de tudo, uma reconfiguração do mundo sensível. O sistema da arte precisa entender que a “aesthesis” e a “gnosis” são modos legítimos de experimentação da vida. Neste sentido, outro ponto de apoio conceitual basilar são dois textos antológicos de Walter Mignolo (publicados em 2010 e 2019), que não estão disponíveis em português. Publicados com quase dez anos de diferença, os textos têm relação entre si e revelam uma articulação inédita entre o campo das visualidades e o decolonialismo. No primeiro texto, intitulado “Aiesthesis Decolonial”, Mignolo (2010) explora os significados da palavra “aiesthesis” (ligada à ideia de sinestesia presente nas poéticas originárias) como ponto de partida para repensar os caminhos do decolonialismo a partir da análise de obras de alguns artistas (em linhas gerais, o autor mostra como ocorre a operação da colonização cognitiva da “aesthesis” pela estética). Quase dez anos depois, em seu segundo texto, “Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después”, Mignolo retoma suas reflexões sobre a “aesthesis”, adicionando ao debate o conceito de “gnosis”, sobre o qual reflete extensamente a partir da obra do artista guatemalteco Benvenuto Chavajay (neste texto, o autor centra-se no conceito

de gnosis, afirmando que a gnoseologia estaria para a epistemologia, assim como a “aesthesis” está para a estética). Assim, propomos que é preciso inverter a ideia de que “[s]omente o ocidente sabe pensar; que nos limites do mundo ocidental começa o tenebroso reino do pensamento primitivo, que, dominado pela noção de participação, incapaz de lógica, é o próprio retrato do pensamento falso” (CÉSAIRE, 2020, p. 67). Gregory Sholette (2015) defende, assim, uma teoria de arte radical, que deve necessariamente revisar a própria noção de valor artístico conforme definido pela ideologia dominante, “[...] iluminando-se a massa de contra-narrativas criativas que estão à sombra da indústria” (SHOLETTE, 2015, p.5).

Se, ao longo dos tempos, tantos autores e autoras apontaram para a necessidade de se lançar mão dos afetos nas artes, as contingências passaram a ser condições elementares a respeito do que entendemos como verdade estética; e isto requer a escuta dos(as) próprios(as) artistas. O debate decolonial incide diretamente na construção de bases sólidas e sustentáveis para o desenvolvimento de políticas públicas que podem impactar fortemente na inovação da indústria criativa por meio do fortalecimento de seus agentes (instituições, equipamentos, curadores, gestores, artistas) e de tecnologias sociais que promovam o desenvolvimento baseado efetivamente na inclusão social e na igualdade de acesso. A “virada decolonial” na arte brasileira aponta para a urgência na construção de um novo paradigma na arte contemporânea, que abarque experiências e epistemologias historicamente excluídas dos códigos dominantes, ajudando a configurar uma geopolítica do sensível socialmente justa e igualitária. Entretanto, ainda há muito o que se fazer para que esta condição provoque realmente uma insurgência pragmática, geradora de pressão suficiente para a transformação efetiva nos modos de produção e circulação das artes, com impactos positivos na construção de políticas públicas e gestões museológicas e curatoriais compartilhadas, comunitárias, horizontais e democráticas. Os artistas brasileiros já mostraram que a virada decolonial veio para ficar. As instituições ainda estão engatinhando.

Referências

ACHINTE, Adolfo Albán. **Práticas creativas de re-existência basadas en lugar: más allá del arte... el mundo de lo sensible**. Buenos Aires: Del Signo, 2017.

ARIÊ, Alan. **Negrestudo: Mapeamento de artistas representados pelas galerias de arte de São Paulo**". São Paulo: Projeto Afro, 2020. Disponível em <https://projetoafro.com/editorial/artigo/negrestudo-mapeamento-artistas-representados-pelas-galerias-de-arte-de-sao-paulo/>, consultado em 01/06/2022.

ANDERSON, Chris. **A cauda longa**. Rio de Janeiro: Campus, 2006.

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, v. 11, p. 89-117, 2013.

_____. Modernidade/Colonialidade sem Imperialidade? O Elo Perdido do Giro Decolonial. **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v. 60, n. 2, p. 505-540, 2017. Disponível em <https://www.scielo.br/j/dados/a/QmHJT46MsdGhdVDdYPtGrWN/abstract/?lang=pt>, consultado em 20/06/2022

BISPO, Alexandre Araújo. Abundância e vulnerabilidade: fomento, criação e circulação das artes negras entre 2016 e 2019. **O Menelick 2º Ato**, São Caetano do Sul, 2020. Disponível em <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/abundancia-e-vulnerabilidade-fomento-criacao-e-circulacao-das-artes-negras-entre-2016-e-2019>, consultado em 01/06/2022.

DOS SANTOS, Antônio Bispo **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: Universidade de Brasília – UnB, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. São Paulo: Veneta, 2020.

CHIAMPI, Irleamar. **Barroco e Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DA SILVA, Câmara A.; Villas Bôas, G.; Vilas Boas Bispo, B. A sociologia da arte e suas controvérsias. **Caderno CRH**, Salvador, Universidade Federal da Bahia – UFBA, v. 32, n. 87, p. 469–473, 2019.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidad e interculturalidad: Interpretación desde la Filosofía de la Liberación. **Erasmus: Revista para el diálogo intercultural**, Mendoza, Fundación ICALA, v. 5, n. 1-2, 2003.

ELIZALDE, Paz Concha; FIGUEIRA, Patrícia; QUINTERO, Pablo. Uma breve história dos estudos decoloniais. **MASP Afterall**, São Paulo, 2019. Disponível em <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>, consultado em 01/01/2022.

GÓMEZ, Pedro Paulo. **Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

_____. Estética(s) Descolonial(is): entrevista com Pedro Pablo Gómez. Angélica González Vásquez / Gabriel Ferreira Zacarias. **Vazantes**. Fortaleza, Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Cultura e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará, v. 1, n. 2, p. 43-52, 2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora – identidades e mediações**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KILOMBA, Grada. **Secrets to tell**. Lisboa: Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, MAAT, (org. Nuno Ferreira de Carvalho), Project Room, 2017-2018.

MARTINS, Renata Maria De Almeida; MIGLIACCIO, Luciano. Apresentação. *In*: MARTINS, Renata Maria De Almeida; MIGLIACCIO, Luciano (org.). **No emballo da rede. Trocas culturais, história e geografia artística do Barroco na América Portuguesa**. E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes, Universidad Pablo de Olavide; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2020, p. 8-12.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Portugal: Antígona, 2014.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2003.

_____. Aesthesis decolonial. **Calle 14: revista de investigación en el campo del arte**. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, v. 4, n. 4, p. 10-25, 2010. Disponível em <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224>

_____. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. **Calle 14: revista de investigación en el campo del arte**. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, v. 14, n. 25, p. 14-32, 2019. Disponível em <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/14132>

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. *In*: CARNEIRO, Amanda; PEDROSA, Adriano (org.). **Abdias Nascimento: um artista panamefricano**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2022.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias. **A 'Onda Negra': arte visual afro-brasileira, legitimação e circulação**. São Paulo: *Jornal da USP*, 2018. Disponível em <https://jornal.usp.br/artigos/a-onda-negra-arte-visual-afro-brasileira-legitimacao-e-circulacao/>, consultado em 26/05/2022.

PALERMO, Zulma. **Arte e estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. *In*: HERÁCLIO, Bonilla (org.). **Losconquistados**. Bogotá, Tercer Mundo Ediciones, FLACSO, 1992.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. *In*: EDGARDO, Lander (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires, CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2015.

RIBEIRO, Luciara. **Curadorias em disputa**. São Paulo: Projeto Afro, 2020. Disponível em <https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa->

[quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/](#), consultado em 01/06/2022.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia zumbi**. São Paulo, N-1 Edições; Hedra, 2021.

SHOLETTE, Gregory. **Materia oscura Arte activista y la esfera pública de oposición**. Cali: Fundación Editorial Archivos del Índice, 2015.

SIMÕES, Igor Moraes. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 24, n. 42, 2019. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/98263>

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar – Abya-Yala, 2009.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOLFF, Janet. **The social production of art**. 2a ed., Nova York: New York University Press, 1993.

ZOLBERG, Vera. **Constructing a sociology of the arts**. Nova York: Cambridge University Press, 1990.

Arte, Cultura, Informação: diversidade e representatividade nas práticas culturais institucionais

Larissa Souto¹

Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira²

Selma Cristina da Silva³

Resumo: São apresentadas duas pesquisas, de mestrado e doutorado, sobre as práticas e ações de instituições culturais contemporâneas, de São Paulo, que articulam as concepções de diversidade e representatividade, compreendidas em suas políticas de identidade e afirmação das diferenças. Procurando contextualizar as transformações que proporcionaram a abertura de “instituições formais” aos saberes de grupos historicamente subalternizados, os projetos procuram discutir alguns casos, como o da Pinacoteca do Estado de São Paulo e o da Casa do Povo, assim como problematizar ideias de pensadores contemporâneos sobre as instituições, as artes e a cultura diante das reivindicações dos diferentes grupos sociais.

Palavras-chaves: Instituições culturais. Representatividade. Diversidade cultural. Política cultural. Práticas culturais.

Abstract: This article presents a master's and a doctoral research on the practices and actions of contemporary cultural institutions in São Paulo, which articulate the concepts of diversity and representativeness, understood in their policies of identity and affirmation of differences. Seeking to contextualize the transformations that provided the opening of "formal institutions" to the knowledge of historically subordinated groups, the projects seek to discuss some cases, such as the *Pinacoteca do Estado de São Paulo* and the *Casa do Povo*, as well as problematize ideas of contemporary thinkers on institutions, arts and culture in the face of demands from different social groups.

Keywords: Cultural institutions. Representativeness. Cultural diversity. Cultural policy. Cultural practices.

¹ Produtora cultural desde 2006. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCI-ECA/USP). E-mail: laribin@gmail.com

² Docente e pesquisadora do Departamento de Informação e Cultura e do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCI -ECA/USP). E-mail: mbol.lucia@gmail.com.

³ Bibliotecária e pesquisadora com experiência na área cultural. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCI -ECA/USP). E-mail: selmacristinanuna@gmail.com

INTRODUÇÃO

No contexto da linha de pesquisa “Apropriação Social da Informação” do programa de Pós-graduação em Ciência da Informação (PPGCI), da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), os temas da diversidade e da representatividade nas instituições culturais perpassam diversas pesquisas, tendo se intensificado nos últimos anos entre pesquisadores de diferentes formações e experiências de atuação. Nas experiências de estudo e pesquisa, em geral, observamos que os questionamentos nos conduzem a alguns impasses, pois apontam dificuldades no entendimento de conceitos de diferentes áreas: por exemplo, como pensar os valores da arte, envolvendo grupos diferentes na sua produção e fruição, supondo que existam diferentes concepções de mundo e sensibilidades? Estaria em curso uma mudança na concepção de arte e, como consequência, uma reinvenção ou transformação da instituição cultural/artística tal como a conhecemos? Como pensar a representatividade e a representação, sendo elas mesmas construções epistemológicas hegemônicas? E a perspectiva de participação dos públicos “representados”, historicamente alienados desses espaços culturais?

É importante ressaltar que este momento de questionamentos e mudanças, nesses “espaços culturais” institucionalizados, ainda está em curso e as reflexões estão em processo, o que nos leva a observações, especulações e ideias sobre os caminhos possíveis de transformação e de reinvenção das práticas institucionais. Ou de suas estratégias de sobrevivência diante das reivindicações do presente. As duas pesquisas apresentadas aqui esperam observar essas práticas e as ações culturais de instituições da cidade de São Paulo, refletindo sobre as ideias de diversidade e de representatividade espelhadas em seus acervos, gestões, curadorias, eventos e projetos educativos.

É fato que as instituições culturais⁴ se empenharam, pelo menos nas últimas duas décadas, na incorporação de práticas culturais diversas, antes impensáveis em suas instalações, que exigiram a reconfiguração do significado de públicos e produtores de cultura. Ainda no final da década de 1990, encontraremos discursos institucionais apegados ao entendimento de uma arte racional, intelectualizada, mesmo com contornos experimentais. As exposições se esmeravam na justificação da excelência, da técnica, da curadoria, da conceituação. As manifestações culturais de outros povos bem como os fazeres populares estavam em lugares específicos, salvo exceções devidamente justificadas pelas instâncias de legitimação.

Atualmente, observamos e participamos de uma grande corrida, enquanto instituições e gestores culturais, ansiosos para compartilhar a “efervescência” das práticas culturais que estão em curso na sociedade, em busca de formas e modelos de políticas de atuação. De fomentadoras, as instituições desejam ser fomentadas pelas ações externas. De distribuidoras de conteúdo, elas se esforçam, agora, para atrair as produções de grupos diversos, de periferias, de etnias, de gêneros, de sexualidades, de mídias sociais etc.

Ao refletir sobre as instituições formais, em 2019, Ailton Krenak tece uma crítica àquelas que, nos últimos anos, têm buscado de maneira contundente uma resposta para a crise de valores e de sentido pela qual estão passando. Segundo ele, é como se essas instituições esperassem uma espécie de “oráculo”. As práticas culturais/artísticas “não ocidentais”⁵, ignoradas ou segmentadas historicamente, estão sendo agora observadas, estudadas, convocadas.

As instituições que ainda não conseguiram “trocar o sangue” de vez em quando elas fazem uma hemodiálise. Elas pegam o sangue de alguém para elas continuarem funcionando. Eu acredito que a crise da filosofia, das ciências do ocidente... ela está confrontando essas superestruturas com a questão: qual a validade dos seus métodos, qual a validade do seu modo de

⁴Instituições culturais usadas aqui como aquelas que apresentam atividades, programações e eventualmente possuem também acervos: institutos, fundações, museus, bibliotecas, centros culturais, casas de cultura etc.

⁵ “Não ocidentais” no sentido de “não intelectualizadas” ou não suficientemente “boas” do ponto de vista estético. A produção cultural, tratada como “antropologia”, folclore, manifestação popular etc.

estar no mundo, de um mundo que está indo para o abismo... do ponto de vista climático, do ponto de vista político, a gente não tem mais liderança política no planeta [...]. (KRENAK, 2019).

Esta percepção de Ailton Krenak pode ser entendida de forma mais ampla, como a percepção de que há um desgaste, nas formas de gestão e governança, de um modelo institucional, que não condiz mais com as transformações sociais/culturais.

No paradigma da inclusão social, a instituição cultural é conclamada a compartilhar/transmitir os bens culturais e os conhecimentos, dos quais é guardiã, por meio da acessibilidade: física, intelectual, estética, educativa. Seu papel é “civilizatório”. A ascensão das noções de representação e representatividade, da diferença e da diversidade, contrariando o desejo de conformação, vai atingir o centro do poder institucional: a disputa pelo conhecimento e pela prática cultural; a recusa em aceitar os papéis ou o desejo de esboçar novos.

A respeito do discurso da representatividade, pelas instituições de arte/cultura, observamos que este vem ganhando volume há pelo menos 20 anos, encontrando o seu auge entre os anos de 2010-2019, com arrefecimento, motivado provavelmente pela pandemia de Coronavírus, nos anos 2020-2021, refletindo a situação geral. Nesse mesmo período, verificamos o enfraquecimento dos usos dos termos inclusão social/cultural e correlatos.

A ideia de representatividade não está prioritariamente direcionada, pelo que se pode observar até agora, à ampliação dos públicos como na perspectiva da inclusão social. No discurso da representatividade, dentro das instituições públicas e privadas, existe a suposição de que a participação do “representativo” produz, por si só, a ampliação de públicos, talvez como consequência. Supõe-se que o público se diversificaria a partir da identificação com aqueles (“representativos”) que lá estão. E não se trata também da representatividade no sentido político, de reivindicação de direitos, como na ideia de representante. Por isso, na última década, as gestões institucionais e seus representantes têm se preocupado em distribuir “a diferença e a diversidade” nas funções de curadorias, artistas, obras/acervos, eventos. Em alguns casos, a diversidade chega à gestão propriamente dita, no geral, para aqueles com poder reconhecido

de antemão nos circuitos das artes e da cultura. Em muitos casos e funções, as participações são transitórias, por projetos ou ocasiões.

Nossas pesquisas percorrem os ambientes de realização das práticas institucionais, anotando os fenômenos e as intercorrências nas políticas e nas ações. E interrogam sobre como a diversidade se torna ou não representatividade, resultando no compartilhamento de poderes, conhecimentos, visibilidades e recursos. Nas instituições de arte e cultura, nos seus diferentes espaços, o que poderia caracterizar o poder? Pensamos no que já vimos: a marcação do diferente em espaços próprios, especiais, para acervos e patrimônios; na curadoria eventual, de uma figura midiática ou representativa; nos eventos esporádicos de grupos específicos; na ausência de políticas para a ampliação de públicos diversos; na gestão de recursos concentrada em grupos indicados pelos financiadores.

2 PESQUISAS

As pesquisas aqui apresentadas estão no escopo de atuação do ColabCult - Grupo de Pesquisa em Política e Ação Cultural - sob a orientação da Prof^a Dr^a Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira. É uma iniciativa acadêmica plural, de caráter interdisciplinar e interinstitucional, que desenvolve estudos no campo da política cultural, compreendida como ciência da organização das estruturas culturais. O Grupo reúne pesquisadores que se encontram em diferentes momentos de aprendizado e com diferentes experiências em torno de estudos e análises vinculados à política cultural e à ação cultural e suas imbricações com a arte e com a informação. Mantém uma agenda regular de estudo e de pesquisas com vistas à ampliação do seu campo de atuação.

2.1 Pesquisa Mestrado – Larissa Souto (2020-2022)

Arte, Cultura e Informação: práticas institucionais contemporâneas

As questões contemporâneas, que perpassam as instituições culturais, são reflexos de questões que se desenrolam num campo expandido. Da cidade,

do campo, das fronteiras, das diásporas, dos espaços públicos e dos privados, das diferentes formas de organização da sociedade em diferentes momentos. Assim, entendemos essas instituições como um microcosmo, um recorte no qual é possível se observar tensões e divergências, interstícios e conexões, expansões e contrações, potência e ato.

Nos últimos anos, as demandas por representatividade e por participação, a luta por reconhecimento das diferenças étnicas e culturais e pelos espaços de enunciação, por parte das chamadas “minorias”, levaram a um fortalecimento das Políticas Culturais voltadas para a promoção da diversidade cultural e das pautas identitárias. Tal orientação visava mitigar um processo histórico, dando visibilidade a grupos até então marginalizados tanto pelas políticas sociais quanto pelas políticas culturais. Esse caminho, extremamente necessário, tem representado ganhos profundos na afirmação de identidades e narrativas até então excluídas e desprezadas. Na área cultural, um marco histórico desse processo está na *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural da Unesco* (2001), que preconiza que a diversidade cultural é tão necessária para a humanidade quanto a diversidade biológica o é para a natureza e que as culturas são um patrimônio da humanidade.

Observada a importância da premissa da diversidade, passamos agora a algumas problematizações inerentes ao conceito e a outros que tangenciam a questão. No capítulo *Diversidade cultural como Discurso Global*, no livro *Outras globalizações: cosmopolíticas pós-imperialistas* (2014), Gustavo Lins Ribeiro busca explorar algumas ambiguidades adjacentes ao conceito de diversidade cultural, dentro do que ele denomina como “discursos globais fraternos”. O autor traça um paralelo entre os processos de globalização e a ascensão da diversidade cultural como um valor central dada “a natureza interconectada das questões culturais, políticas, econômicas e sociais em um mundo encolhido” (RIBEIRO, 2014, p. 174) pela “compressão espaço-tempo” (HARVEY, 2005).

Se por um momento acreditou-se que a globalização acabaria por criar um mundo homogeneizado, onde as diferenças culturais seriam aplacadas por um modo de vida imposto pelas grandes corporações do mundo capitalista, através de seus processos de centralização e descentralização, a realidade dos fatos demonstrou uma complexidade muito maior, num constante jogo de tensões entre o local e o global, entre universalismos e particularismos. As

noções de local e global adquirem então um peso definidor nas forças centralizadoras e descentralizadoras do capitalismo, sendo mais um campo para a atuação deste sistema. Nesse sentido, Ribeiro (2014) reflete:

Em processos de descentralização com centralização, a administração da diversidade adquire maior importância estratégica, enquanto a uniformização é relegada a segundo plano. Diferença torna-se uma vantagem e um problema; como tal, precisa ser conhecida e domesticada (p. 175).

Ou seja, “o discurso sobre diversidade cultural é um universo de disputas” (RIBEIRO, 2014, p. 176), especialmente decorrentes dos interesses polivalentes que suscita, tanto pela esfera pública, quanto pelo mercado, pelo terceiro setor, pelas agências internacionais e para tudo o que se relaciona com a humanidade contemporânea na era do digital e do capitalismo financeiro. Não obstante, a diversidade cultural pode ser uma “ferramenta para a reprodução ou para a contestação da hegemonia” (RIBEIRO, 2014, p. 177), não necessariamente um desafio aos detentores do poder, mas que demanda “novos e criativos modos de interpretação” (RIBEIRO, 2014, p. 177).

Ribeiro (2014) nos alerta para a antiga relação entre particulares e universais, e para os riscos imbuídos nos discursos de universalismos tradicionais, geralmente formulações ocidentais e eurocêntricas. O autor está interessado em “discursos globais que se pretendem universais e que precisam ser enquadrados em histórias específicas de poder” (RIBEIRO, 2014, p. 180), uma vez que “o monopólio do que é universal é um meio de (re)produção de elites globais” (RIBEIRO, 2014, p. 180). O autor ressalta ainda que “os particularismos são o produto de histórias de interconexões e trocas”, assim sendo, “todo particularismo é híbrido [...] não há culturas genuínas per se” (RIBEIRO, 2014, p. 181). Mas como então se dá ou se impõe a transformação de alguns particularismos em universais, em especial as noções ocidentais?

Partindo do sentido de que todo particularismo é híbrido, a fim de se impor como universal, ele precisa constituir uma narrativa hegemônica, e o autor destaca a importância da produção de matrizes discursivas contemporâneas na disseminação de perspectivas e na tentativa de manter o monopólio sobre o que é universal. Segundo Ribeiro (2014, p. 183), “o papel estratégico que os países anglo-saxões exercem na produção de matrizes discursivas contemporâneas é

o motor por trás da disseminação mundial de perspectivas multiculturais”. Mas há um programa por trás disso e seu intuito maior é disseminar um modelo de vida, pautado na linguagem dos direitos e necessidades universais do indivíduo, definido em “sintonia com o programa dos globalizadores” (RIBEIRO, 2014, p. 183).

Nessa mesma perspectiva, o autor Renato Ortiz, em *Universalismo e Diversidade – Contradições da Modernidade-Mundo* (2015), explora a ideia de polissemia das palavras e dos riscos que estes termos-chave adquirem ao suscitar uma noção absoluta de positividade e ainda de rigidez, carecendo de adaptabilidade frente às dinâmicas da vida cotidiana. Para o autor, tanto o termo universal quanto o termo diversidade são polissêmicos e seu uso é geralmente dúbio e impreciso (ORTIZ, 2015, p. 13). Ortiz traz a perspectiva sociológica para relativizar a noção absoluta do universal, reafirmando o peso do contexto social na formatação das sociedades. Ele afirma que “a perspectiva sociológica nos permite afirmar a importância do contexto histórico. Ela nos ensina que existem vários universais que se contradizem e competem entre si. Eles não existem em abstrato, devem ser qualificados e situados historicamente” (ORTIZ, 2015, p. 21). Essa relativização retira a ênfase sobre o ser humano e a coloca na sociedade, e essas bases reavaliam também as possíveis hierarquias, desejáveis quando se busca expandir a zona de influência, de uma sociedade sobre outras.

Pensando sobre a diversidade, Ortiz observa como “a diversidade cultural se exprime pela presença de sociedades justapostas no espaço” (ORTIZ, 2015, p. 22) e como a vida nas metrópoles contribui para sua ampliação. O autor ressalta também que mesmo o conceito de diversidade não possui um valor em si, a diversidade insere-se no contexto da globalização e deve ser pensada dentro desta nova situação. Segundo Ortiz (2015):

Prefiro dizer que o processo de globalização define uma nova situação. Uma situação é uma totalidade no interior da qual as partes que a constituem são permeadas por um elemento comum. No caso da globalização, essa dimensão penetra e articula as diversas partes dessa totalidade. Colocar a problemática nestes termos nos permite evitar um falso problema – a oposição entre homogêneo e heterogêneo –, levando-nos a pensar simultaneamente o comum e o diverso. (ORTIZ, 2015, p. 24).

Importante ressaltar também como, nessa nova situação, a ideia de diversidade passa por uma grande inversão de expectativas, de “maldição transmuta-se em riqueza, patrimônio” (ORTIZ, 2015, p. 27). Tal inversão poderia suscitar a ideia da diversidade como um novo valor universal. Entretanto, é imprescindível que a análise desse quadro não desconsidere o fato de que,

O retrato de um mundo multicultural, formado por um conjunto de vozes distintas, é idealizado e falso [...] as diferenças também escondem relações de poder [...] é importante compreender os momentos em que o discurso sobre a diversidade oculta questões como a desigualdade – sobretudo diante da insofismável assimetria entre países, classes sociais e etnias. (ORTIZ, 2015, p. 33).

O autor conclui: “a ideia da diversidade como valor universal é um oxímoro, um emblema da contemporaneidade. Cabe ao esforço intelectual desvendar sua expressão e suas ambiguidades” (ORTIZ, 2015, p. 35).

Percebe-se assim que a noção de diversidade não é, automaticamente, uma noção rodeada de positividade e que não esconde esferas de perpetuação de assimetrias. Novamente, noções como diversidade, multiculturalismo, universalidade e particularismos são campos em disputa. Suas abordagens e aproximações podem, ou não, refletir maneiras de se imaginar caminhos ou diálogos possíveis, tentativas de conexão. Entretanto, as polarizações, tão presentes no seio dessas questões, não podem causar imobilismos em uma tentativa de atuação mais progressista nos embates contemporâneos. Os modos de se tratar tais questões podem levar a uma agenda mais pragmática na busca de soluções para conflitos que nos atravessam aqui e agora.

Ao trazer essa discussão para as instituições culturais na contemporaneidade, é notável como algumas delas, em suas diferentes modalidades, têm feito movimentos no sentido de ampliar suas prerrogativas de atuação. Isso é perceptível nas discussões sobre as espoliações históricas sofridas por países colonizados; a constituição de acervos retrospectivamente e na contemporaneidade; o direito à memória dos povos subalternizados e as necessárias revisões históricas; os modelos de instituições culturais e museais que vêm surgindo nas últimas décadas; as hierarquias e representatividade de diferentes grupos sociais na constituição de equipes e, principalmente, em cargos de liderança dentro das instituições; os modelos de financiamento; a

legitimidade da arte e da centralização de sua produção; o processo de distribuição, difusão e mediação das produções artísticas, dentre outros.

Nesses embates, é possível identificar diversas atuações que buscam, além de problematizar tais questões, apontar caminhos possíveis para mudanças reais nos sistemas da arte e da cultura. Novos espaços têm surgido com o intuito de descentralizar a produção e fruir projetos e propostas que fujam à lógica hegemônica de produção, fruição e reprodução da cultura e da arte, como por exemplo o movimento da Nova Museologia, com os museus comunitários, os ecomuseus, os museus itinerantes etc. Há também uma ampliação nas discussões sobre as pilhagens e até posicionamentos que causam forte alvoroço, como o do presidente da França Emmanuel Macron que, em 2017, se comprometeu a devolver todas as obras de origem africana adquiridas de forma ilegal e violenta. Processo que encontra diversas barreiras internas e externas, uma vez que outros países temem a brecha que se abre com essa prerrogativa, e a própria França precisa rever seu Código do Patrimônio e convencer os conservadores antes de chegar à efetividade da ação.

Essas tentativas, portanto, não são isentas de contradições. Um exemplo elucidativo recente pode ser constatado na situação que envolveu uma importante instituição da cidade de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo, e a exposição coletiva *Histórias Brasileiras*, com previsão de abertura para o segundo semestre de 2022. As duas curadoras responsáveis pelo núcleo *Retomadas*, Clarissa Diniz e Sandra Benites, vieram a público anunciar o cancelamento do núcleo e sua participação na curadoria, frente à uma recusa do MASP em incluir as obras sugeridas para *Retomadas* em sua totalidade. A instituição teria barrado importantes fotos do Movimento dos Sem Terra na mostra.

A denúncia causou ainda mais rebuliço depois que o Museu divulgou uma carta em que imputou a culpa às curadoras, por terem solicitado a inclusão das obras fora do prazo. Prazo esse que, de acordo com Clarissa e Sandra, nunca havia sido informado a elas. Soma-se a isso o fato de que a curadora-adjunta do MASP Sandra Benites, a primeira profissional indígena na curadoria de um museu brasileiro desde 2019, pediu demissão na sequência do cancelamento do *Retomadas*. A curadora alegou que ela nunca havia de fato participado de

nenhuma ação de curadoria do Museu, embora sua entrada tivesse sido celebrada de forma bastante midiática pela instituição.

Após muita pressão o MASP voltou atrás e lançou nova nota pública chamando as curadoras para um diálogo e sugerindo a mudança da data da exposição a fim de que o núcleo pudesse ser exposto em sua integralidade. Com uma assertividade pouco vista nesse meio, as curadoras publicaram nova carta, através do site do MST⁶, onde colocavam algumas condições para a reinserção do núcleo *Retomadas* na exposição, dentre elas, o aumento dos dias de gratuidade do Museu, a autorização para usar o modelo *copyleft* para a exposição e a distribuição ao público de impressões das fotos que haviam sido barradas de antemão.

Segundo matéria publicada na revista *Arte!brasileiros*⁷, o MASP aceitou praticamente todas as condições colocadas pelas curadoras, além das já citadas: a realização de um ato cultural do MST no dia da abertura da mostra e a realização de um Seminário voltado a discutir questões que tangenciam a proposta do Núcleo *Retomadas*. Ao longo desse trajeto, muitas discussões se estabeleceram, bem como vários textos foram publicados em torno da questão. Destaque para alguns deles, como o texto da artista Dora Longo Bahia na revista *Select*⁸, no qual a artista revela, numa arqueologia institucional, as camadas que se sobrepõem na gestão e financiamento desses espaços culturais. Dora nos faz pensar sobre os Conselhos, sobre os patrocinadores, sobre os interesses e os panos de fundo que represam a imagem progressista da maioria dessas instituições. É um caminho um tanto estarrecedor. Será que há algo para além do mercado, da mercantilização e do marketing cultural na atuação institucional?

Não é de agora que o papel dos museus vem sendo questionado e problematizado. O movimento negro, feminista, indígena, a contracultura, o *queer*, mais recentemente a noção da diversidade cultural e a decolonialidade,

⁶ MST. CARTA das curadoras após MASP voltar atrás de veto às fotos do MST. 26/05/2022. Disponível em: <https://mst.org.br/2022/05/26/carta-das-curadoras-apos-masp-voltar-atras-de-veto-as-fotos-do-mst/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

⁷ MEDEIROS, Jotabê. O penoso aprendizado dos museus. *Arte!Brasileiros*. 15/07/2022. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/reportagem/masp-aprendizado-museus/>. Acesso em: 16 jul. 2022.

⁸ BAHIA, Dora Longo. Quem tem medo do MST? *Select*. 21/05/2022. Disponível em: <https://www.select.art.br/quem-tem-medo-do-mst/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

vêm pressionando a noção hegemônica da arte e de sua produção e fruição. Os museus, numa tentativa de aderirem a esse novo tempo e às novas demandas, para se manterem relevantes, fazem movimentos no sentido de se afirmarem mais plurais, democráticos e diversos. Certamente, a contratação de Sandra Benites vem ao encontro desses anseios. Mas quanto disso é realmente uma mudança estrutural ou de pensamento nas estranhas institucionais e quanto disso é apenas fachada?

O caso do MASP se torna emblemático nessa reflexão sobre a verdadeira abertura das instituições museais a um modelo de fato comprometido com a diversidade cultural, com as questões políticas, a divisão dos poderes, a presença das diferentes representatividades em lugares de tomada de decisão, com a possibilidade da autorrepresentação e do reposicionamento na esfera da institucionalidade da cultura. Há algo aí que não fecha e isso vem à tona, mais cedo ou mais tarde.

A complexidade do contemporâneo se reflete em todas as relações sociais. As instituições culturais estão inseridas nesse processo como espaços de disseminação de informação e de conhecimento através, principalmente, dos seus acervos e das narrativas construídas a partir deles e em relação a outros acervos e movimentos artísticos. E também através das ações desenvolvidas paralelamente, pelos diferentes núcleos que compõem a totalidade desse dispositivo. Essas instituições podem ter um papel de relevância social que não deveria ser ignorado e parecem conscientes desses processos. Por isso têm buscado se resignificar já há algum tempo. Desde o movimento dos museus laboratórios, museus vivos, a nova museologia etc., é possível apreender essa busca por não ficarem restritos ao passado, ou se tornarem anacrônicos. Nesse movimento, coisas muito positivas e propositivas têm sido ensejadas. Entretanto, as várias contingências que perpassam essas instituições trazem à tona as contradições que são inerentes às suas estruturas.

