

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-graduação em Artes

Marcel Martins Lacerda Diogo

MARGINAIS, FAVELADAS, PERIFÉRICAS, SUBURBANAS…

A produção de arte contemporânea das periferias e região metropolitana de Belo Horizonte

Belo Horizonte

2024

Marcel Martins Lacerda Diogo

MARGINAIS, FAVELADAS, PERIFÉRICAS, SUBURBANAS…

A produção de arte contemporânea das periferias e região metropolitana de Belo Horizonte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Artes Visuais

Orientadora: Profa. Doutora Elisa Campos

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

701.05
D591m
2024

Diogo, M. M. L., 1983-
Marginais, faveladas, periféricas, suburbanas - [recurso eletrônico] : a produção de arte contemporânea das periferias e região metropolitana de Belo Horizonte / Marcel Martins Lacerda Diogo. – 2024.
1 recurso online.

Orientadora: Maria Elisa Martins Campos do Amaral.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Arte – Aspectos sociais – Teses. 2. Minorias como artistas – Teses. 3. Marginalidade social – Teses. 4. Arte moderna – Belo Horizonte (MG) – Séc. XXI – Teses. 5. Arte e sociedade – Teses. I. Campos, Elisa, 1964- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/272

PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Defesa de Dissertação do aluno **MARCEL MARTINS LACERDA DIOGO**
Número de Registro **2021699603**

Considerações finais da banca examinadora:

Considerando a relevância do tema, a qualidade das referências artísticas e teóricas e a potência reflexiva da dissertação apresentada, a banca aprova o candidato Marcel Martins Lacerda Diogo, recomendando a publicação após uma cuidadosa revisão.

Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral – Orientadora – EBA/UFMG

Profa. Dra. Leda Maria Martins – Titular – UFMG

Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular – EBA/UFMG

Profa. Dra. Daniele de Sá Alves – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2024.

“Comunidade é a união dos vivos
e dos mortos”

Ditado Bakongo

RESUMO

Dentro do cenário expositivo artístico contemporâneo percebe-se um considerável aumento da presença de pessoas oriundas das *margens* – físicas e simbólicas – socialmente instituídas, ou seja, artistas que compõem grupos historicamente *subalternizados* têm recebido, muito recentemente, notável atenção por parte das instituições de artes públicas e privadas. Nesse sentido, torna-se relevante observar e pesquisar as diversas transformações que esses grupos promovem nesse campo outrora bastante restrito e *engessado*. Artistas como Paulo Nazareth, Dayane Tropicaos, Bárbara Macedo, Estandelau, Luana Vitra, Will, Alfredo Nobel, Massuelen Cristina, Randolpho Lamounier, Yanaki Herrera, em sintonia com a própria produção do autor desta pesquisa, entre outres, não apenas tensionam, friccionam, questionam as estruturas hegemônicas, como também contribuem com *outras* possibilidades materiais e epistêmicas capazes de ampliar significativamente o tradicional sistema das artes. Assim, a dissertação se organiza a partir de três eixos principais – marginalidades espaciais, existenciais e educacionais –, a fim de analisar por múltiplas vias as transformações e, sobretudo *ala[r]gamentos*, que tais produções, anteriormente *marginalizadas*, operam dentro de circuitos artísticos conservadores. Nesse sentido, enquanto construções diversas e disruptivas, as variadas identidades e manifestações *marginais*, podem ser vistas como fundamentais à estruturação da conjuntura artística Contemporânea.

Palavras-chave: Arte; marginalidade; contemporaneidade; anticolonialidade.

ABSTRACT

Within the contemporary artistic exhibition scene, there has been a considerable increase in the presence of people from the socially established *margins* – physical and symbolic –, that is, artists who make up historically *subordinated* groups have, very recently, received notable attention from public and private arts institutions. In this sense, it becomes relevant to observe and research the various transformations that these groups promote in this field that was once quite restricted and *rigid*. Artists such as Paulo Nazareth, Dayane Tropicaos, Bárbara Macedo, Estandelau, Luana Vitra, Will, Alfredo Nobel, Massuelen Cristina, Randolpho Lamounier, Yanaki Herrera, in tune with the author's own production of this research, among others, not only tension, rub, question the structures hegemonic, but also contribute with *other* material and epistemic possibilities capable of significantly expanding the traditional arts system. Thus, the dissertation is organized around three main axes – spatial, existential and educational marginalities – in order to analyze in multiple ways the transformations and, above all, *expansions*, that such productions, previously *marginalized*, operate within conservative artistic circuits. In this sense, as diverse and disruptive constructions, the varied identities and *marginal* manifestations can be seen as fundamental to the structuring of the Contemporary artistic situation.

Keywords: Art; marginality; contemporary; anti-colonialism.

SUMÁRIO

1 Margeação ≈.....9

1.1 ≈ Arredores, acerca da pesquisa.....10
1.2 ≈ Fluxos margeadores.....11
1.3 ≈ Presença marginal.....11
1.4 ≈ Nós, os "outros".....25
1.5 ≈ Nós, por nós.....44
1.6 ≈ As bordas como foco.....57
1.7 ≈ [...] "porque temos sido falados".....63
1.8 ≈ Marginalidade presente.....81
1.9 ≈ Marginalidades Espaciais, Existenciais e Educacionais.....101

2 Marginalidades Espaciais ▒.....104

2.1 ▒ Perímetro existencial.....104
2.2 ▒ O que nos separa é quase [in]visível.....105
2.3 ▒ Marginal, uma ameaça constante.....110
2.4 ▒ Cabo de guerra.....113
2.5 ▒ As Bienais de Veneza.....116
2.6 ▒ Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas.....126
2.7 ▒ Quando as bordas se cruzam ou uma poética onírica em Ibirité, "cidade dormitório".....131
2.8 ▒ As Velhas margens.....136
2.9 ▒ A margem, uma Terra Firme.....141
2.10 ▒ Um teto prestes a desabar.....146
2.11 ▒ República Comunitária Afro-Indígena.....150

-*3 Marginalidades existenciais.....156

- 3.1 "Quem convidou os favelados?".....156
- 3.2 "Representações", entre desumanização e "visibilidades".....161
- 3.3 "Filha da empregada".....164
- 3.4 "Escuta", vozes marginalizadas.....172
- 3.5 "Indivíduo de cor padrão".....174
- 3.6 "São as novas políticas do espaço".....178
- 3.7 Apagamento.....185
- 3.8 Carinhosa-Cafuné.....196
- 3.9 Ao mestre com carinho.....201

4 Marginalidades Educacionais ⇗ 205

4.1 ⇗ Mãe, hoje é amanhã? 205
4.2 ⇗ A exclusão como norma 216
4.3 ⇗ As margens encruzilhadas 223
4.4 ⇗ "Bolo de cenoura com cobertura de chocolate" 238
4.5 ⇗ "Desculpas por tudo" 243

5 Considerações finais ∈⇖ 246

5.1 ∈⇖ "Maré que enche e vaza" 246
5.2 ∈⇖ Às escondidas, às sombras, de fininho... ou o ebó no conto de João Guimarães Rosa 253

Referências: 269

1 Margeação ≈

As *fronteiras*, *cantos*, *margens*, *beiras*, *bordas,* podem ser interpretadas como sistemas de trocas *físicas* e *simbólicas*. Feito beira-rio que corre para o mar, confluir em fazeres e saberes locados às *margens* envolve fluências rumo aos desejos de ala(r)gar limites que não mais nos conformam.

Os textos aqui *derramados* correm *sentido* às *beiradas* e evocam um *movimento* em busca de expandir, como as cheias dos rios, os cenários das artes contemporâneas.

Algumas palavras encontram-se *inclinadas*, a fim de que cada leitor possa *transbordá-las* de significados múltiplos e gerarem leituras moventes que *ala[r]guem* seus *sentidos* corriqueiros.

Assim, por diversos *caminhos fluidos*, este trabalho tem como foco elementos que encontram-se, por forças diversas, *desfocados*, *marginalizados*, relegados às *beiradas*. Busca *abarcar* quem ou o quê, sob concepções colonialistas, encontram-se nas *margens*, físicas e simbólicas, e constroem a partir das *bordas* manifestações culturais que esgarçam, esticam, ampliam, *ala[r]gam* os centros arbitrariamente instituídos rumo a *outras* possibilidades mais diversas, democráticas e pluriversais[1] de mundo.

[1] Renato Noguera no texto intitulado "Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade" escreve: "A partir das leituras de Ramose (1999, 2010, 2011), entendemos a pluriversalidade como a assunção da primazia das particularidades específicas na configuração dos saberes. A pluriversalidade é o reconhecimento de que todas as perspectivas devem ser válidas; apontando como equívoco o privilégio de um ponto de vista.

1.1 ≋ Arredores, acerca da pesquisa

A presente pesquisa *aborda* principalmente a produção de arte contemporânea elaborada por artistas que habitam as *periferias* e a região metropolitana da cidade de Belo Horizonte em Minas Gerais, Brasil. Busca pensar tais elementos *marginais*[2] enquanto dispositivos capazes de *provocar ampliações* diversas, ou até mesmo fundamentar, os cenários artísticos contemporâneos.

Observa-se que trabalhos de arte contemporânea, produzidos por pessoas que vivem em *subúrbios* pobres, *manejam* elementos diversos relacionados a esses universos *periferizados* e, assim, por meio de repertórios *marginalizados*, podem *ampliar* material, simbólico, conceitualmente, entre outras maneiras, os atuais contextos das artes. Ou seja, enquanto articulações *outras* em relação aos *padrões* instituídos, as produções artísticas gestadas nas *margens* e por sujeitos historicamente *marginalizados*, podem ser capazes de *ala[r]gar* as *fronteiras* de cenários artísticos pré-estabelecidos pelo fato de *incorporarem diversas outras identidades*, *materialidades*, conceitos, assuntos, epistemologias etc., *alternativas* em relação aos modelos tradicionalmente consagrados.

Pensar sobre as *coexistências diversas* e evidências de *outros* sujeitos e modos de construções artísticas participantes nos cenários atuais como indícios de um rompimento com modelos culturais precedentes, também constitui um interesse deste trabalho, uma vez que, cabe sinalizar as *marginalidades*, *emancipadas*, como *diferença* marcante presente no contexto artístico contemporâneo.

Assim sendo – enquanto *existências* que antes estiveram subjugadas às *margens*, *[r]existindo* muitas vezes obliteradas ou estereotipadas, e que agora encontram-se evidenciadas e, em alguma medida, autônomas sobre si mesmas e suas respectivas imagens no cenário atual – podem constituir, portanto, elementos fundamentais ou até mesmo fundantes de um período histórico ímpar e distinto de momentos anteriores. Nesse sentido, a conjuntura

---

[2] A ideia de *marginalidade* evocada neste trabalho compreende uma noção ampla, que corresponde a todo elemento, palpável e impalpável, que, por motivos diversos, encontrar-se-á em uma posição *marginal* em relação a algo, geralmente histórico e autoritariamente, instituído como *padrão* ideal. Ou seja, identidades, materialidades, sabedorias, filosofias, manifestações artístico-culturais, religiosidades, entre *outras* possibilidades existenciais *diversas* e *desviantes* das *normas* instituídas que, relegadas *às margens*, constroem *alternativas* distintas dos modelos pré-estabelecidos. Nesse sentido, questiona-se neste trabalho, inclusive a *visão de mundo* e o próprio *sistema*, entendido aqui como *colonial-euro-norte-americano-cêntrico*, que autoritariamente divide e organiza tudo e todos sob uma lógica entre *centro* e *periferia* que subjuga, inferioriza e expropria *outros* lugares e existências.

contemporânea das artes, *povoada*, ou até mesmo *alicerçada* por presenças – físicas e simbólicas – *marginais*, talvez pode ser capaz de *rearranjar* as estruturas artísticas vigentes ou ainda, na melhor das hipóteses, fomentar *outras* organizações consideravelmente *disruptivas* em relação às conformações existentes.

1.2 ≋ Fluxos margeadores

Este *barco* rema no sentido da produção de arte contemporânea gestada nas *periferias* e região metropolitana da cidade de Belo Horizonte e *aborda* principalmente os contextos de criação e condições existenciais *marginalizadas* em relação aos *padrões* historicamente instituídos.

Sob essa perspectiva, busca construir um arquivo que contenha, predominantemente, referenciais teóricos e obras de arte que *abarcam* condições existenciais *periféricas* como principais *focos* de suas pesquisas.

Nesse fluxo *marginal*, pretende também analisar a produção artística historicamente *marginalizada* como apta a *quebrar paradigmas*, sobretudo no cenário artístico, tendo em vista que as *diversidades* autonomamente *presentificadas* na atualidade, enquanto manifestações *alternativas* aos modelos vigentes, podem constituir uma evidência de um momento histórico caracterizado como contemporaneidade ou pós-modernidade, entre outras nomenclaturas possíveis.

1.3 ≋ Presença *marginal*

Pesquisas e publicações recentes de instituições de arte contemporânea demonstram que artistas habitantes de áreas *periféricas*, em relação aos grandes centros urbanos, e que compõem camadas subalternizadas dentro dessas sociedades, obtiveram significativa visibilidade em importantes espaços artísticos nos tempos atuais. Stuart Hall, sociólogo e teórico cultural que investiga e apresenta reflexões a respeito dessa evidência contemporânea da *periferia*, ainda sinaliza possibilidades de observar esse interesse recente pela produção, que em outros tempos esteve *às margens*, como uma característica de um novo momento histórico. Nesse sentido, cabe ainda observar que, diversas manifestações, identidades e

saberes que outrora estiveram *marginalizados*, constituem agentes fundamentais dentro do cenário que talvez possamos chamar de pós-modernidade ou contemporaneidade. Ou seja, a conjuntura artística contemporânea abarca existências diversas e, em alguma medida consideravelmente emancipadas, que correspondem a *presenças* anteriormente subjugadas às *margens*, assim, essa possibilidade existencial *marginal* autônoma, enquanto situação inédita historicamente, pode talvez representar uma marca característica do momento atual.

Sobre as possibilidades de transformações que *"vozes das margens"* suscitam no cenário atual, Stuart Hall escreve:

> Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para raça, mas, também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais no movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural. (HALL, 2003, p.376)

Como nos aponta Hall, a presença *"marginal"* tornou-se um tanto mais evidente em contextos culturais atuais e esse fenômeno, além de talvez corresponder a "um novo tipo de política cultural" como o autor propõe, notadamente nos apresenta *outros* atores, materialidades, epistemologias etc., situação característica do tempo presente que, neste estudo, considero como elemento basilar para a fundamentação daquilo que denominamos arte contemporânea.

A socióloga Nathalie Heinich, outra pesquisadora do tempo presente, reflete sobre os *deslocamentos* possíveis e característicos de *movimentos* artísticos contemporâneos:

> "a arte contemporânea desloca as fronteiras que definem aquilo que constitui uma obra de arte: as fronteiras mentais ou cognitivas que demarcam a distinção entre arte e não arte; e as fronteiras materiais, como os recintos de museus, galerias e casas de leilão, assim como as páginas de revistas especializadas, catálogos e livros de arte (HEINICH, 2022 p.121, apud Idem, 1986; 1997a).

Nesse sentido, a partir das reflexões de Hall e Heinich, cabe considerar as diversas *margens* – físicas e simbólicas –, enquanto elementos fundamentalmente *[des]locados* e, portanto,

suscetíveis a *deslocar*, ou talvez mais precisamente *desnortear*[3], *"as fronteiras mentais ou cognitivas*", entre outras instituídas, sobretudo em cenários artísticos contemporâneos. Ou seja, em contextos historicamente alicerçados a partir de estruturas dicotômicas autoritariamente instauradas, onde, impõem-se relações desiguais entre *centro-periferia*, como no caso de sociedades herdeiras e impactadas por sistemas coloniais e neocoloniais[4], cabe pensar que as diversas *marginalidades*, em um sentido amplo, correspondem a *existências fronteiriças* passíveis de promover desvios, rearranjos, ampliações, entre outros movimentos favoráveis a gerar "*deslocamentos"* presentes na contemporaneidade; afinal, o fato de *[r]existirem* nas *bordas* em relação aos *centros* instituídos, constitui uma condição existencial que confere a grupos historicamente *marginalizados*, experiências e *ferramentas* propícias para articular *outros* modos de *ser-estar-intervir* no mundo desde *suas* respectivas *beiradas*. Nesse sentido, a ideia de Stuart Hall acerca de um "novo tipo de política cultural" na atualidade e os *deslocamentos* de *fronteiras* operados pela arte contemporânea proposto por Nathalie Heinich, podem ser observados como reverberações de *movimentos diversos* operados por atores sociais que outrora estiveram subjugados e obliterados. Assim, este trabalho busca pesquisar o contexto atual enfocado, ao qual denominamos arte contemporânea e suas *variadas* manifestações, enquanto um momento histórico singular que compreende e estrutura-se a partir de *presenças marginais diversas*, ou seja, questionamentos a sistemas monopolizadores, a narrativas uníssonas, a restrições materiais, identidades e assuntos compulsoriamente preeminentes, entre outras ações críticas ao *status quo* e articuladas por múltiplos agentes sociais que reivindicam não apenas suas participações enquanto atores políticos autônomos, como também a presença digna de suas narrativas, materialidades, epistemologias etc., constituem uma *diferença* significativa do tempo presente e os motores geradores de *deslocamentos* e de *outras* estruturas distintas dos sistemas até então predominantes.

---

[3] Tendo em vista uma estrutura hierárquica vigente, presente também em espaços artísticos, onde o instituído "norte global" fixado, simbólico e culturalmente, como um lugar central no mundo e que exerce dominações econômicas, políticas, bélicas, epistemológicas, culturais, entre outras, sobre os territórios locados ao sul, para então "*deslocar"* essa conjuntura desigual hierarquizada e reconfigurar os contextos a fim de construir cenários mais igualitários, diversos e democráticos, cabe afirmar a necessidade de um *"desnorteamento"*, ou seja, *outras* interpretações conjunturais onde o hemisfério norte seja destituído de pseudos centralidades e superioridades historicamente forjadas.

[4] O dicionário Priberam da língua portuguesa define a palavra colonialismo como: "Doutrina ou atitude favorável à colonização ou à manutenção de colônias". Nesse sentido, termos como colonial, anticolonial, neocolonialismo, decolonial, descolonização entre outros termos referentes à manutenção e ao combate de sistemas exploratórios que impõe prejuízos a determinada parte e lucros a outra, recorrentemente figurarão nesta pesquisa, uma vez que, impactam e ainda exercem demasiada influência nos sistemas sócio-político-culturais vigentes.

A possibilidade de *deslocamentos* capazes de *ala[r]gar* fronteiras historicamente instituídas pode ser associada a uma *ideia-imagem* de um rio que, para tornar-se mais *amplo* e *diverso*, necessita *incorporar-se* de outras *águas* e consequentemente *transbordar* para além de suas *margens* habituais. Sob essa perspectiva, observo o que denomino como *presenças marginais* – pessoas, materiais, saberes, fazeres etc., *alternativos* aos *padrões* hegemônicos – como elementos capazes de *ala[r]gar* os sistemas artísticos vigentes e, enquanto *outras* possibilidades *desviantes*, *[r]existências* que correspondem, portanto, aos fluidos pilares imprescindíveis para fundamentar a conjuntura atual das artes contemporâneas.

Tendo em vista ainda o *contexto* abordado nesta pesquisa, a *diversidade* característica da sociedade brasileira e em contraponto à ausência, até recentemente, dessa *pluralidad*e dentro do campo das artes, torna-se imprescindível e compromisso ético e democrático incontornável, fomentar políticas públicas e pesquisas acerca das múltiplas possibilidades capazes de ampliar os universos artísticos e culturais ainda bastante padronizados.

O professor, filósofo e crítico de mídia Boris Groys é outro autor que também aponta interesses atuais direcionados às periferias e indica similarmente que essa *visibilidade* recente ocorre mediante lutas e reivindicações de sujeitos que ocupam as *margens*:

> E, de fato, se a democracia absoluta e perfeita não só não foi realizada, mas também é irrealizável, o caminho que leva a ela é infinito – e não faz sentido forçar a homogeneidade e universalidade desse futuro infinito na heterogeneidade das identidades culturais do aqui e agora. Em vez disso, é melhor apreciar a diversidade e a diferença, tornar-se mais interessado em de onde vem o sujeito do que para onde ele ou ela vai. Então podemos dizer que o presente interesse em diversidade e diferença é ditado, em primeiro lugar, por certas considerações morais e políticas – a saber, pela defesa das ditas culturas subdesenvolvidas contra sua marginalização e supressão por Estados modernos dominantes em nome do progresso. (GROYS, 2008, p.188)

Assim como Hall e Heinich, Groys deflagra e reflete as lutas empreendidas por grupos subalternizados para subverter dinâmicas historicamente instauradas herdeiras de contextos desiguais, onde, em nome de um suposto "progresso", diversidades culturais foram e ainda são suprimidas, apropriadas ou *pasteurizadas*. Nesse sentido, cabe dizer que as artes contemporâneas compõem movimentos sociopolíticos culturais que reivindicam *outras* configurações de mundo mais diversas e democráticas para além de hierarquias e dominações correntes. Nesse fluxo, em busca de analisar e pesquisar as diversas *lutas* e *outras*

articulações presentes no lado sul do mapa global e suas *vozes marginais*, em 2019, como curador independente, desenvolvi no espaço *MamaCadela* em Belo Horizonte, Minas Gerais, a exposição coletiva intitulada BRasA | Brasil + África[5], mostra que reuniu obras de artistas de países africanos e algumas regiões do território brasileiro. Entre outras questões, essa proposta expositiva pretendia pensar algumas conexões afrodiaspóricas e indígenas diante de um cenário político desfavorável culturalmente no país tendo em vista a eleição na época de um presidente declaradamente fascista[6]. Nessa exposição, como artista desenvolvi na abertura a performance intitulada "Comida preta" [imagem 1], que aborda relações de violência e desigualdades impostas às pessoas negras no período colonial e cotidianamente naturalizadas no Brasil atual.

Imagem 1 - Comida preta



Fonte: DIOGO, Marcel. 2019.
Performance realizada durante a abertura da mostra BRasA Brasil + África, no espaço MamaCadela, em Belo Horizonte. Registros: Vinícius Cerqueira.

---

[5] A exposição BRasA foi composta pelas obras de Adriana Santana, Albano Cardoso, Alex Oliveira, Alexsandro Trigger, Alfredo Nobel, Bárbara Macedo, Castiel Vitorino Brasileiro, Daniel Ducato, Doung Jahangeer, Gilson Andrade, Joacélio Baptista, Juliana Gontijo, Luana Vitra, Marcel Diogo, Paulo Nazareth, Priscila Rezende, René Tavares, Rose Mara Kielela, Sallisa Rosa, Scheilla Ssol, Vanessa Cunha, Wilson de Avellar, Will e Zaika dos Santos. Ocorreu no espaço MamaCadela em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, entre os dias 7 e 28 de Setembro de 2019.

[6] 2019 corresponde ao início de mandato de Jair M. Bolsonaro, candidato eleito de um partido de direita que, em 1º de janeiro desse mesmo ano, a partir da reforma administrativa do seu governo recém-empossado, extinguiu oficialmente o Ministério da Cultura, principal órgão nacional fomentador de políticas públicas culturais, pela medida provisória nº 870, publicada em edição especial do Diário Oficial da União.

Em resumo, essa obra servia um caldo de feijão preto cozido – cuja cocção havia sido iniciada horas antes em minha casa juntamente com a minha mãe, Vilma Martins L. Diogo – um alimento historicamente afrodiaspórico, ofertado para o público acompanhado de um texto que trazia referências e reflexões sobre degradantes condições de vida e alimentação, ou a ausência dela, impostas à população negra escravizada no Brasil; ambas as ações, cozinhar e servir, foram executadas enquanto usava uma máscara de flandres – elemento colonial de tortura – que priva a pessoa castigada com esse instrumento de alimentar-se ao mesmo tempo que a cala, impedindo-a também de se expressar por meio da fala.

Esse trabalho constitui, portanto, uma elaboração artística que articula materiais e temáticas *marginalizadas* que questionam e tensionam narrativas e *padrões* oficializados, além de explicitar violências históricas que outrora estiveram abafadas ou apresentadas sob estereótipos. Nesse sentido, a performance "Comida preta" invoca *outras* vias e intencionalidades para além de práticas e modelos tradicionalmente pré-estabelecidos, ou seja, ao mesmo tempo que incorpora elementos diversos e historicamente alheios aos padrões instituídos, como o caldo de feijão por exemplo, também apresenta críticas a um sistema cultural hegemônico violento, apropriador e hierarquizante.

Diante do atual contexto, onde torna-se possível experienciar *outras* manifestações artísticas para além dos padrões tradicionalmente instituídos, ou seja, diferentemente de artefatos *consagrados* há séculos, como pinturas à óleo que ilustram feitos históricos de um único povo, esculturas em mármore ou bronze geralmente sobre assuntos e personagens heróicos a partir de perspectivas coloniais, desenhos ou gravuras sacros, entre outros exemplos considerados tradicionais no campo das artes, obras como a performance *"Comida preta"*, que exibe um corpo negro usando um elemento colonial de tortura, feijão preto e assuntos relativos a existências *subalternizadas*, representam o *foco* pretendido neste estudo que, conforme mencionado anteriormente, busca pesquisar produções de artes que podem ser consideradas *marginais* tendo em vista noções de *marginalidade* acerca de concepções *geopolíticas* e *simbólicas*, ou seja, importam aqui os territórios *subalternizados*, as possibilidades de influências desses contextos nas vidas e obras das pessoas que as produzem e as diversas existências que sofrem *marginalizações* mesmo que possam temporariamente *ocupar* posições e locais *centrais*.

Nesse sentido, conforme exemplificado por meio da obra *"Comida preta"*, pretende-se analisar ao longo deste trabalho a conjuntura recente – onde *vozes periféricas* ressoam dentro de cenários das artes tradicionalmente *uníssonos* – como possíveis manifestações capazes de quebrar paradigmas hegemônicos e anunciar *outros* modos de *ser* e f*azer* artísticos. Em outras palavras, observa-se as criações de *outros* cenários e sujeitos artísticos *descentralizados*, isto é, movimentações *às margens* dos *domínios* tradicionais, como indicadoras de *outras* possibilidades sociopolíticas distintas.

Importante ressaltar que variadas frentes de pesquisas abordam e discutem transformações contextuais notadamente em curso nos últimos tempos. Há quem reflita, por exemplo, sobre possíveis *pós-modernidades* a partir de uma contextualização predominantemente eurocentrada, que considera uma modernidade europeia como protagonista; outros vieses que têm como marcadores manifestações artísticas-culturais gestadas a partir dos anos 60 e 70, enfocados, portanto, principalmente na temporalidade. Acontecimentos desse período, discorrem acerca de prováveis *contemporaneidades* que consideram tal momento histórico como ponto de partida de um novo ciclo sociocultural; pensamentos localizados principalmente em territórios que compõem o que denominamos geopoliticamente como América Latina, apresentam possibilidades autodenominadas *decoloniais* que questionam e combatem legados dos períodos de colonização europeia; a partir de contextos de resistências, como as lutas por independência de países africanos no século XX, ou as organizações Quilombolas e de povos originários em territórios indígenas-afro-diaspóricos, surgem os movimentos e pensamentos *anticoloniais* e *contra-coloniais*. Além desses exemplos citados de possibilidades interpretativas dos cenários recentes, existem diversos outros caminhos passíveis de construções ou *movimentações* coletivas capazes de ressignificarem ou talvez até mesmo romperem com as estruturas e sistemas vigentes. Nesse fluxo, conforme descrito anteriormente, nesta pesquisa propõe-se observar recentes presenças *marginais* dentro de *contextos* artísticos, não somente como *ampliações* das diversidades de elementos e sujeitos políticos, mas também como possibilidades de *[r]existências* instigadoras de outras concepções de mundo, ou até mesmo enquanto manifestações fundantes do que denominamos contemporaneidade.