No texto *The museum will no be decolonized*⁹, a curadora Sumaya Kassim nos lembra que museus não são espaços neutros; na realidade são espaços de

⁹ KASSIM, Sumaya. The museum will not be decolonised. **Media Diversified**. 15/11/2017. Disponível em: <https://mediadiversified.org/2017/11/15/the-museum-will-not-be-decolonised/> Acesso em 16 de julho de 2022.

“esquecimento e fantasia”. Nesse sentido, ao se proporem como plurais e democráticos, essas instituições começam a se projetar como abertas e diversas e a pauta da representatividade toma grande presença em suas agendas. Não há instituição hoje que seja viável, culturalmente falando, sem se apoiar nessas pautas. As enunciações colocam em perspectiva uma visão linear e eurocêntrica da história e não considerar isso deixaria os museus e instituições culturais à margem de processos centrais nas arenas culturais e políticas na contemporaneidade.

Da perspectiva de se tornarem espaços mais diversos, os museus e instituições, ligadas ao fazer e fruir artístico e cultural, se confrontam agora com a necessidade de alinhar esse discurso à prática, o conteúdo à forma, a finalidade ao processo. Há algumas experiências que podem nos ajudar a refletir sobre tais questões. Nos interessa observar algumas delas, como linhas de força, e observar seus desdobramentos, recepção e efetividade, considerando que há sempre caminhos a serem percorridos em busca de uma noção mais democrática de instituições culturais, bem como da afirmação das construções coletivas, à revelia das forças fragmentadoras e excludentes da pós-modernidade.

Um ponto a se destacar nesse sentido são os processos artísticos e uma noção de gestão cultural que esteja aberta a estabelecer vias de diálogo com os diversos agentes que compõem o campo das artes e de sua difusão. Desde os artistas, passando pelos profissionais da cultura, pelos profissionais terceirizados, até o público, é crucial uma noção de produção cultural que envolva essas diferentes partes. A hierarquia dos saberes se contrapõe então a uma visão mais abrangente de processos coletivos de construção do conhecimento e de sua disseminação através desses equipamentos. Jacques Rancière, com o livro *Mestre Ignorante*, traz contribuições significativas nesse sentido: “[...] a emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. Esta não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si da inteligência em todas as suas manifestações” (RANCIÈRE, 2013, p. 14). Há uma soberba que compromete muito a possibilidade do diálogo e ela deve, a fim de criar outros caminhos de atuação, ser substituída pela abertura às trocas, aos aprendizados mútuos e à escuta ativa.

A pesquisa em curso que ora se apresenta pretende abordar estratégias e formas com as quais as instituições culturais têm atuado frente à essa complexidade das demandas culturais na contemporaneidade. Para esse fim, nos debruçamos sobre duas instituições da cidade de São Paulo, a Casa do Povo (CdP) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. A escolha dessas duas instituições se deve a, além de estarem localizadas no mesmo território, possuírem naturezas muito distintas, o que nos dá uma possibilidade de avaliar o mesmo objeto por diferentes perspectivas. A Pinacoteca de São Paulo é o mais antigo museu de arte do estado, inaugurado por ele em 1905, e uma referência no que tange ao modelo de gestão implementado pela Secretaria Estadual de Cultura desde o início dos anos 2000. A Casa do Povo é uma iniciativa da sociedade civil, construída num esforço coletivo pela comunidade judaica residente no Brasil na década de 1940 e resistente há 70 anos, com altos e baixos, mas vivenciando hoje um momento de grande efervescência cultural e política.

Na Pinacoteca optamos por partir do projeto da nova mostra do Acervo, *Pinacoteca: Acervo*, identificado como um exemplo interessante de leituras e releituras possíveis a partir de uma ideia de história da arte. O projeto que foi gestado a muitas mãos, partiu de um Seminário realizado em 2018, intitulado “Modos de ver, modos de exhibir”, a fim de pensar sobre as problematizações atuais em relação aos acervos. Contou também com grupos de estudos realizados pelos diferentes núcleos da instituição, bem como a consultoria externa de nomes importantes no mundo das artes, de diferentes origens e áreas do conhecimento. O resultado, inaugurado em setembro de 2020, é uma exposição que abandona a noção de linearidade, apostando em diálogos contundentes e tentativas de reparação no que tange à produção da arte brasileira. É, sem dúvida, uma experiência rica. No site da Pinacoteca encontramos o seguinte trecho no texto institucional:

Neste sentido, há uma tentativa de evidenciar omissões ocorridas em narrativas hegemônicas, como a sub-representação de mulheres e de artistas afrodescendentes e indígenas. O número de obras de artistas do sexo feminino e de afrodescendentes mais que triplicou em relação a exposição anterior. As artistas mulheres passaram de 17 para 95, e os artistas afrodescendentes de 7 para 26. Ainda por meio de uma Doação do Programa de Patronos de Arte Contemporânea da

Pinacoteca de São Paulo, o Museu adquiriu, pela primeira vez, em 2019, obras de dois artistas indígenas contemporâneos: Feitiço para salvar a Raposa Serra do Sol, de Jaider Esbell, do povo Makuxi de Roraima, e Voyeurs, Menu, Luto, Vitrine; O antropólogo moderno já nasceu antigo; e Enfim, Civilização, de Denilson Baniwa, artista do povo Baniwa do Amazonas, que estão presentes na mostra¹⁰.

Gostaríamos de entender como esse processo se expande para outras esferas, tais como a diversificação dos públicos, a relação destes com as obras, as aquisições feitas pelo Acervo, as relações com os novos artistas e os desdobramentos a partir da proposta expositiva e das ações iniciadas ali. É perceptível que a Pinacoteca de São Paulo, em diferentes momentos e meios e por diferentes gestores, tem feito um movimento para frente no sentido de incorporar e lidar com questões de ordem culturais e sociais que se articulam ao seu redor, pressionam suas estruturas e refletem anseios de agentes distintos, mas enunciados no campo político, que inclui a produção cultural. Dessa forma, a pesquisa pretende observar como esses caminhos, diálogos e trocas se efetivam e como se articulam no tempo-espaço institucional em relação aos diferentes atores envolvidos no processo.

A Casa do Povo, por outro lado, é uma instituição de natureza muito distinta da Pinacoteca. Surge de uma iniciativa da sociedade civil, mais especificamente, uma ala de judeus progressistas, cujo idioma era o iídiche. A Casa nasce num contexto de acolhida e articulação de uma comunidade fragmentada pela guerra. Inaugurada em 1953, ali já funcionaram uma escola - *Scholem Aleichen*; um teatro - TAIB (Teatro de Arte Israelita Brasileiro) e um jornal, em um espaço sempre aberto para a comunidade, com posicionamento enunciado contra o fascismo e em busca de uma noção mais alargada de *comum*. A Casa teve seus momentos de intensa atividade, inclusive durante a ditadura. Mas foi perdendo força a partir da década de 1980, em decorrência de diversos fatores, dentre os quais o processo de esvaziamento do centro da cidade.

Em 2012, uma injeção de ânimo se dá com a chegada do novo diretor, Benjamin Seroussi, uma rearticulação de antigos alunos e o fortalecimento da

¹⁰ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. ACERVO. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/pinacoteca-acervo/>. Acesso em: 10 ago. 2022.

Associação responsável pela manutenção da Casa. A Casa do Povo se tornou, ao longo desses últimos anos, um importante articulador de ações na região do Bom Retiro, desenvolvendo atividades artísticas e culturais num campo expandido. Na CdP, os conceitos de memória, associação e futuro são o tripé que dá sustentação à missão e aos seus eixos de atuação, com contornos de experimentalismo e coletividade. Mais de 20 coletivos compartilham o espaço e uma diversidade de programações e atividades se apresenta ao público.

No livro *Estética Relacional*, Nicolas Bourriaud discute acerca de um tipo de prática artística, produzida com especial ênfase a partir da década de 90, que aponta para a esfera das relações como *campo fértil de experimentações sociais*. Uma espécie de derivação das vanguardas artísticas que busca extrapolar a relação mais vertical entre artista e público, apostando na possibilidade das trocas diretas e dos processos abertos e construídos coletivamente. Ele afirma:

O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade. Essa produção específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornaram "formas" integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais. (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

A Casa do Povo opera nesse sentido mais expandido na noção de arte, no que aparenta compartilhar sentidos com a prática apontada por Bourriaud. Em sua participação na mesa "A instituição de arte na contemporaneidade", parte dos *Talks SP-Arte 2019*¹¹, Benjamin Seroussi afirma:

[...] a questão da arte para mim, confesso, é sempre uma questão difícil de responder. Quando a gente fala em instituição de arte, de fato eu trabalho com artistas, mas muitos dos artistas com quem eu trabalho, não necessariamente trabalham com arte. Então a gente está num terreno movediço [...]. Mas de fato a noção de arte acaba um pouco explodindo, pelo menos a

¹¹ SP-ARTE TALKS. A Instituição de arte na contemporaneidade. 23/04/2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SK7ytcQ3kq8>. Acesso em: 1 mar. 2022.

noção de arte tal como a gente está acostumado a ouvir [...]. Uma esfera da ação separado de outras esferas da vida. [...] se a gente definir o que a gente entende por arte, na minha prática, pelo menos, é uma coisa que é sempre um pouco instável e vai explodindo. [...] Eu gosto de trabalhar mais com a noção de cultura do que de arte, porque a priori ela joga mais limpo.

Essa abordagem é muito instigante para pensar processos de articulação e alcance a partir das instituições culturais, bem como as diferentes tipologias de atuação dentro do espectro da produção artística e das histórias que a arte é capaz de contar. Outras questões que também chamam a atenção nesse espaço dizem respeito tanto à sua relação com o território, em especial as articulações que ali se desenvolveram a partir da pandemia da COVID-19, e a sua estrutura física, um tanto deteriorada pelo tempo.

Há partes da Casa que não podem ser utilizadas, como o TAIB, que já abrigou importantes peças de teatro, devido ao seu estado de deterioração. Algo entre construção e ruína que, numa primeira impressão, causa certo estranhamento e dificuldade em entender como as coisas se desenrolam. Ao mesmo tempo em que há uma aproximação maior entre público e obra, há muitas interferências e sobreposições. Inclusive as paredes, as estruturas físicas, um espaço vivo, mas também uma *ruína do futuro*, nas palavras de Benjamin Seroussi.

A Casa do Povo, apesar de toda a sua vivacidade, enfrenta dificuldades para conseguir recursos para a reforma do prédio e está constantemente em busca de fontes de financiamento, realidade de muitas instituições culturais independentes no Brasil. Soma-se a isso, o fato de que a instituição não pretende parar suas atividades em privilégio da reforma, pois entende que a sua grande questão é se manter ativa, essa é a demanda mais urgente. A CdP parece incorporar essas adversidades e extrapolar a lógica mais imediata das instituições culturais, lidando com as limitações do prédio da mesma forma com que lida com as dificuldades de financiamento, se fortalecendo internamente e junto aos seus parceiros. Dessa forma, consideramos que é também um exercício contundente observar a realidade enfrentada por esse espaço cultural, bem como a forma com que propõe suas tecnologias de ação e quais barreiras encontra, internas e externas, na efetivação de seu projeto.

Pretendemos, a partir da observação de duas instituições tão distintas, encontrar linhas de força em suas atuações, bem como limitações e contradições que se apresentam na medida em que movimentos se colocam em marcha. Entendemos que os desdobramentos de iniciativas, mesmo quando esbarram em limites institucionais, ou em questões de financiamento, de hierarquias ou de outras ordens, podem ser também frutíferos na construção de outras perspectivas. À exemplo dos desdobramentos experienciados pelo MASP e pelos agentes da cadeia de produção da cultura envolvidos no episódio: as reflexões que decorrem desse embate já sinalizam algum avanço.

2.2 Pesquisa Doutorado - Selma Cristina da Silva (2019-2023)

Espaços de legitimação da produção artística e cultural na cidade de São Paulo: representatividade e ação política nas instituições.

A pesquisa tem como proposta investigar/observar a vivência nos ambientes institucionais, onde as estratégias para o visível são explícitas, mas as “visibilidades” são construídas, intencionais, operativas do desejo de permanência das próprias instituições. A percepção de que há abismos entre os discursos de abertura à participação e à representatividade dos Outros, explícitos na descrição e divulgação de políticas de atuação, e os procedimentos cotidianos, internos. Entre a “carta” pública de intenções democráticas e a manutenção dos espaços de poder, de decisão e de saberes. Por exemplo, a presença de figuras “representativas” sem a correspondente participação dos elementos e grupos representados, significando a despreocupação com os públicos diversos. O descompasso entre a “abertura” das instituições e a perceptível permanência de concepções de arte, espaço museológico, museográfico, curadoria e obras artísticas de uma única tradição dominante. A prevalência do objeto estético e dos modelos expositivos. Como na metáfora que associa o “Cubo Branco” à “Casa Grande”: “Todo encontro que narra as coisas que acontecem No Cubo Branco tem um quê de Casa Grande” (Igor Moraes Simões na introdução de sua tese de 2019)¹².

¹² SIMÕES, Igor Moraes. Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019. 298 f.

A pesquisa tem como objetivo geral investigar as políticas de “ação cultural” das instituições,¹³ públicas e privadas, localizadas na região central da cidade de São Paulo, focando no discurso que estas políticas têm feito a partir de noções como diversidade e representatividade, especialmente no período compreendido pela década de 2010. Pretende, assim, inquirir a propagação da abertura institucional às práticas culturais de grupos historicamente subalternizados, antes compreendidos, quando muito, como públicos receptores.

De forma específica, a pesquisa procurará investigar a concretude das transformações operadas no contexto institucional, apregoadas nos discursos de suas políticas e atividades. Intenciona, desta forma: a) discutir os exemplos de compartilhamento de poder institucional e sua efetividade para os diferentes grupos; b) conferir a constituição de acervos artísticos/bibliográficos diversos enquanto patrimônio “legítimo” das instituições; c) compreender a concepção dos processos educativos, de mediação e de “transmissão”, sob perspectivas diversas de sensibilidade, arte e cultura; d) mapear possíveis novos recursos/instrumentos de “representação informacional” no contexto da “informação sobre as artes e a cultura”.

-A questão do “valor” artístico e de seus lugares

A obra de arte como objeto de contemplação, contrário ao artefato artesanal, segundo Octavio Paz (1997), é uma característica da necessidade ocidental de separar intelecto e sentido, beleza e utilidade, razão e imaginação, artes e artesanias. Ele faz uma associação entre a arte ocidental e a religião: o processo cognitivo é parecido, as relações de atribuição de sentido e idolatria são semelhantes, o que sacraliza inclusive os lugares próprios da arte (museus e galerias como templos).

Será que o sentido prevalente da arte atual ainda é a visão, o olhar? Segundo Octavio Paz (1997, p. 134): “O ato de ver se transforma em uma operação intelectual que é também um rito mágico: ver é compreender e compreender é comungar”. É claro que o autor está se referindo também às

¹³ Instituições culturais no sentido estrito, e não antropológico, de locais constituídos dentro de certa formalidade “legal” denominados como centros culturais, institutos, museus etc.

diferenças de valor que passaram a ser atribuídas aos tipos de produção de cada povo. Como se o olhar fosse um sentido privilegiado, ligado diretamente ao intelecto, sem necessidade dos demais sentidos, que estariam associados aos produtos “primitivos”. Para esta mentalidade, os povos originários, os africanos, os indígenas de todos os lugares têm a sua produção não como arte, mas como artefatos, por mais sofisticadas que sejam as suas técnicas e os seus propósitos. Os “ocidentais” costumam atribuir aos objetos de outros povos uma funcionalidade ritualística ou corriqueira, portanto, sem valor artístico.

Observando as práticas culturais nas instituições de arte/cultura, e as mudanças que vêm ocorrendo nas atividades oferecidas, nos conteúdos, nos acervos e nos discursos, percebemos que há uma movimentação em direção ao “mundo”, aos diferentes grupos sociais. Ainda não podemos afirmar se essas mesmas instituições, ansiosas por mudanças, estão se transformando ou procurando levar “o diferente” para dentro de suas dependências, esperando com isso “renovar o próprio sangue”. A fala de Ailton Krenak (2019) e de outros artistas contemporâneos, indígenas, mostra que os “convocados” estão atentos e sabem o que se espera deles. Então, as instituições terão que compartilhar recursos e conhecimentos. Terão que se transformar em lugares de capturas, de diálogo e convivência, de reflexão sobre o mundo e não apenas de contemplação e experiência estética.

Que impacto teremos, por exemplo, no que chamamos de mediação? Ainda hoje, no setor cultural, que envolve os circuitos de produção, fruição e divulgação das artes e manifestações artísticas, o uso do termo mediação se consolida como “mais adequado” para as práticas educativas. Na verdade, o termo mediação sempre foi amplo o suficiente para conter diferentes tipos dessas práticas institucionais, de cunho intervencionista, como animação e ação cultural. Eles geralmente eram chamados de processos de mediação. Agora, o termo se tornou ele próprio o centro de um pensamento sobre a forma de educação e interação entre as pessoas, além do compartilhamento de vivências e conhecimento. Se as instituições se abrirem a uma proposta mais abrangente de produção cultural, tal como a da antropologia da arte, a ideia de mediação não deverá ser pensada apenas pela perspectiva estética e tampouco como decifração ou experiência de “linguagens artísticas”.

Se pensarmos em mediação como uma ideia que pressupõe o diálogo e a escuta, reconheceremos que é um processo de abertura para o outro (CARRILLO, 2013-2014; CAUNE, 2003); é uma condição, um lugar de diálogo e encontro. Permanece, entretanto, na maioria das práticas institucionais, a ideia de que a obra de arte está destinada a induzir uma experiência estética. E é exatamente isso que dificulta a mediação: nem todas as experiências e relações sociais mediadas por objetos/obras/artefatos são de natureza estética. “A obra de arte é inerentemente social de um modo que o objeto meramente belo ou misterioso não o é: ela é uma entidade física que transita entre dois seres [...]”. (GELL, 2005, p. 53). Ela é a própria mediação.

-Da ideia de inclusão à concepção de representatividade

A passagem do paradigma da inclusão/exclusão para o da representação e da representatividade nos oferece pistas sobre as relações de dominação, em suas múltiplas dimensões, e as estratégias que os sistemas político-econômico-sociais e culturais adotam em diferentes fases de seu desenvolvimento. Por que o apelo ao “excluído” (como ideia geral) deixou de ter centralidade nas políticas culturais a partir da segunda metade do Século XXI? Ou seria o “excluído” algo diferente do “representável/representativo”?

A ascensão dessas ideias vai trazer o “subalterno” para o centro das discussões, tornando-o indispensável na constituição de espaços institucionais que desejam ser aceitáveis, inclusive no mercado. Em vez de ser “objetificado”, o “subalterno” estaria construindo/participando da sua própria representação, isto é, ele não só passou a poder falar como a ser escutado/ouvido. Qual a diferença dos conceitos de representação e representatividade, neste novo arranjo? A partir de quando a ideia de inclusão social se separa ou é substituída, no discurso institucional, pela noção de representatividade?

Para as políticas culturais das instituições, a partir da primeira década do século XXI, nas perspectivas da representação e da representatividade, não é suficiente a inserção dos excluídos no ambiente da Instituição, no espaço físico e nas atividades, como públicos apenas. É preciso que eles sejam “representativos”, “visíveis”, passando a figurar nas instâncias de poder, mesmo que temporariamente: na curadoria, na gestão, na educação, na produção e

exposição de obras e conteúdos culturais, verificamos a presença e a circulação de maior diversidade.

Partindo da reflexão de pesquisadores e artistas, a respeito das práticas institucionais, o MIT concebeu um projeto cujo ponto de partida é o conceito de saturação (SNORTON; YAPP, 2020). O propósito é expor criticamente as questões da representação nas instituições contemporâneas, utilizando a teoria das cores como o pensamento por trás da diferença cromática, e da intensidade da cor, perpetuada nas relações raciais. A representação está embasada de forma quase estrutural nos modelos de pensamento e explicação da realidade, muitas vezes nos preceitos da ciência de uma época específica, já superada por outras concepções. A ideia de saturação pode ser entendida como a presença constante, porém estática, sem geração de mudanças institucionais efetivas.

Denise Ferreira Silva (2019) entende a representação/representatividade como perspectiva “ontoepistemológica” ocidental, isto é, um modelo que não apreende a complexidade do mundo, em sua multiplicidade de existências, sendo por princípio um modelo excludente. Então, reforçar a diferença em contexto de representação é colocá-la sob a perspectiva da exclusão, ou seja, do pensamento que a criou. Da mesma forma, segundo a filósofa, é preciso superar o sentido de “significação”, que está na base do entendimento de representação/representatividade. Dentro deste arcabouço, as diferenças são irrepresentáveis (Ela diz: “Somos irrepresentáveis”).

Para prosseguir com esta leitura será necessário mover-se por duas vias simultâneas, uma situada aquém e a outra além da representação. Porque não se trata simplesmente de afirmar que a sub-representação é um problema que deve ser resolvido com mais e melhor representatividade (isto não é sobre lugar de fala!), mas de pensar de que modo a representação da preta como “objeto de não valor” (Hegel) implica a constituição da pretitude como uma categoria que colapsa a representação e o valor. (SILVA, 2019a).

Cayo Honorato (2020), em ensaio sobre o projeto de pesquisa Tate Encounters, realizado na Tate Britain de 2007 a 2010 – “estudo de caso nas interseções entre política cultural e museologia, estudos de visitantes e engajamento do público” – argumenta que as críticas à insuficiência das políticas da diversidade nos ambientes institucionais partem de uma concepção

“essencialista” de representação. Como não é possível existir sem representar e ser representado, adotando a perspectiva do pós-estruturalismo, ele conclui que uma concepção não essencialista da representação tem que ser posta em prática. Isto significa que as instituições (no caso, os museus) precisam “mapear” as diferenças, “tornar visíveis as lutas em curso em torno do valor cultural” sem, contudo, fixá-las; “devem desempenhar seu papel na distribuição dos meios de representação, de acordo com a dinâmica cultural contemporânea”.

Esta visão não essencialista da representação, a nosso ver, ainda coloca a agência institucional na organização das dinâmicas (seu papel de distribuidor). A instituição comporta-se como uma espécie de receptáculo quando poderíamos pensar no esfacelamento de suas fronteiras de “autoridade cultural”. A dificuldade da representação é que, por um lado, a representação tende a reificar seus referentes ao mesmo tempo em que os torna visíveis, enquanto, por outro, o regime dessa visibilidade – seja ela dominante ou subalterna, governamental ou dissidente – é a condição para que ela participe no mundo comum. Se nos rendermos à reificação, não atingimos as multiplicidades, complexidades e demandas dos referentes, ao passo que se abolirmos a representação, eles não existirão naquele mundo. (HONORATO, 2020).

Denise Ferreira da Silva (2019b), em suas reflexões, considera a possibilidade da existência sem representação. Ela propõe uma “diferença sem separabilidade”, ou seja, o abandono das ferramentas formais do entendimento, condicionadoras do pensamento e da validação dos seres, entre eles a ideia de representação. A proposta da filósofa é “imaginar o mundo como uma Plenitude”, onde as singularidades estão emaranhadas, além do espaço e do tempo, e cada uma pode se tornar uma expressão de todos os que existem. É uma proposição inspirada nas descobertas da física quântica sobre os arranjos aleatórios das partículas e como se realizam no mundo. A dificuldade desta proposição, segundo Honorato (2020), é que a indistinção das singularidades pode “permitir a interpretação de que o já visível fala pelo ainda não visível”.

A questão é que esse “visível”, no ambiente institucional, já está previamente determinado, pois ele tem sido historicamente “o representante” para o qual a instituição cultural foi criada. Ele já fala pelo ainda não visível. Talvez o “emaranhado das singularidades” possa trazer a ideia de um contexto de “superação” das categorias presentes, onde se percebem relações

hierarquizadas, de dentro para fora das instituições: as funções, os saberes, as trocas estão em posições fixas. Não podemos nos esquecer da origem dos conceitos fundadores de coleção, patrimônio, curadoria, público, provenientes de modelos de instituições culturais privadas tais como os gabinetes de curiosidades: desde as coleções privadas de nobres, burgueses e ordens religiosas no final da Idade Média, na Europa, até a abertura para os públicos diversos, com a ideia de iluminação, desenvolvimento intelectual e participação governamental.

3 CONSIDERAÇÕES

Nesse momento da pesquisa, estamos realizando as atividades de campo, colhendo entrevistas e processando informações dentro do escopo teórico proposto para tal abordagem. Há muitas questões que surgem no que tange à ideia de diversidade e representatividade, assim como questões relativas ao universo dos trabalhadores da cultura, das hierarquias, das fontes de financiamento, dos processos colaborativos e dos desdobramentos políticos. O intuito dos projetos não é fazer um estudo comparativo entre as instituições, mas, sim, observar linhas de força em seus modelos de atuação, e também as limitações e contradições que se apresentam nesse processo.

É fundamental, nesse percurso, o reconhecimento das conquistas de diferentes grupos nos lugares que ainda se mostram como instâncias de legitimação cultural para a sociedade. Como participar e exigir mais representatividade nas instituições culturais sem cair na armadilha da saturação, da estagnação, da previsibilidade? Como participar das exposições, das curadorias, das gestões, da composição do patrimônio com agência para instituir novas formas de saber, de valores artísticos, de acervos, de mediações? A filósofa Denise Ferreira da Silva propõe a imaginação e o poético como formas revolucionárias de desconstrução dos modelos ontoepistêmicos, o que nos permite conceber um mundo pleno de diferença e diversidade.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARRILLO, Jesús. Museu e educação: figuras de transição. Reflexões a partir do Reina Sofia. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 15, dez. 2013/maio 2014, p. 27-34.

CAUNE, Jean. **A mediação cultural**: uma construção do elo social. 2003 (PDF).

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Tradução de Jason Campelo. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 40-63, jul. 2005.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 15. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2005.

HONORATO, Cayo. The predicament of representation in the politics of diversity: a discussion through Tate Encounters. **Museum and Society**, v. 18, n. 4, p. 409-424, 2020. doi: <https://doi.org/10.29311/mas.v18i4.3363>.

KRENAK, Ailton. Entrevista [16/7/2019]. **Desafios para a decolonialidade**. Entrevista concedida a Jaider Esbell. Brasília: UnB TV, 2019. (20min25). (Trecho entre 00:00-04:49). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qFZki_sr6ws. Acesso em: 10 jul. 2020.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAZ, Octavio. El uso y la contemplación. **Revista Colombiana de Psicología**, Bogotá, n. 5-6, p. 133-139, 1997.

RANCIÈRE, J. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução de Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 (Coleção: Experiência e Sentido).

RIBEIRO, Gustavo Lins. Diversidade cultural como discurso global. In: RIBEIRO, Gustavo Lins. **Outras globalizações**: cosmopolíticas pós-imperialistas. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2014.

SILVA, Denise Ferreira. **A dívida impagável**. Tradução de Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: S.n., 2019a. 198 p.

SILVA, Denise Ferreira. Sobre diferença sem separabilidade. **Bienal 12 Feminino(s)**: Visualidades, Ações e Afetos. 2019b. p. 14-24. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-jornal/Sobre-diferen%C3%A7a-sem-separabilidade>. Acesso em: 5 jan. 2021.

SNORTON, C. Riley; YAPP, Hentyle (ed.). **Saturation**: race, art, and the circulation of value. Cambridge: Massachusetts, The MIT Press, 2020. (Critical Anthologies in Art and Culture).

Governamentalidade e produção de territórios: um olhar sobre a implementação do Programa Pontos de Memória

Gleyce Kelly Heitor¹

Resumo: Quem pode, concretamente, criar e manter um museu? Como o Programa Ponto de Memória se propôs a enfrentar problemas como precariedade e informalidade – condições contra as quais as/os trabalhadoras/es oriundas/os da favela sempre precisaram lutar? Essas são questões abordadas neste artigo, no qual a criação do Programa Pontos de Memória, como ação da Política Nacional de Museus – e mais amplamente, como parte do Programa Cultura Viva são analisadas, à luz dos ideais subjacentes às relações entre cultura e desenvolvimento econômico e social.

Palavras-Chaves: Museus Comunitários, Pontos de Memória, Desenvolvimento Cultural, Empreendedorismo, Neoliberalismo.

Abstract: Quem pode, concretamente, criar e manter um museu? Como o Programa Ponto de Memória se propôs a enfrentar problemas como precariedade e informalidade – condições contra as quais as/os trabalhadoras/es oriundas/os da favela sempre precisaram lutar? Essas são questões abordadas neste artigo, no qual a criação do Programa Pontos de Memória, como ação da Política Nacional de Museus – e mais amplamente, como parte do Programa Cultura Viva são analisadas, à luz dos ideais subjacentes às relações entre cultura e desenvolvimento econômico e social.

Keywords: Community Museums, Memory Hotspots, Cultural Development, Entrepreneurship, Neoliberalism.

¹ Educadora e Pesquisadora. Doutora em História Social da Cultura pela PUC Rio. Diretora de Educação e Pesquisa da Oficina Francisco Brennand. Artigo decorrente das investigações compartilhadas na tese: Quando o museu é uma luta! A criação do Museu da Beira da Linha do Coque (PE) e Museu das Remoções, realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

As relações entre museus, cultura e desenvolvimento comunitário foi tema amplamente debatido na década de 1970. Movimentos de contestação e de insatisfação dirigidos às instituições museais, produziram críticas segundo as quais os museus não podiam seguir fechados em tradicionais tarefas de conservação e pesquisa de referências patrimoniais pouco relevantes para grande parte das populações.

Esperava-se dessas instituições, uma ação mais posicionada, frente às turbulências do mundo. Questionamento que inaugurou discussões e análises que possibilitaram a reformulação, se não da ideia de museu, ao menos daquilo que se almejava que fossem suas novas funções.

Esse impulso por uma “reforma museológica” (LORENTE, 2016, p. 55) marca um contexto pós-colonial, no qual os museus – como estruturas modernas – passam a ser confrontados e inspiram a ascensão de novos tipos de museus, como os ecomuseus, na França, os museus de vizinhança, nos Estados Unidos e posteriormente os museus comunitários, no Brasil, marcando um momento no qual “o território [...] torna-se tecnologia social articuladora de identidades e demandas locais (MONTECHIARE, 2020, p. 5).

Busca por revitalização que é atribuída, ainda, aos efeitos de eventos e movimentos de contestação que deixaram como legado documentos, cartas e manifestos nos quais estão expressas preocupações com a necessária ruptura da associação entre os museus e a reprodução dos valores coloniais e burgueses.

Sobre isso, pode-se destacar as incontornáveis declarações de Santiago (1972) e Quebec (1984), produzidas em eventos da área de museus, em escala regional ou internacional e dos quais herdamos além de textos programáticos, imaginários que mobilizam posições éticas e políticas e orientam o fazer e o pensar museus das gerações subsequentes.

A *Mesa Redonda de Santiago do Chile* (NASCIMENTO JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012)² foi realizada pela Divisão de Museus da Unesco e o Conselho Internacional de Museus (ICOM) em 1972. Considerada um divisor de águas na história da museologia, desde a América Latina, reuniu

² Evento originalmente intitulado “*Mesa redonda sobre el desarrollo y la importancia de los museos en el mundo moderno*” (NASCIMENTO JUNIOR; TRAMPE; SANTOS, 2012).

profissionais do continente e teve como diferencial, em relação a eventos anteriores do ICOM, a interdisciplinaridade: todas as mesas do evento foram formadas por profissionais de áreas como arquitetura, urbanismo, agricultura e educação, cujas exposições foram centradas no tema do progresso e do desenvolvimento, causando impacto na conscientização dos profissionais dos museus quanto aos problemas que são exteriores à área (IBRAM, 2012).

Do evento emerge o conceito de *Museu Integral*, cunhado por Hugues de Varine (1976) e que implica na consideração, por parte dos museus, da totalidade dos problemas da comunidade nas quais essas instituições estão inseridas e na possibilidade destas poderem desempenhar o papel de catalisadoras de processos participativos e de desenvolvimento local.

Ainda como resultado do encontro, tem-se o reconhecimento de novas práticas museológicas voltadas para a função social do patrimônio cultural e do museu, que tem sua definição alterada de modo a ser pensado como “uma instituição a serviço da sociedade na qual é parte integrante e que possui em si próprio os elementos que lhe permitem participar na formação das consciências das comunidades a que serve” (UNESCO/ICOM, 1972; MOUTINHO, 1993).

Considera-se que os debates e encaminhamentos do evento que ocorreu no Chile, foram amplificados na *Declaração do Quebec: princípios de base para uma Nova Museologia*, de 1984, na qual os signatários demandam o reconhecimento, por parte da comunidade museológica e dos órgãos internacionais, de formas emergentes e ativas de museologia, praticadas por museus de território, de vizinhança e por ecomuseus. Adota-se ainda, nesta declaração, o conceito ecológico de comunidade, entendida não apenas pelos aspectos administrativos e políticos que formam um grupo ou espaço social, mas por sua territorialidade e seu ecossistema.

Nota-se que a acolhida e aceitação pelo campo, de formatos emergentes de museus e processos museológicos não foi imediata. Sobre isso, Chagas e Gouveia (2014, p. 12) avaliam que:

A primeira década após a Declaração de Quebec foi marcada por uma disputa acirrada entre os apoiadores da nova museologia e os defensores da museologia tradicional, clássica ou ortodoxa, assim considerada a partir do ponto de vista dos seus opositores.