Diante desse recorte proposto neste trabalho, cabe indagar: quais pessoas compõem essa *marginalidade* estudada? Tendo em vista que interessa neste estudo *abordar* o termo *marginal* a partir de noções *ampliadas*, podemos refletir que quando pensamos em *marginais*,

para além da geografia, geralmente imaginamos indivíduos que figuram entre grupos designados como "minorias". Nesse sentido, pesquisar sobre "*minorias"* enquanto *existências marginalizadas*, poderá envolver raça, gênero, classe, território, acesso a bens e oportunidades, condições socioeconômicas entre outras características relativas a situações desiguais estabelecidas entre sujeitos sociais e que compõem conjunturas vigentes que devem ser problematizadas e analisadas criticamente. Sobre o conceito de *"minoria"* os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari escreveram:

> A noção de *minoria*, com suas remissões musicais, literárias, linguísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. Suponhamos que a constante ou metro seja homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual qualquer (o Ulisses de Joyce ou de Ezra Pound). É evidente que "o homem" tem a maioria, mesmo se é menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais... etc. É porque ele aparece duas vezes, uma vez na constante, uma vez na variável de onde se extrai a constante. A maioria supõe um estado de poder e de dominação, e não o contrário. Supõe o metro padrão e não o contrário. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p.55)

Essa concepção de *minoria* que se molda a partir da *maioria* ideal, apresentada pelos filósofos, deflagra uma estrutura dicotômica onde as pessoas que compõem grupos *minorizados*[7] se encontram socialmente *marginalizadas* e, portanto, em desvantagens *simbólico-estruturais* em relação a quem constitui a "*maioria"*, grupo estimado, considerado representante *central* e a *norma* dentro dessa relação desigual historicamente construída. A partir da premissa que, em sociedades urbanas ocidentalizadas vigoram relações desiguais

[7] Opto por utilizar o termo "minorizados" com o intuito de evidenciar que essa condição existencial é fruto de construções sociais imputadas sobre as pessoas que se encontram classificadas como tal. Ou seja, as categorizações *"maioria"* e *"minoria"* filiam-se e derivam de uma visão de mundo dicotômica relativa a violências impostas historicamente. Nesse sentido, uma pessoa pode ser classificada como integrante de um grupo minoritário devido violências nas quais encontra-se submetida, portanto, aquilo que define alguém como *"minoria"* não constitui uma característica natural, própria daquela pessoa, mas algo construído socialmente que lhe impacta e a coloca em uma posição subalterna em relação a quem ocupa o lugar de *"maioria"*. Assim, as características utilizadas para designar tanto a *"maioria"*, como por exemplo homem-branco-europeu, quanto a *"minoria"*, uma mulher-negra-latina, constituem identidades sociais construídas historicamente. Sob essa ótica, essencialmente as pessoas não *"são" "minorias"*, uma vez que, aquilo que as definiria como tal constitui algo imputado a elas, desse modo, os grupos submetidos a essa categoria *"encontram-se" "minorizados"* devido às circunstâncias sociopolíticas que lhes afetam.

herdeiras de sistemas coloniais, interessa neste estudo principalmente artistas representantes de grupos ditos *minorizados* que se encontram submetidos a situações de desvantagens territoriais e econômicas, uma vez que, essas condições desfavoráveis – espaciais e financeiras – se inter-relacionam e podem gerar impactos consideráveis na experiência social cotidiana, algo que consequentemente afeta também suas respectivas produções artísticas, ou seja, geralmente pessoas sujeitadas à pobreza e precariedades impostas por sistemas sociais que ainda operam sob dinâmicas exploratórias, comuns aos períodos coloniais ou herdadas deles, e que habitam áreas mais periféricas e desestruturadas, embora sofram variadas exclusões e sujeições que promovem significativas restrições em diversos âmbitos, também constroem manifestações artístico-culturais com o que possuem, da maneira que conseguem e, assim, apresentam [*sub]versões – outras* possibilidades *marginais* – distintas dos padrões hegemônicos estabelecidos, fenômeno esse que contribui significativamente para gerar *alargamentos* dos contextos das artes. Esse *foco* principal no *território* de habitação e na condição socioeconômica de artistas ocorre, portanto, devido à ideia de que essa situação *periferizada* pode exercer considerável influência na produção artística e porque observa-se também que inúmeras manifestações e sujeitos encontram-se *invisibilizados* pelo fato de não ocuparem, física e simbolicamente, espaços hegemônicos. Nesse sentido, tendo em vista a ausência histórica de atenção respeitosa voltada para as produções de arte e pessoas relegadas às *bordas*, cabe evocar aqui as reflexões do filósofo Giorgio Agamben sobre "O que é o contemporâneo?", questão que dá título ao livro onde o pensador escreve sobre a contemporaneidade e argumenta que: "A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos." (AGAMBEN, 2009, p.70).

As *periferias* vistas como *lugares* geográficos e simbólicos, subjugadas a condições *marginalizadas* em relação aos *centros instituídos*, geralmente desassistidas, precarizadas, obliteradas e, embora *constrangidas* em *lugares* sociais onde políticas públicas benéficas, parafraseando Agamben, "*jamais estiveram"*, não constituem realidades *"não-vividas"* conforme propôs o filósofo, muito pelo contrário, as diversas *marginálias*[8], mesmo invisibilizadas, subjugadas e comumente submetidas a significativas *exclusões*, em se

[8] "marginália", substantivo feminino. Conjunto de anotações nas margens de um livro ou de outro documento. Conjunto de marginais. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2024, https://dicionario.priberam.org/marginália. Conforme indicado pelo dicionário, o termo representa informações presentes nas bordas dos livros, elementos que, em publicações da época medieval, correspondem aos desenhos e floreados presentes nas iluminuras dos manuscritos.

tratando sobretudo ao acesso à políticas, conteúdos e espaços institucionalizados de arte, articulam e apresentam *outros* repertórios e modos de *ser-estar-intervir* no mundo, construções pulsantes, vívidas, entretanto, distintas dos modelos tradicionais e impositivamente usuais. Sob essa perspectiva, pensar a contemporaneidade enquanto *lugar* – físico e simbólico – onde grupos dominantes *jamais estiveram*, ou seja, *existências* distantes, afastadas, longínquas dos domínios hegemônicos, possibilita considerar as diversas *margens* como elementos fundamentais dentro dos contextos artísticos contemporâneos. Em contrafluxo, cabe observar os *deslocamentos* inversos. As ocupações dos *centros* – palpáveis e impalpáveis – por *presenças* historicamente obliteradas, que *jamais estiveram* dignamente evidenciadas e, portanto, habitualmente *ignoradas*, *silenciadas*, *menosprezadas*, como evidências de *movimentos* característicos do tempo presente e, assim sendo, possíveis marcas do contemporâneo. Ou seja, a partir das reflexões de Agamben, cabe pensar a contemporaneidade como período histórico constituído por *[r]existências* outrora autoritariamente *subalternizadas* que, no presente momento, reivindicam o direito de existirem por si mesmas, autônomas, dignas de *"atenção dirigida"* às vivências que cotidianamente articulam, apesar dos apagamentos históricos. Nesse sentido, é cabível também questionar e observar a afirmação que considera algo como *"não-vivido"*, enquanto uma projeção autoritária e etnocêntrica, afinal, designar algum elemento como "não-vivido", corresponde a uma presunção autocentrada que ignora outras possibilidades de vivências que, em algum momento ou de outros modos, inclusive microscópicos, possam haver existido, ou vividos de maneiras que escapam à percepções etnográficas. Assim, mesmo que alguma experiência, lugar, prática, ou qualquer outro exemplo, possa encontrar-se onde "jamais estivemos", desconhecida, intocada, ignorada pela espécie humana e tudo que ela opera, desconsiderar outras possibilidades de vivências, experiências, presenças representa uma visão antropocêntrica e, portanto, limitada à narrativa humana. Desse modo, a ideia de contemporaneidade abordada neste estudo, compreende uma noção pluriversal, que questiona as individualidades e superioridades construídas historicamente, que descentraliza, que comunga as *diversas margens* que habitualmente estiveram ignoradas em outros momentos.

Nesse sentido, interessa observar produções artísticas gestadas a partir de realidades localizadas às *margens* dos *centros* artísticos e quais estratégias operam para questionar, reinventar e deslocar concepções dominantes. Diante de dificuldades materiais e simbólicas para experimentar espaços oficiais, públicos e privados, de exibição e construção de conhecimentos nos campos das artes, pessoas que se encontram nas *bordas* dos *centros*

oficializados, recorrem a elementos e repertórios relativos aos campos culturais presentes nesses *outros* universos *periféricos* que habitam e, desse modo, fundamentam suas *re-existências*.

Importante ressaltar também que a presença de diversos elementos *outros*, que aqui denominamos *marginais* – em relação aos padrões estabelecidos – ocorre não somente devido a carências instauradas, isto é, artistas recorrem às suas histórias e repertórios locais também como estratégia de construções autorais e não apenas porque não possuam vivências ou materialidades para representarem os discursos e experiências hegemônicas. A ausência de espaços e políticas públicas institucionais nos campos das artes em territórios *periféricos* existe, assim como também existem diversas outras manifestações artísticas independentes de poderes e estruturas oficiais; desse modo, a presença de materiais e repertórios *marginais* – em contraponto aos modelos tradicionalmente consagrados – constituem também escolhas conscientes de artistas que optaram por construir *outras* estéticas vinculadas às suas próprias experiências vividas. Para além das motivações e condições de vida que possam limitar ou guiar cada artista para construir suas respectivas produções em artes, interessa aqui o fato de manifestações *diversas* possibilitarem *ampliar* conceitos, materialidades, modos de fazer entre diversos outros elementos presentes no campo artístico, ou seja, a presença física e simbólica das *margens*, e tudo aquilo que abarcam, contribui enormemente para *alargar* de forma significativa os contextos vigentes, sobretudo dentro de estruturas oficiais de artes contemporâneas.

Outro ponto relevante que deve ser sinalizado, tendo em vista o recorte proposto nesta pesquisa, reside na importância de não romantizar ou fetichizar as precarizações, entre outras violências históricas, impostas aos territórios e às pessoas *marginalizadas*. Nesse sentido, torna-se imprescindível não naturalizar narrativas que vêem as *margens* como somente espaços de carência e não normalizar as desigualdades impostas como se fossem características inerentes aos espaços e pessoas historicamente *periferizadas*, isto é, segundo concepções hegemônicas de organização social, as *periferias* podem ser vistas como locais de *falta* em relação aos *centros* e, embora de fato faltem inúmeras políticas públicas e infraestruturas em áreas *periféricas*, resultantes de violências impostas historicamente, essas regiões não se resumem a apenas isso, constituem realidades complexas e diversas; ou seja, enxergar as *bordas* somente como locais que não conseguiram ser *centros* e encerrá-las nesse imaginário, além de defini-las a partir de concepções miseravelmente dicotômicas e assim

resumi-las a ideias simplórias, essa visão limitante também poderá nos impossibilitar de enxergar relações de poder e exploração construídas ao longo dos tempos e as complexas multiplicidades que as diversas *periferias* e seus habitantes podem apresentar.

Recorrendo ainda ao conceito de *minoria* proposto por Deleuze e Guattari, cabe observar as cidades como exemplares explícitos da dinâmica binária estabelecida entre *centro-periferia*, afinal, sob óticas hegemônicas, o território dos *centros* urbanos representa a *constante*, o *metro padrão* que define as "normas", enquanto tudo que pode ser considerado como externo a essa centralidade e definido como a *periferia*, é constrangido a esse *outro* território subordinado ao primeiro, ou seja, o *centro* é o lugar oficial de poder e estima das cidades, enquanto a *periferia* existe a partir dele, uma vez que ela é a parte *periférica* desse *centro* que, como exposto pelo conceito apresentado pelos filósofos, existe duas vezes, primeiro como território-modelo oficial e segundo como definidor da condição subordinada da *periferia*.