De acordo com Tolentino (2016, p. 34), um dos desdobramentos destes debates teria sido “uma nova postura do fazer museológico”, centrada nos sujeitos, nos problemas sociais locais e no desenvolvimento sociocultural das comunidades às quais o museu atende. Gouveia e Pereira (2016, p. 73) avaliam, por sua vez, que a museologia social, gestada e praticada no Brasil, pode ser compreendida como “herdeira desses movimentos de crítica e proposição de que os museus tratem com centralidade os problemas sociais”.

Conquanto, é importante ressaltar que tais buscas por mudança foram impulsionadas tanto pelo clima político deste período, marcado pelos fenômenos de massas, movimentos contraculturais, lutas anticoloniais que foram canalizados por movimentos sociais, culturais e artísticos, como pelo clamor da necessária democratização das instituições. De maneira geral, o que resvala nos museus é o desejo que deixassem de ser exclusivamente consagrados às culturas, narrativas e produções hegemônicas, bem como aos fatos e personagens excepcionais da história.

Não obstante o entusiasmo da área com os efeitos positivos – ainda que desgastantes ou lentos – dessas críticas e do ativismo em prol de museus socialmente posicionados, alguns autores irão associar essa onda de mudanças no cerne dos museus, como parte das transformações globais, no âmbito da cultura, mobilizadas pela “ideologia do desenvolvimento”, também gestada no início da década de 1970, como parte das mutações do sistema capitalista, que visava abarcar também as transformações geopolíticas.

Mudanças que, no âmbito da cultura, foram capitaneadas por agências como a Unesco, através do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), o Banco Mundial e o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), que tiveram papel preponderantes na elevação da cultura como área estratégica do desenvolvimento – e da diversidade cultural e a criatividade como insumos – frente a insuficiência de fatores estritamente econômicos no combate a desigualdade e como vetor para o progresso, sobretudo no Sul Global.

De acordo com Pitombo (2016, p. 229):

Latente a essa racionalidade, está embutida o esforço da Unesco de fortalecer e consolidar seu discurso em torno do reconhecimento das diferenças num cenário em que as

novas nações pós-coloniais reconfiguram o mapa geopolítico mundial, trazendo-lhe novas feições e, conseqüentemente, a constatação inevitável da existência do outro, do diferente, da alteridade.

Na esteira dos debates sobre desenvolvimento, a “cultura como recurso”, conveniente à diferentes áreas sociais, será abordada por George Yúdice (2013) como fenômeno característico do contexto neoliberal, no qual a drástica redução das subvenções do Estado às assistências sociais como educação e saúde, impulsionou a expansão das organizações da sociedade civil, que passaram a suprir tais demandas. Contexto que, afirma o autor, transforma os nossos entendimentos sobre cultura e aquilo que “fazemos em seu nome” (YÚDICE, 2013, p. 26).

Adicionalmente a área também foi submetida aos baixos investimentos (públicos e privados), levando a crer que a cultura tenha sido compelida a abrir mão da sua autonomização (cultura pela cultura, arte pela arte), para aderir aos repertórios economicistas, ao ser globalmente convocada a (ou apontada como capaz de) resolver problemas anteriormente circunscritos aos domínios econômico e social. Neste sentido, pensar a cultura como recurso diz respeito a leitura dos seus usos como elemento catalisador do desenvolvimento humano e das melhorias sociopolíticas, ou seja: por sua capacidade de oferecer retornos³ aos investimentos no setor.

Por extensão, Glauber de Lima (2014), reflete sobre como a perspectiva do desenvolvimento pauta as agendas da Nova Museologia. Para o autor, existe um equívoco, amplamente difundido nesta área, ao se associar desenvolvimento à transformação social ou ruptura. Análise que desestabiliza o axioma da Nova Museologia como perspectiva emancipadora,

³ Dentre os exemplos de retorno podemos destacar que são comuns, no âmbito da cultura, a ideia de transformação social vinculada a projetos que pautam a redução da violência, a equidade de gênero, a mobilidade financeira, o reconhecimento das identidades étnico-raciais, a inclusão de pessoas com deficiência e LGBTQIA+, o acesso de pessoas em situação de vulnerabilidade social à cultura. Por seu turno, o retorno também está ligado ao ganho – direto ou indireto – dos patrocinadores, que pode ser desde visibilidade de marca e isenção fiscal, a positivação da imagem de empresas ligadas, por exemplo, a crimes socioambientais, como as mineradoras e as líderes do agronegócio. Sobre isso, são fundamentais as análises de Toby Miller em *Greenwashing culture* (2018), no qual há um capítulo à cumplicidade dos museus, a partir da adesão a determinados patrocinadores, com a crise ambiental.

já que tal adesão ao léxico economicista alinha-se facilmente com as premissas do liberalismo, na medida que

os discursos e estratégias utilizados em meio ao fazer museológico se fundamentam em uma apropriação de conceitos, ideias e proposições que possuem sua gênese em projetos progressistas, mas que, por meio de uma operação de resignificação, ganharam um sentido instrumental e despolitizante (LIMA, 2014, p. 88).

Essas inquietações se ampliam, quando pensamos que a Nova Museologia e seus desdobramentos, como a Museologia Social, tornou-se uma perspectiva majoritária no campo dos museus, contribuindo significativamente na determinação dos rumos das políticas para o setor no Brasil.

Um *Do-in* museológico

A consolidação da cultura como recurso, nas políticas para museus no Brasil, tem por marco o ano de 2003, início da primeira gestão de Luís Inácio Lula da Silva, com o lançamento da primeira política setorial deste governo: a Política Nacional de Museus (PNM), como parte das ações do Ministério da Cultura (MinC). Amplamente celebrada por diversas entidades vinculadas à área e pelas secretarias estaduais e municipais de cultura, sua implantação esteve a cargo do recém criado DEMU⁴, inicialmente vinculado ao Iphan.

Destaca-se que a PNM tinha como principal objetivo:

promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país. (GRANATO, 2015, p. 303)

Para tanto, surge investindo e canalizando a luta por memória das comunidades e dos grupos minoritários, lançando mão da bandeira do “direito

⁴ O Departamento de Museus e Centros Culturais foi criado através do decreto nº 5040/04.

à memória”⁵, foca suas ações nos sujeitos, nas suas origens, nas suas histórias e nos seus valores, tanto para impulsionar a criação de novos “modelos de ação museológicas” (NASCIMENTO JÚNIOR, 2019, p. 96), como para reclamar a presença de grupos e narrativas diversas nas instituições ditas tradicionais.

Buscou-se reverter tanto as feridas provocadas por uma experiência colonial forjada, difundida e concretizada nos museus, como as consequências de um contexto institucional tardio e instável, a partir do fomento a criação de novas instituições, nas quais se buscava sanar problemas como sub representação e ausência, por exemplo, de pessoas indígenas e negras nos acervos, narrativas e quadros técnicos dos museus.

Movimento que é relevante para a ideia de democracia, experimentada nos museus, e tem papel preponderante na geração de plataformas pelas quais a diversidade de vozes, povos e práticas encontram eco, sobretudo no que tange a revisão de narrativas e as formas de legitimação que sustentam as políticas patrimoniais e de memória. Além disso, mais do que ter suas histórias contadas, esse grupo reivindica presença na condição de artistas, críticos, curadores, conservadores, educadores, diretores e público.

O caráter de apropriação, que vemos acontecer de maneira simultânea e por vezes complementar às lutas por representatividade, é direcionado também a ideia de museu e da criação de novas institucionalidades. Aqui situam-se grupos interessados por disputar o conceito, a forma e o sentido dos museus, a partir da agência de diferentes sujeitos, no processo de construção de suas próprias memórias. Sendo possível que esses grupos se utilizem tanto de práticas comuns ao campo da museologia, como inventem ou lancem mão de outras formas de ser e praticar o museu.

Para cumprir com essas promessas de diversidade, cidadania, participação e inclusão, valorizando ao mesmo tempo as tradições e as expressões emergentes da cultura, Gilberto Gil proferiu, na solenidade de posse do cargo de Ministro da Cultura, realizada em janeiro de 2003, aquela

⁵ O “direito à memória” foi traduzido pelo IBRAM, nas suas políticas, como “direito a museus”. Um exemplo desta tradução é o 4º Fórum Nacional de Museus, realizado em 2010, em Brasília, que teve como tema: Direito à memória. Direito a museu. O fórum é uma das principais instâncias de debates, proposição e avaliação das diretrizes e metas da PNM.

que seria a mais importante metáfora da sua gestão: a missão e o compromisso com um “*do-in* antropológico”, que consiste em “massagear os pontos vitais do corpo cultural do país”, adormecidos por século de exclusão e silenciamento para, com este gesto, “avivar o velho e atizar o novo” (GIL, 2003, p. 12), apontando para uma dialética entre tradição e invenção constitutivas da cultura brasileira.

Intentando-se criar uma política cultural que para além do fomento às artes, sustentasse a cultura como um conjunto de valores, símbolos, saberes e práticas que conformam as especificidades dos povos. Daí a alusão à medicina japonesa – de cuidar do corpo/casa, conectando pontos vitais, que funcionam em sinergia – como inspiração para a criação, em 2004, do Programa Cultura Viva⁶, pelo historiador, escritor e servidor público Célio Turino⁷, quando esteve à frente da Secretaria da Cidadania Cultural.

Programa que buscava reunir cultura, educação e cidadania, a partir do reconhecimento e articulação em rede de projetos da sociedade civil já existentes, a serem fomentados pelo Estado, reafirmando outra posição dessa gestão: a de que o papel do Estado não é fazer cultura, mas fomentar e reconhecer processos culturais em curso.

No escopo do Cultura Viva, foram criados os Pontos de Cultura, como uma tecnologia de apoio à manutenção ou criação de espaços físicos ou processos já existentes e espalhados pelos estados brasileiros, formando uma rede de disseminação de diversos tipos de manifestações culturais, especialmente na periferia dos grandes centros e no interior. Enquadrava-se na categoria Pontos de Cultura:

[...] grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades e em redes, reconhecidos e certificados pelo Ministério da Cultura por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2004).

⁶ PORTARIA Nº 156, DE 06 DE JULHO DE 2004. Cria o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - CULTURA VIVA, com o objetivo de promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, assim como de potencializar energias sociais e culturais, visando a construção de novos valores de cooperação e solidariedade. Disponível em: http://www.feambra.org/feambra_sys/conteudo/legislacao/portaria-156-de-2004.pdf. Acesso em 01/03/2022.

⁷ Secretário da Cidadania Cultural do MinC, entre 2004 e 2010.

Para assegurar abrangência e descentralização, a distribuição de recursos e chancelas de reconhecimento se deu através de editais públicos, a partir dos quais e convênios entre o Estado e pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, de natureza cultural. Critérios que se aplicavam a sindicatos, associações, cooperativas, fundações privadas, OSCIPs e OSs. Considerando que o programa destinava-se ao apoio de iniciativas já existentes, era necessário que as postulantes tivessem no mínimo dois anos de atuação, o que criou muitos limites para o acesso aos recursos, sobretudo nas comunidades, localidades e experiências mais marcadas pela informalidade.

Na área dos museus, a ação pioneiramente reconhecida como Ponto de Cultura, foi o Museu da Maré, inaugurado em 2006, com a presença de Gilberto Gil, no complexo da Maré, no Rio de Janeiro.

Noticiado como o primeiro⁸ museu de favelas do país, o fato foi contestado pela bibliografia dedicada ao tema, que pondera serem as primeiras iniciativas com este perfil o Museu da Limpeza Urbana, instalado na região portuária do Rio de Janeiro e o Museu da Providência, instalado na primeira favela do Brasil, como museu a céu aberto, que integrou parte das ações do Programa Favela-Bairro, no intuito de promover o turismo nestas localidades (CHAGAS; ABREU, 2007; FREIRE-MEDEIROS, 2006).

No entanto, os museus citados, tematizam a favela como patrimônio, mas foram implementados verticalmente, sem considerar a participação das moradoras/es em sua elaboração (FREIRE-MEDEIROS, 2006). Enquanto que, mais do que um museu instalado na favela, o Museu da Maré se distinguia pela metodologia participativa, integrando moradoras/es e seus objetos pessoais, no processo de elaboração da ideia de favela como patrimônio e espaço dotado de histórias e saberes a serem partilhados, como contraponto às políticas de cidade que buscaram construir a noção da favela como exceção, anomalia e condição provisória.

⁸ Folha de São Paulo, "Pela primeira vez, a favela abriga museu" 9 de maio. (PELA PRIMEIRA..., 2006). O Estado de São Paulo, 2006. "Gil inaugura Museu da Maré em favela no Rio". 8 de mai 2006. (GIL..., 2006). O Globo, 2006. "Ministério da Cultura inaugura o primeiro museu em favelas do Rio", 5 de maio. (MINISTÉRIO..., 2006).

Foi implementado pelo Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), que já desenvolvia projetos de memória social desde a década de 1990, como é o caso da Rede Memória da Maré, “que objetivava preservar a história local e contribuir para a criação do sentido de pertencimento dos moradores ao bairro” (SILVA, s/d). De acordo com Claudia Rose Ribeiro da Silva (2019):

[...] no final de 2004, a equipe do projeto participou do primeiro edital do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura (MINC) para seleção dos Pontos de Cultura. O projeto foi selecionado com o título Museu da Maré e previa a instalação de uma exposição de longa duração sobre a vida das pessoas que resistiram e lutaram para construir sua história naquele lugar. A partir desse momento, a Rede Memória deixou de existir para dar lugar ao Museu da Maré.

Para isso, contou com o apoio técnico do MinC, através do DEMU/Iphan. Contestando as críticas dirigidas ao museu, neste momento inaugural, Antônio Carlos Pinto Vieira [2018], um dos fundadores da instituição, afirma, no Dicionário de Favelas Marielle Franco, que:

O Museu da Maré não foi criado para ser um *museuzinho da favela*, para manter as pessoas em seu gueto, cultuando suas lembranças e seus objetos de ‘pouco’ valor. Sua origem, [...] parte do desejo dos moradores, que estabeleceram o diálogo com pessoas de vários lugares e diferentes saberes. Desde o seu início, o diálogo, a valorização da diversidade, as trocas de saberes e fazeres alicerçam todas as ações empreendidas pelos agentes sociais que atuam no projeto. (VIEIRA, [2018]).

A experiência do Museu da Maré causou, segundo a literatura, uma agitação no campo museal (PEREIRA, 2018) e sua metodologia, impacto e capacidade de mobilização, teria inspirado a criação do Programa Pontos de Memória (OEI, 2016), propalado como uma iniciativa de museologia social voltada para a democratização do acesso ao “fazer museus”, nos territórios historicamente vulnerabilizados (CHAGAS *et al.*, 2010).

Se o lançamento da PNM e a criação do Museu da Maré ampliou a visibilidade do campo dos museus, teria ainda mais repercussão a criação anos depois, através da Lei nº 11.906/2009, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia instituída com a finalidade de promover e assegurar a

implementação das políticas públicas voltadas para o setor museológico no país (BRASIL, 2009).

Neste mesmo ano, ocorreu a implantação dos primeiros pontos de memória, através do Projeto de Cooperação Técnica Internacional da Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI) com o MinC e de parceria com o Ministério da Justiça (MJ).

Mário Chagas (2010), na época Diretor do Departamento de Processos Museais do Ibram, afirma que esse programa:

[...] surgiu como iniciativa do Ministério da Cultura/Minc que criou o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania (Cultura Viva), com o objetivo de contribuir para que a sociedade conquiste espaços, troque experiências e desenvolva ações de incentivo à cultura e à cidadania, de forma proativa. Da parceria entre sociedade civil e poder público nasceram os Pontos de Cultura inspirados no conceito de “do-in” antropológico, idealizado pelo então ministro Gilberto Gil. Em outras palavras, Gil propunha massagear pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo cultural do país. Nessa perspectiva, os Pontos de Memória são os projetos e ações do Programa Pontos de Cultura voltados para a preservação da memória das comunidades e dos diversos grupos da sociedade civil (CHAGAS, 2010, p. 261).

Conclui-se, portanto, que foram criados como política pública destinada a reconhecer e garantir o direito à memória a grupos sociais historicamente aliados de narrar e expor suas produções culturais e patrimônios nos museus. E que tiveram a museologia social como base conceitual, desde sua criação.

Na sua fase de implantação, entre 2009 e 2011, as iniciativas documentadas como pioneiras⁹, estavam situadas em comunidades localizadas nas cidades brasileiras eleitas para integrar o projeto, pois encabeçavam uma lista dos piores Índices de Desenvolvimento Humano do país¹⁰

⁹ Beiru (Salvador - BA), Brasilândia (São Paulo - SP), Coque (Recife - PE), Estrutural (Brasília - DF), Grande Bom Jardim (Fortaleza - CE), Lomba do Pinheiro (Porto Alegre - RS), Pavão-Pavãozinho-Cantagalo (Rio de Janeiro - RJ), Terra Firme (Belém - PA), São Pedro (Vitória - ES), Sítio Cercado (Curitiba - PR), Taquaril (Belo Horizonte - MG) (IBRAM, 2011).

¹⁰ O IDH é uma medida resumida de progresso a longo prazo em três dimensões básicas do desenvolvimento humano: renda, educação e saúde. Foi criado na década de 1990 pelo economista paquistanês Mahbub ul Haq com a colaboração do economista indiano Amartya Sen, para o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD). Tem como

Essas comunidades eram foco de atenção prioritária do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci) do Ministério da Justiça, que através de convênio interministerial com o MinC viabilizou financeiramente os pontos de memória, justamente na sua fase de implementação. O Pronasci, por sua vez, havia sido criado com a finalidade de articular ações de segurança pública para a prevenção, o controle e a repressão da criminalidade, a partir da premissa da pacificação. Sobre isso, interpretamos que há nesta parceria o entendimento da cultura como uma ferramenta de desenvolvimento sociocultural da população – mas também de governo do território.

Dentre as cidades pioneiras, eleitas para receber o projeto, quase todas já integravam outra ação de segurança pública do Ministério da Justiça, intitulado Territórios de Paz ¹¹, a exceção de Fortaleza, incluída posteriormente. Apresentado nos relatórios como metodologia e também como tecnologia social, o Programa Ponto de Memória reuniu agentes do estado na atuação conjunta com moradoras/es e lideranças dessas localidades, visando o desenvolvimento participativo de espaços e processos de memória com a finalidade de minimizar problemas sociais como pobreza, desigualdade, violência, tráfico de drogas e outros crimes.

Recomendava-se que a implantação de cada ponto de memória seguisse alguns passos, a saber: 1. Identificação. 2. Qualificação (participação em seminários e oficinas). 3. Realização de inventário participativo. 4. Realização de ações museais para compartilhamento e

objetivo apresentar um contraponto ao Produto Interno Bruto (PIB), que avalia apenas indicadores financeiros.

¹¹ Lançado 2008, no bairro de Santo Amaro, na região central do Recife, por Luiz Inácio Lula da Silva e o ministro da justiça Tarso Genro, o Territórios da Paz foi um programa de policiamento comunitário, voltado para a redução da criminalidade em bairros com altos índices de violência em todo Brasil. As cidades eleitas pelo programa receberiam uma série de projetos sociais – dentre os quais o Programa Ponto de Memória. Uma das principais ações do Territórios de Paz foi a revisão humanitária do trabalho das polícias nas favelas. Sobre isso, Tarso Genro afirmou: “o policiamento comunitário e a presença das estruturas de serviço da União vão se expandindo até que o Território seja ocupado pelo Estado. É uma blindagem policial, política e cultural para que o crime não prospere”. Fonte: Governo Federal inicia lançamento dos Territórios de Paz do Pronasci. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/noticias/283782>. Acesso em 28 fev. 2021.

difusão das memórias. 5. Reforço da rede de Pontos de Memória nas Teias Nacionais da Memória¹².

Os objetivos do programa evidenciam o papel do museu como agente de coesão, no entanto queremos ressaltar seu papel na gestão de territórios, pela retórica do desenvolvimento econômico, como uma disposição do desenvolvimento social – equação da economia da cultura, matriz que orientou tanto a gestão de Gilberto Gil¹³, como a de Juca Ferreira¹⁴ no extinto MinC¹⁵.

Entre as diferentes missões e objetivos do programa, destacamos que no momento de sua implementação esperava-se a atuação do estado junto à agentes locais – respaldados também pelo estado, com o objetivo de que essas comunidades, adjetivadas como carentes, tivessem “condições de envolver-se de forma *adequada* na preservação da memória local e regional” com o intuito de, “por meio da participação espontânea e das aprendizagens recíprocas, adquirirem autonomia para conduzir, inicialmente, seu processo museológico e, em seguida, consolidar seu museu comunitário” (OEI, 2008, p. 13-17, grifo nosso).

Quanto ao caráter participativo da metodologia, podemos recorrer a Maryse Bresson (2014), que ao dividir a participação em categorias, baseadas no níveis de poder de decisão da população em relação às agendas do poder público, nomeia de *participação como ação pública*, as instâncias participativas mais verticais, nas quais o poder de decisão da população é acionado em relação a modelos, projetos e conjunto de ações já pré-definidas pelo Estado.

Todas as tratativas, no momento da criação do Programa Pontos de Memória, foram mediadas pelo DEMU/Iphan. Com a criação do Ibram, também em 2009, o programa passa a ser gerido pela nova autarquia.

¹² Para uma visão detalhada das etapas, recomendo a leitura de OEI, 2016 e PEREIRA, 2018.

¹³ Ministro da Cultura entre 2003 e 2008, durante o governo Lula.^[17]

¹⁴ Ministro da Cultura entre 2008 e 2010, durante o governo Lula. Também atuou neste cargo entre 2015 e 2016, durante o governo Dilma.

¹⁵ Extinto em 1º de janeiro de 2019, através da Medida Provisória nº 870. As políticas públicas de cultura passam a ser conduzidas, no governo Bolsonaro, pela Secretaria Especial de Cultura, vinculada ao Ministério da Cidadania.

Sua criação marca uma inovação do ponto de vista das políticas de segurança, que é o enfrentamento da violência a partir de ações intergovernamentais e articuladas com pastas como educação, cidadania, saúde e cultura. Trata-se de uma mudança de paradigma da ação do Estado nos territórios, onde ao invés da coerção, o controle pudesse ser exercido através da cultura.

Por qual razão devemos chamar atenção para a relação entre cultura e segurança, no Programa Pontos de Memória? É produtivo tratar o Ministério da Justiça apenas como a fonte de recursos que viabilizou o projeto, na sua fase inicial?

Para Fanon (2010, p. 41) “a cidade do colonizado [...] é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação”. A partir dessa caracterização, cabe contextualizar que os museus pioneiros foram criados em momentos de confrontos com projetos de cidade, nos quais vemos a perpetuação da narrativa das favelas e dos territórios populares como problema, ao passo que a cultura assume um papel de salvação. A cultura é a contrapartida para a inclusão desses territórios no léxico da cidadania, do desenvolvimento e da sustentabilidade, operando a reafirmação da desigualdade e dos aspectos da violência, como algo a ser sanado.

De acordo com Nascimento Junior, então presidente do Ibram e um dos idealizadores do programa e do convênio interministerial, a parceria com o Pronasci estava centrada na crença de que: “um museu dentro de comunidade poderia ter uma certa ação dentro da estratégia de política de pacificação das comunidades” (NASCIMENTO JUNIOR, 2009, p. 163).

Então, por mais que houvessem ressalvas¹⁶ no corpo técnico do Ibram sobre como o programa deveria chegar nas localidades, a fala de Nascimento Junior sugere uma adesão da autarquia a ideia (ou ao menos parecia estratégico crer) de que museus podem ter efeito restaurativo, ao atuar como estratégia de controle da violência urbana, por meio da coesão social e sem que fosse necessário lançar mão da militarização.

Ao explicar a confluência do Programa Pontos de Memória com os objetivos do programa de segurança, Thatiana Dal Col¹⁷, da Coordenação de Relação de Assuntos Institucionais do Pronasci, salienta:

Essa proposta do Ponto de Memória, de implementação de museus que são baseados na história da comunidade, na história do cidadão pertencente àquela comunidade, certamente cria um sentimento de pertença que, ao fim contribui para o aumento da segurança, diminuindo os índices de criminalidade e promove a cidadania que são, exatamente, os objetivos do Pronasci.

Parece relevante destacar, a partir dos efeitos positivos atribuídos ao programa, que ele é contemporâneo e dialoga com outro projeto de gestão das populações e dos territórios pobres: as Unidades de Polícia Pacificadora do Rio de Janeiro.

Marielle Franco (2018, p. 24) ressalta que projetos de pacificação são pautados pelo discurso da “insegurança social” e pela reprodução da favela e

¹⁶ Dois relatos fundamentam a ideia de que haviam ressalvas às orientações do Pronasci – MJ. Primeiro o depoimento de Eneida Braga (Diretora do Departamento de Difusão, Fomento e Economia de Museus), concedido à consultora Inês Gouveia. Nele, a servidora cita as negociações e diálogos em torno de duas propostas do Ministério da Justiça, ressalvadas pela equipe técnica do Ibram. Disse ela: “A princípio, eles queriam que a gente chegasse com uma ação junto com eles. A gente disse: “Não! Não pode ser assim, porque estamos entrando na comunidade, a gente não pode linkar as pessoas que estão ali trabalhando com a memória da comunidade, com uma ação específica de segurança [...]”. E segue apontando que foram necessárias ponderações também quanto a ideia do Ministério da Justiça, de que os agentes de memória fossem pessoas com passagem por uma casa de detenção. Assim, a partir do diálogo, o projeto foi sendo construído, visando atender as necessidades dos dois campos: o cultural e o da segurança. O depoimento foi consultado em: Gouveia (2010). Depois a nota: *Pronasci, within the scope of the Ministry of Justice, indicated some communities, using as standard the high level of local violence. This strategy was adopted by the team concerning the indications of the Project’s partner. However, we do not share this position and believe that the factor to be prioritized by the project in the choice of place should be strictly the will for memory and the will for a museum, in:* (CHAGAS, Mário de Souza; ROCHA, Eneida Braga; PEREIRA, Marcelle; ROSE, Cláudia; GOUVEIA, Inês; TOLEDO, Wélcio, 2010, p. 250).

¹⁷ Fala de abertura da Primeira Teia da Memória, realizada no dia 16 de dezembro de 2009 em Salvador – BA, transcrita em: GOUVEIA, Inês. (2010).

dos territórios populares como problema. A autora aponta, ainda, as evidentes articulações entre as políticas de pacificação e o aumento da sensação de segurança, como componentes estratégicos na preparação das cidades para os megaeventos esportivos (p. 90) que ocorreram no Brasil entre 2014 e 2016.

Já João Pacheco de Oliveira (2014) destaca que a pacificação como estratégia estatal não é novidade no Brasil. Segundo o autor, por cinco séculos a ideia se fez presente nos argumentos usados para justificar a colonização e o controle dos corpos e territórios indígenas. No século XVI, a pacificação estava atrelada a civilizar e incluir. No século XX, o repertório da pacificação se atualiza, para legitimar as políticas de tutela dirigidas às populações indígenas e à moradoras/es das favelas.

Para Oliveira, há uma analogia entre as pacificações contemporâneas, voltadas para as favelas, e as coloniais, que teve como foco os indígenas. Em ambos os casos, tais grupos, marcadamente racializados, foram sujeitados à militarização e repressão, sustentadas por discursos restaurativos, endereçados à pessoas e territórios. Devido a esse histórico, o autor alerta para as armadilhas presentes na retomada tanto do léxico, como de práticas de pacificação, que ele assevera, mascara estratégias de perpetuação da condição colonial.

Quando mobilizamos Oliveira e Franco, não desejamos criar equivalências entre as UPPs e os Programas Pontos de Memória. No entanto, é salutar ressaltar que falar de pacificação, neste período atrelado ao “combate à violência” e “promoção da paz”, no escopo de um projeto que estimula a criação de museus em favelas, corrobora o modelo de cidade, por exemplo, dos grandes eventos, concomitante a implementação da fase piloto dos Pontos de Memória.

Nem públicos, nem privados: informalidade, a ideologia do empreendedorismo e a “pejotização” nas políticas culturais para museus comunitários

As críticas ao neoliberalismo, como orientação das políticas culturais brasileiras, são comumente dirigidas aos modelos de parceria público-

privada, para o financiamento da cultura, através das leis de incentivo pautadas na isenção fiscal, características da passagem de Francisco Weffort¹⁸ pela pasta da Cultura, no Governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC). Aqui, importa evocar as reflexões de Marilena Chauí (1995), que denomina como neoliberal a tendência de vermos, nas práticas do Estado, uma correlação entre cultura e evento de massa e a tendência à privatização das instituições culturais públicas, deixando-as sob a responsabilidade de empresários culturais e submetidas às lógicas e interesses do mercado.

No entanto, ao analisarmos as recentes contribuições de Dardot e Laval (2016), para quem o neoliberalismo é mais do que um sistema econômico é uma nova razão, “um conjunto de discursos, práticas e dispositivos que determinam um novo modo de governo dos homens segundo o princípio universal da concorrência” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 17), somos impelidos a refletir como tal racionalidade atua na produção de subjetividades – e não somente produzindo o caráter privado das estruturas ou o caráter massivo das ofertas culturais.

Os autores estabelecem uma interlocução com Foucault (2008), fazendo emergir o conceito de razão governamental, que seria a adoção de técnicas e procedimentos para uma administração racional do Estado, voltadas a dirigir a conduta dos homens. Por essa via, podemos dizer que a presença de imperativos como empreendedorismo, sustentabilidade e participação, para citar apenas os vocábulos mais frequentes no projeto aqui lido, são formas atualizadas de neoliberalismo nas políticas culturais.

Ao partirmos, por exemplo, da pergunta: “Se vocês sustentam um museu lá no asfalto e porque vocês não sustentam aqui no morro? Qual é a diferença?” – mencionada por Nascimento Junior (2009, p.165) em entrevista e cuja origem não sabemos se é anedótica ou se de fato foi proferida, entendemos que a garantia do direito à memória, como direito a museu, deveria estar atrelada a uma política também de distribuição de recursos.

Afinal, quem pode, concretamente, fazer museu? Como as estratificações econômicas da sociedade se expressam, também, na busca

¹⁸ Ministro da Cultura entre 1995 e 2000, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso.

das comunidades pela formalização¹⁹ das suas experiências de memória? O empenho das comunidades por formalizar e manter seus projetos de museu tem por obstáculo dificuldades de acesso, que se perpetuam nas iniciativas de base comunitária, aos escassos recursos públicos.

Essa dificuldade, além de reafirmar a favela como espaço da informalidade, incorre naquilo que Rotondo (2016, p. 208) problematiza a partir do conceito de “diversidade restrita”: situação na qual o estado limita-se a reconhecer, documentar e mesmo validar expressões e processos culturais sem, contudo, assegurar materialmente a sua continuidade.

De acordo com Franco (2018):

Há duas ações predominantes no Estado frente aos territórios populares: tornar-se ausente, ou não se fazer totalmente presente. As duas opções demonstram a escolha feita pelo Estado, seja quando sob a prerrogativa da garantia de direitos, opta por baixos investimentos e poucos equipamentos e/ou marca a sua presença com o uso da força e da repressão, principalmente por meio da ação policial. (FRANCO, 2018, p. 25).

No corpo a corpo com os museus de favela é possível inferir que aspectos como burocratização, precarização, informalidade, baixos orçamentos, descontinuidade e litígio no acesso aos recursos financeiros estão entre as dificuldades relatadas, pelos agentes comunitários, na manutenção do desejo de memória, como desejo de museu.

Neste sentido, vamos abordar o Programa Pontos de Memória como uma política marcadamente neoliberal – ainda que ambivalente, pois reconhecemos que se trata de uma iniciativa que congrega, a um só tempo, características transformadoras e conservadoras.

¹⁹ Vamos recorrer à ideia de formalidade e informalidade para tratar de uma condição dos museus comunitários em contraponto aos museus vinculados ao poder público ou a iniciativa privada, cujo estatuto esteja referendando por algum regime jurídico. Tais nomeações foram inspiradas pela entrevista supracitada, na qual o então presidente do Ibram afirmou que na Bahia, estado no qual não existe uma unidade museológica do Ibram, a relação da autarquia seria com o Ponto de Memória de Beiru e não com uma “estrutura formal” (NASCIMENTO JUNIOR, 2009, p. 158), o que nos leva a crer que a informalidade é uma das marcas atreladas aos pontos de memória.

Transformadora, pois assim como postula a literatura dedicada a expansão dos museus comunitários no Brasil (PEREIRA, 2018; GOUVEIA; PEREIRA, 2016; TOLENTINO, 2016) é possível identificar, ao longo das últimas décadas o investimento na consolidação do entendimento do museu como agente de transformação social, a partir da possibilidade de ampla abertura dessas instituições à sociedade e da edificação de práticas museais proativas, dialógicas, socializadoras e fomentadoras do protagonismo das próprias comunidades.

A assunção da possibilidade de fazer um museu, mesmo enfrentando muitas dificuldades e escassez, cria variados usos e apropriações tanto da forma museus, como dos espaços de circulação por eles abertos, e como a oportunidade para produzir contra-narrativas. Atuam na margem entre liberdade e condução das condutas, por vezes resistindo ou criando contrapontos ao caráter normativo das trocas com o poder público. Em algumas comunidades, por exemplo, os museus aparecem como processos de resistência – seja nas articulações com o Estado, seja contra ele.