Tendo em vista que as *periferias* dos grandes *centros* urbanos representam e ainda compõem os territórios onde residem a "marginalidade" estudada dentro desta proposta, cabe-nos também refletir mais profundamente sobre o conceito de periferia. Segundo o professor e pesquisador Heli Sabino de Oliveira:

> A "periferia" entendida como lugar simbólico, como uma particularidade do processo de urbanização, é, em suma, um conceito relacional. Isto é, trata-se de um local concebido em relação às áreas onde residem grupos socialmente abastados. Por meio de um processo de diferenciação, o poder classifica as chamadas áreas periféricas como um espaço geográfico degradado, ocupado por sujeitos sociais culturalmente "atrasados". (OLIVEIRA, 2017, p.184)

Aborda-se neste estudo o conceito de *periferia* segundo sobretudo suas concepções geopolíticas – uma vez que os locais de morada de artistas apresentam grande relevância em suas respectivas obras – entretanto, observa-se também importantes características simbólicas e relacionais que permeiam imaginários acerca daquilo que pode ser visto como "periférico". Problematizar as *periferizações* para além de dicotomias usuais, que, em geral, as classificam pejorativamente a partir de noções estereotipadas, torna-se extremamente importante uma vez que, como nos diz Oliveira sobre o conceito de periferia:

> [...] não se trata de uma expressão neutra e desinteressada, usada apenas para descrever fatos da vida social. Pelo contrário, trata-se de um termo construído para

> fixar posição de sujeitos, contribuindo para estratificação e hierarquização social. (OLIVEIRA, 2017, p.169)

A partir dos conceitos e reflexões até então introduzidos, podemos perceber uma dinâmica social binária estabelecida, onde os habitantes dos *centros* constituem os *cidadãos* oficiais das cidades enquanto que quem vive às *margens* desses *territórios,* representam os *periféricos*, *marginais*, *favelados*, *suburbanos* entre outros adjetivos pejorativos usados para definir quem não vive como habitante "legítimo" das cidades. Assim, interessa aqui observar ideias de *centro* e *periferia*, principalmente relacionadas aos universos das artes contemporâneas, a fim de observar possíveis *subversões* a essa dinâmica pré-estabelecida, além de convocar reflexões sobre concentrações de poder, prestígio, visibilidades, materialidades etc., que alguns grupos, objetos e lugares possuem em comparação à subalternização e ao menosprezo impostos a locais, elementos, práticas e pessoas historicamente *marginalizadas*. Nesse sentido, cabe ainda salientar que, o fato de desigualdades sociais vigentes constituírem violências autoritariamente instituídas, as pessoas que ousarem *transgredir* as *normas* estabelecidas que regulam e mantêm os sistemas correntes, encontrar-se-ão sujeitas a contínuos autoritarismos e brutalidades, ou seja, é importante observar que, comumente as zonas *periféricas* figuram, sob um senso comum bastante incentivado por noticiários sensacionalistas, como áreas *"perigosas"*, *"arriscadas"*, consideradas *"ameaças"* para qualquer indivíduo, sobretudo sendo *"de fora"*; assim, tendo em vista as relações historicamente forjadas e desiguais entre *centro* e *periferia*, a famigerada insegurança em regiões *marginalizadas* – ainda que a presença de policiais seja constante nesses locais – corresponde a uma *regra* naturalizada e comumente aceita em grandes cidades, desse modo, embora segundo a constituição brasileira vigente, a segurança pública constitui um "dever do Estado, direito e responsabilidade de todos"[9], existirem ministérios, secretarias, destacamentos policiais, entre outros órgãos destinados a garantir a proteção de *todos* os cidadãos, ainda assim é *normalizada* socialmente a ideia que, alguém que *cruze* as *fronteiras* e adentre um espaço *periférico*, estará em risco e desprovido de qualquer salvaguarda estatal. A partir desse exemplo, que evidencia um senso comum, presente em diversas sociedades urbanas, que estigmatiza as periferias, podemos desenvolver algumas reflexões acerca das

---

[9] A Constituição Federal de 1988 apresenta o seguinte texto em seu Art. 144: "A segurança pública, dever do Estado, direito e responsabilidade de todos, é exercida para a preservação da ordem pública e da incolumidade das pessoas e do patrimônio, através dos seguintes órgãos: I - polícia federal; II - polícia rodoviária federal; III - polícia ferroviária federal; IV - polícias civis; V - polícias militares e corpos de bombeiros militares. VI - polícias penais federal, estaduais e distrital. (Redação dada pela Emenda Constitucional nº 104, de 2019).

desigualdades instituídas entre os *centros* e *suas* respectivas *margens*. Nesse sentido, a ideia generalizada de que as *periferias* "*são"* lugares *perigosos*, além de deflagrar visões difamatórias projetadas sobre esses territórios, denota também uma *conformada* ausência de políticas públicas benéficas de um Estado que, conforme sua própria constituição, "deveria" garantir a segurança, desse modo, a insegurança significativamente consentida em locais *marginalizados*, reafirma *fronteiras* socialmente instituídas que mantêm desigualdades estabelecidas entre os centros e as *bordas*. Sob essa ótica, existências vistas socialmente como *periféricas*, quando *deslocam-se* para os *centros*, *normalmente*, sofrem repressões, invisibilização, maus tratos, entre outras violências – em sua maioria perpetradas pelo próprio poder público –, que corroboram para coibir tais presenças consideradas, sob uma lógica dicotômica e hierárquica, como *intrusas*, *perigosas*, *inconvenientes*, em resumo, corpos *fora* dos lugares para os quais foram predestinados, portanto, *inadequados* aos espaços *centrais*. Nesse sentido, pessoas *marginalizadas*, mesmo quando encontram-se em *grandes centros*, sofrem diversas violências, uma vez que mecanismos discursivos, imagéticos, entre outros, projetam sobre seus corpos – *periferizados* – estigmas forjados e arbitrariamente vistos como se fossem características que lhes são inerentes. Assim, sociedades alicerçadas sobre relações desiguais entre *centro* e *periferia*, ergueram-se a partir de violências conscientemente instituídas estruturando as conjunturas atuais, como por exemplo, o genocídio e a desterritorialização de povos originários no Brasil, ocorrência que inegavelmente impacta a atualidade. Desse modo, sob ordenações propositalmente assimétricas, elementos *marginais* dentro dos domínios *centrais*, encontram-se convertidos em *"problemas sociais"*, ou seja, componentes rotulados como *"erros"*, *"transgressões"*, *"falhas"* em um sistema que esforça-se em manter tudo e todos em seus *devidos lugares*[10], ou, conforme expresso no artigo 144 da constituição brasileira: "para a preservação da ordem pública". Nesse sentido, as populações em situação de rua *presentes* em *grandes* cidades brasileiras, embora ocupem predominantemente as áreas *centrais*, geralmente não são vistas, sob uma ótica comum, como cidadãs, pessoas dotadas de direitos fundamentais, pelo contrário, quando são enxergadas, tendo em vista que a invisibilização e o desamparo também constituem modos de apartar, sofrem inúmeras violências autorizadas a fim de mantê-las excluídas ou até mesmo

[10] No Brasil algumas expressões idiomáticas cotidianamente utilizadas indicam ímpetos hierárquicos e autoritarismos que refletem as desigualdades instituídas socialmente. A frase "Você sabe com quem está falando" título e tema de um ensaio do Antropólogo Roberto da Matta, assim como "Ponha-se no seu lugar" constituem exemplos de distinções sociais construídas historicamente e reafirmadas, inclusive em discurso conforme os exemplares mencionados, para o mantenimento de diferenças sociais.

eliminá-las[11] do convívio social, uma vez que, imersas em estruturas dicotômicas desiguais, enquanto *intrusas*, existências não oficiais dos grandes *centros*, devem ser colocadas em seus *"devidos lugares"*. Assim, tendo em vista às complexidades acerca de relações desiguais instituídas em sociedades herdeiras de sistemas exploratórios, interessa nesta pesquisa as construções artísticas dos grupos *marginalizados*, uma vez que, considera-se que podem ser capazes de construir *outras* estruturas combativas e disruptivas dos autoritários sistemas vigentes.

1.4 ≈ Nós, os "outros"

As palavras *marginais*, *faveladas*, *periféricas* e *suburbanas* evocadas neste trabalho, desde o título, envolvem questões geopolíticas e socioculturais, assim, pessoas, espaços ou elementos classificadas como tais, ocupam *lugares* sociais específicos, que por sua vez, correspondem comumente a condições *subalternizadas* e, não naturais, uma vez que, de forma intencional, foram estruturadas historicamente.

Torna-se possível pensar em existências *marginais*, ou mais precisamente *marginalizadas*, tendo em vista uma concepção de mundo colonial hierárquica que estabelece uma dinâmica relacional onde, impõe-se um *centro* como *padrão ideal* em contraste com aquilo ou aqueles relegados às *margens* – físicas e simbólicas – designados como quaisquer *outros* menos relevantes em relação ao *modelo central* estabelecido. Nesse sentido, a colonização fundamentou um processo de *outrização* de tudo e todos locados *fora* dos domínios *centrais*

[11] O extermínio e a exclusão de populações *marginalizadas* constitui ações recorrentes dentro de grandes cidades no Brasil, sobretudo em áreas centrais, ditas nobres ou previamente a eventos internacionais aqui sediados. Em uma matéria publicada no portal de notícias BBC Brasil, por Jefferson Puff, em 3 de julho de 2014, durante a Copa do Mundo no Brasil, intitulada: "MP diz que Rio 'tirou' 669 mendigos das ruas para Copa apesar de proibição" pode-se ler em destaque: "Números divulgados pelo Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro (MPRJ) mostram que a Prefeitura carioca retirou 669 mendigos das ruas – muitos de forma compulsória - levando-os para o Abrigo Rio Acolhedor (Paciência), entre os dias 20 de maio e 2 de junho deste ano, às vésperas da Copa do Mundo." A reportagem ainda acrescenta: "Especialistas ouvidos pela BBC Brasil acreditam que o Rio já vinha empreendendo políticas de "limpeza social" há algum tempo e que há uma correlação entre os grandes eventos sediados na cidade e o "desaparecimento" dos mendigos das áreas mais turísticas." E ao final o texto conclui que é prática comum um processo de "limpeza social" prévio a grandes eventos, o entrevistado Antônio Pedro Soares, do Mecanismo de Combate e Prevenção à Tortura, órgão independente que se reporta à Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro afirma: ""Temos verificado que sim, há um cruzamento de dados que mostra que esses processos de 'higienização' sempre ocorrem antes dos grandes eventos realizados no Rio de Janeiro. Foi assim na Jornada Mundial da Juventude, na Copa das Confederações, e agora na Copa do Mundo. Eles tendem a fazer os recolhimentos à noite, dificultando o trabalho dos órgãos fiscalizadores', diz."

autoritariamente instituídos. Os pesquisadores Fábio Gonzaga Gesueli e Tamires da Silva Oliveira, em diálogo com reflexões articuladas pelo professor, tradutor, teórico e crítico literário Márcio Seligmann-Silva e o curador Bonaventure Soh Bejeng Ndikung e suas reflexões presentes no texto intitulado "Des-outrização como método"[12] publicado no catálogo da 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil em 2019, refletem que:

> A violência exercida pela razão eurocêntrica constrói classificações que desclassificam determinadas características, imputando-lhes o caráter de "outro". E como já dito, a máquina política e econômica do colonialismo, juntamente de sua racionalidade colonial, buscam destruir tudo aquilo que não seja condizente com si mesma. Dessa forma, o processo de outrificação diz respeito ao ato de aniquilar tudo aquilo que não é reconhecido como fruto da sociedade branca ocidental e seu ideário iluminista. (GESUELI e OLIVEIRA, 2019 p. 125.)

Os colonizadores se autodesignaram como *europeus* e dentro de uma geopolítica colonial, que ainda vigora, se colocaram simbólico e espacialmente como *centro*, ao passo que reduziram diversidades complexas a designações genéricas como "índios", "negros", "latinoamericanos, "asiáticos", orientais etc., ou seja, representantes *outros*, uma variante inferior, *marginalizada*, não *central*, em resumo *não-europeia*, dessa relação desigual instituída. Posteriormente, tal *centralidade pseudo-superior* forjada e autoproclamada pelos colonizadores europeus, será nomeada como *cultura ocidental*, um constructo igualmente dominante e autoritário, estendido à américa do norte, sobretudo os EUA, entre outras colônias europeias instituídas a partir do extermínio de populações e culturas locais, como a Austrália e a Nova Zelândia, por exemplo. Assim, colonialismo e neocolonialismo fundamentam estruturas imperialistas que, atualmente, ainda vigoram e ditam as *regras do jogo*.

A palavra *outro* possui origem etimológica no termo em latim *alter* e tem como significados: "não este, diferente, mais um, seguinte, precedente, restante."[13] Expressa, portanto, uma condição secundária em relação a algo privilegiado. Nesse sentido, cabe pensar sobre o momento atual e as manifestações culturais que convencionamos chamar de Arte Contemporânea, como exemplos de uma conjuntura singular onde presenças historicamente

---

[12] O curador Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, em seu texto intitulado "Des-outrização como método" para o catálogo da 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, sugere, como o próprio título indica, des-outrizar as concepções de mundo vigentes.

[13] "outro", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2024, https://dicionario.priberam.org/outro.

outrizadas buscam articular existências autônomas e não hierarquizadas. Mesmo que embora ainda *[r]existam* sob rótulos subordinativos, como "arte negra", "brasileira", "indígena", etc., as possibilidades recentes de presenças historicamente *marginalizadas* em contextos oficiais como museus, bienais, feiras, podem operar significativas ampliações dos monopólios artísticos geralmente eurocentrados. Construções e sujeitos que em tempos passados estiveram relegadas às *margens*, como estereótipos ou variantes *inferiores* dos ideais instituídos, agora enquanto *outras* possibilidades emancipadas, reivindicam e constroem concepções de mundo onde possam coexistir para além de categorias subalternas. Assim, manifestações artísticas contemporâneas gestadas nas *periferias* – que aqui neste trabalho, à título de estudo, inclusive generalizo como *marginais*, a fim de explicitar que constituem *outras* possibilidades distintas dos padrões *centrais* coloniais estabelecidos – articulam significativos dispositivos em busca de reconfigurações de mundos para além das estruturas vigentes.

O sociólogo Aníbal Quijano nos alerta que sociedades colonizadas, mesmo após suas independências oficiais, continuam sofrendo as *colonialidades*[14] *do poder*, *do ser* e *do saber*, isto é, seguem reproduzindo estruturas hierárquicas, modos de vida e pensamentos semelhantes aos violentos períodos coloniais. A respeito de hierarquias historicamente instituídas, o professor e pesquisador Deivson Nkosi observa que concepções de mundo colonizadas e ocidentalizadas estabelecem dinâmicas sociais onde:

> Aqueles que não são europeus não podem almejar o status de universalidade, são apenas *outros*. É possível falar em cultura negra, indígena, árabe, japonesa, mas soaria estranho pensar em cultura branca. Uma pessoa considerada "culta" é aquela que detenha os conhecimentos referentes às especificidades culturais europeias. (NKOSI, 2014 p.82).