A disputa pelos museus não se restringe aos seus modos de enunciação ou a sua forma de atuar. Existe uma luta pela possibilidade de ser e de se manter museu que se intensifica na medida que o “desejo de museu” é democratizado sem que haja, contudo, a democratização das possibilidades materiais para concretizá-lo. Dificuldade que faz emergir aquilo que entendo como a dimensão conservadora da política, que se expressa – a partir da leitura de Nancy Fraser (2006) – numa espécie de reconhecimento (da potência) sem redistribuição (das possibilidades).

Fraser (2006) identifica uma crescente polarização entre grupos que veem na redistribuição de recursos e riquezas a solução para o conjunto de injustiças sociais existentes na sociedade, se contraponto a grupos que veem exclusivamente na obtenção do reconhecimento social essa mesma solução.

Ainda que a autora tenha se ocupado, mais especificamente, das injustiças de gênero, é possível estender suas análises para outros tipos de políticas redistributivas, assim como para outras esferas das lutas sociais. Fraser (2006) parte das categorias “injustiça econômica” e “injustiça cultural” para afirmar que a busca pela igualdade social, que pautou historicamente as lutas políticas, estaria sendo substituída pela luta pelo reconhecimento das

diferenças, central tanto para os chamados “novos” movimentos sociais, como para o multiculturalismo. No entanto, o grande dilema posto pela autora é sobre como romper com essa polarização, assegurando a um só turno justiça econômica e cultural, por via de processos de reconhecimento e redistribuição, sem que a identidade suplante os interesses de classe e vice-versa.

A partir desta contribuição, cabe pensar que ainda que seja irrefutável a importância que os museus comunitários têm – como tecnologia – para o desenvolvimento da área museológica e das reflexões sobre museus no Brasil, se faz necessário ressaltar que no que diz respeito à distribuição de recursos, essas instituições foram/vêm sendo criadas sem possuir o mesmo capital simbólico, humano e orçamentário dos museus públicos (formais).

Se nos últimos anos, o uso da cultura como mecanismo de desenvolvimento econômico e social foi visto como solução global para os mais pobres, o ideal desenvolvimentista não se concretizou. Ao contrário, empobrecidos e precarizados, os contextos populares encontram na cultura mais uma possibilidade de complementação de renda do que uma forma efetiva de sustento.

É possível inferir que os museus comunitários, situados nas favelas, são processos museológicos executados por sujeitos oriundos do mundo do trabalho, pois nas experiências aqui analisadas, encontramos empregadas domésticas, professores, guias de turismo, líderes comunitários, donas de casa, desempregados, sendo raro pessoas que façam dos museus a sua função primordial. Museus articulados nas folgas, aos fins de semana, no fim do dia, que se mantêm pelo trabalho voluntário e que esporadicamente acessam algum recurso: de edital, de palestras realizadas por seus membros, de financiamento coletivo, recursos que raramente permitem dedicação integral.

Aqui queremos defender que a condição de informalidade se reflete também nas políticas que se propõem inclusivas. As dificuldades dessa política para repartir, além do sonho, as condições necessárias ao fazer e manter museus, foi tematizada por Lygia Segala (2018), que avalia como as políticas de financiamento por edital mobilizaram e “profissionalizaram” com remuneração temporária os “biscates nos editais” enquanto trabalhadores

intermitentes da cultura ou articuladores socioculturais, enquadrados nos últimos anos, sobretudo pelo advento da MEI, como microempreendedores.

Encontramos em Miqueli Michetti e Fernando Burgos (2016) um rico conjunto de tipologias, para analisar o quanto em alguns casos o empreendedorismo torna-se eufemismo para trabalho precarizado, na área cultural. Com base nos tipos ideais de Max Weber, Michetti e Burgos traçam os perfis dos empreendedores culturais, construindo três imagens mais comuns: o empreendedor cultural por necessidade; o empreendedor cultural por disposição; o empreendedor cultural por opção e o empreendedor cultural por vocação (2016, p. 590-593).

Sem nos atermos a todas as categorias, importa dizer que os “biscates de editais” se enquadram no grupo dos “empreendedores por necessidade”, que são indivíduos e grupos em situações precárias e de vulnerabilidades socioeconômica, ou seja, os trabalhadores da cultura a) de áreas periféricas de regiões metropolitanas e/ou b) de regiões consideradas “locais” com relação aos centros nacionais e globais de consagração e legitimação. Fazem parte desse tipo os grupos calcados em “identidades restritas” (MICHETTI; BURGOS, 2016, p. 590), que também podemos entender como subalternas.

A autora e o autor ponderam, ainda, que a formalização como pessoa jurídica desses profissionais, quando ocorre, se dá apenas para cumprir as exigências de editais, pleitear outras formas de apoio a projetos culturais ou emitir nota fiscal referente a produtos ou serviços prestados, daí o termo necessidade. Ao passo que, para aquelas pessoas já dotadas de capital financeiro: produtores, empreendedores culturais, empresários da cultura e do entretenimento, a cultura surge como meio de acumulação de capital, ao mesmo tempo financeiro e simbólico.

No Brasil, o processo de formalização passa por Microempreendedores Individuais (MEI), associações sem fins lucrativos e/ou Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPS) ou ainda microempresas que optam pelo regime do Simples Nacional. No entanto, dada a intermitência das oportunidades e a vulnerabilidade socioeconômica destes empreendedores, o empreendimento cultural fica em segundo plano, quando surgem oportunidades de empregos formais.

No caso do Programa Pontos de Memória, o empreendedorismo forçado, categorizado por Michetti e Burgos (2016), emerge junto com outros léxicos do mundo corporativo, como sustentabilidade, formalização/institucionalização e planejamento estratégico.

Esperava-se que o ciclo de sustentabilidade da iniciativa se desse após três anos de implementação de cada Ponto de Memória. Por sustentabilidade, entende-se a capacidade de cada projeto se autonomizar financeiramente após os primeiros investimentos realizados pelo poder público, conseguindo assim, por si, gerar recursos para a sua manutenção. Sobre este aspecto é comum, por exemplo, que as atas e publicações dedicadas a memória do projeto (OEI, 2016) enfatizem a necessidade tanto de formação continuada dos agentes culturais, como da costura de parcerias com outros ministérios e secretarias, para que logrem êxito na captação de recursos em editais ou chamamento públicos – de bancos, estatais ou empresas vocacionados para a economia criativa.

Pensando que estes projetos são pautados pela ideologia do desenvolvimento (aqui destacarei apenas a ideia da cultura como geradora de emprego), a ideia de sustentabilidade está completamente atrelada não somente à manutenção de cada iniciativa, como ao seu potencial de rentabilidade. Sobre isso, são importantes as análises de Paulo Peixoto (2017, p. 141) que afirma que os ideias de sustentabilidade atrelados ao patrimônio se devem ao fato de que:

muitos processos de patrimonialização exigem investimentos financeiros significativos e comportam outro tipo de custos sociais que não são suficientemente justificáveis com suplementos de identidade local ou com os argumentos da sustentabilidade cultural e social. Por isso, os decisores políticos tendem a evidenciar ganhos econômicos futuros que, por regra, resultam da interação entre patrimônio e procura turística.

Neste sentido podemos inferir que a correlação entre os projetos de memória e de pacificação também podem ser feitas a partir da produção da cidade como atrativo turístico e do turismo nas favelas como forma de sustentabilidade financeira das moradoras/es.

Em relação a institucionalização/formalização, podemos dizer que no caso dos Pontos de Memória essa é sinônimo de adesão ao Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ), condição necessária para concorrer em alguns editais ou para o acesso aos recursos e prêmios. Tal generalização da forma empresa (FOUCAULT, 2008) nos leva a crer que, não basta que as comunidades ou grupos tenham aderência ao discurso do desejo de memória. É necessário que elas respondam às normas, dominem os léxicos e saibam ler as nuances das oportunidades de financiamento e dos dispositivos de reconhecimento das práticas museológicas e patrimoniais, o que torna o discurso da diversidade, além de restrito, pouco poroso à outras formas de organização – a outros modos de ser museu.

Essa condição de informalidade – ou de formalização atrelada ao CNPJ, sem que haja qualquer compromisso público de longo prazo, compromete sobremaneira o caráter de instituição permanente, conforme a definição de museu do ICOM. Um exemplo concreto desta fragilidade é o Museu da Maré, ícone da museologia social e grande inspiração para o surgimento do Programa Pontos de Memória, que passou por uma crise, em 2014, que poderia ter levado ao seu fechamento ou desalojamento da sede atual²⁰.

Instalado em galpão privado, de propriedade do Grupo Libra de Navegação, o museu foi criado no espaço a partir de contrato de comodato, expirado no final de 2013. A renovação do contrato foi posta em questão pelos proprietários, que chegaram a solicitar a devolução do galpão, sem especificar a finalidade, gerando uma ameaça de despejo que culminou no processo de mobilização, do campo dos museus, das/os moradoras/es da Maré e da opinião pública, pela permanência da instituição no local. Tanto o Ibram, como o Município do Rio intermediaram as negociações para reverter o fim do contrato de comodato. A partir desta tensão, questiona-se: não seria esta uma ótima oportunidade para tornar o Museu da Maré, experiência tão

²⁰ Sobre o caso, ver LAPAGESSE, Gabriela. Funcionamento do Museu da Maré é ameaçado por impasse entre direção e proprietário de galpões. O Globo. 27/08/2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/funcionamento-do-museu-da-mare-ameacado-por-impasse-entre-direcao-proprietario-de-galpoes-13748976>. Acesso em: 15/01/2021.

emblemática, em uma instituição pública? Não havendo consenso ou negociação o museu seria desalojado, fechado? Vemos algo similar ocorrer com museus ditos formais?

Este exemplo, ligado a uma das iniciativas mais importantes, para a história dos museus comunitários no Brasil, podemos constatar que nem público, nem privado – os museus das/nas favelas, assim como seus territórios, têm se mantido na condição de informais. Para concluir, a partir das contribuições de Nancy Fraser (2006), as políticas culturais para o setor foram importantes, na medida que engendraram processos de reconhecimento, mas foram inócuas quanto ao seu potencial gerador de processos de redistribuição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL. Ministério da Cultura. **Bases para a Política Nacional de Museus**. In: **BRASIL. Ministério da Cultura**. Política Nacional de Museus: memória e cidadania. Brasília: Iphan: DEMU, 2003. p. 7-12.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Portaria nº 156/2004, de 06 de julho de 2004**. Cria o Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - CULTURA VIVA, com o objetivo de promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural, assim como de potencializar energias sociais e culturais, visando a construção de novos valores de cooperação e solidariedade.

Disponível em: http://www.feambra.org/feambra_sys/conteudo/legislacao/portaria-156-de-2004.pdf. Acesso em: 1 mar. 2021.

BRASIL. **Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009**. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Brasília, DF, jan. 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm. Acesso em: 20 set. 2018.

BRASIL. **Lei nº 11.904/2004**, de 14 de janeiro de 2004. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília: Câmara dos Deputados, 2013.

BRESSON, Maryse. **Participação: um conceito constantemente reinventado**. Socio-logos, [online] n. 9, 2014. Não paginado. Disponível em:

<http://journals.openedition.org/socio-logos/2817>. Acesso em: 20 jan 2021.

CHAGAS, Mario de Souza; ABREU, Regina. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. **MUSAS - Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro v.1, n. 3, 2007.

CHAGAS, Mario de Souza; ASSUNÇÃO, Paula; GLAS, Tamara. Museologia Social em Movimento. **Cadernos do CEOM**, Santa Catarina, v. 27, n. 41, p. 429-436, 2014. Disponível em: <http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2618>. Acesso em: 25 fev. 2021.

CHAGAS, Mario de Souza; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do Ceom**, Santa Catarina, v. 27, n. 41, p. 9-22, 2014. Disponível em:

<http://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/download/2592/1523>. Acesso em: 25 fev. 2021.

CHAGAS, Mario de Souza; ROCHA, Eneida Braga; PEREIRA, Marcelle; ROSE, Cláudia; GOUVEIA, Inês; TOLEDO, Welcio de. Desire for memory, desire for museums: the experience of the Memory Hotspots. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 38, p. 245-262, 2010. Disponível em:

<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/1655/131>. Acesso em: 25 fev. 2021.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura política e política cultural**. Estudos Avançados, v. 9, n. 23, p. 71-84, abr. 1995.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DECLARAÇÃO de Quebec. Princípios básicos de uma Nova Museologia, 1984. Tradução de Mario. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 15, n. 15, p. 223-225, 1999.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Minas Gerais: Editora UFJF, 2010.

FRANCO, Marielle. **UPP: a redução da favela a três letras. Uma análise da política de segurança pública do Estado do Rio de Janeiro**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

FRASER, Nancy. Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era “pós-socialista”. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n.14/15, p. 231 - 239, 2006. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50109>. Acesso em: 15 maio 2021.

FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GIL, Gilberto. **Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil**. Brasília: Ministério da Cultura, 2003.

GIL inaugura Museu da Maré em favela no Rio. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 8 maio 2006. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,gil-inaugura-museu-da-mareem-favela-no-rio,20060508p5982> Acesso: 23 abr. 2021.

GOUVEIA, Inês. **PRODUTO 2**. Documento com o Registro do processo de concepção do Projeto Pontos de Memória desde a sua proposição no âmbito do Pronasci-MJ, em atendimento à solicitação designada por Produto 2, expresso no TOR-134, sob coordenação do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM em parceria com o Ministério da Justiça, no âmbito do Programa Nacional de Segurança com Cidadania – Pronasci e a Organização dos Estados Ibero- americanos - OEI. (2010).

GOUVEIA, Inês; PEREIRA, Marcele. A emergência da Museologia Social. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 726-745, jun./dez. 2016. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16794>. Acesso em: 05 jan. 2021.

GOVERNO Federal inicia lançamento dos Territórios de Paz do Pronasci. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/noticias/283782>. Acesso em 28 fev. 2021.

GRANATO, Marcus (org.). **Museologia e patrimônio**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2015. (MAST: 30 anos de pesquisa, v. 1). Disponível em: http://site.mast.br/hotsite_mast_30_anos/pdf/volume_01.pdf. Acesso em: 05 jan. 2021.

IBRAM. **Programa Pontos de Memória. Histórico**. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria/>. Acesso em: 15/02/2021.

IBRAM; OEI. **Pontos de memória: metodologia e práticas em museologia social**. Brasília (DF): Phábrica, 2016.

LAPAGESSE, Gabriela. Funcionamento do Museu da Maré é ameaçado por impasse entre direção e proprietário de galpões. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 ago. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/funcionamento-do-museu-da-mare-ameacado-por-impasse-entre-direcao-proprietario-de-galpoes-13748976>. Acesso em: 15 jan. 2021.

LIMA, Glauber Guedes Ferreira Lima. Museus, Desenvolvimento e Emancipação: O Paradoxo do Discurso Emancipatório e Desenvolvimentista na (Nova) Museologia. **Museologia e Patrimônio. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - Unirio/MAST**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 85-106, 2014.

MICHETTI, Miqueli; BURGOS, Fernando. Fazedores de cultura ou empreendedores culturais? Precariedade e desigualdade nas ações públicas de estímulo à cultura. **Pol. Cult. Rev.**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 582-604, jun./dez. 2016.

MILLER, Toby. **Greenwashing culture**. New York: Routledge, 2018.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Política Nacional de Museus – Relatório de gestão 2003/2006**. Brasília: MinC/IPHAN/DEMU, 2006.

MINISTÉRIO da Cultura inaugura o primeiro museu em favelas do Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 maio 2006. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/ministerio-da-cultura-inaugura-primeiro-museu-em-favelas-do-rio-4585763> Acesso: 23 abr. 2021.

MONTECHIARE, Renata. **Museus em tempos decoloniais: os museus comunitários do Rio de Janeiro em colaboração com o Museo Nacional de Antropología de Madrid**. Trabalho apresentado na 32ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, [S. l.], realizada entre os dias 30 de outubro e 06 de novembro de 2020. Disponível em:

<https://www.32rba.abant.org.br/arquivo/downloadpublic?q=YToyOntzOjY6InBhcmFtcyl7czozNToiYT0xOntzOjEwOiJJRF9BUiFVSVZPIjtzOjQ6IjI3NzkiO30iO3M6MT0iaCI7czozMjoiY2NmYWQ1NTdiNGI3Njc1MzNjOTU2ODQwNTY4NGU1ZDAiO30%3D>. Acesso em: 15 jun. 2021.

MOUTINHO, Mário. (coord.) Sobre o Conceito de Museologia Social. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 1, n. 1, 1993.

NASCIMENTO JÚNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (org.). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo**: Revista Museum, 1973. Brasília: IBRAM/MinC: Programa Ibermuseos, 2012. v. 2.

NASCIMENTO JÚNIOR, José do. Entrevista com José do Nascimento Junior, presidente do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). [Entrevista concedida a] Antonio Albino Canelas Rubim; Archimedes Amazonas; Leonardo Souza. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 155-168, 17 dez. 2009. Disponível em:

www.politicasculturaisemrevista.ufba.br. Acesso em: 10 jan. 2021.

NASCIMENTO JÚNIOR, José do; CHAGAS, Mário de Souza (org.). **Política Nacional de Museus**. Brasília: MinC, 2007.

OLIVEIRA, João Pacheco de. Pacificação e tutela militar na gestão de populações e territórios. **Revista MANA**, v. 20, n. 1, p. 125–161, 2014.

PEIXOTO, Paulo. A linguagem consensual do patrimônio. *In*: PAES, Maria Tereza Duarte; SOTRATI, Marcelo Antônio. **Geografia, Turismo e Patrimônio Cultural**. Identidades, Usos e Ideologias. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017. p. 137 – 150.

PELA PRIMEIRA vez, favela abriga museu. Folha de São Paulo, 9 maio 2006. Disponível em: <http://feeds.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0905200624.htm> Acesso: 23 abr. 2021.

PEREIRA, Marcele Regina Nogueira. **Museologia Decolonial**: os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal. Tese (doutorado em museologia), Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração Departamento de Museologia. Lisboa, 2018.

PITOMBO, Mariella. Cultura e desenvolvimento: uma agenda para as políticas culturais. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 20, v. 27, n. 2, p. 2015-239, 2016.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. *In*: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro: FGV, v. 2, n. 3, p. 3 - 15. 1989.

PROJETO Rede de museologia social do Rio de Janeiro. Website, Rio de Janeiro, [2015]. Disponível em:

<http://rededemuseologiasocialdorj.blogspot.com/2017/05/poeticas-e-politicas-em-movimento.html>. Acesso em: 02 abr. 2017.

ROTONDO, Santiago Alvaro. Diversidade restrita: o regime do patrimônio imaterial e as culturas populares no Perú. **Revista Observatório Itaú Cultural**, São Paulo, n. 2, p. 208-221, jan./jun. 2016.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições**. Revista Galáxia, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

SÁ BARRETO, Francisco. Por uma experiência de intersubjetividade museal: elementos para uma agenda de comunicação e museus. **MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Brasília, n. 6, p. 10-29, 2014. Disponível em:

<https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2015/01/Revista-Musas-6.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2021.

SEGALA, Lygia. Museu experimental urbano e estratégias de reconhecimento social. In: SOARES, Bruno Brulon; BROWN, Karen; NAZOR, Olga. (org.). **Defining museums of the 21st century: plural experiences**. 1. ed. Paris: ICOM/ICOFOM, 2018. v. 1. p. 91-98.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro. Museu da Maré: Museologia a partir da favela. **Exporvisões, online**, 2019. Disponível em: <https://exporvisoes.com/wp-content/uploads/2019/12/texto-claudia-rose-museu-da-mar%C3%A9.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2021.

TOLENTINO, Átila Bezerra. **Museologia Social: apontamentos históricos e conceituais**. Cadernos de Sociomuseologia, Lisboa, v. 52, p. 21-44, 2016.

UGHETTO, Pascal. **La performance publique entre l'économie et le politique. Le cas des musées. Politiques et management public**, Paris, v. 24, n. 1, p. 55-78, 2006. Disponível em: www.persee.fr/doc/pomap_0758-1726_2006_num_24_1_2310. Acesso em: 12 jun. 2021.

UNESCO. Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial. Paris: UNESCO, 2012. Disponível em:

<https://whc.unesco.org/archive/opguide12-fr.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2021.

UNESCO. ICOM. **Documento da Mesa Redonda de Santiago do Chile**. Santiago, 1972.

VARINE, Hugues de. Le musée moderne: conditions et problèmes d'une renovation. **Museum International (Edition Française)**, Unesco, v. 28, n. 3, p. 127-140, 1976.

VIEIRA, Antônio Carlos Pinho. Museu da Maré. **Wikifavela**, [S. l.], [2018]. Dicionário de Favelas Marielle Franco. Disponível em:

<https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Museu da Mar%C3%A9> Acesso em: 15 jan. 2021.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Educação museal e ações curatoriais contemporâneas: uma reflexão sobre as exposições de longa duração da Pinacoteca de São Paulo

Milene Chiovatto¹

Resumo: O texto reflete sobre duas experiências de reformulação da exposição de longa duração da coleção de arte da Pinacoteca de São Paulo ocorridas em 2011 e 2020, tendo como pano de fundo as transformações da arte e da ação curatorial, e suas relações com as conceituações, ações e percepções da educação museal.

Palavras-chave: educação museal, arte, curadoria, museu.

Educación museística y acciones curatoriales contemporâneas: una reflexión sobre las exposiciones de larga duración en la Pinacoteca de São Paulo

Resumen: El texto reflexiona sobre dos experiencias de reformulación de la exposición de larga duración de la colección de arte de la Pinacoteca de São Paulo ocurridas en 2011 y 2020, con el telón de fondo de las transformaciones del arte y la acción curatorial, y sus relaciones con las conceptualizaciones, acciones y percepciones de la educación museística.

Palabras-clave: educación en museos, arte, curadoría, museo.

¹ Milene Chiovatto é coordenadora do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca de São Paulo desde 2002.
mchiovatto@pinacoteca.org.br

Introdução

Atualmente muitas instituições museológicas e artísticas buscam reorganizar suas coleções revendo posturas historicamente consagradas. Esse tipo de iniciativa embora tardia é, sem dúvida, importante, produtiva e mais do que bem-vinda, mas ainda há muito a caminhar para transformar efetivamente essas instituições em espaços sociais (PRIMO, 1999).

Grande parte desse esforço de ressignificação feito pelas equipes curatoriais parecem seguir diferentes “viradas” ou “ondas” em seus novos discursos que parecem se aproximar cada vez mais de conceitos, concepções e conhecimentos cotidianos da educação museal, e que embora constantemente compartilhadas no âmbito dos museus, não se faziam notar ou não ressoavam. Entre elas, destacamos a percepção de que a arte tem múltiplas possibilidades interpretativas para além da História da arte; que as diferentes interpretações qualificam a obra de arte; que a articulação e obras para promoção de interpretações é mais potente e mais significativa ao público do que a linearidade histórica ou classificação crítica, entre outras questões.

Sem aprofundar o tema da história da curadoria em artes, a proposta desse texto é defender que mesmo internamente às instituições mais tradicionais, que ainda adotam um discurso curatorial pautado pela cronologia, a tradição crítica ou a historiografia oficial da arte, uma ação educativa qualificada, voltada à construção de conhecimento e ao desenvolvimento crítico do visitante atua na necessária crítica institucional e social e desenvolve a oportunidade tanto de reconhecimento do público em relação às presenças ou ausências deixadas pelas coleções e obras, quanto faz o papel de ação afirmativa e crítica. Como exemplo dessas reflexões esse texto irá apresentar duas experiências de reformulação da exposição de longa duração da coleção da Pinacoteca de São Paulo.

Curar

As primeiras definições de curadoria tomavam por base a raiz da palavra em latim *curare*, que significa cuidar, zelar, tratar, para denominar e definir o papel do curador como "uma pessoa que administra a coleção da instituição" (TYŽLIK-CARVER, 2017). Naquela época, muitas vezes esse papel era compreendido como a figura do

conservador ou restaurador, o que em muitos países, principalmente de fala francesa, ainda se configura como questão.

Entretanto, atualmente essa curta definição mostra-se absolutamente insuficiente, por um lado, para toda a gama de ações que esses profissionais assumiram; para a importância social (e institucional) que esses profissionais foram alçados e por fim, para a amplitude de usos que essa palavra passou a ter. Contemporaneamente o termo curador ultrapassa - e muito - o universo da arte e da cultura, e pode ser visto em situações que chegam a ser divertidas, se não desesperadoras, de roupas a saladas, tudo parece ser possível de ser “curado” (TYŽLIK-CARVER, 2017).

Embora a história do termo curador aponte que as grandes transformações bem como a popularização do termo se desdobraram a partir dos anos 1990, essa transformação teve a precedência de algumas posturas pontuais mais criativas, e que remontam a década de 1970 (O’NEILL, 2020).

Alguns teóricos apontam que a incorporação do papel dos críticos de arte pelos curadores, abriu espaço para o chamado “gesto curatorial” (O’NEILL, 2020) em que mais do articular as obras pelas óbvias escolhas cronológicas, monográficas, temáticas ou consagradas pela História da arte, esse profissional passa a articular discursos para além das obras². Estimuladas pelas exposições coletivas (em que o curador organiza obras de diferentes autores a partir de umnexo comum) e do fôlego renovado das grandes exposições internacionais, principalmente as bienais, essa postura foi se consagrando, elevando esses profissionais a voz autorizada do mundo da arte como nunca antes. Entretanto não podemos negar que o que está em jogo com essa ampliação, além de novas formas de pensamento em arte e cultura, é o poder desses profissionais no mundo e sistemas da arte, inclusive internamente aos museus. Mas essas transformações não são um fenômeno isolado.

O que conhecemos como Política Pública de Cultura iniciou seu processo no final da década de 1950 com a instauração na França de um ministério dedicado ao que foi chamado então de “democratização da cultura”. Esse conceito deixou – e infelizmente

2 Ainda há muita controvérsia se os curadores estariam sobrepassando o papel dos artistas na construção de discursos, e muitas vezes usando obras supostamente autônomas como ilustração de seus discursos.

ainda deixa – inúmeras marcas no pensamento sobre cultura ao redor do mundo. Essa primeira experiência, ao mesmo tempo em que definia que era dever do Estado organizar a política cultural, seus sistemas e modelos, por extensão também definiu o que significava "cultura", "arte" e "público" (CHIOVATTO, 2020).

A proposta era facilitar o acesso ao patrimônio historicamente consagrado (de origem ocidental, branca, contada inúmeras vezes pela História da Arte consagrada) e criar ações para expandir a distribuição desses bens em locais mais próximos da população, para que essa pudesse ter sua consciência crítica e estética naturalmente desenvolvida pelo contato com esse patrimônio.

Obviamente a experiência não foi bem sucedida já que o conceito de cultura utilizado nessa política a restringe à erudita, legitimada pelas elites produtoras de parâmetros estéticos, desconsiderando a diversidade cultural, obedecendo uma lógica de hierarquia cultural, além da noção equivocada de público como homogêneo.

O paradigma da democratização cultural reforça, ainda, apenas a fruição como momento do sistema cultural possível ao público e esse momento como suficiente para a formação do capital cultural do indivíduo, desconsiderando a relevância dos processos de produção cultural para a constituição desse capital (CHIOVATTO, 2020).

Dessa forma é possível conceber a noção do curador tradicional, apresentando a história da arte ocidental ao público pela lógica de sua historicidade como parte desse tipo de pensamento. Porém subsequentemente, ainda no final da década de 1960, percebeu-se que essa proposta política parecia equivocada, pois o afastamento da chamada alta cultura em relação à população se dá pela não consideração da variedade de culturas presentes na sociedade (com seus diferentes valores, ideais de beleza, conceitos de fatura etc.) ou do indivíduo visitante como potencial produtor de sua própria cultura. Assim, ainda na França, em substituição ao termo democratização, passou-se a utilizar o conceito de democracia cultural, ainda em franca consolidação e terreno mais fértil para experiências artísticas e curatoriais, inclusive avançando nas chamadas ações afirmativas.

Também não é casual que na década de 1970 tenham surgido pensamentos e movimentos que propunham museus mais engajados com suas comunidades, e

construídos *com* essas populações, servindo para seu desenvolvimento crítico. Nomeados genericamente de Nova Museologia, esses movimentos ainda ressoam, embora muito haja a ser feito para transformar essas instituições em locais de encontro comunitário, expressão das identidades sociais, oportunidade para desenvolvimento crítico dos indivíduos e motor de transformação social, como propunha o Museu Integral (PRIMO, 1999).

Também não coincidente é a constante transformação no conceito de museu. Uma nova definição vem sendo desenvolvida pelo ICOM desde 2016, posto que a definição atualmente em uso datava de 2007 parecia não mais dar conta dos fenômenos museológicos em desenvolvimento³. Some-se a isso os calorosos e contínuos debates acerca da forma de atuação e nomenclatura adequada para os profissionais de educação dos museus, ainda longe de um consenso (CHIOVATTO, 2020).

Assim, as transformações sofridas tanto pelo conceito quanto pela variedade de atuação dos curadores é parte de uma cadeia maior de transformações ainda em processo no campo da museologia, cultura e da arte.

Viradas artísticas e curatoriais

Embora claramente todas as exposições sejam discursivas e apresentem de forma mais ou menos evidente um determinado conceito (e também, mesmo que menos evidente, uma ideologia), o que temos a partir das décadas finais do século passado é um papel mais interpretativo assumido pelos curadores, desafiando a pretensa “autonomia” da obra de arte⁴. Numa abordagem curatorial cronológica, por exemplo, o principal é saber-se a data de fatura da obra e, a partir disso, considerar a qualidade de sua fatura, sua iconografia e autoria, por exemplo. Entretanto, se o conceito se encontra fora de um parâmetro objetivamente delimitado é possível que se torne mais e mais interpretativo.

Desde meados dos anos 90, a curadoria passou a ser vista como uma atividade criativa, e há mais sobreposição entre o artista e o curador do que antes - eles estão cada vez mais engajados em atividades

³ A nova definição de museus deve ser finalizada no segundo semestre de 2022, na Conferência Trienal do ICOM em Praga, após tumultuado processo que instituiu dois diferentes comitês para propor mudanças na redação desse texto.

⁴ A autonomia da obra de arte é uma percepção alicerçada pelo Iluminismo e característica da modernidade em que se acredita que existam critérios objetivos para se julgar a qualidade e importância das obras de arte.

similares. O curador é, cada vez mais, um autor que experimenta com diferentes formatos, diferentes formas de vivenciar a arte e criar significados diferentes. Como um artista, o curador contemporâneo testa formatos antigos e inventa novos formatos (SOTHEBY'S, 2022). (tradução nossa).

A ampliação do papel do curador conferiu-lhe também interna e externamente às instituições, um status crescente, sendo esse profissional muitas vezes o definidor da própria atuação da cadeia de operação museológica (BRUNO, 2008).

Esse status crescente muitas vezes distorce a relação entre as áreas de expertise do museu, reforçando hierarquias prejudiciais à compreensão do museu como organismo social.

Nesse sentido temos visto no campo da arte e curatorial, em exposições, no mercado e também nos museus ao redor do mundo, “viradas” e “ondas”⁵ interpretativas a partir das quais a curadoria têm organizado coleções e obras.

Entre várias, destaco as mais conhecidas e discutidas, tais como o educational turn; o social turn e, mais recentemente, o político turn. As chamadas ações afirmativas se encontram entrelaçadas ao interesse crescente pela arte coletiva, interpretativa e engajada, e a esses movimentos.

Ações afirmativas são políticas focais que alocam recursos em benefício de pessoas pertencentes a grupos discriminados e vitimados pela exclusão sócio-econômica no passado ou no presente. Trata-se de medidas que têm como objetivo combater discriminações étnicas, raciais, religiosas, de gênero, de classe ou de casta, aumentando a participação de minorias no processo político, no acesso à educação, saúde, emprego, bens materiais, redes de proteção social e/ou no reconhecimento cultural (FERES JÚNIOR, 2018).

No caso das curadorias essa tendência tem se apresentado de formas múltiplas desde a inclusão de obras produzidas por indivíduos pertencentes aos grupos histórica e socialmente vulnerabilizados nos acervos das instituições; a incorporação de curadores pertencentes a esses grupos na conceituação de exposições, ou ainda a concepção de mostras temporárias dedicadas a esses artistas. Entretanto, me pergunto como discursar sobre sociedades mais equânimes, quando internamente ao

⁵ Em inglês, chamadas de “turns”.

museu que as abriga não há diálogo sistêmico entre aqueles que pensam e propõem esses discursos e aqueles que efetivamente dialogam com as comunidades?

Se por um lado as ações afirmativas são necessárias (e bastante tardias) vista a necessidade de políticas públicas específicas para minorar a desigualdade política, social e econômica entre grupos de uma sociedade, por outro lado são francamente insuficientes. Sem dúvida ampliar a visibilidade e a presença de culturas, no plural, na cultura dita “oficial” representa um necessário reposicionamento na relação entre essas e as culturas historicamente dominantes. Entretanto, internamente aos museus, por exemplo, esses movimentos não têm impactado a realidade interna com a mesma atenção, sendo a maioria dos cargos de direção ainda destinados a homens brancos (principalmente críticos, historiadores e curadores); enquanto a maioria funcional das áreas executivas e categorias funcionais mais básicas são destinadas as mulheres. Ainda nessa mesma linha a variedade de etnia, origem e classe social dos trabalhadores dessas instituições repetem internamente as situações sociais externas de exclusão. Seus conselhos administrativos ainda são formados pelos mesmos personagens e ampliando o raciocínio para o sistema de artes, os donos de galerias, seus frequentadores e compradores ainda fazem parte dos mesmos extratos étnicos e socioeconômicos de sempre. Da mesma forma, apesar dos esforços de mobilização feitos pelas áreas educativas dos museus ao longo do tempo, muito pouco ainda é possível notar de diversidade na frequência aos próprios museus.

Dessa maneira, muito será necessário ainda avançar para que se cumpra a premissa básica das ações afirmativas que é promover igualdade de acesso a oportunidades na área cultural.

Educação museal

A partir dos breves pontos levantados acima é possível notar as grandes transformações sofridas pelo meio museal. A compreensão acerca da educação museal não é exceção e tem se transformado grandemente. Se no século XIX o museu era visto como uma instituição dedicada à educação estética (histórica, biológica etc.) de uma elite, e isso implicava em visitas “educativas” feitas pelo próprio diretor, que também cumpria muitas vezes o papel de curador e conservador da

instituição; hoje em dia cada vez mais, a educação museal tem se tornado foco de discussões e grande mobilizadora de integração social (VARINE, 2008).

Embora em algumas instituições a educação museal ainda siga os antigos parâmetros da “visita guiada” na qual se propunha apenas um determinado percurso pela exposição, e também um único discurso (o curatorial / institucional) repetido pelo guia, geralmente com palavras mais simples para que o visitante (o “povo inculto”) pudesse ter acesso à alta cultura, branca, ocidental e historicizada linearmente (CHIOVATTO, 2020), essa prática tem sido substituída mais e mais por ações dialógicas, participativas com vistas a construção de conhecimento e desenvolvimento crítico do visitante .

No entanto ainda hoje é muito comum ouvirmos de diretores e curadores de museu a repetição da crença de que o papel da educação museal seria “traduzir” aos públicos as propostas curatoriais. Defendo a ideia de que a principal função do museu é educar; mas a partir disso é necessário explicitar o que queremos dizer com educar.

O termo Educação tem origem longínqua e é inútil pensarmos que vamos definir aqui um conceito tão complexo. Mas vamos tentar ao menos nos aprofundar um pouco no conceito por trás da palavra Educação.

Nos dicionários etimológicos, educar aparece a partir do latim "educare", que significa “educar, *instruir*” mas também “*criar*”. Essa palavra era composta por "ex", fora, e "ducere", guiar, conduzir, liderar. Há a ideia de que introduzir alguém ao mundo por meio da instrução seria como “levar uma pessoa para fora de si mesma, mostrar o que mais existe além dela mesma”.

As modificações derivadas desse processo se dão tanto no educando quanto no educador, uma vez que o mesmo ao longo do processo vai

modificando sua compreensão de si mesmo, como mestre, e sua compreensão da natureza daquilo que ensina. *O educador* não oferece uma verdade da qual bastaria apropriar-se, mas uma tensão [...] Não faz mais do que enriquecer a cada um de si mesmo, desvelar o que cada um é e o que tem de melhor, e levar cada um à sua própria altura, procurar em suma que cada um chegue a ser o que é. [...] O mestre puxa e eleva, até que cada um se volte até si e vá além de si mesmo, até que cada um chegue a ser o que é. (Larrosa, 2005)

Acreditamos que mais do que transmissão de informações, o mestre/educador está atento ao desenvolvimento do educando no sentido de estimular seu crescimento por meio de tensões e não de respostas.

No mundo real, entretanto, aquilo que em conceito pode ser libertário e abrangente, ou seja, essa tal Educação, acabou por originar estruturas pré-formatadas, tais como a Escola. A consolidação histórica da instituição escolar e sua disseminação modelar⁶ em todo o mundo tem nos custado muito, dado que acaba por constituir-se uma confusão do conceito de Educação com a própria Escola, como se apenas nesse local e tipologia institucional a Educação pudesse se dar. Ou pior ainda, como se apenas o modelo de educação desenvolvido na escola servisse de parâmetro para o que a Educação é ou poderia ser.

Porém, além de definirmos o que entendemos por educação é fundamental, ainda, refletirmos sobre o que entendemos por conhecimento e talvez essa seja a questão mais importante. Como colocado acima, a partir da própria etimologia da palavra, as ideias de instruir e criar são partes importantes e significativas do ato de educar. Essas ideias parecem ser contraditórias, posto que enquanto instruir tem relação com transmitir conhecimentos; adestrar e domesticar, pressupondo a existência externa de conhecimentos a serem introduzidos a alguém e ao mesmo tempo adequar as individualidades a modelos pré-existentes, moldando individualidades a um padrão; criar tem relação com dar existência; gerar, produzir, pressupondo uma autonomia dos indivíduos em relação a modelos e/ou conhecimentos prévios e uma intensa participação na construção de significados, ou seja, pressupondo uma autonomia de significação.

Para aprofundarmos essas questões, busquemos compreender a classificação das teorias do conhecimento, desde aquela que considera o conhecimento como algo dado e externo ao aprendiz (uma verdade única e objetiva, portanto transmissível) e aquela que considera o conhecimento como algo a ser construído, criado, produzido pelo aprendiz (com verdades múltiplas e contextuais, portanto irrepetíveis e impossíveis de transmissão) (HEIN, 2006).

⁶ A constituição da escola como instituição instrutiva com mestres e grupos de estudantes organizadas em um único espaço de aprendizagem e mais adiante, separados por idades, é um advento do período medieval, porém se dissemina em todo o mundo com a configuração que hoje temos, a partir dos processos de modernização e de bases conceituais derivadas do Iluminismo.

As teorias da aprendizagem podem ser grosseiramente agrupadas ao longo de um continuum de “passivo” a “ativo”, isto é, de teorias, em um extremo, que consideram a mente uma receptora passiva de novas sensações que são absorvidas, classificadas e aprendidas, e ao extremo oposto, que postula que a aprendizagem consiste no envolvimento ativo da mente com o mundo externo, em que o aprendiz ganha conhecimento pensando e agindo no mundo externo em resposta a estímulos. [...] As teorias do conhecimento dizem respeito ao fato de o aprendizado implicar a aquisição de verdades sobre a natureza ou a construção de conhecimento, seja pessoal ou culturalmente, que é "verdadeiro" apenas para aqueles que o aceitam (HEIN, 2006).

O fato de a instituição escolar perpetuar até contemporaneamente um modelo educativo voltado à ideia do aluno como receptáculo vazio, pronto a receber conhecimentos sempre verdadeiros e inquestionáveis, é o que, ao fim e ao cabo, tem dado ao conceito de Educação uma compreensão profundamente equivocada.

Uma consequência do conceito de que a mente é ativa e de que a experiência, a cultura, a disposição e o desenvolvimento anteriores influenciam o aprendizado é a importância crescente das características dos aprendizes para os educadores. Se o aprendiz é visto como um recipiente passivo no qual a educação é derramada (para usar uma metáfora grosseira mas popular), então o foco de qualquer pedagogia é organizar o assunto e apresentar o conteúdo da forma mais apropriada para que possa ser absorvido pelo aluno [ou visitante do museu]. Mas a noção de uma mente ativa exige uma preocupação pela "mente" particular do aprendiz (HEIN, 2006).

O modelo educativo que entende o conhecimento como algo construído pela ação ativa do educando, levando-se em conta suas experiências prévias, é chamado de Construtivista. Além de um modelo mais adequado às experiências vivenciadas no museu, o Construtivismo aponta para desdobramentos específicos como é o caso do desenvolvimento de ações educativas destinados a diferentes perfis de público, com especialistas atuando para uma ação educativa dedicada a suas especificidades. Cada perfil de público tem seus próprios recursos, vivências, conhecimentos e experiências anteriores capazes de construir uma significação possível para cada grupo em cada momento, evidenciando as chamadas “comunidades interpretativas”⁷

⁷ Segundo a autora, as comunidades interpretativas podem ser identificadas por grupos que compartilham as mesmas estratégias interpretativas, ou seja, por grupos que atribuem sentidos utilizando-se de estratégias interpretativas comuns. “É dentro das comunidades interpretativas que a

(HOOPER-GREENHIL, 1994), tão evidentes na prática da educação museal cotidiana. No modelo educacional construtivista, a verdade é contextual e construída por um processo contínuo de negociação, envolvendo as experiências anteriores dos sujeitos na produção ativa de seus próprios significados.

No mundo contemporâneo, no qual estamos imersos em informação disponível à distância de um click e quando um museu deve priorizar sua ação social, a opção por qualquer ação educativa museal parece óbvia: se não for voltada à construção de conhecimento e significação a partir do(s) público(s) ela simplesmente não faz sentido. Assim, atualmente as visitas educativas tendem a ser eminentemente formada com base no diálogo, exatamente para promover a emergência das significações pessoais e coletivas dos visitantes e grupos. Da mesma forma, hoje em dia, inserir questões abertas⁸ em distintos espaços ou recursos educativos dos museus (incluindo textos de parede, publicações, atividades, jogos etc.) é uma maneira comum de estimular essa mesma atribuição individual e coletiva de significados.

De maneira geral, a construção coletiva de significação apenas pode ocorrer por meio de diálogo. Não há maneira de acessar as experiências, interpretações e vivências prévias dos educandos se não lhes perguntando questões e deixando-os livres para respondê-las. Assim, em relação à educação formal, a educação museal além de ter um diferente modelo estruturante, conforme apresentado acima, que implica em abrir mão das certezas construídas historicamente ou teoricamente (como a História da Arte, por exemplo), lança-se sobre o absoluto desconhecido ao optar por questões abertas que promovam discussões em busca de significações autônomas.

Refletindo esses mesmos princípios, a PNEM, Política Nacional de Educação Museal, construída coletivamente e publicada em 2017, no glossário que acompanha seu Caderno, assim define a educação museal:

A Educação Museal envolve uma série de aspectos singulares que incluem: os conteúdos e as metodologias próprios; a aprendizagem; a experimentação; a promoção de estímulos e da motivação intrínseca a partir do contato direto com o patrimônio musealizado, o reconhecimento e o acolhimento dos diferentes sentidos produzidos pelos variados públicos visitantes e das maneiras de ser e estar no

construção de significados de um indivíduo é testada, apoiada e desenvolvida. A comunidade interpretativa impõe limites ao mesmo tempo em que possibilita a construção de significados”.

⁸ Derivada do campo da pesquisa, o termo *perguntas abertas* indica a opção por perguntas que exigem respostas de cunho pessoal. Por meio delas, o leitor tem liberdade para explicar, descrever e opinar desde seu ponto de vista particular.

museu; a produção, a difusão e o compartilhamento de conhecimentos específicos relacionados aos diferentes acervos e processos museais; a educação pelos objetos musealizados; o estímulo à apropriação da cultura produzida historicamente, ao sentimento de pertencimento e ao senso de preservação e criação da memória individual e coletiva. É, portanto, uma ação consciente dos educadores, voltada para diferentes públicos. (...). A Educação Museal coloca em perspectiva a ciência, a memória e o patrimônio cultural enquanto produtos da humanidade, ao mesmo tempo em que contribui para que os sujeitos, em relação, produzam novos conhecimentos e práticas mediatizados pelos objetos, saberes e fazeres. Possui também estrutura e organização próprias, que podem relacionar-se com outras realidades que não a específica dos museus, de acordo com os objetivos traçados no seu planejamento. São ações fundamentalmente baseadas no diálogo. Isso inclui o reconhecimento do patrimônio musealizado, sua apropriação e a reflexão sobre sua história sua composição e sua legitimidade diante dos diversos grupos culturais que compõem a sociedade. Neste contexto, a Educação Museal é uma peça no complexo funcionamento da educação geral dos indivíduos na sociedade. Seu foco não está em objetos ou acervos, mas na formação dos sujeitos em interação com os bens musealizados, com os profissionais dos museus e a experiência da visita. Mais do que para o “desenvolvimento de visitantes” ou para a “formação de público”, a Educação Museal atua para uma formação crítica e integral dos indivíduos, sua emancipação e atuação consciente na sociedade com o fim de transformá-la. (IBRAM, 2018)

O que quero pontuar com isso é que as ações educativas orientadas pela concepção construtivista, e pautadas pelas bases pedagógicas de Paulo Freire são necessariamente críticas, não apenas à arte, mas a seus sistemas, às instituições nas quais operam e à própria sociedade.

Dessa maneira, a educação museal, como toda educação, é eminentemente política, como afirmava Paulo Freire

... a educação é um ato político. Não há prática educativa indiferente a valores. Ela não pode ser indiferente a um certo projeto, desejo ou sonho de sociedade. Ninguém é educador por simples acaso. Ninguém forma por formar. Há objetivos e finalidades, que fazem com que a prática educativa transborde de si mesma. (FREIRE, 1991)

Os exemplos mais complexos de processos educativos que descreveremos abaixo e que se mesclam com as próprias propostas curatoriais foram uma conquista nesse sentido, mas mesmo se não pudessem ter sido realizadas, a ação educativa mais tradicional, qual seja, a realização de visitas educativas, operam na mesma chave de compreensão questionando as presenças e ausências em qualquer exposição,

abrindo oportunidades de diálogos e de participatividades, e por fim, de construção de significados e geração de consciência crítica, com vistas à transformação social.

Arte em Diálogo

A Pinacoteca de São Paulo é um museu público do Estado de São Paulo⁹, inaugurado em 1905 e possui significativa coleção de obras principalmente brasileiras desde o século XVII até a contemporaneidade. Durante os anos de 2008 a 2011 a equipe técnica do museu esteve envolvida com o projeto de reformulação da exposição de longa duração da coleção que foi aberta em outubro de 2011 e nomeada *Arte no Brasil: Uma história na Pinacoteca*.

Além das pesquisas de público, documentos produzidos pelas áreas de atendimento e educação, e entrevistas com profissionais de diversas áreas, principalmente curadores e críticos e historiadores da arte, uma das particularidades desse processo foi a congregação de profissionais de fora da área curatorial do museu para participar da iniciativa, num grupo de trabalho que deu oportunidade de outras áreas como conservação, expografia, restauro, acervo museológico e também educação participarem dos processos de construção conceitual da mostra.

Durante sua elaboração muitos foram as discussões sobre os partidos curatoriais, seleção de obras e outros aspectos definidores da mostra, mas ao final o partido curatorial optou naquela ocasião por uma mostra que pudesse:

Oferecer ao público uma visão geral da história da arte no Brasil com a adoção de um critério cronológico para exibição das obras, sendo as salas organizadas em torno de temas relevantes para a compreensão desta história - obras compreendidas entre o período colonial e as primeiras décadas do século XX.¹⁰

No guia que acompanhava a mostra, a curadoria assim apresentava esse recorte curatorial:

[...] obedecendo a uma ordem cronológica, a exposição se articula a partir de dois eixos temáticos, essenciais na constituição e compreensão do desenvolvimento das práticas artísticas no país. De um lado, a formação de um imaginário visual sobre o Brasil – o conjunto de imagens sobre ele, as relações e os sentidos produzidos

⁹ Desde 2006 gerida por uma organização social de cultura chamada APAC, Associação Pinacoteca Arte e Cultura.

¹⁰ MESQUITA, Ivo. Documento interno de trabalho.

por essas imagens –, tomando como ponto de partida pinturas, desenhos e gravuras dos viajantes estrangeiros dos séculos XVII ao XIX. Foram eles que forjaram para o mundo as primeiras representações de uma paisagem tropical exuberante, um lugar primordial, com uma natureza exótica e povos míticos. Essa perspectiva informava as questões advindas com a Independência (1822) e a República (1889) no sentido de criar, simbolicamente, uma raça brasileira, produto do encontro entre o nativo e o europeu – Peri e Ceci, Moema, Bartira e João Ramalho, entre outros – e de afirmar, em um lugar ainda idílico, a identidade nacional por meio de uma arte brasileira. Essa mesma questão persistiu no início do século XX, marcou também o programa da primeira geração de modernistas (1922) e se refletiu no imaginário de todas as formas de nacionalismo da República brasileira. Entretanto, foi essa geração que introduziu no debate estético e cultural a figura do negro como elemento fundante da brasilidade, fazendo assim a passagem do caipira para o mestiço como signo de identidade.

De outro lado, a mostra descreve o processo de formação de um sistema de arte no país – ensino, produção, mercado, crítica e museus – com a chegada da Missão Artística Francesa (1816), a criação da Academia Imperial de Belas Artes (1826) e o programa de Pensionato Artístico. Este último, iniciado sob o mecenato do Imperador, e depois como política cultural do estado republicano, possibilitava o aperfeiçoamento profissional dos artistas locais em centros de excelência artística naquele tempo, como Paris e Florença. (MESQUITA, 2013)

Durante os cerca de quatro anos de discussão que precederam a abertura da mostra sempre foi desejo do Núcleo de Educação a inserção de obras, referências e textos que alterassem a abordagem cronológica proposta, tensionassem a concepção da História da Arte como único meio de aproximação às obras e estimulassem a interpretação pessoal dos visitantes sobre a arte. A escolha desse partido curatorial, apesar de todas as pesquisas e discussões tidas, nos levaram a propor a inserção de obras estranhas ao discurso proposto a fim de criar tensões e potencializar discussões para com o público visitante. Essa ideia foi apresentada internamente ao museu da seguinte forma:

A presente proposta se estruturou a partir da elaboração do discurso da nova exposição de longa duração de obras do acervo da Pinacoteca por parte da curadoria da instituição.

Em sua concepção, as obras do acervo serão apresentadas em três espaços distintos¹¹, cabendo às salas do prédio Luz obras referentes ao século XIX.

¹¹ No espaço a Estação Pinacoteca, parte dessa mesma narrativa esteve dedicada ao Modernismo, na mostra chama *Modernismo no Brasil: Uma história na Pinacoteca*. O conceito geral da mostra também

No projeto expositivo a cada sala ou conjunto de salas serão apresentadas obras representativas de conceitos históricos, numa abordagem eminentemente temporal.

O projeto proposto pela curadoria e os pressupostos apresentados na introdução acima¹², incentivaram o Núcleo de Ação Educativa a propor – em algumas salas - a inserção de obras distintas desse universo, na busca de possibilitar ao público em geral um maior potencial de discursos e relações.

Em paredes sinalizadas em cores distintas das paredes do percurso curatorial estariam colocadas obras que chamaremos de relacionais, numa alusão à Estética Relacional, termo cunhado por Nicolas Bourriaud.

Este teórico propôs a estética relacional tanto como processos de criação artística, como também método de análise dessa criação, característica a partir dos anos 90. Formulando este conceito a partir da análise de poéticas desenvolvidas por artistas nos anos 80 e 90 do século passado, definiu a estética relacional pensando em obras construídas de forma colaborativa, que partilhavam uma preocupação com a interatividade e com as relações entre o artista, o espaço social e o espectador. Certamente, no sentido que aqui adotamos, o conceito não se aferra aos processos de criação ou aos analíticos da obra, mas se estende aos processos de mediação e interpretação do objeto artístico.

Entretanto, mais do que suas teorias, a ideia de uma arte relacional foi ainda mais enfática enquanto esteve à frente da direção do Palais de Tokyo, em Paris de 1999 a 2002.

Naquela ocasião algumas medidas foram tomadas para aproximar a instituição e seu entorno, desde a alteração no horário de funcionamento da instituição (que ficava aberta até a meia-noite); ingressos, café e produtos da loja do museu com preços mais acessíveis ao público em geral e a valorização do programa de mediação, entre outras ações.

Longe de ser uma proposta que consideramos ideal no relacionamento entre a instituição e a comunidade na qual se situa, estas ações demonstram uma preocupação mais ampla em relação ao público que frequenta e/ou deveria frequentar o museu.

O termo *relacionais* é também alusivo aos trabalhos de artistas do Neoconcretismo que propunham na interação com o espectador, a construção compartilhada do sentido da obra.

Partimos, ainda, de teóricos da educação que embasam as ações no Núcleo de Ação Educativa, principalmente as propostas de Paulo Freire e do filósofo americano John Dewey, na concepção de que o encontro com a arte pode ser uma experiência de tal significância, que é capaz de constituir-se em referência para a vida.

Assim, em acordo com as prerrogativas explicitadas acima e em consonância às proposições teóricas e práticas da chamada Nova Museologia, e principalmente calcadas em nossa prática diária de educação junto ao público geral do museu, a seleção de Obras Relacionais tem por objetivos, entre outros:

incluía o espaço do Octógono (espaço central do edifício Luz) dedicado à arte contemporânea e a expectativa de um terceiro edifício dedicado à arte contemporânea que apenas foi efetivado recentemente, em 2021.

¹² Que apontavam para a função social do museu, para a pouca familiaridade do público atendido com a História da Arte (nacional ou internacional) e pelo pouco interesse que o sistema de ensino da arte poderia despertar nesses.

- Ampliar o potencial interpretativo das obras expostas;
- Ampliar o repertório visual presente na mostra;
- Gerar empatia e identificação com os universos culturais dos visitantes;
- Potencializar o senso de pertencimento do visitante no universo da cultura coletiva;
- Propiciar diversificação e multiplicidade de ações educativas;
- Promover discursos paralelos e complementares aos propostos pela curadoria.¹³

Mais tarde a proposta de inserir as chamadas “obras relacionais” recebeu o nome de Arte em Diálogo e, diante das fortes discussões que provocou, só foi implantada em virtude do apoio da direção do museu à época¹⁴. A decisão expográfica dessa proposta ser apresentada em paredes de cor distinta como uma sinalização visível, separando as obras selecionadas pelo Núcleo de Ação Educativa com textos desenvolvidos também por nós, baseados mais em perguntas e com textos que apresentavam possibilidades de reflexões mais particulares e muitas das questões aparecerem sem resposta, foi uma exigência da curadoria para separar, inclusive visualmente, o discurso curatorial das ações educativas.

Na parede da primeira sala da exposição a proposta foi assim apresentada:

ARTE EM DIÁLOGO observar imagens e relacionar ideias é uma proposta do Núcleo de Ação Educativa da Pinacoteca que estará presente em algumas salas da exposição.

A partir de alguns dos assuntos tratados, selecionamos obras de diferentes autores e épocas para estimular o estabelecimento de relações.

Esperamos que ao vê-las, você também possa criar suas próprias interpretações, e trocar ideias com seus amigos ou consigo mesmo.

A questão comum a todas as obras do *ARTE EM DIÁLOGO*, e que esperamos você se pergunte ao longo da visita à exposição é:

O que aproxima e diferencia estas obras das demais presentes na sala?

Boas ideias e boa visita!

A proposta foi instalada em 7 das 13 salas da exposição, e ao longo dos quase dez anos que a mostra permaneceu em cartaz muitas foram as obras trocadas e revistas em virtude de empréstimos ou conservação.

¹³ CHIOVATTO, Milene. Documento interno de trabalho.

¹⁴ O diretor geral da Pinacoteca à época era o museólogo Marcelo Mattos Araújo.

A título de exemplo apresentamos sucintamente abaixo uma dessas iniciativas de maneira a demonstrar a tensão gerada entre o discurso curatorial e a obra do Arte em diálogo.

A sala número 4, dedicada à criação da academia, tratava da transferência da Família Real portuguesa para o Brasil em 1808 e da origem da institucionalização do ensino artístico no país e apresentava obras que tratavam da construção das imagens de personagens históricos da realeza luso-brasileira como também de obras produzidas no contexto da chamada missão artística francesa.

Em tensão com as imagens de reis, rainhas e membros da nobreza, inserimos a obra *Êxodo*, de 2015 do artista contemporâneo negro Jaime Lauriano. A partir dela, elaboramos o seguinte texto educativo que compunha o Arte em diálogo nessa sala:

Você reconhece os territórios dos mapas desenhados na obra?

Os mapas do Brasil e do continente africano aparecem aqui desenhados em dois fragmentos de tecido de igual tamanho e cor. Um dos mapas é traçado apenas em contorno, enquanto o outro é totalmente preenchido. Além disso, o tecido no qual aparece o mapa do Brasil se sobrepõe ao tecido que tem o mapa do continente africano, de modo que os dois se alinham pela base dos desenhos. Assim, os tecidos criam um eixo diagonal. Note, ainda, como os tecidos deixam linhas soltas, apesar do acabamento.

O que os materiais utilizados, a maneira como o artista os organizou e as imagens criadas nos fazem pensar?

Um aspecto relevante é que os mapas foram feitos com giz de pomba, um giz à base de cal empregado em rituais, cerimônias, festas, reuniões ou solenidades africanas desde tempos ancestrais, assim como em rituais de religiões afro-brasileiras.

O título da obra, *Êxodo* (palavra que significa emigração, saída), e a composição de seus elementos podem nos levar a pensar, por exemplo, no continente africano como lugar de origem, e no Brasil como lugar de chegada de populações negras deslocadas de seus territórios e escravizadas.

Quais podem ser as relações entre a obra *Êxodo* e as demais presentes nesta sala?

Como podemos relacionar esta obra com a história do Brasil?

Na história do Brasil, como na maior parte das histórias oficiais das nações, predominam as imagens de personagens tidos como heróis, responsáveis pelas decisões políticas. São representados predominantemente na figura do homem branco, de origem europeia e membro da elite, como os que vemos nos retratos da família real portuguesa desta sala.

Os povos indígenas e africanos pouco aparecem nessas narrativas e, quando surgem, são muitas vezes representados de forma estereotipada, como “selvagens” ou

trabalhadores braçais sem história própria. Além disso, nossa história oficial com frequência omite ou ameniza tanto a exploração e a violência praticada contra essas populações como também seus atos de protagonismo e luta por melhores condições de vida.

A obra *Êxodo* pode nos estimular a refletir sobre as inúmeras formas de exclusão, mas também de resistência, que marcaram as relações sociais brasileiras desde a colonização e que seguem presentes até hoje.



IMAGEM 1 - Vista parcial da sala 4 da exposição *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca*, com a vista da obra de Jaime Lauriano no *Arte em Diálogo*.

Além dessas inserções essa exposição ainda apresentava duas outras iniciativas educativas: a *Galeria Tátil*, uma resposta à demanda de independência do público cego em visita a uma instituição de artes visuais de maneira autônoma. Essa demanda nos mobilizou a criar uma exposição de 11 obras em metal da coleção do museu que foram selecionadas segundo sua escala, possibilidade de toque (em negociação com o Núcleo de Conservação do museu), e potencial narrativo. Para tornar essa mostra plenamente autônoma, de maneira que qualquer pessoa cega pudesse visitá-la sem a necessidade da presença de um educador, foi desenvolvido um audioguia exploratório que conduzia a percepção tátil dos visitantes não videntes. Além disso os profissionais da recepção e de atendimento do museu foram formados para auxiliar o

visitante não vidente no acesso à mostra sinalizada com piso podotátil e painel com textos em Braille. Outra iniciativa implantada no percurso da mostra foi a chamada *Sala de Interpretação*, espaço que se encontrava localizado no lado oposto e em oposição à chamada Sala de Leitura planejada como espaço de repouso e introspecção para que pesquisadores pudessem consultar catálogos e livros selecionados.

Focado no potencial de memória despertado pela visita ao museu, a *Sala de Interpretação* ao mesmo tempo buscava a participatividade tátil dos visitantes apresentando oportunidades de tocar em matrizes de gravura, telas de pintura, esculturas e até em um dos tijolos originais da construção do edifício; tratava da preservação dos objetos artísticos e patrimoniais; apresentava os profissionais do museu e suas funções e também oferecia uma cabina na qual era possível deixar seus depoimentos sobre a mostra e sobre a Pinacoteca. Alguns deles eram selecionadas para que outros visitantes pudessem ouvi-las, numa mimese de diálogo de memórias.

A Sala de Interpretação foi apresentada ao público da seguinte forma:

Ao visitar um museu, cada um de nós amplia suas próprias ideias e sentimentos. Esta sala foi elaborada para pensarmos sobre a experiência de estar em um museu e sobre como a memória permeia essa vivência.

As atividades propostas procuram explorar as relações entre as memórias individuais, as memórias construídas coletivamente e o museu.

Você já pensou o que selecionaria, em suas memórias, para fazer parte de um museu?

Afinal, como se faz um museu?

Na Pinacoteca, os espaços, as obras e a forma de mostrá-las constituem uma grande teia de escolhas, sentidos e histórias.

Nesta sala, você é nosso convidado para conhecer mais sobre esses processos e para pensar sobre a memória. Organizamos essa experiência em três eixos:

Objetos, imagens e memórias: propõe exercícios para que você atribua significados e relacione objetos e imagens.

Memórias da Exposição Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca: explora algumas das técnicas artísticas das obras presentes na mostra e oferece oportunidade para você registrar suas opiniões sobre a visita.

Memórias deste espaço: o edifício e a Pinacoteca: apresenta momentos da história do museu e propõe que você contribua para esta construção coletiva, compartilhando suas memórias e experiências.

Boa exploração!

Dessa maneira as propostas educativas foram múltiplas e apresentadas no guia educativo, publicação também produzida em separado ao guia geral da mostra.

Apesar de contestadas por curadores, críticos e artistas quando de sua implantação, as propostas educativas foram avaliadas informal e formalmente no decorrer do tempo em que a mostra esteve em cartaz, mostrando-se bem aceitas pelo público, e demonstrando sua potência ao longo do tempo, sendo até mesmo citada como exemplo por alguns críticos:

Mas métodos sofisticados de ensino não são necessariamente necessários, pois apenas simples painéis de texto podem conter um conjunto de perguntas que fazem o visitante pensar em mudanças e incertezas tanto científicas quanto curatoriais. Isto é feito na Pinacoteca do Estado de São Paulo através de um ambicioso programa educacional intitulado Arte em diálogo, pelo qual se estabelece uma inter-relação crítica entre as próprias Obras de Arte e entre as Obras de Arte e os espectadores por meio de textos escritos em três idiomas diferentes, utilizando perguntas e respostas. O programa está em vigor desde 2011, numa tentativa de fomentar a reflexão e o diálogo entre os visitantes de suas galerias de arte moderna e contemporânea. É uma conquista louvável do Núcleo de Ação Educativa colocar tantas perguntas inteligentes com respostas precisas; mas algumas das perguntas mais eficazes são deixadas em aberto. De fato, poderia ser considerado didaticamente contraproducente oferecer as respostas, pois elas dificultam nossas chances de pensar em outras respostas que possam eventualmente contradizer as fornecidas. (tradução nossa) (LORENTE, 2022)

Essa mostra permaneceu em cartaz por cerca de dez anos, sendo substituída em 2020 pela exposição *Pinacoteca: acervo*. Sob nova direção¹⁵, o museu foi novamente convidado a participar de um processo de construção conjunta interdisciplinar. Nessa nova ocasião foi agradavelmente surpreendente perceber que o Arte em diálogo foi considerado como lógica possível do partido curatorial, rompendo linhas cronológicas, mesclando tempos, estilos e técnicas numa proposta curatorial final pautada pela escolha de 2 eixos temáticos de articulação (corpo e território), com subtemas como gênero e identidade, focando em diferentes maneiras de percebê-los, levando em conta questões de ordem sensível, como a condição social da mulher ou a violência e repressão sociais. Preocupou-se, ainda, com as ações afirmativas, selecionando artistas e obras frequentemente não presentes nas mostras anteriores, com a presença de artistas mulheres, indígenas, negros e de caráter mais popular.

¹⁵ O curador Jochen Volz é o diretor geral da Pinacoteca desde 2018.



IMAGEM 2 – Vista parcial de uma das salas da exposição *Pinacoteca: Acervo*, inaugurada em 2020

No texto introdutório do guia que acompanhou a abertura da mostra, fala-se da importância da experiência trazida com pelas ações educativas na mostra anterior.

Com esta exposição, esperamos oferecer uma nova abordagem da coleção e da história da arte brasileira. Abandonamos a lógica cronológica e linear da história da arte por um caminho mais dinâmico, que mistura épocas, suportes e linguagens. A mostra é toda construída sobre diálogos, estratégia testada por muitos anos em nossos programas educacionais. O museu deve provocar constantemente novas interpretações de seu acervo e da história da arte que pretende contar, assim como das muitas que permaneceram invisíveis. Nesse sentido, há também uma tentativa de evidenciar e de minorar algumas omissões das narrativas hegemônicas, como a sub-representação de mulheres e de artistas afro-brasileiros e indígenas.¹⁶

Concluindo as reflexões trazidas por esse texto reforço a compreensão da ação curatorial contemporânea e suas viradas curatoriais, cada vez mais próximas de uma abordagem interpretativa da arte, com interesse em fazeres coletivos e de cunho social e político, aspectos sempre fundamentais nas práticas da educação museal, embora institucionalmente essas áreas ainda permaneçam hierarquicamente distantes.

Sublinho, ainda, que mesmo em curadorias tradicionalistas, a prática da educação museal pautada pelo construtivismo, pelos ideais da Nova museologia, e pelos

¹⁶ VOLZ, Jochen. *Pinacoteca: acervo - guia de visitação / coordenação Valéria Piccoli; assistência curatorial Yuri Quevedo; textos José Augusto Ribeiro...* [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. Pg. 6 e 7.

princípios freirianos, são, por natureza, decoloniais e ações afirmativas em si mesma uma vez que propiciam reconhecimento de identidades, reconhecimento também das ausências representacionais da arte; sendo sempre coletivas e interpretativas, fatores que revelam a potência da educação museal em sua capacidade em desenvolver conhecimento crítico e mobilizador da ação transformadora para sociedades cada vez mais equitativas, desejo de todos nós.