Nkosi explicita desigualdades e construções culturais autoritariamente instituídas que encontram-se cotidianamente naturalizadas. Como o autor afirma, condicionaram-nos a demarcar culturas *não-brancas-europeias* com designações geralmente cunhadas pelos povos brancos europeus e que constituem termos que, entre outras coisas, sinalizam diferenciações *externas* projetadas sobre *outros* povos a partir de visões euro-etnocêntricas. Ou seja,

---

[14] Colonialidade constitui um conceito que ganha destaque nos estudos pós-coloniais e na teoria crítica, principalmente a partir do trabalho de Aníbal Quijano, e se refere aos efeitos duradouros e estruturais do colonialismo nas sociedades contemporâneas. Mesmo após as independências dos territórios colonizados, a colonialidade perdura, sobretudo nas relações de poder, modos de ser e saberes constituídos, mantendo assim relações coloniais desiguais.

colonizadores inventaram a si mesmos como europeus, brancos e universais, padrões a serem copiados e estimados, e impuseram a *outros* povos características criadas tendo a Europa como modelo referencial. Nesse sentido, a designação "índio", por exemplo, constitui uma nominação autoritária, subalternizante e com uma origem *externa* aos povos assim designados, em outras palavras, populações que se autodenominam Yanomamis, Krenaks, Pataxós, Pankararus, entre outras nomenclaturas possíveis, foram categorizadas e padronizadas por outros povos colonizadores como "índios", ação que, além de ser uma imposição homogeneizadora, constitui também uma definição exógena, portanto autoritária, em relação aos grupos que subjuga.

Em sua série de trabalhos intitulada "Notícias de América", o artista Paulo Nazareth questiona violentos legados coloniais e reflete criticamente sobre relações desiguais estabelecidas entre territórios, sujeitos, contextos artísticos, etc. Em uma fotoperformance (imagem 2) dessa série, onde o artista segura um cartaz com os dizeres: "vendo mi imagen de hombre exótico" (vendo minha imagem de homem exótico), encontram-se reunidas diversas camadas de ironias, críticas, contextualizações históricas, entre outras possibilidades *[inter]pretativas*.

Imagem 2 - Sem título, da série Notícias de América



Fonte: NAZARETH, Paulo. 2011.

O fato de existir socialmente enquanto um homem negro e apresentar-se como vendedor da própria imagem, pode ser relacionado, por exemplo, com os diversos mecanismos que colonizadores empreenderam para lucrar com os corpos das variadas populações negras escravizadas pelos regimeis coloniais europeus. Nesse sentido, Paulo Nazareth evoca criticamente os sistemas escravocratas que vendiam de fato pessoas negras sequestradas em África, assim como os circos, museus ou os inúmeros registros fotográficos que até os dias atuais seguem gerando lucros para países e instituições da Europa e EUA com imagens indígenas e negras; afinal, como sugere a professora, crítica e ensaísta Susan Sontag: "existe uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera."(SONTAG, 2004 p.17). Nesse sentido, a partir da afirmação de Sontag, podemos perceber as câmeras como instrumentos de captura, sequestro e acúmulo, ações que podem ser associadas às práticas exploratórias empreendidas pelos sistemas coloniais europeus.

Relacionáveis a esse trabalho de Nazareth, as obras articuladas pelo artista Alex Oliveira sob o título "Fotoperformance Popular"[15] (imagem 3), conjuram construções artísticas onde uma espécie de estúdio móvel é estruturado nas ruas e a fotografia surge a partir de uma performance conjunta entre fotógrafo e participantes, assim, instauram ações que, entre outras coisas, assumem e explicitam uma dimensão relacional entre quem fotografa e quem posa, geradora de imagens consensuais, distintas dos processos fotográficos habituais onde comumente:

> O ato fotográfico de apontar, mirar e "disparar" pode envolver ações predatórias. Essa busca para retirar algo de quem está na mira – fotos – comumente é considerada ainda mais exitosa quando o fotógrafo consegue "capturar algo além" da imagem de quem é o alvo (DIOGO, 2018/2019, p. 64).

Conforme nos alerta Sontag, sobre o caráter *agressivo* no uso da câmera, cabe observar que o léxico em torno do universo fotográfico tradicional: *disparar*, *alvo*, *capturar*, envolve termos também utilizados em meios bélicos. Assim, tendo em vista um histórico *invasivo* e *predatório* da fotografia, obras como as séries de "Fotoperformance popular" de Alex Oliveira, construídas em conjunto com as pessoas fotografadas, ou os autorretratos performados de Paulo Nazareth em "Notícias de América", constituem *outras* construções artísticas elaboradas por sujeitos *outros* que se ocupam de pensar e refletir sobre existências e

[15] Em 2018-2019, o artista Alex Oliveira, natural de Jequié, interior da Bahia, foi residente do Bolsa Pampulha, programa artístico da capital mineira, ocasião onde desenvolveu, no centro da cidade, o projeto referido.

fazeres historicamente *marginalizados* e, em lugar de mimetizar processos, cenas, posturas ou qualquer padrão imagético tradicionalmente instituído no *belicoso* âmbito fotográfico, ambos os artistas articulam distintas operações que inclusive buscam *romper* com *arcabouços* imagéticos vigentes.

Imagem 3 - Fotoperformance Popular



Fonte: OLIVEIRA, Alex. 2019.
Fotoperformance e Intervenção Urbana, Tamanhos variados, série desenvolvida em Uberlândia, Minas Gerais.

O termo "exótico" que figura no cartaz da obra de Paulo Nazareth constitui uma palavra comumente utilizada para definir pessoas, culturas, paisagens, animais, ou qualquer elemento considerado *fora* dos padrões europeus instituídos. A própria grafia e os significados da palavra [*ex]ótico* indicam uma demarcação espacial externada e distintiva em relação aos modelos coloniais impostos. Enquanto um corpo relegado a um lugar [*ex]ternado*, *fora* da ótica estabelecida como ideal, cujo *valor* decorre de um fetiche projetado sobre tudo que os colonizadores julgaram como *[ex]tranhos* em relação aos seus próprios etnocentrismos, Paulo Nazareth ironicamente se vende, sob o título de *exótico*, articulando uma imagem ambígua que apresenta uma *exotização* disponível, como um produto em uma prateleira de supermercado, para a apropriação e compra, assim, o artista explicita, entre outras coisas,

violentas ações e visões de mundo instituídas por regimes imperialistas. A respeito das ações e obras construídas por Nazareth, Alexandre Araújo Bispo[16] e Fabiana Lopes[17] escrevem:

> Empenhado em borrar os limites entre as noções de centro e periferia, de estratificação social e de relações raciais, Paulo Nazareth nos faz repensar as certezas que sustentam as identidades construídas no plano das subjetividades (corpo) e no plano da cultura (territórios políticos). Ao se colocar fisicamente nos espaços, sugere, com sua imagem ambígua, mestiça de branco, índio e negro, outras possibilidades que emergem do contato cultural. (BISPO e LOPES, 2022, p. 201).

Colonizadores enriqueceram e ainda lucram a partir de *diferenciações* que imputaram sobre seres, lugares, culturas etc, transformando tudo que classificaram como *outros*, em produtos *exóticos*, *estrangeiros*, em suma *distintos* daquilo que estipularam como seus próprios referenciais culturais. Assim, em "Notícias de América", Paulo Nazareth recorre aos próprios dispositivos coloniais discriminatórios e homogeneizadores para criar uma obra crítica, contra-hegemônica e que, sobretudo, revela violências comumente dissimuladas sob discursos autoritários naturalizados historicamente.

A pesquisadora Ariella Azoulay, em uma entrevista onde relaciona a fotografia ao imperialismo europeu, desenvolve reflexões sobre as ações e a origem fotográfica:

> Entendo a fotografia como uma prática de extração de riqueza visual. Pensar a origem da fotografia na década de 1830 é aceitar uma história da fotografia apenas como a história do desenvolvimento da tecnologia que permitiu o registro de imagens. Mas a tecnologia apenas permitiu a continuação da extração de riqueza visual de diversas partes do planeta. Eu convido as pessoas a pensar a fotografia como uma prática imperialista. Por isso, podemos localizar sua origem em 1492. Ou até antes, como em 1455 ou 1487, datas que marcam invasões portuguesas de territórios africanos. (AZOULAY, 2019)

Pensar a fotografia como uma "prática imperialista", como propõe Azoulay, constitui um exercício que evidencia um gesto extrativista originário antes mesmo da invenção das câmeras fotográficas, entre outros modos de *capturar* imagens, nesse sentido, a pesquisadora não apenas *focaliza* criticamente os elementos e assuntos *capturados* pelas fotos enquanto

---

[16] Alexandre Araújo Bispo é doutor e mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Vive e trabalha em São Paulo. Atua com curadoria, crítica de arte, arte educação e produção cultural.

[17] Fabiana Lopes é curadora independente, vivendo entre Nova York e São Paulo. Doutoranda em Estudos de Performance na New York University, tem como foco a produção artística da América Latina e pesquisa a produção de artistas afrodescendentes no Brasil.

“riquezas visuais” espoliadas, como também observa o ato fotográfico como continuação de gestos exploratórios iniciados séculos antes da invenção de aparelhos fotossensíveis. Em outro artigo intitulado “Desaprendendo as origens da fotografia”, publicado em uma especializada revista fotográfica, Ariella Azoulay nos instiga a “desaprender” uma concepção *dominante* que compreende a fotografia como uma prática meramente científica, neutra, originariamente desconectada de violências coloniais, para observarmos criticamente conexões entre o ato fotográfico e o imperialismo:

> Minha proposição é que a fotografia não deu início a um novo mundo; contudo, sua construção foi beneficiada pela pilhagem, pelas divisões e pelos direitos imperiais que estavam operando na colonização do mundo-que-já-estava-lá, que coube à fotografia documentar, registrar e contemplar. Para reconhecer que as origens da fotografia estão em 1492, temos que desaprender o conhecimento e a *expertise* que nos convencem de que ela tem suas próprias origens, histórias, práticas ou futuros, e explorá-la como parte do mundo imperialista em que nós operamos como acadêmicos, fotógrafos ou curadores.(AZOULAY, 2019).

Conectar a origem da fotografia ao ano de 1492, data oficialmente reconhecida como o momento em que Cristóvão Colombo invade o território posteriormente denominado como Continente Americano e, assim inicia as explorações coloniais modernas europeias, constitui um ato crítico que considera e reflete sobre os impactos da colonização europeia remanescentes até os dias atuais. Nesse mesmo texto, Azoulay ainda comenta o relatório de Dominique François Arago, um documento apresentado em 1839 diante da Câmara dos Deputados da França, que exalta o potencial extrativista fotográfico, e que a autora propõe lê-lo como “uma performance que naturaliza premissas imperialistas preexistentes”, uma vez que tal apresentação pública é considerada, na narrativa da fotografia, como um momento fundador. Nesse sentido, a partir da *performance* entusiasmada de Arago a respeito dos potenciais de captura e reprodutibilidades da fotografia, a pesquisadora observa criticamente uma performatividade passiva por parte de uma intelectualidade atual, geralmente crítica e anti-imperialista, que negligencia violências impregnadas na experiência fotográfica:

> Que Arago, um estadista e um homem de seu tempo, confirme as premissas imperialistas da fotografia e elogie seus objetivos não é surpresa. O que é impressionante, e deveria ser alarmante, é como a performance de naturalização dessas premissas é reiterada nos textos de não estadistas, incluindo autores que rejeitaram as ordens e os objetivos imperialistas, como Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [...] A reprodução é entendida

> nesse contexto como um procedimento neutro, pronto para ser usado por aqueles que dispõem dos meios, à revelia do desejo dos donos dos objetos expropriados. É com base nesse pressuposto e nesse entendimento da reprodução que a fotografia pode ser compreendida e discutida como uma nova tecnologia de produção e reprodução de imagens. Uma linhagem de práticas anteriores teve de ser inventada para a fotografia ser concebida como uma nova aquisição, uma tecnologia que alterava ou aprimorava – de forma substancial e em diferentes níveis – a qualidade final do produto. (AZOULAY, 2019).

Assim, diferentemente da performance entusiasmada de Arago em relação às capacidades de *pilhagem* da fotografia no passado, e a indiferença de uma intelectualidade atual diante de violências impregnadas na história e nos atos fotográficos, obras como as séries de "Fotoperformance Popular" de Alex Oliveira e "Notícias de América" de Paulo Nazareth, apresentam *outras* performatividades críticas que propõem distintas possibilidades de existir e performar diante das câmeras.

O poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta Édouard Glissant[18], em seu livro intitulado *"O Discurso Antilhano"* nos apresenta o conceito de *"Desvio"*[19], um termo cunhado para indicar *movimentos* que grupos dominados historicamente recorrem para pensar suas próprias existências:

> O Desvio não é uma recusa sistemática de ver. Não, não é uma forma de cegueira voluntária nem uma prática deliberada de fuga da realidade. Em vez disso, diríamos que geralmente é o resultado de um emaranhado de negatividades assumidas como tais. [...] O Desvio é o último recurso de uma população cuja dominação pelo Outro se encontra oculta; é preciso procurar em outro lugar o princípio da dominação, que não é evidente no próprio país: porque o modo de dominação (assimilação) é a melhor camuflagem, porque a materialidade da dominação (que não é só exploração, que não é somente miséria , que não é apenas o subdesenvolvimento, mas a erradicação global da entidade econômica) não é diretamente visível. O Desvio é a paralaxe dessa busca.(GLISSANT, 2010 p.30)

O autor reflete sobre a condição subalternizada antilhana herdeira da colonização, assim como outras populações Latinoamericanas e Caribenhas que, imersas em um contexto

[18] Édouard Glissant foi um escritor, poeta, romancista, teatrólogo nascido na Martinica, autor de diversos livros que refletem sobre condições de existências impactadas pelo colonialismo.