REFERÊNCIAS

- Andréa Costa, Fernanda Castro, Milene Chiovatto, Ozias Soares. **Educação Museal**. In: Instituto Brasileiro de Museus. Caderno da Política Nacional de Educação Museal. Brasília, DF: IBRAM, 2018. Pg. 73 e 74
- Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo**, guia de visitação / coordenação editorial Júlia Souza Ayerbe ; coordenação editorial e textos Valéria Piccoli e Giancarlo Hannud. 2. ed. São Paulo : Pinacoteca do Estado, 2013. Pg. 51
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial**. In: Caderno de diretrizes museológicas 2. Tradução . Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, Superintendência de Museus, 2008. Acesso em: 07 jul. 2022.
- CHIOVATTO, Milene. **CECA-ICOM: suas raízes, histórias, atividades e dilemas contemporâneos**. In: Anais do Museu Histórico Nacional, v. 52 (2020), Rio de Janeiro. Pg. 70 a 75.
- CHIOVATTO, Milene. **Educação museal e a definição de museu: construindo conceitos**. In: Cadernos Flacso Brasil, Número 16, Museus e Educação, Renata Montechiare e Gleyce Kelly Heitor (Orgs). pg. 33 a 37.
- CHIOVATTO, Milene. **In Defense of Museum Education**. In: Defining the museum: challenges and compromises of the 21st century. ICOFOM Study series, vol. 48-2, 2020.
- Dicionário Etimológico: etimologia e origem das palavras. © 2008 - 2019 [7Graus](https://www.dicionarioetimologico.com.br/educar/). Em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/educar/> Acessado em: 16 de julho de 2019.
- FERES JÚNIOR, João; CAMPOS, Luiz Augusto; DAFLON, Veronica Toste; VENTURINI, Anna. **Ação Afirmativa: História, Conceito e Debates**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2018.
- FREIRE, Paulo. **A educação é um ato político**. In: Cadernos de ciência 24 – Educação. Julho/ agosto/setembro. INEP. 1991, pg. 20
- HEIN, George. **Museum Education**. In: S. MacDonald (editor), *A Companion to Museum Studies*, Oxford: Blackwell Pub., 2006, Chapter 20. Pg. 345.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (Ed.). **The educational role of the museum**. Londres; Nova York: Routledge, 1994.
- ITAPARICA, André Luís Mota. **Resenha Nietzsche e a Educação**. In: Aprender - Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação. Ano IV, Nº 7, jul./dez. Dossiê Temático: Língua, Discurso e Enunciação. 2006.
- LARROSA, Jorge. **Nietzsche e a Educação**. 2ª. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. Col. Pensadores e Educação.
- LORENTE, J. Pedro. **Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums** (Museums in Focus). Routledge, 2022.

MESQUITA, Ivo. **Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo, guia de visitação** / coordenação editorial Júlia Souza Ayerbe; coordenação editorial e textos Valéria Piccoli e Giancarlo Hannud. 2. ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. Pg. 6 e 7.

O'NEILL, Paul. **A virada curatorial: da prática ao discurso**. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jan-jun, 2020; V.25; N.43

PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação. Cadernos de Sociomuseologia/ nº 15, Declaração de Santiago do Chile 1972 Mesa-Redonda de Santiago do Chile - ICOM, 1972 Págs.95-104; ULHT, 1999; Lisboa, Portugal. Tradução: Marcelo M. Araújo e Maria Cristina Bruno.

SOTHEBY'S Institute of Art. **Trends in contemporary curating**.

<https://www.sothebysinstitute.com/news-and-events/news/trends-in-contemporary-curating>.

Acessado em junho 2022.

TYŽLIK-CARVER, Magda. **A genealogy of posthuman curating. Issue 1/2017 - The Post-Curatorial Turn**. <https://www.springerin.at/en/2017/1/kuratorin-kuratieren-das-kuratorische-nicht-nur-kunst-kuratieren/>. Acessado em junho 2022.

VARINE-BOHAN, Hughes de. **Museus e Desenvolvimento Social: um balanço crítico**. *In: Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas* / coordenação, Maria Cristina Oliveira Bruno, Katina Regina Felipini Neves. – São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.

VOLZ, Jochen. **Pinacoteca: acervo - guia de visitação** / coordenação Valéria Piccoli; assistência curatorial Yuri Quevedo; textos José Augusto Ribeiro [et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020. Pg. 6 e 7.

<https://mundoeducacao.uol.com.br/sociologia/acoes-afirmativas.htm#:~:text=A%C3%A7%C3%B5es%20afirmativas%20s%C3%A3o%20pol%C3%ADticas%20p%C3%ABlicas,privadas%20do%20acesso%20a%20oportunidades>.

Acessado em junho 2022.

Mediação, educação e acessibilidade em museus e centros culturais: a trajetória de educadores surdos

Daina Leyton

Resumo: O presente artigo visa analisar por meio da trajetória de educadores museais surdos, as possibilidades de participação e politização no campo da educação museal. Para tanto, o artigo traz o histórico de formação de jovens educadores surdos iniciado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em seguida, com base nas reflexões sobre protagonismo juvenil de Regina Souza, propomos uma diferenciação entre, de um lado, proposições de políticas públicas e do terceiro setor que envolvem os jovens, mas não promovem espaço para inovação, subversão ou criação e, de outro, o percurso dos jovens educadores museais surdos que nos mostra como a educação em museus e espaços culturais pode ser um potente campo de participação e politização.

Palavras-chave: Educação Museal, Mediação, Culturas Surdas, Participação, Representação. Politização. Cultura.

Abstract: Through the pathways of deaf museum educators, this article aims to analyze the possibilities of participation and politicization in museum education within the deaf community. For that, the article shares the history of young deaf educators initiated by the Museum of Modern Art of Sao Paulo. Next, based on Regina Souza's reflections on youth protagonists, we propose a differentiation between the propositions of public policies and third-sector entities – which involve young people but do not promote space for innovation, subversion or creation, and the journey of young deaf museum educators that show us how education in museums and cultural areas can be a powerful space for participation and politicization.

Keywords: Museum Education, Social Prescription, Mediation, Deaf Community, Participation, Representation, Politicization, Culture.

“Hoje somos referências para as crianças surdas. Referências que nós não tínhamos quando crianças” (Edinho Santos).

A afirmação do educador surdo Edinho Santos foi realizada num momento de avaliação de uma programação artística educativa, na qual ele realizava um depoimento sobre seu percurso, desde a infância atravessada por violações de direitos, falta de comunicação na sua língua e sem referências de pessoas surdas adultas atuando com cultura e educação. Sua jornada de tomada de consciência sobre a realidade excludente que vivia e a possibilidade de expressar isso e começar a traçar outros caminhos se iniciou com a experiência como educador em exposições de artes. Partindo de sua jornada e do também educador surdo Leonardo Castilho, refletiremos sobre as possibilidades de participação e transformação no campo da educação em museus ou centros culturais.

A educação museal é uma modalidade educacional que pode promover uma formação crítica dos visitantes e educandos, no viés de uma educação emancipadora. No entanto, na prática são raros os espaços culturais que mantêm condições de trabalho que permitam a pesquisa e atuação continuada de sua equipe educativa. Para refletir sobre as possibilidades de impactos e transformações decorrentes da educação museal, analisaremos os percursos de dois educadores surdos que, após realizarem uma visita com a escola em que estudavam ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), passaram a fazer um curso de formação de educadores lá. Acompanhando as jornadas desses educadores e os desdobramentos de sua atuação nos museus em que estiveram, podemos refletir sobre a politização da educação museal. Começamos com o histórico do projeto *Aprender para Ensinar*: um curso de formação de educadores surdos realizado no MAM que foi idealizado após visitas escolares com grupos de alunos adolescentes surdos ao museu.

Aprender para Ensinar

Iniciado em 2002 como um curso livre, tornando-se em seguida um projeto, o *Aprender para Ensinar* foi um processo de formação de estudantes adolescentes surdos que nasceu a partir da constatação do prejuízo existente na comunicação entre os educadores-artistas (EA) do museu e os visitantes adolescentes surdos. Os educadores do museu eram ouvintes e desconheciam a Língua Brasileira de Sinais

(Libras). Os adolescentes surdos visitavam o museu acompanhados de seus professores, que tinham algum conhecimento, mas não eram fluentes em Libras e tampouco estavam familiarizados com os conteúdos das exposições do museu. Fazia-se necessário, portanto, um longo e precário processo de interpretação e de busca de compreensão entre todas as pessoas envolvidas.

Essa situação tinha como contrapartida a intensa comunicação dos visitantes surdos entre si, por meio de gestos, olhares e expressões, mas nada do que eles diziam chegava ao EA. A dificuldade de comunicação entre o EA e os visitantes surdos direcionava a atenção de todos mais para o que estava sendo dito e traduzido que para a exposição em si, ou para a experiência que poderia ser vivenciada a partir do contato com as obras expostas. O interesse dos visitantes pela exposição era notável, mas suas dúvidas, questões e reflexões não eram suficientemente exploradas, por causa do longo percurso de comunicação estabelecida entre o educador-artista do museu e o grupo. Com a intenção de que os surdos pudessem ser recebidos no museu em sua “primeira língua”, nasceu a ideia deste projeto: formar jovens surdos para receber os visitantes surdos nas exposições do museu. (LEYTON; LUCENA; MUSSI, 2008, p. 1)

O objetivo inicial do curso/projeto *Aprender para Ensinar* era despretenso: promover um espaço para que as alunas e alunos na faixa de 15 a 17 anos de idade pudessem ter contato e debater questões das exposições do museu, para poder receber seus colegas mais novos da escola e realizar a mediação das exposições do museu na sua língua primeira: a Língua Brasileira de Sinais.¹ A proposta de realização do *Aprender para Ensinar* foi trazida pela coordenadora pedagógica da equipe educativa do MAM na época, Marisa Spizgel, e o curso foi desenhado pelas educadoras-artistas² Cibele Lucena e Joana Zatz Mussi. Na época, eu estava como assistente do *Programa Igual Diferente*³, programa do qual o curso

¹ De acordo com o linguista Élie Bajard (2005 apud LEYTON; LUCENA; MUSSI, 2008, p. 6), “[...] o surdo nascido de pais ouvintes defronta-se com a difícil situação de não herdar uma língua de sua família. Para conquistar a língua dos sinais, a criança surda precisa, imperativamente, conviver dentro de uma comunidade de crianças surdas. Assim, antes do diagnóstico e do contato com essa comunidade, não possui uma língua materna. Frequentando uma comunidade surda de uma instituição educativa, aprende uma 'primeira língua'. Depois, em sua fase de alfabetização, descobre a língua portuguesa, como 'segunda língua'. Portanto, utilizaremos os conceitos de "língua primeira" e "língua segunda", que se aplicam melhor aos surdos do que os conceitos de língua materna e língua estrangeira.

² Termo usado no educativo do MAM, pois todos educadores tinham uma pesquisa de criação artística.

³ Iniciado em 1998 no Museu de Arte Moderna de São Paulo, O Programa Igual Diferente é uma programação de cursos gratuitos de diversas modalidades artísticas que convidam o público a fazer e pensar a arte em um ambiente criativo e acessível a todos, independente de suas condições física, social ou psíquica.

Aprender para Ensinar fazia parte, tendo em seguida me tornado coordenadora desse programa.⁴

O *Aprender para Ensinar* se mostrou uma experiência muito positiva para os alunos participantes e para a equipe do museu, que passou a receber novas turmas de alunos surdos, que por sua vez – depois de passarem pelo curso – recebiam outras novas turmas para visitar as exposições. A parceria inicial foi com a Derdic – Escola Especial de Educação Infantil e Ensino Fundamental para crianças e jovens surdos mantida pela Fundação São Paulo e vinculada academicamente à PUC-SP. Depois foi ampliada para outras escolas de educação de surdos como a EMEBS Anne Sullivan, o Instituto Santa Terezinha, a Escola Bilingue para Surdos (SELI), a EMEE Anne Sullivan, EMEE Hellen Keller, a EMEE Mário Pereira Bicudo, a EMEE Neusa Basseto e o Centro de Educação para Surdos Rio Branco (CES).

O projeto seguiu por anos consecutivos, promovendo a formação de adolescentes surdos de diferentes escolas da rede pública e privada de ensino. Os adolescentes que participavam dessa formação recebiam visitantes surdos, entre crianças e adultos, das suas próprias escolas e de outras instituições, além do público espontâneo de pessoas surdas. Uma potente e interessante rede de encontros, conhecimentos e debates da comunidade surda passou a acontecer no espaço do museu.

Nas reuniões pedagógicas que realizávamos sobre os cursos do *Programa Igual Diferente*, nossa consultora pedagógica Fátima Freire Dowbor, sempre trocava o nome do curso dizendo “Ensinar para Aprender” ao invés de “Aprender para Ensinar”. A acidental troca dos termos nos trazia uma reflexão sobre o que acontecia no projeto, nos remetendo à afirmação de Paulo Freire de que “quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1996, p. 13). Essa troca acidental da ordem das palavras anuncia os aprendizados pelos quais passaram as pessoas e os equipamentos culturais e educacionais envolvidos nesse projeto.

⁴ Para situar de onde falo em cada momento: em 2002 comecei a acompanhar as ações educativas realizadas para públicos diversos: entre pessoas com deficiência e o público da saúde mental. Em 2003 passei a integrar a equipe do MAM como assistente do Programa Igual Diferente. Em 2004 passei a coordenar o Programa Igual Diferente. Em 2010 instituí a área de acessibilidade, e em 2011 passei a coordenar o educativo.

O contato com o público surdo no MAM nos mostrou um novo universo que teríamos muito a dialogar e compreender. O contato com essa comunidade, com língua e culturas próprias, deixou evidente a importância de que as visitas mediadas no museu tivessem como eixos condutores questões que são próprias aos surdos (LEYTON; AIDAR, 2019, p. 94).

Assim, o maior legado do projeto não foi o acesso da comunidade surda aos museus e centros culturais, mas sim a oportunidade que esses espaços tiveram de entrar em contato e conhecer as culturas surdas. Menciono aqui alguns exemplos de impacto e transformações que se deram nos espaços culturais pela presença de educadores surdos em suas equipes, para refletirmos sobre como essas instituições devem se repensar a partir da perspectiva da acessibilidade. Como afirma a educadora e pesquisadora cega Camila Alves (2021, p. 37), "a inserção das pessoas com deficiência em museus e espaços culturais é um dispositivo transformador tanto de questões sociais de exclusão e políticas públicas como um analisador para o funcionamento do Espaço do museu".

Após alguns anos do início do curso, alunas e alunos que participaram do *Aprender para Ensinar* passaram a ser contratados por diversos museus paulistanos como: o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), a Pinacoteca do Estado de São Paulo, O Instituto Itaú Cultural, o Museu Afro Brasil, o Centro Cultural Banco do Brasil, a Bienal de Artes de São Paulo, o Instituto Tomie Ohtake, entre outros. Descreverei algumas transformações que se deram pela presença de educadores surdos na equipe do museu principalmente pela ótica do MAM, onde Leonardo Castilho e Edinho Santos começaram a trabalhar. Concomitantemente, porém, diversas transformações ocorreram nos outros museus e centros culturais aqui citados. Leonardo Castilho trabalhou como educador integralmente de 2008 a 2021. Atualmente ele ministra um curso de performance e coordena o *Corposinalizante* no MAM. Edinho Santos trabalhou de 2008 a 2009 no MAM e, depois, passou a trabalhar no Museu Afro Brasil, na Bienal de Artes de São Paulo e no Museu do Futebol. Atualmente integra a equipe do Itaú Cultural.

A presença permanente de educadores surdos na equipe do MAM incentivou que as escolas e instituições para pessoas surdas passassem a visitar recorrentemente o museu. O convívio com os educadores, alunos e o público surdo no MAM trouxe mudanças na forma de idealizar e realizar a programação aberta ao público. Não fazia mais sentido promover ações culturais que não contassem com a

Língua Brasileira de Sinais. O contato com a Libras pelos educadores surdos, além dos alunos dos cursos e participantes das demais atividades, fez com que a equipe do museu tomasse consciência de como o *corpo fala*: além de uma língua com estrutura gramatical própria, reconhecida como meio legal de comunicação e expressão do Brasil desde 2002, a Libras passou a ser reconhecida como também um precioso recurso expressivo e poético. Apresento a seguir alguns exemplos de ações que foram criadas a partir dessa perspectiva:

Canto Livro no MAM

Idealizado pela cantora Joana Garfunkel e pelo poeta e compositor Jean Garfunkel, o *Canto Livro* é um projeto que une a literatura, a música e a poesia. Em 2011 iniciamos uma temporada de espetáculos do *Canto Livro no MAM* com um repertório musical, poético e literário que dialogava com cada exposição em cartaz. Os espetáculos eram performados em Libras, o que implicava uma profunda pesquisa de tradução e interpretação para trazer ao público surdo uma qualidade de experiência estética. Para integrar esse projeto foram convidadas as tradutoras-intérpretes de Libras Naiane Olah e Lívia Villas-Boas, que já pesquisavam a relação da música com a Libras, e a professora de crianças surdas fluente em Libras Amarilis Reto, que por sua vez pesquisava na sala de aula a relação da poesia e da Libras. As três profissionais na época atuavam no CES, escola parceira do MAM.

Além da acessibilidade para o público surdo, os espetáculos instigavam o interesse do público ouvinte por aguçar sua percepção por meio das expressões, gestualidade e movimentos performados na Língua Brasileira de Sinais. As apresentações do *Canto Livro no MAM* geravam espanto e admiração por parte do público. A interpretação musical em Libras era ainda uma experiência nova e menos difundida do que atualmente. Hoje, apesar de ser mais comum presenciarmos espetáculos musicais com interpretação em Libras, nem todas as interpretações contam com um processo de pesquisa, ensaio e performatividade que favoreça a experiência estética ao público surdo, aspectos priorizados no projeto *Canto Livro no MAM*.

Histórias para ver e ouvir

A educadora-artista e contadora de histórias Mirela Estelles, que em 2011 fazia parte, mas atualmente coordena o educativo do MAM, vivenciava as ações realizadas com e por surdos no museu. Inspirada pela convivência com a Libras, Mirela propôs um projeto de narração de histórias em parceria com a professora de crianças surdas Amarilis Reto, que também participou do projeto *Canto Livro no MAM*. A partir de 2011, a narração bilíngue de histórias passou a integrar a programação cotidiana do MAM. A proposição é destinada às crianças surdas, que frequentam a narração de histórias com seus familiares surdos ou ouvintes, e também aos pais ou mães surdas que compareciam com suas crianças ouvintes. Assim, familiares que têm diferentes línguas primeiras podem fruir de uma atividade artística juntos. Atualmente, o projeto “*Histórias para ver e ouvir*” transcendeu o espaço do MAM e também acontece em outros centros culturais, bibliotecas e festivais. Sobre o processo de pesquisa e criação conjunta com a professora Amarilis Reto, a educadora Mirela Estelles comenta:

Em alguns momentos da história, falamos e sinalizamos ao mesmo tempo, respeitando a estrutura de cada língua. Ao cruzarmos as duas línguas, reforçamos a potencialidade de cada uma em suas diferentes características que se somam; a Libras por sua visualidade expressiva, e o português por sua poesia metafórica. Assim, ampliamos as possibilidades de leitura e interpretação imagética da narrativa (ESTELLES, 2015, p. 7).

Corposinalizante

Em 2008, por uma demanda dos próprios ex-alunos do *Aprender para Ensinar* que tinham crescido e se formado na escola e queriam manter encontros para debate e criações de proposições artísticas em Libras, nasceu o *Corposinalizante*: grupo de trabalho e estudos de jovens surdos e ouvintes que desenvolve projetos culturais diversos em prol da identidade e das culturas surdas.

O *Corposinalizante* teve início em 2008 e acontece até hoje semanalmente no MAM. O grupo é aberto a pessoas surdas ou pessoas ouvintes interessadas nas culturas surdas. A potência expressiva e poética e a performatividade da Língua Brasileira de Sinais, além das demandas da comunidade surda são os principais materiais de trabalho do *Corposinalizante*, que realiza documentários, intervenções poéticas e performances, entre outras ações artísticas.

Curso de Libras para equipe do museu

Com intuito de que a equipe do museu pudesse aprender a Língua Brasileira de Sinais e se comunicar melhor com o educador surdo da equipe Leonardo Castilho, além de receber com mais qualidade a comunidade surda frequentadora do museu, propusemos à diretoria do MAM que fosse disponibilizado curso de Libras à equipe de funcionários. Começamos com a equipe de segurança, com aulas semanais ministradas pelo próprio Leonardo. Em seguida, avaliamos a necessidade de contratar professores de Libras surdos profissionais, com a devida formação em Letras Libras, e passamos a oferecer essa formação para toda a equipe do MAM, por meio do departamento de recursos humanos. Devido à alta rotatividade dos funcionários no museu, tivemos que retomar o curso básico de Libras por consecutivos semestres. O interesse por parte dos funcionários era alto e as inscrições encerravam rapidamente, porém, por motivos diversos havia muita falta às aulas e evasão, sendo o motivo mais recorrente a impossibilidade de comparecer devido a alguma urgência do próprio trabalho no museu. Em contraponto, a equipe educativa (na época, a que tinha menos rotatividade no museu) seguia com as aulas de Libras, passando para o nível intermediário e chegando no avançado. A Libras passou a ser uma forma de comunicação entre a equipe de educadores do MAM com o educador Leonardo Castilho e também ocasionalmente dos educadores ouvintes entre si. Atualmente, há educadores e ex-educadores da equipe do MAM capazes de se comunicar em Libras com pessoas surdas.

A prática fotográfica junto às pessoas não videntes
caminhos inclusivos para o sentir ***Encontro de Artes e Culturas Surdas:***

Realizado em 2013 em parceria com o instituto Mais Diferenças, o encontro reuniu artistas, educadores e pesquisadores surdos, brasileiros e de outros países, com o objetivo de debater e fruir as Artes e as Culturas Surdas. Hugo Eiji, pesquisador de culturas surdas, que então integrava a equipe do Instituto Mais Diferenças e organizou

com o MAM o encontro,⁵ escreve sobre Arte Surda no blog de sua autoria, culturasurda.net:

Arte Surda, aqui, é entendida como todas as produções artísticas que trazem à tona – em diferentes suportes – questões relacionadas às culturas surdas. Seja em pinturas, gravuras, esculturas, instalações, performances, produções audiovisuais, espetáculos teatrais etc., a Arte Surda convida – e convoca – o espectador à imensidão do mundo surdo, expressando de diferentes maneiras a história, as lutas, as línguas, as experiências cotidianas, os protagonismos, os marcadores culturais, as narrativas, as tensões, os desafios etc. que permeiam esse mundo, refratando os discursos ouvintistas que dia a dia seguem a apequenar a potência da diferença Surda.

A designação Arte Surda (conhecida também como De'VIA – Deaf View/Image Art, sobretudo no universo das artes plásticas, em alguns países de língua inglesa), assim, vincula-se às produções que têm em seu cerne a expressão de mundos e identidades surdas, independentemente de tais obras serem produzidas por pessoas surdas ou ouvintes. Em outras palavras, a definição é dada a partir dos elementos que compõem a obra e não pela condição física/sensorial de seu autor, o que em muito contribui para minar o gesto paternalista que comumente ronda o fazer artístico de pessoas com deficiência (EIJ, 2018).

Atuação do educador surdo Leonardo Castilho em obras expostas no museu:

O artista paulista Stephan Doitschinoff e a artista mineira Maré de Mattos, em contato com a dinâmica do educativo do MAM e da Libras na programação, que passaram a ser marcos identitários do museu, convidaram o educador Leonardo Castilho a performar em Libras nas suas obras:

3 *Planetas 3000 Panoptic Wave*, 2016, de Stephan Doitschinoff:

Exposta no MAM na exposição *Educação como matéria-prima* em 2016, a obra concebida pelo artista Stephan Doitschinoff em parceria com o MAM Educativo, é uma instalação multimídia que propõe aos participantes refletirem sobre algumas das várias codificações a que estamos submetidos cotidianamente. Nela, os visitantes podem jogar um videogame que permeia o universo das escolas, corporações, presídios, manicômios e condomínios. O hino “Três Planetas” fica tocando durante o jogo e anuncia o fato de que, se continuarmos no ritmo de consumo atual, precisaremos de três planetas para consumir. O hino é interpretado na Língua Brasileira de Sinais por Leonardo Castilho e não contém legendas nem letra. Dessa forma, está acessível somente às pessoas que têm fluência da Língua Brasileira de

⁵ A programação do I Encontro de Artes e Culturas Surdas se encontra disponível em <http://culturasurda.net/eventos/encontro/>. Acesso: 04 set. 2022.

Sinais, invertendo a lógica do *ouvintismo* na qual quase sempre a realidade é ao contrário: ouvintes têm acesso e surdos não.

Fundamento, 2019, de Maré de Mattos

Exposta em 2019 no *36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão, a obra Fundamento*, da artista Maré de Mattos, é uma poesia multimídia que ocupa toda uma parede, na qual trechos da poesia são escritos em diversos suportes, sendo um deles a interpretação em Libras por Leonardo Castilho. A artista concebeu e reprogramou sua obra de acordo com a Libras, considerando qual distribuição das palavras faria mais sentido junto com os vídeos expostos em tablets.

A obra nasce da observação do poder devastador que a colonialidade exerce sobre a vida. Ainda, sobre invenções de estatutos regulatórios que desconsideram muitos modos de existência e, sobretudo, a partir de inquietações sobre como exercitar a subjetividade após processos de desumanização. A obra se configura a partir do desejo latente em estabelecer contato com sujeitos limitados pelo princípio da normalidade e aprender com o poder que essas existências têm de reconfigurar caminhos (MATOS, 2019).

Slam do Corpo

Uma das atuações de maior destaque e reconhecimento que teve origem no *Corposinalizante* foi o *Slam do Corpo*: “uma batalha de poesia que acontece na imbricação da Língua Portuguesa e a Língua Brasileira de Sinais, dois modos de língua e linguagem” (LUCENA, 2007, p. 11):

Nascido de um processo de pesquisa e criação de poesias em Libras e português nos encontros semanais do *Corposinalizante*, o *Slam do Corpo* é a primeira batalha de poesias em Libras e português do Brasil que se dá no encontro e fricção entre essas duas línguas – chamados por seus integrantes de “beijo de línguas” – e que atualmente intervém e participa de diversos saraus e *slams* organizados por surdos ou ouvintes. A pesquisa que nasce no Museu de Arte Moderna de São Paulo e transcende o seu espaço, nos mostra a importância de instituições culturais fomentarem espaços para a pesquisa continuada de processos artísticos. A prática fotográfica junto às pessoas não videntes caminhos inclusivos para o sentir.

Espaço e tempo para refletir sobre como a realidade se apresenta, para conceber e instituir novas possibilidades:

A tomada de consciência e as transformações aqui relatadas nos espaços culturais, só são possíveis quando esses compreendem que sua missão não é a mera transmissão de conteúdos sobre arte, e sim possibilitar que o público e equipe do museu, pelas linguagens artísticas, entrem em contato com questões da realidade para refletir sobre elas e poder então investigar possibilidades de criação, concepção e ressignificação.

Possibilitar um *tempo-espaço* de suspensão, destinado ao estudo e à experimentação é fundamental para a conscientização e ação, partindo da realidade do museu e expandindo para o mundo. A questão da falta de representação de diversos grupos considerados minoritários, entre eles as pessoas com deficiência, deixa claro como os museus e espaços culturais são excludentes em diversas instâncias. A experiência do *Aprender para Ensinar* e todas as ações que se desdobraram a partir dela, envolve tanto a questão da exclusão das pessoas com deficiência, quanto a da participação de adolescentes e jovens em espaços culturais.

Para esclarecer a que participação me refiro, recorro à análise de Regina Souza a respeito do discurso do protagonismo juvenil, que circulou fortemente nos anos 1990 em organizações do terceiro setor e no campo da educação não formal, mas que é precedida por um discurso desde os anos 1980 sobre a participação da juventude.

Abordando as diretrizes internacionais, políticas públicas, sua apropriação pelas organizações não governamentais, entre outras iniciativas, Souza atenta para alguns pontos nesse processo: a adoção do “fazer coisas” como forma de participação, a fabricação do consenso pelo discurso, a evitação da palavra política, ou seja, todo um caminho que pressupõe a participação dos jovens, mas que é pré-estabelecido e que, portanto, impede a fala autônoma e transgressora. A autora mostra como no passar dos anos os termos “participação” e “protagonismo juvenil” vêm sendo usados no sentido de realizar atividades, fazer coisas, mas que já estão de certa maneira encaminhadas. A “participação” não contempla a subversão, a crítica e a possibilidade de transformar algo de maneira imprevisível. Souza chama a atenção também para o fato de que a contribuição da juventude é trazida e fomentada por um discurso que evita se apresentar como político ou ideológico:

Por sua vez, os documentos dos organismos internacionais, raramente, para não dizer nunca, usam o termo política; recomendam, sim, a participação da juventude. Em qualquer dos casos, o discurso evita apresentar-se como político, muito menos como ideológico, e o próprio fato de não se exibir como tal dá-lhe maior garantia de disseminação e eficácia (SOUZA, 2009, p. 10).

Tal fato nos remete à conhecida afirmação de Paulo Freire (1974) de que não existe imparcialidade, pois somos todos orientados por uma base ideológica. A grande questão seria identificar se essa base ideológica é inclusiva ou excludente. A maneira de incitar e convocar a participação dos jovens para contribuir com caminhos que não serão questionados no seu cerne acaba por impedir transformações estruturais:

O discurso forja um consenso uma vez que impede a palavra transgressora (cf. TELLES, 1999, p. 180-86). Sem a palavra transgressora não há como inaugurar uma maneira alternativa de explicar a vida social, produzindo um contradiscurso. Não há possibilidade de interpelação do estabelecido, de contestação (de critérios, princípios e regras) e reivindicação (de direitos que já não estejam previstos como serviços). Não há possibilidade de criação e participação no poder. Não há possibilidade de intervenção no rumo dos eventos, portanto, de ação política. O consenso anula a política e dissimula a dominação (SOUZA, 2009, p. 15).

Quando corpos dissidentes – nesse caso, visitantes surdos nos museus e espaços culturais que até então não consideravam a sua existência – passam a ocupar lugares até então exclusivos para corpos normativos, existe um embate entre diferentes realidades no qual a exclusão é escancarada. Essa situação demanda uma tomada de consciência das pessoas que atuam naquela instituição cultural para as transformações que se fazem urgentes. Se a proposta for apenas integrar as pessoas com deficiência como equipe ou como público, sem se propor a repensar e mudar radicalmente a conduta institucional, pouca coisa acontecerá. O filósofo e fotógrafo cego esloveno Evgen Bavcar traz essa reflexão em artigos escritos sobre o “Museu de outra percepção”:

Por que o museu de outra percepção? Porque os museus estabelecidos hoje, os museus que funcionam, são feitos, supostamente, para pessoas normais, pessoas que percebem de maneira convencional, genericamente falando, sem esforço algum. Assim, coloca-se este problema: como conceber o museu de outra percepção? [...] Estamos apenas começando a evocar esse problema, porque durante séculos fomos acostumados a ser silenciados e a ouvir os outros, fomos acostumados a que outros falassem em nosso nome, em vez de termos nosso próprio discurso, de nós mesmos falarmos sobre nossas necessidades, nossa liberdade e nossa escravidão – ou

seja, nossa maneira de sermos privados da liberdade. (BAVCAR, 2015, p. 43-44)

Foi inspirada nas reflexões trazidas por Bavcar e no convívio cotidiano com o público de pessoas com deficiência que passei a compreender que a acessibilidade não deveria simplesmente promover o acesso ao que já existe e está instituído, mas também promover acesso ao que se deseja que exista. Se a realidade apresentada exclui tantas pessoas, cabe a nós promover o exercício de ler essa realidade, experimentar possibilidades de outras realidades e finalmente traçar os caminhos para que elas sejam possíveis, como as ações geradas pela presença de educadores surdos nas equipes dos museus. Se a presença de um educador surdo num espaço cultural se resumir a traduzir ou interpretar conteúdos a serem transmitidos ao público, será a continuação de uma realidade excludente, disfarçada de inclusiva.

No projeto *Aprender para Ensinar*, a premissa inicial era que as perguntas orientadoras de cada visita mediada deveriam partir de questões dos próprios educadores surdos. Quais são as questões urgentes? Qual diálogo pode ser desencadeado em contato com determinada obra de arte? O que pode ser expressado, esboçado sobre essa realidade lida coletivamente? E o que pode ser feito sobre isso?

O percurso de Leonardo Castilho e Edinho Santos

Após conhecermos as transformações geradas no Museu de Arte Moderna de São Paulo com a presença de Edvaldo Santos, o Edinho, e Leonardo Castilho, o Léo Castilho, na equipe, apresento uma minibiografia de ambos para conhecermos seus percursos desde a participação quando adolescentes no curso *Aprender para Ensinar*, em 2002. Com isso, refletiremos sobre as transformações que se iniciam na educação museal com a participação, a politização e a representatividade, cujos desdobramentos e impactos são imprevisíveis.

Leonardo Castilho é atualmente educador, ator, *performer*, ativista, MC e produtor. Iniciou um estágio no MAM em 2008 onde passou a atuar como educador, coordenar o grupo *Corposinalizante* e ser professor do curso *Processos de Criação em Performance*. Paralelamente ao trabalho no MAM, Leonardo desenvolveu outras atividades, entre elas: é um dos idealizadores e responsáveis pela festa *Vibração*,

Bloco de Carnaval *Vibramão* e a *Sencity* Brasil: festas realizadas pela comunidade surda (CORPOSINALIZANTE, 2014). É produtor e artista do *Festival Clin D'Oeil*, Mestre de Cerimônias do Slam do Corpo, foi repórter em libras para a Multishow no Rock in Rio 2017, interpretou as músicas em Libras palco Sunset dos shows da Liniker e da banda Baiana System, no Rock in Rio e no auditório Ibirapuera.