[19] Édouard Glissant forja o conceito de "Desvio", termo elaborado para abarcar os movimentos que grupos dominados historicamente recorrem para pensar suas próprias existências. Ou seja, no hodierno sujeitos colonizados e herdeiros da colonização encontram-se obrigados a "sair", metaforicamente, de onde existem para buscar em outros tempos e locais elementos que possibilitem compreender suas identidades.

forçado, fruto de violências físicas e simbólicas, necessitam buscar compreensão sobre suas respectivas existências *fora* do território onde *[r]existem*. Tendo em vista, por exemplo, que as origens antepassadas de populações negras "americanas" se encontram no continente Africano, os descendentes do hodierno necessitam buscar a razão de suas misérias físicas e simbólicas, assim como suas existências racializadas, nesse "outro" lugar distante temporal e geograficamente que corresponde ao trânsito desses familiares vítimas da escravização colonial. Ou seja, identidades afroamericanas, afrolatinas, afrocaribenhas, entre outras instituídas a partir da colonização europeia, necessitam de uma *volta*, um *desvio*, um *rodopio*, em direção à violência colonial estruturadora da conjuntura atual para retornarem ao tempo presente e assim compreenderem suas existências subalternizadas dentro de segregadoras sociedades herdeiras do colonialismo. Assim, o "Desvio" proposto pelo filósofo, pode ser visto como um drible, uma astuta manobra de enfrentamento às opressões diárias, entretanto, uma confrontação que "ludibria o adversário" e, assim, engenhosamente garante a própria existência. Nesse sentido, como os volteios e movimentos das pernas dos dribladores, o "Desvio" indica um deslocamento do próprio objeto enfrentado, afinal, constrói a partir da mudança de perspectiva, uma alteração na forma como o percebemos e concebemos o jogo e seus participantes.

Destaco essas reflexões de Glissant para pensar esse movimento de *"desvio*" que obriga "sair" de onde existimos para buscar em outros tempos e locais elementos que possibilitem compreender nossas existências nesse *lugar* do qual "saímos", ou seja, é necessário "sair" para "retornar" consciente da própria identidade, uma ação simbólica de *desterro*, que pode ser associada ao sequestro e *desterritorialização* das populações negras, empreendido pelo colonialismo europeu.

Nesse sentido, quando Paulo Nazareth utiliza a palavra *exótico* para definir a si mesmo, revela um mecanismo colonial de dominação e desterritorialização que, por meio de discriminações sistemáticas, *desterra* e inferioriza; assim, o artista exibe, além de si mesmo subalternizado pelo jugo alheio, a linguagem colonial e outros operadores de violências cotidianamente assimilados. Incorporar abertamente a definição discriminatória imposta pelo colonizador – uma designação que exclui duplamente, pois advém de uma cultura de *fora*, [*ex]trangeira,* além de representar espacialmente uma posição externada, *[ex]ótica*, fora do campo visual – representa, portanto, uma ação artística que expõe a violenta *paralaxe* colonial, uma vez que evidencia uma classificação discriminatória que remonta às

brutalidades dos sequestros, desumanizações e exílios perpetrados pelos colonizadores, *foto-performance* que apresenta uma construção imagética atual que *tangencia* um passado violento. Desse modo, à sua maneira, o artista realiza e mostra o *Desvio* proposto por Édouard Glissant ao incorporar atualmente a designação colonial, ato que, entre outras coisas, desvela as *desterritorializações* e desumanizações do passado reiteradas no presente por meio da linguagem, da imagem e das condições de existências subalternizadas.

A colonização difundida pelos europeus constitui um sistema de exploração e dominação *sócio-político-cultural* que alicerçou, mundo afora, estruturas discriminatórias e hierárquicas. Conjunturas fundamentadas em pilares onto-epistemológicos de uma modernidade colonial eurocêntrica impuseram a ideia falaciosa de uma suposta superioridade "cultural europeia" e, por conseguinte, a inferiorização de manifestações culturais de outras regiões. Sobre heranças malditas que a colonização dos povos autoproclamados europeus legou ao mundo, Quijano nos indica que:

> [...] as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa, ou, melhor dizendo, a Europa Ocidental, e o restante do mundo, foram codificadas num jogo inteiro de novas categorias: Oriente-Ocidente, primitivo-civilizado, mágico/míticocientífico, irracional-racional, tradicional-moderno. Em suma, Europa e não-Europa. (QUIJANO, 2005 P.122)

Como demonstra o autor, o colonialismo instituiu autoritariamente uma lógica dicotômica que estabelece hierarquias entre "Europa e não-Europa". Nesse sentido, os povos colonizadores difundiram mundialmente um constructo onde se autoproclamaram europeus, se colocaram narcisicamente como o *padrão*, o *centro*, o *ideal* de *civilização* a ser seguido, ao mesmo tempo que impuseram aos demais povos a condição de *outros* que, taxados de diversas maneiras – que em resumo significam não-europeus –, foram homogeneizados e hierarquizados autoritariamente como *inferiores*, como aqueles que ainda não alcançaram o ideal europeu de *civilização*.

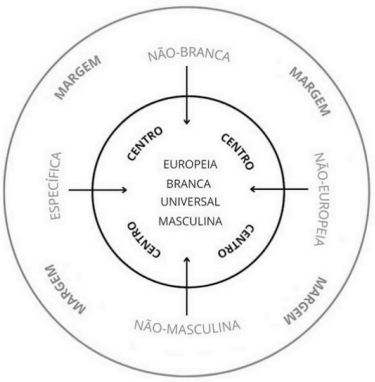
Abaixo apresento alguns diagramas (imagem 4), criados com o intuito de exemplificar imageticamente reflexões acerca das estruturas dicotômicas desiguais vigentes e possíveis reconfigurações de mundo capazes de surgir a partir dos trânsitos, questionamentos e reconfigurações entre *margens* e *centro*:

Imagem 4 - Diagramas

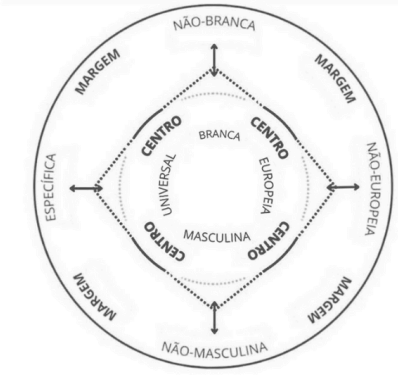
A] Exemplo de uma possível representação imagética da conformação de um sistema-mundo *colonial,* onde, instituiu-se autoritariamente relações duais desiguais entre *centro* e *margem*. Sob essa dinâmica, um *modelo* forjado autoritariamente e hiperfocado, contendo elementos relativos à uma construção cultural europeia, racial, másculo, heteronormativa, é superestimado, enquanto variantes *divergentes* desse *padrão,* unilateralmente estabelecido, são menosprezadas e *marginalizadas*.



B] A *entrada* recente de elementos *marginais* no hiperfoco, como por exemplo, presenças negras, indígenas, travestis, entre *outras*, agenciando a si mesmas, em exposições, museus, bienais, feiras de arte etc., geram um *povoamento* diverso e, nunca antes visto, em cenários outrora notadamente homogêneos.



C] Desse modo, recentes ocupações *marginais* dos centros artísticos, provocam *alargamentos* desses cenários. Como uma bacia d'água que ao receber mais líquidos *expande* o seu volume, as presenças outrora *marginalizadas,* vertidas para *dentro* dos contextos das artes contemporâneas, promovem *ampliações* materiais, conceituais, simbólicas, epistemológicas, etc., em resumo, *outras* configurações de mundo consideravelmente mais amplas, fluidas e diversas em relação a rigidez e dualidade colonial.



D] Embora ainda vigorem estruturas e concepções de mundo desiguais instituídas há séculos, situação que mantêm hierarquias coloniais entre povos, culturas, materiais etc., observa-se no momento presente movimentações que tensionam, questionam, ressignificam as conjunturas vigentes, a partir de fluxos e práticas que anunciam outras possibilidades de configurações socio-política-culturais. Nesse sentido, cabe pensar as presenças *marginais* autônomas, em espaços artísticos centrais, como *manifestação-movimentação* característica do atual cenário das artes contemporâneas, ou seja, uma *marca* desse tempo.



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.
Diagramas que buscam expressar um *ala[r]gamento* dos centros vigentes entre outras configurações possíveis a partir de um *povoamento* desde as margens.

Conforme expressado nos diagramas, observo o recente influxo *marginal* presente em espaços *centrais* e *hiperfocados* de arte, como manifestação característica da atualidade e, portanto, um atributo que distingue e fundamenta a contemporaneidade em relação a períodos históricos anteriores. Nesse sentido, cabe pensar as *diversidades* contemporâneas e os *movimentos* que tais manifestações irrompem no hodierno, como elementos capazes de *desarranjar* rígidas e desiguais estruturas coloniais que violentamente ainda perduram. Assim, a presença de artistas, obras, conceitos, epistemologias, materiais *diversos*, para além dos *padrões* imperialistas *euro-norte-americano-centrados* instituídos, podem ser capazes de instaurar condições *pluriversais* e corroborar para questionar concepções de mundo

monovalentes ainda vigentes, afinal, como nos alerta a escritora Chimamanda Ngozi Adichie, "o perigo de uma história única"[20], consiste em nos impelir a simplistas narrativas uníssonas.

Conjunturas binárias e hierárquicas herdadas do colonialismo reverberam até os dias atuais e geram inúmeros impactos negativos. Convoco tais reflexões críticas para pensar o quanto ideias dicotômicas em relação a vários elementos cotidianos contribuem para fomentar concepções miseravelmente reducionistas. Ou seja, construções históricas que estabelecem hierarquias bilaterais como erudito e popular, arte e artesanato, acadêmico e vernacular, culto e coloquial, selvagem e civilizado, centro e periferia, entre outras, representam exemplos de visões de mundo duais que reiteram relações desiguais e limitantes quem impõem juízos de valor obrigatoriamente parciais. Nesse sentido, manifestações culturais contemporâneas capazes de subverter as estruturas vigentes e ampliar os cenários para além de meras divisões simplistas, constituem importantes elementos de combate à colonização e homogeneização que ainda muito assolam diversas sociedades. Afinal, a colonialidade, como indica Quijano, transcende a colonização histórica e territorial, uma vez que conserva as colonizações das mentes, dos modos de vida, das estruturas sociais, culturais, entre outras. Assim, a presença de sujeitos, obras de arte, materiais, culturas etc. marginais, capazes de povoar os sistemas hegemônicos com outras possibilidades para além das estruturas imperialistas, configuram manifestações contemporâneas que, juntas, constroem um momento histórico singular e disruptivo.

Os trabalhos intitulados "Recado da rua" (imagens 5 e 6) apresentam reflexões críticas acerca de *padrões* de gosto e desigualdades sociais instituídas. A frase "Só gosta do frio quem tem abrigo", presente em uma das peças, por exemplo, não busca condenar o frio ou exaltar a predileção por essa experiência térmica. Assim, embora apresente uma afirmação, não pretende confirmar comportamentos ou interesses *ideais*, mas explicitar que *lugares sociais* podem impactar significativamente as experiências e concepções de mundo. Desse modo, a obra questiona, entre outras coisas, ideias acerca de um *gosto universal*, um *padrão* comum aplicável a toda e qualquer pessoa. Tendo em vista que a frase expressa a necessidade de um abrigo como condicionante para se apreciar um ambiente frio, ela sugere que condições sociais desiguais, tendem a gerar experiências distintas, assim, essa construção artística

[20] "O perigo de uma história única" é primeiramente uma fala feita em 2009 por Chimamanda Ngozi Adichie na plataforma TED Talk e, posteriormente, em 2019, uma adaptação publicada em livro, onde a autora observa que construímos conhecimentos a partir das histórias que escutamos, assim, quanto maior for o número de narrativas diversas, mais completa poderá ser nossa compreensão sobre determinado assunto. Nesse sentido, Chimamanda propõe diversificar as fontes de conhecimento e ter cautela ao ouvir somente uma única versão de uma história.

marginal constitui uma obra que evoca os contrastes instituídos socialmente, afinal, a relação com o meio ambiente de uma pessoa proprietária de vários imóveis e outra completamente desabrigada, tendem a ser diferentes, sobretudo em uma situação climática inóspita.

Imagem 5 - Recado da Rua



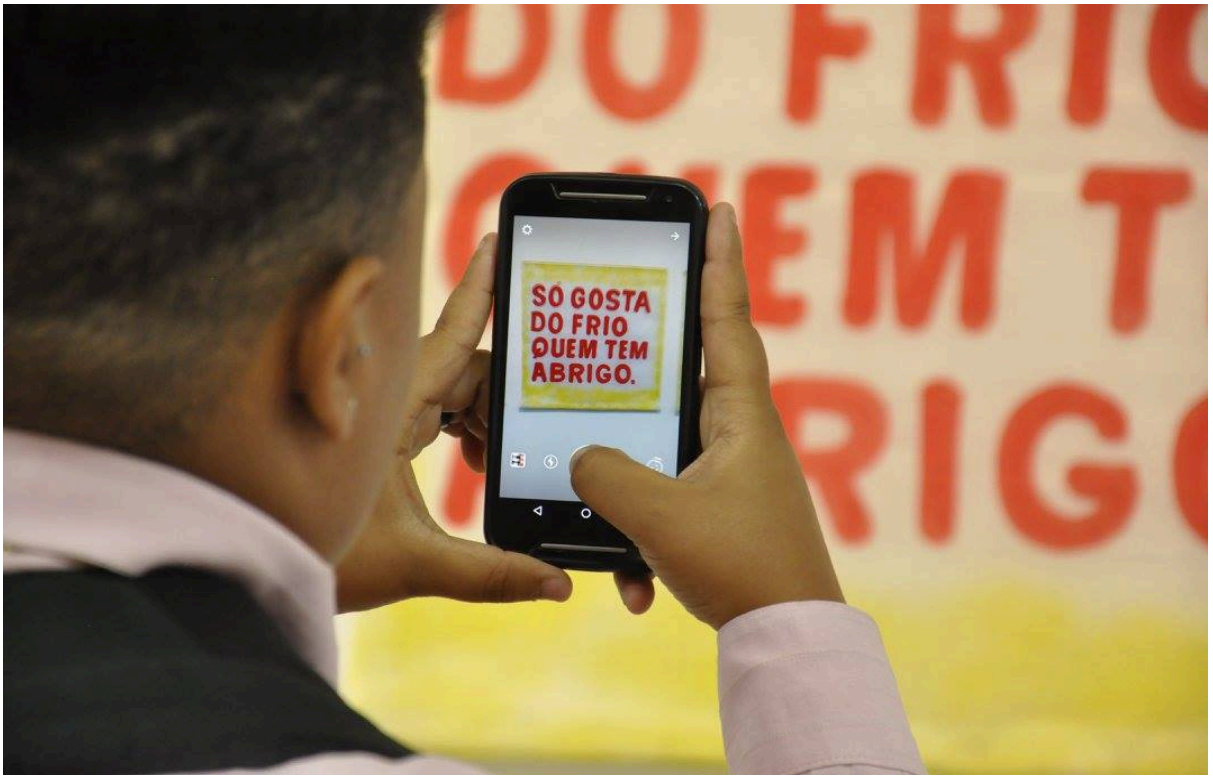
Fonte: DIOGO, Marcel. 2017.
Pintura em suporte de faixa. Obra exposta na exposição intitulada "Olhar e sentir", curadoria do artista Will, realizada no Viaduto das Artes.

Nesse sentido, essa frase mencionada, a estrutura e outros textos presentes nessas obras, enquanto "recados da rua", ou seja, de *fora*, das *margens*, evocam desigualdades sociais fundamentadas historicamente e buscam fomentar reflexões críticas acerca da naturalização e conformidade com o sistema desigual vigente.

Produzida com materiais ordinários, especificamente tecido, madeira, tintas e uma estrutura física e visual de faixas típicas dos comércios periféricos, o *"Recado da rua"* pretende enunciar existências locadas nas vias urbanas, como as faixas comerciais comumente fixadas em postes, árvores, fachadas, ou as vozes, os *recados* de pessoas desabrigadas que, *deslocados* para *dentro* do circuito artístico, operam como reflexões críticas capazes de

questionar e explicitar *padrões* de gosto e desigualdades sociais alicerçadas em sistemas instituídos por políticas imperialistas como o colonialismo europeu e o imperialismo norte-americano.

Imagem 6 - Recado da Rua



Fonte: DIOGO, Marcel. 2017.
Pintura em suporte de faixa. Obra exposta na exposição intitulada "Olhar e sentir", curadoria do artista Will, realizada no Viaduto das Artes em Belo Horizonte - MG - BR.

A *classificação* de materiais como mármore ou linho, enquanto elementos *nobres*, ou então a ideia de uma superioridade da pintura, escultura, música erudita etc. em detrimento de outras manifestações artísticas, constituem outros exemplos de categorizações hierárquicas instituídas pela visão eurocêntrica que, atualmente, construções contemporâneas de arte buscam questionar e *subverter*. Assim, cabe observar que os sistemas coloniais e neocoloniais estruturaram concepções hierárquicas em todas as dimensões possíveis das experiências sociais. Os espaços geográficos, os povos, as faunas e floras, línguas, modos de vida, manifestações culturais, foram submetidos à hierarquizações onde, primeiramente a Europa, e tudo designado como europeu, posteriormente a américa do norte, sobretudo o Estados Unidos e sua política imperialista neocolonial, foram instituídos como *superiores* e os *ideais* a serem seguidos, ao mesmo tempo que, quanto mais *distantes* dos *modelos euro-norte-americano-cêntricos*, hão de ser menosprezados e considerados *inferiores*.

Tendo em vista os exemplos e reflexões apresentadas, intenciona-se pensar criticamente sobre os mecanismos operacionais de um sistema-mundo que impõem, em vários âmbitos, uma dinâmica dual onde um elemento é eleito como *modelo ideal* e, por conseguinte, tudo aquilo que em alguma medida *diverge* dele, sendo visto como *fora* desse *padrão* estabelecido – *[ex]ótico* –, é *sujeitado* a uma condição *inferior*, *exilado* à *margem* da *norma* arbitrariamente instituída. Nesse sentido, povos, materiais, culturas, fazeres, saberes, entre outros elementos *subjugados* por uma visão euro-norte-americana-cêntrica dominante, encontram-se *marginalizados* – sob uma condição inferior – dentro de uma lógica dicotômica que tem sido questionada e combatida por diversas obras e artistas nos cenários contemporâneos. Assim, cabe observar as pluriversalidades presentes nas produções artísticas contemporâneas, como construções anticoloniais, uma vez que trazem à tona – *subvertem* – universos *marginalizados* historicamente por sistemas imperialistas. Desse modo, reafirmo que presenças negras, indígenas, ciganas, travestis entre outras, histórico e socialmente subalternizadas, *[r]existindo* enquanto artistas anunciantes de suas próprias construções culturais que contribuem para a construção de *outros* cenários mais diversos, multiculturais, capazes de *ala(r)gar* e ressignificar os contextos atuais.

A partir de uma concepção colonial-imperialista de mundo que estabelece uma divisão binária metaforizada aqui como uma relação desigual entre *centro* e *margem*, podemos pensar o Brasil, entre outros territórios não-hegemônicos, como a América Latina como um todo[21], por exemplo, concebidos enquanto "periferias" da Europa e Estados Unidos. Nesse sentido, cabe considerar que artistas viajantes do passado, quando desenvolveram missões para registrar artisticamente o que denominavam “Novo mundo”, empreenderam investigações já contaminadas por visões hierárquicas sobre universos interpretados como às *margens* de seu *centro* europeu instituído. Ou seja, as divisões entre *norte* e *sul*, *ocidente* e *oriente*, *setentrional* e *meridional*, os *mapa mundi*, que inclusive localizam intencionalmente a Europa – ou o cone Norte de maneira geral – como *centro* global, inclusive aumentados em sua representação, constituem exemplos de dispositivos que há muito fundamentam uma

[21] Em um discurso comemorativo após completar um ano de mandato, em janeiro de 2022, Joe Biden, então presidente dos EUA, declarou a respeito da América Latina: "Nós costumávamos falar, quando eu era jovem na faculdade, que a América Latina é o quintal da América. Não é o seu quintal. Tudo ao sul da fronteira mexicana é o jardim da frente da América. Somos pessoas iguais.” Embora o presidente estadunidense tenha tentado dissimular uma visão política imperialista colonial tradicionalmente exercida pelos EUA em relação a América Latina, o próprio discurso, que generaliza uma enorme região “Tudo ao sul da fronteira mexicana” e a localiza *fora*, uma vez que a define como “o jardim da frente” além de ignorar que também são Américas, revela o mantenimento de uma relação reducionista entre *centro* e *periferia* derivada de concepções de mundo dicotômicas.

visão de mundo difundida para operar uma lógica dicotômica e hierárquica de *centralização* de um elemento e *periferização* de diversos outros. Sobre a submissão de existências complexas e diversas a categorias genéricas e inferiorizadas Quijano aponta:

> A história é, contudo, muito distinta. Por um lado, no momento em que os ibéricos conquistaram, nomearam e colonizaram a América (cuja região norte ou América do Norte, colonizarão os britânicos um século mais tarde), encontraram um grande número de diferentes povos, cada um com sua própria história, linguagem, descobrimentos e produtos culturais, memória e identidade. São conhecidos os nomes dos mais desenvolvidos e sofisticados deles: astecas, maias, chimus, aimarás, incas, chibchas, etc. Trezentos anos mais tarde todos eles reduziam-se a uma única identidade: índios. Esta nova identidade era racial, colonial e negativa. Assim também sucedeu com os povos trazidos forçadamente da futura África como escravos: achantes, iorubás, zulus, congos, bacongos, etc. No lapso de trezentos anos, todos eles não eram outra coisa além de negros.(QUIJANO, 2005, p. 127)

O pensador nos instiga a perceber violentas homogeneizações impostas a diversos povos perpetradas pelos imperialismos coloniais. Nesse sentido, categorias como arte brasileira, latinoamericana, arte africana, indígena, negra, entre outras generalizações podem ser vistas como cavilosas designações herdeiras de um pensamento de origem colonial eurocêntrica ainda vigente e, a ação de conscientizar-nos sobre essas *conformações*, enquanto dispositivos que submetem diversidades a reduções simplórias, poderá nos auxiliar a pensar outras construções possíveis, mais livres e diversas.

Observemos outra obra de Paulo Nazareth, que aborda criticamente as homogeneizações construídas pela colonização e faz parte de uma série impressa em preto e branco e papel jornal, material popular e *não-nobre* sob o ponto de vista tradicional do campo das artes. A série de panfletos constitui um dispositivo artístico contemporâneo que, por meio de uma estética popular similar aos anúncios de vendas comumente distribuídos em grandes centros urbanos, busca se *infiltrar* nos circuitos culturais *centrais* consagrados e suscitar debates críticos acerca de estruturas violentamente desiguais e ainda vigentes em diversos âmbitos das experiências sociais.

O panfleto intitulado “projecto: Cara de índio” (imagem 7) apresenta fotografias e descrições que evocam reflexões sobre estereótipos fundamentados pelo colonialismo. Nessa obra o artista exibe fotos do próprio rosto e de um jovem indígena, em formato semelhante ao 3x4, padrão usual em documentos oficiais de registro biopolítico da população, ao lado de outra

cena retratada onde ambos podem ser vistos próximos, em pé, de corpo inteiro e performando uma posição não-natural, intencionalmente posada para a câmera. Abaixo dessas imagens encontramos a descrição: "Projecto: CARA DE INDIO - identificar índios urbanos, desde o extremo sul ao extremo norte das Américas, por me ao lado de índio urbano e comparar a cara mestiça à cara do outro……"

Imagem 7 - Projecto Cara de índio



Fonte: NAZARETH, Paulo. 2011.
Panfleto de circulação pública.

Tendo em vista os elementos materiais, imagéticos e textuais associados nesse panfleto, Paulo Nazareth exibe, entre outras coisas, mecanismos diários de opressão e classificação de grupos sociais que possuem o lastro de violências históricas; assim, os retratos frontais de *identificação* ou a expressão "cara de índio", que corresponde a um estereótipo consolidado no imaginário popular e que reduz populações diversas a um único fenótipo difundido historicamente, evocam, e reapresentam ironicamente, construções que, embora feitas no momento atual, remontam à práticas coloniais discriminatórias. Nesse sentido, o artista reproduz, inclusive em escala seriada por se tratar de panfletos, imagens e discursos que, operam tanto como construções denunciantes de práticas discriminatórias, como também

enquanto elementos *outros*, disruptivos, veículos de propagação de outras diversidades, materialidades e imagens não-convencionais dentro dos tradicionais sistemas das artes.

Em entrevista para a professora e pesquisadora Ana Carolina Cernicchiaro, Daniel Munduruku reflete sobre situações violentas que vivencia quando encontra pessoas que o *enxergam* a partir de repetitivos estereótipos impostos pela colonização europeia aos diversos povos originários:

> Quando percebe que eu tenho o fenótipo indígena, que eu tenho cara de índio, cabelo de índio, olhinhos puxados de índio, ele imediatamente olha para mim e diz: "ele é um índio", mas quando ele ouve que tenho uma formação, às vezes muito maior que a dele, ele imediatamente diz: "mas Daniel não é mais índio de verdade, agora ele já é um dos nossos, já é um civilizado". E isso demonstra justamente o grau de desconhecimento, de ignorância mesmo, no sentido filosófico da palavra, que as pessoas trazem consigo ao achar que a cultura é algo parado no tempo, que a cultura está congelada, que alguém só pode ser quem é se defender uma ancestralidade, se viver de acordo com esses ancestrais do século XVI. E as pessoas esquecem que nós somos seres contemporâneos, eu sou contemporâneo, sou seu contemporâneo.(MUNDURUKU, 2017, p. 5)

O relato de Daniel Munduruku demonstra a fixidez de imagens-clichê sedimentadas por lógicas coloniais ao longo dos anos. Diante de imaginários colonizados o indígena experimenta, a contragosto, violências que o encerram em possibilidades de existências subordinadas a representações desumanizadoras. Desse modo, sob óticas discriminatórias, o escritor, professor, ator e ativista é submetido, autoritariamente, a uma possibilidade única de existência presa a imaginários antiquados e inertes. Assim, confinado a construções exógenas, Daniel Munduruku repetidamente encontra-se desumanizado dentro de sistemas colonizados, uma vez que, assim como no passado, constantemente segue sendo impossibilitado de definir a si mesmo.

Aníbal Quijano observa ainda uma dinâmica desumanizadora histórico-temporal implantada pelos sistemas coloniais que ainda reverbera na atualidade:

> Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não

> seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua relocalização no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser o passado. Em outras palavras, o padrão de poder baseado na colonialidade implicava também um padrão cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual o não-europeu era o passado e desse modo inferior, sempre primitivo. (QUIJANO, 2005, p. 127)

Nesse sentido, colonizadores europeus se autoproclamaram *civilizados*, *desenvolvidos*, *avançados*, entre outras classificações que induzem ideias de *futuro*, ao passo que impuseram aos demais povos categorias sócio-histórico-temporais subalternas como *primitivas*, *antiquadas*, *atrasadas*, entre outras discriminações que suscitam pensamentos acerca de um *passado* ainda não *evoluído*. Assim, a obra "projecto: Cara de índio" de Paulo Nazareth, entre outras construções de artes contemporâneas, questiona estruturas coloniais que ainda perduram e que reiteram hierarquias instituídas, mantenedoras de desigualdades e capazes de impactar ainda hoje consideravelmente nas relações sociais.