Edinho Santos atualmente é educador do Itaú Cultural. Já trabalhou também como educador no MAM São Paulo, na Bienal Internacional de Arte de São Paulo, no Museu Afro Brasil e no Museu do Futebol. Atualmente participa de campeonatos de poesia e slams, tendo sido finalista do Slam BR – campeonato Brasileiro de Poesia Falada, disputado anualmente em São Paulo e que reúne slammers de todo o Brasil. Em suas ações artísticas e educativas, Edinho dissemina para a população geral a consciência da surdez como uma questão de identidade. Considerando que a ausência da audição gera línguas e culturas próprias, ele aborda esse contexto por meio de diferentes manifestações criativas contemporâneas realizadas na Língua Brasileira de Sinais.

Em 2018 escrevi sobre a metodologia do educativo do MAM de se proporcionar visitas mediadas com o que chamamos de “experiências poéticas” para em seguida trazer o percurso de Leo como exemplo de processos de transformação que podem ser desencadeados:

A palavra **experiência** vem do latim *experiri*, provar (experimental). O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo⁶. O que se inicia numa experiência, não se sabe onde vai chegar. Já a palavra **poética**, na sua etimologia grega *poiesis*, significa criação. A raiz *poie* é a mesma que encontramos no verbo grego *poiéo* que significa fabricar, compor ou fazer. A **experiência poética** é uma situação de experimentação por campos em que os resultados não são previsíveis. É a iniciação de um processo em que algo pode ser criado (LEYTON, 2018, p. 21).

Leonardo Castilho vivenciou as **experiências poéticas** como público, quando visitava o MAM, e depois, quando passou a concebê-las como educador para outros visitantes surdos. Sempre tendo como referencial o próprio corpo para pensar o que pode ser expressado e transformado, sua pesquisa e presença no MAM nos trouxeram diversas questões: como o corpo comunica? Como eu encontro um canal efetivo de compreensão entre os diversos grupos de surdos visitantes? O que gostaria que soubessem sobre a realidade e sobre

⁶ Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada em *Leituras SME – Textos – subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/ FUME*, 2001.

a cultura surda? Como os surdos experienciam a música? Qual a visualidade do som? Indagações que, por sua vez, desencadearam as seguintes: de que sinto falta nos espaços culturais? Qual a realidade que eu vivencio? Qual a realidade que eu desejo? E o que eu posso fazer nessa direção? Essas questões foram a base de diversos projetos em Libras no museu e transformaram a própria realidade do MAM.

O percurso de pesquisa e criação, dentro e fora do museu, levou Leonardo a ser convidado, em 2014, para participar da Conferência Municipal de Cultura, evento que reúne representantes da sociedade civil e do poder público para discutir propostas de políticas públicas. Sua atuação na conferência, anunciando as urgências necessárias para que as pessoas com deficiência possam realmente fruir e produzir arte, levou-o a ser eleito delegado nacional e a representar o estado de São Paulo na Conferência Nacional de Cultura. Lá, Leonardo pôde contribuir nas várias diretrizes de acessibilidade que estão hoje no Plano Nacional de Cultura, documento que anuncia as diretrizes para o planejamento e implementação de políticas públicas de longo prazo voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural brasileira. A jornada de Leonardo Castilho elucida bem o que queremos dizer quando afirmamos no MAM que acessibilidade, para nós, não é apenas promover acesso ao que já existe, mas, sim, pensar e construir a realidade que se deseja viver (LEYTON, 2018, p. 25).

Importante contextualizar que quando chegou à Conferência Nacional de Cultura, Leonardo se deparou com a ausência de tradutores-intérpretes da Língua Brasileira de Sinais (Libras), de maneira que ele não teria como compreender e participar do que estava sendo elaborado. Ele disse então que a conferência não começaria nem aconteceria enquanto não disponibilizassem um intérprete. Reivindicava um direito fundamental básico, numa realidade de tantas violações de direitos pela qual as pessoas com deficiência passam diariamente. É notória a consciência de não mais aceitar esse tipo de violação e poder se posicionar. A organização da conferência foi então atrás de intérpretes de libras e todos os participantes tiveram que aguardar o tempo que fosse necessário para que Leonardo pudesse participar da conferência e trazer as demandas de acessibilidade, de forma transversal, ao Plano Nacional de Cultura. Nas palavras de Leonardo Castilho quando estávamos realizando uma avaliação junto com o público de um programa do Sesc Belenzinho do qual fui curadora, chamado *Poéticas do acesso*:

Vou contar um negócio importante que aconteceu: participei da Conferência Municipal de Cultura. [...] E daí teve uma consulta para gente elaborar esse projeto, eu fui lá para lutar pela acessibilidade. Comecei na conferência municipal, depois estadual, depois nacional. Lá tinha pessoas de diferentes culturas: indígenas, LGBTQIA+, pessoas com deficiência. Fiquei bobo de ver porque era uma diversidade muito grande e cada um lutando pelo seu eixo, pelas suas

pautas, para que fossem incluídas no programa de cultura a partir dos municípios, entre os estados, enfim... E a gente queria que as pessoas com deficiência fossem vistas finalmente. Essa é uma luta que não acaba. Então a gente corria, lutava lá no evento para pedir para as pessoas colocarem na votação, nos eixos. Lá tinham dois surdos só, só eu e mais um do Nordeste e a gente tava tentando avisar para todo mundo que estava lutando pelos seus eixos, para não esquecer da acessibilidade, porque é uma luta muito grande, a gente precisa de uma mudança. Agora o Plano Nacional de Cultura prevê que tenha acessibilidade nos projetos culturais, então os editais que se abrem, que tem fomento do governo federal, precisam ter acessibilidade. Nós surdos a gente luta sempre pela acessibilidade, a gente se manifesta. Na época daquelas manifestações, nós fizemos uma também, porque a gente também queria ser visto, olha a gente! Tô aqui! Eu preciso viver como vocês, eu pago impostos, eu participo da sociedade de alguma forma e o que eu tenho de retorno são sempre barreiras.⁷

No mesmo evento, Edinho Santos trouxe em seu depoimento:

O fato de hoje poder participar de grandes projetos culturais é um grande passo: é podermos ser referências para as próximas gerações de surdos. Referências que nós não tivemos. Porque quando criança, nós não conhecíamos surdos artistas, educadores de espaços culturais, arquitetos, designers, etc. Eu já trabalhei em vários espaços culturais e convivi com pessoas que não tinham nenhum pensamento ou noção de acessibilidade. Que não tinham ideia de como se conectar com pessoas surdas. Poeticamente eu descobria maneiras de estabelecer trocas para que esse ambiente fosse transformado. Como sensibilizar as pessoas pela poesia. Daí, quando a instituição já estava preparada, transformada, eu ia para outra instituição e pensava: vou começar do zero aqui. Hoje olho para trás e vejo os lugares que trabalhei, vejo meu papel de abrir caminhos, de transformar espaços.

E o que todos nós precisamos é dessa transformação, um processo de retirar os limites e barreiras, e como fazer isso? Através de estratégias poéticas, de coração aberto, de tentar dar aquilo que você tem de melhor, levar uma semente. A semente vai florescer, brotar com uma transformação, que vai levar, ser levada para outro lugar, e depois para outro lugar, até onde a gente não imagina. Até que isso se espalhe, para que a transformação aconteça em todos os lugares. E que essas transformações aconteçam através de experiências de vida, não só de programações culturais. E eu queria falar um pouco da minha trajetória. Eu, quando era pequeno eu via a televisão, eu dava uma olhada nos jornais lá em casa, eu frequentava alguns lugares, eu ficava olhando as pessoas falando, só via bocas mexendo ali e o meu sonho é que um dia eu chegasse nesses lugares, eu visse jornalistas falando em libras, publicidade em libras, sabe? Que fosse um comercial de pasta de dente, mas que tivesse libras, que tivesse alguma referência que olhasse e falasse: “olha minha língua, olha os surdos ali”. Mas não tinha, a única coisa que eu via era a Xuxa fazendo ABC e eu falava: olha, tem ali, mas eu sei que ela era ouvinte e era apenas o abecedário...

⁷ Depoimento gravado e transcrito na avaliação realizada junto ao público no programa *Poéticas do acesso* no Sesc Belenzinho.

Mas quando eu entrei em contato com o MAM e comecei a frequentar aquele espaço, eu vi que aquilo que eu via na televisão e buscava começou a acontecer lá dentro do Museu de Arte Moderna. Foi um espaço que foi aberto para a gente ter contato com a arte e era um lugar grande, que me deu grande inspiração, era cheio de luz, era cheio de aprendizado e eu cresci vendo aquilo dentro do MAM, o MAM me deu um empoderamento, o MAM tem esse papel de empoderar as pessoas. Parecia que aquilo tomou conta de mim e me nutriu de uma experiência, de um conhecimento, que me abriu um caminho, que me ajudou a trilhar até onde que eu tô hoje. Eu já trabalhei em outros museus e outras instituições, eu conheci pessoas diferentes e não tinha nenhuma visão sobre acessibilidade, não tinha experiência de como se comunicar com as pessoas surdas e eu poeticamente tentei estabelecer trocas para que esses ambientes fossem transformados. E aí quando dava o meu momento: olha! Já aconteceu uma grande mudança, eu decidia ir para outro lugar, começar do zero, começar essa mudança, essa transformação e plantar outras sementes. Hoje eu vejo esses lugares que eu trabalhei e tenho consciência do meu papel de abrir caminhos, de começar mudanças. Eu fico muito feliz de ver as crianças surdas quando me olham com os olhinhos brilhando: “ele é uma referência, ele é um surdo!”. Eu já estive na televisão e em outros programas e outros surdos dessa época já começaram a alcançar esse espaço, essas crianças podem ver mais referências e sonhar e saber que elas podem chegar em algum lugar, que ela pode entrar em qualquer profissão, elas podem se formar, ser médicas, artistas, professoras, educadoras, poetas, atores e atrizes, diretores, cineastas... Eu vejo hoje que tem mais um caminho de possibilidades. Minha esperança é que daqui a cinquenta anos, quando eu estiver careca do cabelinho bem branquinho, velhinho, eu quero ver essas crianças lá onde a gente ainda não chegou, e eu não quero que a língua de sinais desapareça! Minha esperança é que os ouvintes também saibam falar em libras, cada vez mais, que as crianças, cada vez mais, nas escolas, porque a libras é nossa! E isso é poético, poéticas do acesso é a vida, na nossa vivência, que sempre vai se transformando, que é um dia após o outro, e que pode se tornar uma grande inspiração para cada uma das pessoas que estão aqui e não também.

Leonardo Castilho segue:

Eu, quando era pequeno, não conseguia me expressar, só comecei a perceber minha identidade quando entrei em contato com a arte. Na minha infância não havia referência de surdos atuando no campo da cultura, ou surdos artistas. E hoje temos referências, somos as referências, somos poetas! [...] Isso traz um conhecimento, uma experiência prática que muda nosso jeito de ver, a experiência artística proporciona um jeito da gente olhar e respeitar mais o outro, permite que aconteçam trocas de forma muito positiva, com todo mundo. Porque isso não é só para mim, ou para você, é para todo mundo. [...] A arte mexeu muito comigo porque eu, enquanto surdo, eu não tinha como conseguir uma conexão da arte com a minha identidade surda antes, eu não tinha referências, a única pessoa que eu tinha como

referência no teatro era o Sandro, que é um surdo ator, e ele era o único que eu conhecia que fazia alguma performance artística, e eu ficava buscando mais referências e não tinha. Eu era muito novo e nessa época eu assisti à arte de outra forma, eu tentava olhar as coisas na televisão e assistir algum espetáculo de dança, porque não dependia de eu entender, e aí quando eu comecei a ter contato com o MAM, e aí, cadê sua identidade artística? Você pode usar seu corpo, você tem um perfil! Essa identidade surda entra como, aí, nesse processo? Aí eu comecei a perceber, dentro do meu corpo, um manifesto. E aí, eu vou esconder isso? Não! E a sociedade vai precisar ver isso, e eu precisei perceber que a minha identidade surda podia contribuir muito com a arte e vice-versa. A libras, a gente diz que ela não é só uma língua – a língua primeira da comunidade surda – e não é só para as pessoas surdas! Eu acho que durante todo esse processo, o que pode-se ressaltar é que a libras pode ser uma performance poética, visual, sensorial, que a gente pode ver, sentir, cheirar, tocar, enfim... [...] E hoje em dia, depois de conhecer vários lugares do Brasil e encontrar muitas crianças e jovens surdos, eu comecei a perceber a importância que é essas pessoas terem uma referência, porque jovens surdos têm se descoberto poetas. O Edinho falou: na nossa geração, a gente não tinha essas referências. A gente precisou se tornar as referências para essas gerações que chegam. E eu acho que chegou o momento em que as pessoas ouvintes e surdas se uniram, então. Por exemplo, eu conheço o Rogério Ratão, eu sou surdo, ele é cego, a gente se comunica, ele é um grande amigo, a gente encontra estratégia de se comunicar e a vida é assim! A vida é comunicação, a vida é troca, a vida é sentir na pele, a vida é a realidade, não é só aquilo que a gente imagina.

Considerações finais

Alguns fatos relevantes no discurso de Leonardo e Edvaldo nos fazem refletir e nos encaminham à seguinte conclusão, não só sobre a educação museal, mas sobre o circuito cultural em geral: falta referência de pessoas surdas em diversas esferas como: público, trabalhadores da cultura, artistas e pessoas representadas nos acervos dos diversos espaços culturais. Atualmente essa realidade se transformou um pouco e há algumas referências, entre poetas, educadores e artistas. A atuação de pessoas como Leo Castilho e Edinho Santos ajuda a tomar consciência e ressignificar a compreensão e a conduta de pessoas, instituições e políticas públicas no que diz respeito à acessibilidade cultural, direitos fundamentais e representatividade das pessoas com deficiência.

O que podemos concluir sobre as premissas de educação museal através da análise de Regina Souza sobre o “Protagonismo juvenil: o discurso da juventude sem voz” e os percursos dos educadores museais surdos é que, para que a educação museal realmente se afirme e proporcione a formação crítica dos indivíduos e a

“emancipação e atuação consciente na sociedade com o fim de transformá-la” (COSTA et al., 2018, p. 74), algumas premissas são essenciais: um tempo e espaço de estudo e pesquisa para ler questões da realidade e refletir sobre ela, para imaginar, expressar e encaminhar possíveis transformações. Essas não podem estar pré-determinadas de maneira que os jovens apenas as coloquem em prática. O espaço cultural deve ter abertura para alterar sua conduta. Espaços coletivos de criação e compartilhamento devem ser assegurados numa perspectiva continuada. Por último, algo que se faz claro no caso das pessoas com deficiência, mas que vale para todas as pessoas: sem equiparação de oportunidades e representatividade, nenhuma das transformações mencionadas será possível.

Referências

ALVES, Camila E se experimentássemos mais? Contribuições Não Técnicas de Acessibilidade em Espaços Culturais. Curitiba: Appris, 2021.

BAVCAR, Evgen. O museu de outra percepção. In: LEYTON, Daina. et al. **Programa Igual Diferente**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2015.

CORPOSINALIZANTE. **SLAM DO CORPO** – novo jeito de falar; novo jeito de ouvir. Disponível em <<http://bit.ly/3VcNXzp>>. Acesso: 21 nov. 2022.

COSTA, Andréa; CASTRO, Fernanda; CHIOVATTO, Milene; SOARES, Ozias. Educação Museal. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal**. Brasília: IBRAM, 2018.

ESTELLES, Mirela. **Cultura tradicional da infância**: Família MAM, uma abordagem MAM Educativo. São Paulo: Centro de Referência de Educação em Museus, 2015. Disponível em <<http://bit.ly/3EnV6pP>>. Acesso: 12 jul. 2022.

EIJI, Hugo. Cultura Surda. Disponível em <<https://culturasurda.net/cultura-surda/>>. Acesso: 12 jul. 2022.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

LEYTON, Daina; AIDAR, Gabriela. Prácticas educativas en instituciones culturales: aportes a partir de las relaciones entre públicos y museos. In: URRACO, Juan; MACCARI, Bruno (coord.). Enlaces compartidos: activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2019. Disponível em <<http://bit.ly/3XdkZRI>>. Acesso: 14 fev. 2022.

LEYTON, Daina; LUCENA, Cibele; MUSSI, Joana Zatz. O projeto “Aprender para Ensinar” e a mediação em museus por meio da Língua Brasileira de Sinais (Libras). **Journal of Science Communication**, v. 7, n. 4, C07, 2008. Disponível em <<http://bit.ly/3i33inJ>>. Acesso: 14 fev. 2022.

LEYTON, Daina. A construção de sentido no contato com a arte. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. **Educação e acessibilidade**: experiências do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018, p. 19-28. Disponível em <<http://bit.ly/3GQjG5J>>. Acesso: 14 fev. 2022.

LEYTON, Daina. Poéticas do Acesso: a acessibilidade como criação poética. In: GONZÁLEZ, Aldo. *Museos e Inclusión: Perspectivas crítico-alternativas producidas desde Latinoamérica*. Chile: Centro de Estudios Latinoamericanos de Educación Inclusiva, 2022.

LUCENA, C. **Beijo de línguas**: quando o poeta surdo e o poeta ouvinte se encontram. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia: Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em <<http://bit.ly/3XjLDbA>>. Acesso: 13 fev. 2018.

MATOS, Maré de. **Fundamento**, 2019. Disponível em <<http://bit.ly/3qrl8k3>>. Acesso: 12 jul. 2022.

SOUZA, Regina Magalhães. Protagonismo Juvenil: O discurso da juventude sem voz. **Rev. Bras. Adolescência e Conflitualidade**, v. 1, n. 1, p. 1-28, 2009. Disponível em <<https://doi.org/10.17921/2176-5626.n1p%25p>>. Acesso: 21 nov. 2022.

Sou bixa e puta: chave de performance na pornografia desviante

Entrevista com Paulx Castello

Sarah Marques Duarte¹

Resumo: Entrevista realizada à artista Paulx Castelo, bicha não-binária, pornógrafa, performer, posithiva e hacker de imaginários, uma das criadoras da EdiyPorn, produtora de pornografia desviante que propõe uma transformação na lógica de produção e consumo da pornografia. A entrevista é parte do projeto *Políticas de los cuerpos y poéticas feministas en las artes visuales/audiovisuales del sur de Sudamérica* e da pesquisa Corporalidades dissidentes na cena artística latino-americana. Entre as questões abordadas destacam-se a relação entre universidade, artistas e produções da performance pós-pornô, as redes de afeto e militância como condição para a realização de ações dissidentes, a criação da EdiyPorn, bem como a chave da performance como estratégia para fazer, viver e sobreviver acionando performances desviantes no espaço público.

Palavras-chave: arte corporal; chave de performance; pornografia desviante; arte em rede; universidade.

Soy marica y puta: clave de performance en la pornografia desviante

Entrevista con Paulx Castello

Resumen: Entrevista a la artista Paulx Castelo, marica no-binária, artista, pornógrafe, performer, posithiva y hacker de imaginários, una de los creadores de EdiyPorn, productora de pornografia desviada que propone un cambio en la lógica de producción y consumo de porno. La entrevista forma parte del proyecto *Políticas de los cuerpos y poéticas feministas en las artes visuales/audiovisuales del sur de Sudamérica* y de la investigación Corporalidades dissidentes na cena artística latino-americana. Entre las temáticas abordadas, se destaca la relación entre universidad, artistas y producciones de performance posporno, las redes de afecto y militancia como condición para realizar acciones disidentes, la creación de EdiyPorn y la clave performativa como estrategia para realizar, vivir y sobrevivir accionando performancee desviadas en el espacio público.

Palabras clave: arte corporal; clave de performance; pornografia desviante; arte en red; universidad.

¹ Sarah Marques Duarte é artista da performance, professora colaboradora do Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná e professora convidada do Programa de Pós-Graduação em Lenguajes Artísticos Combinados. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, mestre em Lenguajes Artísticos Combinados e Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: sarahmarquesduarte@gmail.com

Sarah Marques: Esta entrevista es parte del proyecto *Políticas de los cuerpos y poéticas feministas en las artes visuales/audiovisuales del sur de Sudamérica de este siglo* del departamento de Artes Visuales de la Universidad Nacional de las Artes, dirigido por las artistas, docentes e investigadoras Ana Casal y Paloma Machione y de la cual soy también parte, así como de mi proyecto de investigación intitolado *Corporalidades disidentes na cena artística latino-americana*. Entre los objetivos de la investigación están la identificación, estudio, análisis, diálogo y experimentación con acciones, obras, prácticas artísticas y no-artísticas que tienen como foco el cuerpo – este primer territorio colonizado por el patriarcado– acciones que se vinculan de distintos modos a problemáticas de los feminismos. El proyecto tiene como foco propuestas realizadas en el Siglo XXI, en Argentina y países limítrofes por artistas mujeres, lesbianas, travestis, trans y no-binaries, que desafían el canon patriarcal de las artes. Como parte del proyecto de investigación, tengo el honor de dialogar en esta entrevista con Paulx Castello. Paulx vive y trabaja en São Paulo, es una marica no-binária, artista, pornógrafo, performer, posithiva y hacker de imaginários, su producción explora diversos lenguajes artísticos. Produce, performa y edita. Es una de las personas que creó, en el 2019, la *EdiyPorn*, productora de pornografía desviada que propone un cambio en la lógica de producción y consumo de porno: aireando imaginarios sexuales y las representaciones del porno tradicional. La plataforma es una construcción colectiva hecha por mentes y cuerpas inquietas, que en su descripción afirman:

las representaciones del porno tradicional no nos satisfacen, tampoco nos representan. Trabajamos a partir de nuestros deseos mutantes [...]. Queremos más, queremos otra lógica de creación y consumo de puterío. Queremos compartir el chorro con ustedes (EDIYPORN, 2022).

Desde el 2013, Paulx trabaja con diversos lenguajes artísticos produciendo discursos críticos a los constructos sociales generados por los dispositivos del poder, desde el género y la educación, hasta el placer y la muerte. En el carnaval del 2019 protagonizó junto con Jeffe Grochovs la performance que se hizo conocida como el *Golden Shower* después de ser viralizada por Jair Bolsonaro; una acción nombrada por los artistas como *Pornoshow*. La acción fue realizada en el BLOCÚ, un Bloque de Carnaval electrónico, performático y Queer, una maniFiesta. La manifestación por la fiesta del

cuerpo. ¡De los cuerpos disidentes que bailan, que juegan, celebran, resignifican y resucitan! El encuentro del activismo con el hedonismo (BLOCU, 2022). Entre los trabajos de Paulx me gustaría subrayar el *Pornoshow*, dispositivo de experimentación de la putería politizada, la creación de *Ediyporn* y propuestas como el *Goze Junte*, la producción del evento posporno *Kuceta* realizado con artistas como Bruna Kury, Gil P. Pyrata, Rao, entre otros. Acciones como *Cachorro*, *Cera-fria*, *La Missa*, videos como *Violencia de Perra*, *K*, *X*, *Instrucciones para cocina postporno*, fotografías como *CRUZ*, *Carne*, *Desvanecerse*, entre producciones indisciplinadas e indisciplinadas que cuestionan el cisheteropatriarcado, las construcciones sociales de sexo y género, el disciplinamiento del cuerpo, problematizan el propio arte y, haciéndolo, deconstruyen opresiones históricas ampliando el alcance sensible del hacer/pensar artístico. Inicialmente, Paulx, creo que sería maravilloso que hablaras un poco de tu trayectoria.

Paulx Castello: Gracias por la invitación, es un gusto estar acá en esta tarde con ustedes. Soy Paulx, desde el 2015 me reconozco como una marica no-binaria –esta es mi identidad de género– pero desde el 2021, o sea, el año pasado me reconozco como una persona trans. La cosa del género, para mí, es algo que hace un par de años, es algo muy confuso y todo bien, y es confuso, posta, y todo bien. La no-binariedad nos hace habitar una zona gris. Por mucho tiempo me he reconocido como no-binarie, incluso con el tema de la cisgeneridad y la transgeneridad, así como: no soy cis pero tampoco trans. El año pasado me di cuenta que sí, soy trans y que sí, mis cuestiones de género y mis cuestiones son cuestiones trans, pero específicas de la no-binariedad. En ese proceso es inevitable que en mi producción artística eso se refleje. Voy a hablar sobre performance y la importancia de la “perfo” para el porno que hacemos. Entonces, pensando en performance me vino una pregunta que, creo que era 2014 o 2015 y Gustavo Solar, una marica chilena, lanzó una pregunta; estaba con un proyecto en una página web en que la gente que trabajaba con performance le contestaba qué era performance, ¿que es performance? Me quedé un par de días pensando, no sé, creo que estuve semanas pensando en la pregunta y un día llegué a una respuesta que me contemplaba: para mí, performance es un estado del cuerpo. Es poner una clave, volver una clave en sí y estar en este estado del cuerpo de performance. Me vino entonces eso: la clave de la performance. Entrás en una clave de performance y te encuentras disponible, pones tu cuerpo disponible a lo que

propusiste como performance. Así, creo que podemos pensar en algunas de mis obras a partir de esta cuestión ¿en qué clave de performance estaba?; ¿cuáles eran los dispositivos, cuál era la propuesta de ese estado del cuerpo? Porque es un estado del cuerpo muy atento, alerta a quienes están a la vuelta, a la relación que tienes con el público o con quién esté cerca. Si estás performando en la calle, por ejemplo, las personas no son exactamente “público”, no es gente que está ahí lista para ver una performance, ¿cómo va a ser tu relación y tu negociación con esas personas? A medida que vas comprendiendo la clave de performance creo que puedes traerla para la vida cotidiana, más allá del trabajo. Eso me vino a partir de algo que dijo Sue Nhamandu, una amiga performer, filósofa, que un día dijo: ¡Me gustaría tener la fuerza que siento cuando performo en mi vida cotidiana! Eso es algo muy potente y muy importante para nosotres que hacemos performance, traer eso para la vida cotidiana, un ejercicio que no es fácil. A mí, me parece que cuando comprendes la clave de la performance y puedes regularla, estar más en clave de “perfo” o menos, ahí puedes traer más a lo cotidiano esas dinámicas. Y pensando principalmente como nosotres que trabajamos con performances sexuales y “perfos” que nos exponen sexualmente, creo que esa clave de “perfo” nos deja muy atentas para reaccionar. Porque en el momento en que estás haciendo una “perfo” que expone la sexualidad, algo tan tabú y tan oculto, la gente alrededor muchas veces te lee como disponible. Entonces la clave de perfo es también poder reaccionar a esto, no dejar que suceda un acoso, o reaccionar a un acoso que pase en ese momento. Ya pasó con amigas performando en la noche, de repente empezaron a performar –que es lo que llamamos de *PornoShow*: una acción que sucede en un lugar, sin estar programada o prevista, como fue *Golden Shower*, por ejemplo– y unos chavones empezaron a decir cosas, a ser violentos y ellas se quedaron trabadas, sin reacción. Me quedé muy preocupada porque, ¡Marica, hay que estar lista! La clave de “perfo” es también llevar eso por seguridad, porque nos estamos moviendo y cuando movemos la sexualidad creo que alcanza algo muy profundo en la gente. De hecho es algo muy profundo dentro de nosotres que nos estamos moviendo y, a la vez, mueve también a ese profundo de la gente y es algo que molesta mucho a la gente que no está lista para esto. Es muy importante ejercitar ese diálogo entre performer y la gente alrededor, que no voy a llamar de público porque no necesariamente es tu público, a veces es solamente la gente que está alrededor. Entonces, es estar atenta a tus procesos y a lo que está alrededor. Esto es algo que la clave de “perfo” nos trae y, a medida que vamos

probando y ejerciéndola vamos “cachando” un poquito más de cómo ir. Quería contarles primero de la performance *Cera fría* (2017), en la que hubo mucho diálogo con el público (fig.1).



Fig.1: Frame de CERA FRÍA [com Emanuel Joel] performance, 1h30' 2017 - Praça 7 de Abril - BH
Registro de acción: <https://www.youtube.com/watch?v=86GwOfC-YN8&feature=youtu.be>
Fonte: acervo da artista

La propuesta era que la Emanuel, mi amiga, iba a depilarme la cuerpo con una clave de BDSM. Estábamos allá, en la calle, sacando algo íntimo de una relación de dominación y sumisión en la cual el dolor era una condición. Estábamos totalmente vestidas, no había nada que la policía pudiera hacer para interrumpir la performance y, como se puede ver en el registro, la policía estuvo todo el tiempo alrededor, buscando, pero no había porqué parar la acción, es decir, estoy hablando sobre negociación, ¿no? Estamos llevando una intimidad a la calle, una relación sexual entre dos personas sexodisidentes, estamos cuestionando el género y, a la vez, había una intención de sacar la camada “masculina”, el pelo, y experimentar el diálogo con el público y con el entorno que teníamos ahí. Hay otra acción (fig.2) que hice en la marcha de San Martín, la primera marcha LGBTQIA+ de San Martín que hubo el 2019. Y ocurrió otro ejemplo de relación con el “público”, un poco más agresiva. El registro de performance me parece muy importante para que veamos lo que pasó. En este

video hay un momento en que vemos un chabón en un auto que me reprocha con la mirada y, en reacción, le abro la cola para que vea mi orto. Hay algo de “energía de intención” que, para mí, la “perfo” mueve mucho. Ponerle una magia para que en la próxima “paja” él piense en mí, eso es algo a lo que llamo de hackear el imaginario, es sobre eso: esa imagen entró en su imaginario. Él no quería, pero si no quería, que no mirara. Eso es algo que me pega mucho, las miradas molestas, muchas veces la gente está mirando con asco, pero no para de mirar. Me parece interesante mover este lugar en la gente.



Fig. 2: Frame de acción realizada en la 1ª Marcha del Orgullo de las Diversidades y Disidencias "Existimos y Resistimos" en San Martín.

Registro de acción: https://www.instagram.com/p/CQ_SBZqngcf/

Fonte: acervo da artista

Y me gustaría también hablar un poco de la performance para la pornografía. Hablar un poquito de la EdiyPorn, ese proyecto que estamos trabajando ahora, un par de maricas, trans, un montón de gente de varios géneros, y estamos con ese proyecto de porno desviante, en que lanzamos videos cada quince días y también licenciamos videos. Empezamos este proyecto en el 2019 y, a mediados de 2020, lanzamos nuestra página web (<https://www.ediyporn.com/>). Venimos todes del posporno, de performar porno y de trabajar con eso, desde ese lugar del arte y estábamos pensando sobre ese proceso y en cómo podríamos conseguir plata desde ese trabajo, desde el porno. Entonces nos pareció importante entrar en el mercado porno, producir una pornografía que pudiera ser comercializada y empezamos a producir ese porno que

tiene la ética del posporno. O sea, es un porno con deseo, con respeto, porque lo principal para nosotres, en un set de EdiyPorn, es que la gente que esté performando esté cómoda y esté con ganas, haciendo lo que quiere hacer. Tenemos un modo de trabajar que es muy abierto. Por ejemplo, si arreglamos en un set que iba a pasar “X” cosa, llega el momento y la persona ese día no estaba para hacer eso, entonces cambiamos, hacemos otra cosa, ¿no? ¿Qué tenés ganas de hacer hoy? y hacemos eso. No hay que cumplir con algo que esté fuera de lo que les performers quieran. Eso es muy importante para nosotres: el “estado del cuerpo” de la performance. Es muy distinto cuando performamos y cuando actuamos, entonces para nosotres es muy importante hablar de performance y que la gente que trabaje con nosotres sea de la performance. Este es nuestro posicionamiento desde un lugar que busca romper con lo hegemónico, busca establecer una alternativa a este porno, un porno que nos contemple. Por ejemplo, para nosotres, es importante romper con la categorización del porno, porque la categorización siempre fue muy opresiva para nosotres. Porque, ¿qué es el porno? El porno es siempre blanco, hétero y flaco, el resto es categoría. Las trans entran como fetiche, negres, gordas, entran como fetiche, entonces esto es muy importante, no categorizar por género, o cuerpo. Realizamos algunas divisiones: producciones más BDSM, el D.I.Y., producciones más caseras, el autoplacer, está el “diverso” que es una página abierta, o sea contenidos que están abiertos al público. En este lugar, como nos gusta tener el máximo de posibilidades, hay textos, entrevistas, hay muchos temas y lenguajes. Está el “goze junto”, en el que vos podés enviar un video de hasta un minuto y vamos subiendo los videos que vamos recibiendo, la intención es compartir la paja, compartir el placer. Estar juntas en esta página, compartiendo los placeres. Entre los servicios que prestamos está el *PornoShow*, las “perfos” que hacemos en la calle, o en fiestas. Está también el *Sextape*, en qué nos podés contratar para grabar un video sexual tuyo (<https://www.ediyporn.com/servicos/>).

SM: Una cuestión que me llama mucho la atención en tu práctica, y se hizo aún más fuerte en tus palabras, es la salida de los espacios del arte y de las redes; la internet también un espacio privilegiado para el pornoactivismo. Me refiero a la salida para el espacio dicho público, en acciones como del *PornoShow*. ¿Qué relaciones se generan en estas experiencias con el espacio y en el espacio de la ciudad? ¿Cómo es la experiencia de poner el cuerpo a partir de las performances del porno desviante? Al

mismo tiempo, mientras te escuchaba, estaba preguntándome acerca de las redes de apoyo, para la seguridad, y como son necesarias para movilizar determinadas acciones en este espacio “dicho público”.

PC: Sí, creo que siempre, en cualquier acción en espacio público, estar con una red de apoyo es importante: no ir sola, básicamente es no ir sola. Y aunque otras personas no estén performando con vos, pero que tengas amigos ahí para cualquier cosa. Eso es lo importante, siempre que performé en la calle, por lo menos una u otra amiga estaba cerca acompañando y cuidando, pero yo entro en clave de reacción muy rápida. Hay un video mío, que es un documental, un falso documental sobre una figura que es “La Perra” que es una figura mítica que propone la violencia de la reacción, o sea, que no recibamos más violencia sin contestar y eso yo lo traje muy fuerte de la “perfo”. Porque suele pasar, la gente presupone que estás disponible en este momento de “perfo” en la calle. Ya sucedió de que la gente pasara la mano en mi culo, por ejemplo, aunque se parezca una microviolencia, pero pasar la mano no es algo micro, de hecho es una invasión a tu cuerpo, una violación en mi cuerpo. Si vas a invadir mi cuerpo, yo te lo voy a invadir tres veces más al tuyo. Entonces, muchas veces, en ese momento cuando alguien me pasa la mano, agarro la mano de la persona y le pongo un dedo en mi orto: ¿quieres pasar la mano?, pero la vas a pasar bien ahora. Yo te voy a pasar la mano de la forma que yo quiero. Ya pasaron cosas bastante intensas. La clave de “perfo” es eso: estar sin filtro, estar allá, algo instintivo, animal, no estás pensando: me invadiste, ¡te voy a invadir también! Estar atenta. Algo que trae mucho para mi vida cotidiana también: la “perfo” es personal también. Sois vos allá, principalmente cuando trabajas con cuestiones sexuales. En la calle, muchas veces, pasa que alguien me mira raro, o dice algo; estar lista para reaccionar a esto me parece importante y es algo que busco ejercer, porque tal cual no quiero vivir una violencia dentro de una performance, tampoco quiero vivirla en mi cotidiano: ¡no voy a llevarla a mi casa!

SM: Escuchando tu relato alrededor de la performance y la relación con tu vida, me vinieron algunas cuestiones. Bien... En el *Manifiesto Golden Shower*, o Manifiesta Lluvia de Oro, la acción realizada por ustedes está descrita en su dimensión performativa, dicen “era una performance, acto de cuño artístico, con intuito de comunicar un mensaje de artistas. Nuestra performance, por lo tanto, es un acto

político, un acto contra el conservadurismo y en contra de la colonización de nuestros cuerpos y nuestras prácticas sexuales”. Más allá de esta performance específica, los videos realizados en EdiyPorn, por ejemplo, también pueden ser pensados en su dimensión performativa, ¿aunque sean videos y no performances en vivo? Pregunto también porque vi que ustedes no utilizan el término actories, sino performers. Para nosotres, que estudiamos la performance, sería maravilloso saber un poco del porque utilizan performers, si también tiene que ver con esta potencia política, disruptiva y carnal presente en la performance como expresión artística. Quizás tenga un poco que ver con el propio proceso de creación de los videos, ¿no? ¿Cuánto es planeado y cuánto es espontáneo también?

PC: Esto es algo muy importante, hablar sobre “perfo” y afirmar que nuestros videos son performances. Eso que preguntaste, depende mucho de tener algo más pensado, o algo más improvisado, creo que depende de cada trabajo. Como en toda “perfo”, hay una apertura a lo que suceda allá en el momento y para nosotras es muy importante que les performers estén cómodos y que esté bueno para ellos. El video capta las cosas, la cámara va a captar una mirada que no está tan cómoda. Si empiezas a ver porno buscando esas miradas, pasas a comprender la incomodidad de quién está en la escena. Y eso es algo que no queremos para nada. Si no estás bien, paramos, cambiamos lo que estamos haciendo. Entonces para que les performers estén cómodos hay que tener también cuidado con el equipo, de que todo el equipo esté cómodo también y de acuerdo con lo que va a pasar. En el momento que estamos grabando el sexo en sí, para nosotres, es importante no intervenir. La dirección en ese momento no va a intervenir, puede comunicarse con la mirada, pero si la performer busca esta comunicación, sino no va a haber. Es una “perfo” para la cámara, que se va a convertir en un video, pero antes de pensar en el video, hay un cuerpo, hay una acción, eso es lo principal. La imagen, después la edición piensa que va a hacer con el material.

SM: Pensando en esta énfasis en la práctica me quedé pensando que nosotres nos conocimos en el 2015, estuvimos juntas en el contexto académico durante la maestría y, de nuevo aquí, nos reunimos a partir de y en esta institución. Mucha teoría acerca del posporno se produce en la universidad, pero me cuestiono acerca de las prácticas y te quería preguntar cómo percibes el diálogo de la universidad, o por lo menos,

¿cómo fue tu experiencia en la universidad y tus prácticas desde la performance y del posporno?

PC: A mi me parece importante que el porno esté ocupando y siendo pensado desde la academia, desde ese lugar también teórico. Es importante la teoría conectada con la práctica. Eso es algo que me molesta mucho. Muchas veces en la academia las dinámicas se quedan en lo teórico, pero por lo que sé, la gente que está investigando porno y posporno en la academia pone sus propios cuerpos en prácticas performáticas, por lo menos las personas que conozco. Todas reconocen la importancia, de pasar por el cuerpo y sentir en el cuerpo, entonces hacen también acciones y “perfos” o cosas en que poner el cuerpo. Yo creo que eso es muy, pero muy importante. Si estás hablando de porno y de sexualidad no podés no vivirlo. Incluso porque el contacto con tu propia sexualidad, con tu propio cuerpo, con el exponerse y de compartir en este lugar es importante y creo que la gente que está investigando eso lo siente. Y... de hablar con amigas que se dieron cuenta que necesitaban poner el cuerpo en medio de una investigación y eso para mí es importante y cuando yo estaba en la academia como en la Universidad Nacional de las Artes, por ejemplo, tenía eso de practicar, ponerlo en los trabajos. Y por eso la “perfo” es tan importante en nuestro movimiento, es este estado del cuerpo que entra en contacto con tu sexualidad de una forma muy intensa y muy atenta también. Y muchas veces nos cruzamos con nuestros propios demonios. Muchas veces hablamos sobre eso de investigar la propia sexualidad de forma abierta y comprometida, yo diría. En la vida muchas veces nos cruzamos con demonios, con partes de nosotres que no nos van a gustar, pero hay que dialogar con eso, con estas partes, y quizás volver a tener una buena relación con eso, porque está ahí y es una parte tuya. Un deseo sexual que tengas, no vas a poder huir, la cosa te sigue asombrando si no la miras. Por eso la imagen del demonio. Ya dialogué con algunas amigas acerca de estas cuestiones porque de hecho los demonios son partes de nosotres, partes muy fuertes, muy potentes. Entonces dialogar con esto y estar bien con nuestros demonios es algo que las “perfo” con porno nos trae mucho. Son procesos intensos e importantes.

SM: Percibo en lo que decís una referencia constante a la gente que hace junte, amigos, compañeres de acción. Hay una potencia del hacer colectivo que se establece por medio de las redes de afecto, militancia y convergencia político-estética

¿no? Percibo una articulación de un hacer/pensar el posporno, el pornoterrorismo, los pornoactivismos, un diálogo entre personas que hacen y piensan desde sus cuerpos ¿no? Percibo articulaciones en la red, articulaciones entre varias iniciativas en los últimos diez años, con varios encuentros, muestras, plataformas, colectivos como EdiyPorn, Orgasticah, Coletivo Coiote, Coletiva Vômito, Monstruosas, DistroDysca, PachaQueer, solo para citar algunas, ¿no? Por un lado eso, y por otro, es maravilloso como en la plataforma EdiyPorn uno se siente convidado a gozar junto, como justamente proponen ustedes. Se trata, me parece, de una estrategia de un pornoativismo y como tal, es altamente colectivo y nos invita a todos; el posporno como alternativa crítica a la industria pornográfica comercial del mainstream y quizás la construcción de una putería colectiva, en que el placer no esté solamente, o ni siquiera pueda estar, en el consumo sino más bien en el hacer juntos. Hay entonces dos proyectos bastante interesantes en ese sentido en la plataforma, el “goze junto” y el “sextape”, ¿no? No sé si podéis contar un poco de estos proyectos, de estas articulaciones con otros colectivos, su importancia y sus despliegues poéticos, así como el interés especial por la colectivización de algunos proyectos de ustedes.

PC: Sí, estar en red es muy importante. Creo que más allá del porno, para las vivencias disidentes estar en redes es muy importante. Tanto para encontrar las nuestras y para la gente que vive cosas cercanas a nosotras y se posicionan en el mismo lugar en el mundo –posición que mueve opresiones y cuestiones cotidianas que son difíciles para nosotras– compartir eso y estar juntos es muy importante. Un poco la noción de familia, ya que muchas de nosotras no tenemos una buena relación con la familia, muchas son echadas de sus casas. Sucede mucho, entonces, estar en red es fundamental. Pensando el porno, el porno que hacemos, es necesario subrayar la importancia de la red y de comunicarse, porque no somos muchas trabajando con eso. Entonces entender las distintas vivencias y sumarnos para que el movimiento crezca y se vuelva más potente y más fuerte, es fundamental. Pensando en la EdiyPorn, por ejemplo, sin la red no podríamos hacer nada porque empezamos con poca y, todavía, producimos con poca plata. Estar en red y con gente que acepte trabajar porque cree en el proyecto y porque cree que sí, podemos hacer otro porno y ocupar el mercado porno, creo que eso es muy importante para nosotras, estar en el mercado y estamos consiguiendo ingresar. Ahora en el mes de la diversidad, dos videos del *Sexy Hot* –que es el canal de tele más importante de sexo de Brasil, un

canal pago de Globosat–, dos de los videos de la sección del orgullo fueron nuestros. Entonces estamos ahí, estamos ocupando la tele y estamos con ese porno que es respetuoso, que es hecho por disidencias. Así, lograr estar en estos espacios es fundamental para lo que queremos hacer, que es de hecho mover el porno. Hay videos nuestros en tres páginas extranjeras y si no fuera la red, si no fuera la gente que cree, que trabaja y que está poniendo la cuerpa, las ideas, el trabajo, si no fuera por eso, no existiríamos, no estaríamos ahí. Esta es la potencia de la red, de sumarnos fuerzas para que aguantemos caminar en contra la corriente del sistema hetero y colonialista.

SM: Mientras miraba los teasers, fichas técnicas y textos presentes en EdiyPorn me vino la curiosidad de preguntarte de dónde vino la idea, de qué urgencias surge la creación de EdiyPorn, y en que contexto el colectivo se conoció y empezó a trabajar junto.

PC: Hace mucho ya, un par de años, desde el 2016, yo tenía ganas de tener una productora porno, en ese momento decía posporno, pero con el tiempo fui comprendiendo que deberíamos ocupar el porno. El posporno ya lo estamos ocupando y seguimos haciéndolo, obviamente. Era necesario ocupar ese lugar de mercado, del mercado porno, de vehicular incluso por una cuestión de plata, de acceder a la plata que mueve nuestra producción. Así, la plata a la que deberíamos acceder es la plata del porno, entonces fui comprendiendo esto por supervivencia. Pensando eso y madurando esas ideas, en el 2019 me junté con Jeffe Grochovs, que es la otra persona que creó la EdiyPorn, hablamos sobre el deseo de tener una productora, una estructura, de trabajar con eso, de buscar plata con eso. Empezamos a construir y pensar en cómo podríamos hacerlo. A medida que íbamos hablando fue llegando más gente que creía en el proyecto y que podía aportar trabajo, ideas y así fuimos desarrollando desde nuestras ganas. Luego a mediados de 2019 se sumó Hiperlinque, que es la tercera socia de la empresa, y nuestro gestor financiero. Fuimos conociendo gente y estructurando la cosa y en más o menos un año y poco desarrollamos la cuestión de la marca, la identidad visual, diseño de la página etc. En esa estructuración hubo algo de plata que invertimos de nuestros ahorros. Así pudimos empezar, y aún que fuera con poca plata hicimos un montón. O sea, todes trabajando cobrando muy poco y trabajando porque creíamos. Ahora estamos un poco más estructuradas, pudiendo vender nuestros productos, licenciar a otras páginas y estamos teniendo accesos a recursos. Hoy, lo que pagamos en un set ya se acerca a

lo que se paga en el mercado, pero todavía está por debajo todavía, por respeto a todos, trabajamos, por lo menos, con pago simbólico. Menos para los performers, porque reconocemos la importancia de los performers, por lo mucho que se exponen, lo mucho que esto mueve en la vida, entonces tenemos un acuerdo con los performers. En el día de la grabación pagamos un porcentaje y, a medida que vamos vendiendo el video vamos pagando hasta llegar a un pago dentro del mercado y eso está funcionando. Entonces, seguimos construyendo nuestra estructura. Existe también esa relación con la red vecina y latina, gente que está produciendo también en Argentina, en Chile, en Colombia, en Ecuador. Como estamos en contacto, intercambiando, también comprendiendo la importancia de juntarnos desde el sur, desde la disidencia que somos.

SM: En tu bio vemos que sois una artista que produce, performa, edita, además en tu trabajo vemos que escribes, enseñas etcétera. Acerca de los talleres que ustedes ofrecen: podrías comentar un poco ¿cómo se desarrollan los encuentros, por ejemplo, del taller PornoDesviante: Placer y creatividad?

PC: Sí, ese fue el primer taller que hicimos sobre porno desviado y fue muy lindo, muy potente, porque fue en conjunto con Mayanna Rodríguez que vive acá en São Paulo y ella está en el porno hace mucho tiempo, hizo ya muchas cosas, como performer, como directora, está en el mercado porno hace mucho. Incluso ayer fue la apertura de un espacio de sexualidad acá en San Pablo que Mayanna está coordinando. Crear espacios en donde suceda discusiones, talleres, performances, es muy importante y el espacio coordinado por alguien como Mayanna, que está construyendo otro porno... fue muy lindo estar con ella en eso. Mucha potencia de nosotras que estamos llegando ahora, que recién empezamos: tenemos tres años con la página en el aire. Entonces juntarnos con alguien que está ahí hace más de 10 años trabajando en el porno, fue algo muy lindo y muy potente. Éramos Mayanna Rodríguez, Lu Lovelightly (de *Orgasticalh*) y yo. El taller sucedió en una *Orgasticalh*, un evento de no monogamia, es una fiesta de sexo para disidentes sexuales que parte de la premisa de la no monogamia. La propuesta de esta *Orgasticalh* era que la gente se conociera en el taller, sintiendo sus cuerpos y aprendiendo cosas nuevas, para después disfrutar de la fiesta ya con intimidad en relación a aquel grupo. Este proyecto de *Orgasticalh* tiene mucho que ver con lo que

hacemos en EdiyPorn. Nosotras trabajamos con el porno, y allá se está trabajando con la gente, con el disfrute. Este taller fue muy hermoso porque fue la primera vez que pudimos hablar y hacer porno desviado para y con otras personas. Enseñar el porno desviado y enseñar la mirada que teníamos y que tenemos. En el taller hubo una parte en que hablamos un poco sobre porno desviado, sobre dirección, sobre cámaras y sobre “perfo” para la cámara. Después separamos a las personas en grupos: quienes querían dirigir, quienes querían hacer cámara y quienes querían performar. Yo estuve con la parte de cámara, Mayanna con las personas de dirección y Luiza con el grupo de performers. Después nos juntamos en pequeños sets y producimos videos de 3 minutos con la gente que estaba ahí, para que sintieran un poco como trabajamos con el porno, los videos van a estar en la página “Diversos” de EdiyPorn. Este mes, si todo sale bien. ¡Ojalá que haya sido el primero de muchos talleres!

SM: La última cosa que te quería preguntar, Paulx, es acerca de la utilización del nombre BixaPutx, un nombre de una potencia desviadora incuestionable y que incluso abordamos en la investigación a partir de la noción de *performatividad queer* en Judith Butler para comentar acciones de artistas brasileños que operan en la utilización de la palabra “bixa” en su potencia performativa y táctica disruptiva. Así que eso, te quería escuchar un poco, si te parece bien, sobre la escoja y utilización de este nombre.

PC: Yo, la verdad no sé cuándo, empecé a nombrarme así, de hecho no me acuerdo. Sin embargo es eso: soy marica y soy puta. Simplemente así, soy BixaPutx. El término “bixa”, marica, en principio una puteada y una puteada que yo escuché toda mi vida, principalmente en la infancia, en el bullying y etcétera, la cosa era “la marica”. Hasta que me di cuenta que sí, lo soy. Nos nombramos “maricas”, ¿no?, la gente disidente, y ese lugar de la “bixa” es potente. Desde 2015 yo reivindico mi identidad de género como “bixa” porque es sobre eso, yo soy una bixa no-binaria, esa es mi identidad de género. Cuando me preguntan mi identidad de género, contesto: soy una “bixa” no-binaria, traduzco para “marica no-binaria”. Es como una identidad de género, en mí, en mi articulación con las personas, mi identidad de género es esa, porque no soy una transfemenina, tampoco soy hombre, nunca lo fui y es loco esto también de la no-binariedad, de pensar en mi niñez, por ejemplo, mi infancia. Siempre escuchaba que estaba en el baño equivocado, en la cola equivocada y de hecho estaba. Entonces cuando me di cuenta que, de hecho, estaba y que no había cola para mí, el lugar de

la “bixa” como identidad de género me pareció muy acertado. La “Bixa” viene de ahí y “Putá” porque eso: soy promiscua, me expongo sexualmente y ese lugar de puta, de la gente que se expone y a la vez también trabajo con sexo. Soy performer porno, hay intercambios monetarios entre mi trabajo sexual y la plata. Entonces es juntar eso: BixaPutx, así soy. Y la cosa de la “perfo” ser algo muy, muy nuestro tiene que ver con eso y por eso tampoco separar lo personal de lo profesional porque la performance no tiene eso. Tengo BIXA PUTA tatuada en las manos, de hecho, soy yo.

Referências

BLOCU. Intro. Facebook: BLOCU. Disponible en URL:

<https://www.facebook.com/blocubloco>. Consultado el: 26 jul. 22.

EDIYPORN. Sobre. Disponible en URL: <https://www.ediyporn.com/sobre>. Consultado el: 26 jul. 22.

RESENHA

LAFONT, Anne. L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières. Dijon: Les Presses du réel, 2019, 476 pp.

Rosemeri Conceição

Em 2020, a cantora e empresária Rihanna sacudiu o mercado da cosmética com a chegada ao Brasil de sua linha de maquiagem, interessada em atingir os diversos tons de pele que compõem nossa população. A história da cosmetologia, contada em alguns textos, recentemente ganhou uma nova faceta trazida pelas contribuições da História da Arte. *A arte e a raça: o africano contra o olhar das* (tradução nossa) chegou às livrarias vitorioso. Sua autora compôs o Conselho da exposição, *Le Modele Noir, de Géricault a Matisse*, montada no Museu d'Orsay em 2019, recebeu o Prêmio Literário Conde Fetkann Maryse pela pesquisa e Condé Vitale e Arnold Blokh em 2020, pela atualidade, abordagem inovadora e contribuições à História da Arte. Todos estes são reflexos incontestáveis de uma carreira sólida, resultado de 10 anos de pesquisa.

Anne Lafont é historiadora da Arte, diretora de estudos na École des Hautes Études en Sciences Sociales. Estudou no Canadá e na França, ensinou História Moderna e Contemporânea e seus trabalhos focam principalmente na Arte dos séculos XVIII e XIX com um interesse particular pela obra da Revolução Francesa e o imaginário pictórico dos novos cidadãos, os negros, na escalada das Revoluções Atlânticas.

Mas a questão persiste: onde a empresa da diva pop, voltada para o resgate de um grupo de consumidores específico, e esse livro se tocam?

O ponto fulcral do livro reside em um momento obscuro da Modernidade, ocasião da circulação de populações, conhecimento e objetos; um cenário de comércio de escravizados do Atlântico, de História Colonial, mas também da invenção de novos mundos a partir desta tragédia. Uma dessas imbricações diz respeito à participação da Arte na construção da noção de raça.

Lembremos que a raça, aparece inicialmente ligada à genealogia da nobreza e aos aspectos sociais. Com as grandes ocupações e a ascensão de saberes advindos da Antropologia e da Estética, passa a ser usada para definir os habitantes deste novo mundo. Pelo texto vemos como a produção artística e o discurso do século XVIII produziram ferramentas de observação e exame que permitiram que os seres humanos fossem diferenciados e classificados implicitamente, em uma escala moral, iniciativa que posteriormente redundaria em racismo explícito.

A tarefa fundamental da autora é demonstrar como um número expressivo de estudiosos começa a construir a ideia de que a raça pode estar ligada à cor da pele. Pelo texto percebemos como nessa longa e intrincada era de desenvolvimento pictórico, através da figuração ou da representação visual, um elemento natural, como a cor da pele, começa a ser manipulado sinteticamente a ponto de se tornar mais uma evidência para as hierarquias humanas.

O trabalho realizado por Lafont se ombreia e em algumas medidas aprofunda produções fundamentais, como a monumental e pioneira *The Image of the Black in Western Art* (A imagem do negro na Arte ocidental, em tradução livre), escrita por Dominique de Menil publicada nos anos 70, ou o estudo de David Bindman, *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century* (Do macaco a Apolo: Estética e a ideia de raça no século XVIII, em tradução livre). Contudo, se o primeiro teve como foco principal o século XIX e o segundo traçou um diálogo entre a Estética e a Antropologia, para reconhecer os laços existentes entre a taxonomia e a estética da beleza, Lafont incursiona por caminho ainda pouco usual: relaciona Cosmetologia, Arte e Antropologia e revela a especificidade que as imagens investigadas adquiriram dentro do pensamento iluminista.

Ancorada no entendimento da História da Arte enquanto uma disciplina das Ciências Sociais e Humanas com áreas de competência específicas, Lafont constrói um texto estruturado em 06 capítulos, Introdução, Conclusão, 152 imagens e um método de descrição e investigação espetaculares que contribuem sobremaneira para os estudos da cultura visual na era moderna e as representações do corpo negro na arte.

Sua metodologia, construída de maneira interdisciplinar, é meticulosa ao cruzar informações advindas da investigação sobre as obras, o levantamento biográfico e

estético da trajetória de seus autores, os elementos da cultura material nelas encontrados e a análise de discurso dos textos que marcaram sua recepção.

A estrutura do texto, segunda ela, segue um movimento ligado ao processo de emancipação dos africanos no Ocidente, às diferentes negociações de sua percepção pelas sociedades brancas dominantes, cujos artistas eram, na sua maior parte, oriundos do processo político progressista do Iluminismo, ainda preocupados com uma determinada forma de igualdade cívica.

O primeiro capítulo, intitulado “A arte da brancura: natureza, identidade ideal”, investiga a brancura natural, performada e idealizada, entendida na obra como um contragolpe essencial, se quisermos fazer a história da representação do negro. Trata-se assim de compreender como a branquitude, em diferentes aspectos, se torna complexa ao longo do século XVIII, como permanece uma questão tenaz nos círculos filosóficos, médicos, artísticos e naturalistas, e como se impõe enquanto realidade circunscrita e tangível na redefinição da humanidade, vinculada pela Revolução Francesa à noção de cidadania.

A escrita delicada nos conduz ao exame de obras fundamentais como o *Retrato de Louise de Kéroualle, Duquesa de Portsmouth*, na qual Pierre Mignard (1612-1695) representa um dos primeiros criados africanos a aparecer em uma pintura francesa. A jovem acompanhante negra colocada ao lado de uma mulher branca da aristocracia, forma um par pictórico cujo êxito reside em revelar a presença colonial nas vidas pública e privada das metrópoles francesas e britânicas do final do século XVII e início do XVIII.

Para Lafont, esse retrato da Duquesa de Portsmouth sinaliza o aumento dos recursos naturais dos poderes europeus por meio de suas prósperas colônias, bem como da exploração do trabalho negro, representado como dócil e voluntário. No entanto, sua obra abre caminho para outra iconografia: aquela de um prazer estético propiciada por contrastes na pele, no tamanho (a criança negra é sempre uma miniatura) e no toque, já que as mãos brancas parecem apreciar o contato com essas “bonecas” negras.

O texto nos permite ainda entender tal processo quando lança mão da historiografia e de outras obras pictóricas para examinar o processo de construção da branquitude, representada em diferentes formas, uma natural, outra reversível, já que de acordo

com alguns naturalistas a pele negra é uma deterioração temporária da pele branca original. Há ainda a branquitude patológica, expressão usada para se referir ao albinismo e a outras formas de clarear a pele, tidas como artificiais.

Dentro deste último grupo, estão, portanto, obtidas por maquiagem ou máscaras. Revelador neste sentido é o Retrato do Conde D'Orsay, um pastel de Joseph Boze, datado de 1785, integrante do acervo do Museu do Louvre, onde o pintor torna visível essa linha de cor em seu modelo, presente na demarcação entre o branco do pó e o branco da pele. Outro exemplo, pode ser encontrado nas máscaras da Commedia dell'arte, nas quais o malicioso Arlequim usava a máscara preta, enquanto Pierrô, o inocente, usava um traje branco e maquiagem em pó ou farinha, e estava apaixonado por uma lavadeira ou *blanchisseuse* (literalmente "fabricante de branco" em francês), a Colombina, que em inglês significa "pombinha".

Ainda sobre os ajustes artificiais trazidos pela cosmética, aprendemos que, em sua maioria, as bases utilizadas serviam para iluminar a tez, agindo diretamente na derme para clarear fisiologicamente a pele. Esta metodologia de valorização da pele branca é muito bem explicada na passagem escrita pelo teórico da arte Antoine Leblond de Latour (1635-1706), um artista e teórico de Bordeaux, citado pela autora:

Quando desejamos expressar os traços de uma bela Princesa, de uma Rainha ou de uma Imperatriz, costumamos dar-lhes como acompanhantes, aquelas em quem se apoiam enquanto caminham, mulheres que são um pouco morenas ou velhas Mouras, criadas com gestos fortes e livres, e anões muito disformes, para emprestar mais Graça e Majestade ao assunto principal (em tradução livre p. 72)

No original: "Lors que nous voulons exprimer les traits d'une belle Princesse, d'une Reyne, ou d'une Imperatrice, nous avons accoustumé de leur donner pour Suivantes, sur qui elles s'appuyent d'ordinaire en marchant, des femmes un peu bazannées & de vieilles moresques, des Pages avec des gestes fort libres, & et de petits Nains fort difformes, pour donner plus de Grace & de Majesté au sujet principal." [N.T.]

O segundo capítulo, "A reviravolta visual da ciência do homem", parte dos discursos de naturalistas sobre a pele branca; são eles que traduzem os saberes em imagens e reforçam seu papel na construção da ciência dos homens que daria lugar à Antropologia Física dos anos 1800. Lafont adverte:

Estudar o que o corpo africano provoca no olhar, no espírito e na mão dos artistas iluministas, é vislumbrar como as normas se recompõem na ideia dessa estranheza de um corpo a ser integrado a um todo humano, normas que não foram preparadas para isso; em outras palavras: é observar como filósofos, naturalistas e artistas europeus inventaram no último terço do século XVIII uma nova abordagem de homem capaz de tomar essa

humanidade aparentemente diversa como um todo. (em tradução livre, pág. 128).

No original: Étudier ce que le corps africain provoque dans l'oeil, l'esprit et la main des Lumières, c'est regarder comment les normes se recomposent à l'idée de cette étrangeté d'un corps à intégrer dans un ensemble humain, normes qui n'y étaient pas préparées; autrement dit c'est observer comment les philosophes, les naturalistes et les artistes européens inventèrent dans le dernier tiers du XVIII siècle une nouvelle approche de l'homme capable de prendre comme un tout cette humanité si diverse en apparence. (p. 128). [N.T.]

O terceiro capítulo acompanha o substituição paulatina das representações majoritária de pessoas negras como criadas, por outras onde estas já surgem como cidadãos e a concomitância da emancipação plástica e política dos negros até o retrato de Jean Baptist Belley (1797).

O capítulo quarto “O africano no Atlântico: Culturas Visuais em Revolta”, discorre sobre a construção da imagem heróica do africano em diferentes contextos coloniais ao lutar pela independência, tanto nos Estados Unidos quanto no Haiti. Os capítulos 3 e 4 enfocam esse período contrastante, marcado pelas revoluções atlânticas do final do século, que parecem prometer às pessoas de cor um novo direito à visibilidade e representação.

Contudo, vemos que a brecha é estreita: apenas alguns rostos atravessam a névoa de milhões de anônimos, como o orgulhoso deputado Jean-Baptiste Belley, exibido por Girodet no Salão de 1797 (Castelo de Versailles e Trianon) ou retrato de Yarrow Mamout, obra do pintor Charles Wilson Peale (1819), para o Museu da Filadélfia. Ademais, as revoluções são também um tempo de invisibilização de minorias excluídas da nova cidadania. Assim, salvo exceções, o heroísmo revolucionário atlântico é branco e masculino, como confirma o destino de Toussaint-Louverture, “herói sem imagem”.

Os capítulos quinto e sexto examinam elementos ainda mais densos sobre a representação desta população. O primeiro, “Geografia do gosto ou fabricação de *africaneries*” interroga esta temática do século das Luzes. Inicialmente, indaga sobre a ausência das *africaneries*, no mesmo local onde assistimos brotar a *chinoiserie*, a *turquerie*, a *singerie* refazendo assim os fundamentos de uma antropologia cultural das imagens e objetos lidos como exóticos.

No sexto e último capítulo, intitulado “Violência romantizada: a arte da conquista”, encontramos abordagens cuidadosas sobre a presença e a ausência da violência nas imagens. A hipótese central é de que o tema só apareceu com maior incidência nas gravuras de fins do século XVIII, com a publicação das ilustrações de William Blake (Viagem ao Suriname de 1796), ou seja, ligado às denúncias e lutas do movimento abolicionista.

Em todo o texto fica comprovado que a gênese da constituição da brancura partiu da noção primordial de que, face a existência de outros núcleos de pele, era necessário erigir uma superioridade que se expressasse por meio da ênfase desta qualidade nos aristocratas.

Primeiro, construiu-se um jogo social em torno do pó branco e da maquiagem, utilizados para fortalecer o que se torna a essência do modo europeu e em breve ocidental. Em seguida, houve a migração do termo pigmento do mundo da arte para o da dermatologia, reveladora da porosidade entre a História da Arte e a da Ciência. O próprio vocabulário é categórico: o pigmento é o material usado para fazer a pintura, o corante, para determinar a cor de pele não-branca.

Embora a potência desse texto possa ser verificada em todos os seus títulos e subtítulos e até mesmo nas cuidadosas notas de rodapé, é inegável que o terceiro capítulo poderia ser, sozinho, um livro. Se o primeiro capítulo enfatiza o quanto a constituição da brancura, da ideia de Branquitude (*l'identité blanche*) é devedora da visibilidade e da conceituação espelhada da alteridade negra, neste momento, para lidar com as especificidades impostas pelas diferentes temporalidades, Lafont desenvolve uma metodologia particular que em primeiro lugar rejeita toda e qualquer generalização e que exige leituras escrupulosas dos modos de fabricação material e conceitual de cada obra de arte que analisa.

Seu objetivo principal é permitir que as obras examinadas apareçam pelo que elas são, não somente como depósitos e representações das situações políticas diversas com sujeitos negros, mas também como agentes que forjam novas realidades políticas, sociais, individuais ou mesmo coletivas, cujos protagonistas são negros. E acrescenta:

No quadro de um estudo mais horizontal, essas imagens também podem ser apreendidas como lugares onde a complexidade do homem negro toma forma na França metropolitana, ou no Caribe, como marca da imbricação

próxima e inextrincável da história do luxo, da indústria, das rotas fluviais, das exposições e história das técnicas artísticas (em tradução livre p. 134-135).

No original: Dans le cadre d'une étude plus horizontale, ces images peuvent être aussi appréhendées comme des lieux où prend forme la complexité de l'homme noir en métropole, ou dans les Caraïbes, en tant que marquer de l'imbrication étroite et inextricable de l'histoire de luxe, de l'histoire industrielle, de l'histoire fluviale, de l'histoire des expositions et de l'histoire des techniques artistiques. [N.T.]

Assim, esse estudo permite ler as imagens como lugar de performance, rede de interesses e ações diversas, cujo significado se torna preciso à medida que o número de objetos comparáveis aumenta e o olhar se refina para decifrá-las.

É um mergulho numa infinidade de imagens de serviçais de aristocratas, pajens ou cavaleiros; imagens utilizadas para invocar a vitória imperial, traduzida na presença dos objetos (corais, conchas, pérolas e seres humanos) ou simplesmente colocados para criar uma dinâmica plástica de contraste, que realçava a palidez do modelo principal.

Frisemos que mesmo em situação de conforto, a servidão dos africanos da metrópole, traduzida na realidade do luxo ostensivo, descansa lado a lado com as atividades inumanas de seus clones nas plantações coloniais. Nos dois lados da corrente escravista subjaz o controle absoluto dos corpos negros, violenta ou insidiosamente coagidos a desempenhar funções e papéis que reforçam a exploração ilimitada de brancos sobre negros.