1.5 ≈ Nós, por nós

Podemos refletir que as marginalidades, físicas e simbólicas, há muito tempo sobrevivem nas sombras, isto é, ausentes de visibilidade digna e reconhecimento como potências culturais, sobretudo por instituições oficiais dentro dos grandes centros urbanos. Entretanto, embora exígua, recentemente se observa certa notoriedade conferida a artistas e suas obras *marginais* em alguns meios e, tendo em vista essa guinada *marginal* contemporânea, cabe refletir sobre quais transformações dentro dos cenários socioculturais as produções artísticas construídas a partir das *margens* podem gerar? As obras ou artistas *marginais* possuem ou alimentam algum poder para modificar significativamente os cenários desiguais atuais? Sobre potencialidades relativas à arte Boris Groys escreve:

> [...] a arte tem algum poder próprio ou somente é capaz de decorar poderes externos – sejam eles opressores ou libertadores? Assim, a pergunta sobre a autonomia da arte me parece ser a questão central no contexto de qualquer discussão sobre o relacionamento entre arte e resistência. E minha resposta para essa pergunta é: sim, podemos falar em autonomia da arte e, sim, a arte tem um poder autônomo de resistência. (GROYS, 2008, p.25)

Se observarmos que diversas manifestações artísticas contribuíram para a validação, consolidação ou crítica e desmonte de inúmeros imaginários, culturas e sistemas sociopolíticos ao longo dos tempos, cabe considerar que sim, a arte possui significativo *poder dentro* das estruturas sociais. Nesse sentido, à favor ou contrárias às conjunturas vigentes, obras de *arte* – mesmo que essa palavra represente e signifique elementos distintos em diferentes culturas e épocas – podem ser capazes de exercer influências consideráveis nos contextos onde eclodem e assim, estabelecer relações múltiplas e suscitar alterações em sujeitos e contextos sociais

Tendo em vista que as historiografias nos mostram que manifestações artísticas foram capazes de influenciar regimes governamentais, pessoas, períodos etc., podemos, portanto, pensar a *arte* enquanto um dispositivo passível de promover, através de seus mecanismos e expressões, formas de problematizar, escancarar, provocar, desestabilizar, questões fundamentais de nossa cultura e de nossa época. Assim, interessa neste estudo analisar possibilidades transformadoras articuladas por manifestações artísticas diversas, sobretudo construções *marginais*, que impactam desde a experiência íntima e particular de uma pessoa, quanto as coletividades e contextos sociopolíticos. Nesse sentido, a obra de arte contemporânea intitulada "Nascimento da Tropicaos" (imagem 8) da artista Dayane Tropicaos, apresentada como uma instalação de vídeo que mostra televisores de épocas e tamanhos distintos exibindo imagens fragmentadas do seu próprio corpo, pode ser observada como um dispositivo *transformador* em diversos âmbitos, uma vez que corresponde a uma construção artística que *refunda* a existência da própria artista. O trabalho *re[a]presenta* um singular nascimento autogerido, ao mesmo tempo que pode ser conectado também a reflexões acerca de experiências de vida precarizadas impostas à *outras* mulheres negras *[r]existentes* em um país estruturado patriarcal e racialmente pelo colonialismo. Sobre essa obra, onde a artista mostra a *fundação* de si mesma, entre outros elementos, encontramos a seguinte descrição em seu site pessoal:

> antes disso não sei quem fui. antes de mim fui algo que não tinha começo. agora apago o eu que disseram que devia ser. começo ser um eu coberta de revolta. impetuosa, rasgando o nome que me deram. nasço tropicaos. agora não sou a sombra de mim. não sou a sombra do que poderia ser. sei onde começo, de onde vim, sei de onde foram arrancadas minhas raízes. nada bloqueia minha garganta. nada veda minha voz. minha voz rasga o tempo e descubro que meu grito transforma desespero em ruína. daquilo que morreu no meu nascimento restou ruídos e destroços. no meu primeiro respiro ao abrir os olhos percebi que nunca me

> coube esse molde. o que rasguei se revelou casulo. cortei embaralhados fios translúcidos cegos de certezas fálicas. dentro do casulo tive que evitar orgasmos e mastigar ofensas amargas. embrulhei no estômago feitiços contra terríveis que me cuspiram a face. antes de libertar minha essência apodrecia nos meus ouvidos bocas sujas de insultos. ao nascer guardei todo ódio e amor dentro da concha, búzio, crustáceo. esqueci ali tudo que existiu antes de nascer. desde então desfrutei de todo prazer macio da minha pele, de calafrios que percorrem meu corpo. meu sorriso cega qualquer um que me abandona. (TROPICAOS, 2017)

Imagem 8 - Videoinstalação “O Nascimento de Tropicaos”



Fonte: TROPICAOS, Dayane. 2017.
Videoinstalação em quatro canais [loop], apresentado na mostra “Ninguém me dirá quem sou nem saberá quem fui”, na galeria MamaCadela em Belo Horizonte, MG.

Na parte superior da instalação o aparelho televisivo exibe o rosto de Dayane Tropicaos que alterna olhares entre a câmera frontal e um exaustor que, além de vento, projeta também algo faiscante, aparentemente uma vela de aniversário, elementos localizados atrás de sua cabeça. Esse conjunto de imagens reunido sob o título "Nascimento da Tropicaos" remete a uma

condição originária, e os itens que engendram, como por exemplo o ventilador que sopra vento e faíscas na direção da artista, podem ser relacionados à obra intitulada popularmente como "O nascimento de Vênus" de Sandro Botticelli, um cânone da pintura europeia (imagem 9).

Imagem 9 - O nascimento de Vênus e O nascimento de Tropicaos



Fonte: BOTTICELLI, Sandro. 1483 e TROPICAOS, Dayane. 2017.
Têmpera sobre tela exibida na Galleria degli Uffizi, palácio-museu situado em Florença, IT e frames da videoinstalação em quatro canais [loop], apresentada na mostra "Ninguém me dirá quem sou nem saberá quem fui", na galeria MamaCadela em Belo Horizonte, MG.

A festiva ventilação faiscante em direção ao rosto da artista advinda do eletroeletrônico visível ao fundo da cena, ocupa o lugar de Zéfiro, semideus grego que representa o vento do Oeste e que sopra a chegada triunfal de Vênus na pintura clássica. Enquanto a representação pictórica exibe as mãos da deusa grega cobrindo languidamente suas partes íntimas – construção provavelmente baseada em estatuárias gregas e romanas da Vênus Pudica –, na obra contemporânea existem dois televisores que mostram as mãos de Tropicaos ativas, afinal, a artista *[re]nasce* a partir do próprio *trabalho*. Se por um lado vemos a Vênus se tapar com as próprias mãos, além de possuir ainda à sua disposição uma outra mulher – comumente interpretada como Hora, a personificação de uma estação climática – vestida voluptuosamente e que investe um sobressaltado movimento para recobrir a divindade com um manto florido, do outro há uma mulher negra solitária que se mostra fragmentada, construção imagética distinta que, entre outras coisas, pode ser vista como uma contranarrativa *marginal* anticolonial, uma vez que apresenta um corpo feminino negro em busca de criar *outra* subjetividade, liberta de padrões coloniais eurocentrados.

Um dos vídeos da instalação exibe o torso da artista envolto em plástico bolha, material ordinário e comumente utilizado para embalar e transportar obras de arte ou qualquer objeto considerado frágil, elemento que também suscita, além da ideia de uma membrana uterina, estrutura de nascimento, a impressão de um angustiante sufocamento. Enquanto a Vênus se abriga, Tropicaos *se abre* em vários fragmentos, rasga o plástico, e assim, *despedaçada* em diferentes telas, a artista funda sua própria existência e nesse processo não vemos outras personagens para auxiliá-la a sair do *"casulo"* mencionado em seu texto, ninguém a *serve*, muito pelo contrário, seu nascimento parece surgir do *embate*, da *resistência*, da *luta* e, além de referências que evocam sua condição resiliente de mulher negra em um contexto racista, o sobrenome de auto-batismo: "*Tropicaos"*, alude ao bairro periférico chamado Tropical em Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte, onde a artista viveu e estabeleceu vínculos. Cabe considerar ainda, que a designação Tropicaos, faz menção também à condição geográfica brasileira localizada nos Trópicos, uma posição global que nos identifica. Assim, a georreferência tropical aliada à ideia de caos: desordem, desigualdades, injustiças etc., projetada primeiramente pelos colonizadores e, recentemente imposta por conjunturas caóticas que assolaram o país, sobretudo em momentos sombrios da história, como no período colonial escravocrata, no regime ditatorial civil militar, ou no recente governo de extrema direita que tivemos que enfrentar, encontram-se amalgamadas. Nesse sentido, a artista articula uma expressiva designação que amplia-se para uma identidade-nação construída a partir de complexas camadas culturais da história do Brasil.

Ocorre, portanto, uma espécie de territorialização nesse processo de subjetivação da Tropicaos, característica essa que pode ser pensada como um contraponto referencial ao *desterro* imposto às populações negras sequestradas em África durante os períodos coloniais. O fato de *[re]nomear-se* com um sobrenome vinculado a um bairro *marginalizado*, revela ainda um interesse e articulação artística que abarca elementos *periféricos* como referenciais significativos para a construção de obras de arte distintas dos padrões hegemônicos. Assim, como em trabalhos analisados anteriormente, novamente *marginalidades* existenciais e territoriais compõem uma manifestação artística contemporânea. Nessa perspectiva, sinalizo uma vez mais as *presenças marginais* como elementos preponderantes dentro do atual cenário das artes.

Em "Nascimento da Tropicaos", Dayane exibe as próprias mãos que, além de elemento visual presente no vídeo, constitui também a principal *ferramenta* com a qual a artista constrói suas

obras. Um dos televisores da instalação mostra sua mão agitada onde aparecem letras em seus dedos que formam as palavras “Ruídos” e “Destroços”, ambas mencionadas também no texto sobre essa obra escrito pela artista e passíveis de relacionar à ideia de uma *reconstrução* pelas próprias mãos. Ideia que pode relacionar-se a exibição de seu torso envolto em plástico bolha e ao “casulo” mencionado em seu texto, possivelmente referências que dialogam com as limitações que, enquanto uma mulher negra em uma sociedade extremamente racista e patriarcal, lhe são impostas socialmente. Os pés encontram-se sobre um ralo que sugere um provável piso de chuveiro, uma vez que é possível ver escorrer água, ao redor existem búzios, essa cena parece invocar novamente a pintura de Botticelli, porém, enquanto a imagem europeia exibe uma enorme concha que sustenta a Vênus, Dayane Tropicaos mostra os pés rodeados de búzios, elementos vinculados à diversas culturas africanas e que, portanto, possibilitam conectá-la com sua ancestralidade negra. Em um outro vídeo, onde narra a construção desse trabalho, a artista conta sobre esse processo de refundação da própria identidade e o ato de renegar um sobrenome de origem portuguesa, principal país colonizador do território brasileiro:

> “Esse trabalho é um marco pra mudança do meu nome, da minha própria identidade, como artista [..] Esse sobrenome português que eu tenho e de toda herança africana que foi apagada da história brasileira, assim, e até mesmo o nome das pessoas foram apagados, a partir disso eu pensei nesse trabalho criando essa nova pessoa [..] e trouxe junto com o nome Tropical, que é o nome do meu bairro e eu juntei com o caos (risos) pra trazer também a força da destruição desse passado...” (TROPICAOS, 2017)

Considero importante *incorporar* escritos e falas de Dayane Tropicaos a este texto, pois, assim como as obras, expressam interesses e movimentações artísticas contemporâneas rumo a desvencilhar-se de amarras coloniais e fomentar conexões com elementos ancestrais e territoriais próprios das realidades locais imediatas. Nesse sentido, embora eu associe a instalação “Nascimento da Tropicaos” com uma pintura renascentista, a fim de pensar convergências e contrapontos entre obras de arte construídas em sociedades e períodos distintos, observar possíveis idiossincrasias articuladas pela artista e relativas a *existências marginais*, não existem indicações em seu site ou outros veículos de comunicação que informem alguma relação entre a pintura o “Nascimento de Vênus” de Botticelli como referência para a construção de sua instalação videográfica.

Diferentemente de outros textos relativos às demais obras presentes em seu site, os escritos associados ao trabalho "Nascimento da Tropicaos" – transcritos anteriormente – não contêm, em nenhuma parte, letras maiúsculas; essa peculiar característica, pode ser vista como uma construção liberta de uma *regra* gramatical que estabelece uma diferenciação hierárquica entre os caracteres, assim, esse elemento textual desenvolvido pela artista e conectado à obra, insubordina-se à língua portuguesa, sistema comunicacional originário do território e população referentes aos principais colonizadores do Brasil. A intelectual, escritora e professora bell hooks, nomeada em seu nascimento como Gloria Jean Watkins, reinventa o seu próprio nome em homenagem a sua avó Bell Blair Hooks e opta por escrevê-lo em letras minúsculas para demarcar uma escolha política autônoma e contestadora da *norma culta padrão* linguística e priorizar seu trabalho escrito e não sua identidade individual.

Forjar a própria designação conectada com o local onde vive – uma vez que a palavra *Tropicaos* tem relação com o bairro Tropical na periferia da cidade de Contagem onde estabelece vínculo, e abolir o sobrenome de batismo – Gomes – utilizado anteriormente pela artista e presente no Brasil a partir das relações coloniais, corresponde a um *movimento* vultuoso na atualidade, sobretudo entre mulheres, que comunica explicitamente uma rejeição consciente da presença dominadora colonial ainda vigente. Historicamente no Brasil, por meio de arcaicas estruturas patriarcais, as mulheres ao se casarem, primeiramente por regra instituída, como o Código Civil de 1916, parágrafo único do artigo 240[22], e posteriormente por hábito, abandonam os sobrenomes de suas famílias para assumirem nomenclaturas de seus respectivos maridos. O apagamento de nomes como dispositivo de subjugação e eliminação de identidades, constitui prática comum no país, além desse hábito compulsório instituído e sabendo-se que os sobrenomes portugueses se referem diretamente aos colonizadores, historicamente as populações negras escravizadas sofreram o apagamento de suas identidades originárias como ato inicial da transformação de pessoas em mercadorias. Assim, o fato de Dayane Tropicaos, uma mulher negra brasileira, *abolir* o próprio sobrenome originariamente colonial e construir uma obra de arte representativa de seu *[re]nascimento* sob *outra* designação, constitui uma elaboração artística extremamente complexa e interseccionada por diversas camadas temporais, históricas, genealógicas, etc., que,

[22] O artigo 240 da Lei nº 3.071 de 01 de Janeiro de 1916 apresentava a seguinte redação: "A mulher assume, pelo casamento, com os apelidos do marido, a condição de sua companheira, consorte e auxiliar nos encargos da família (CCB/1916, art. 324)." Assim, automaticamente, por força da lei, as mulheres recebiam o sobrenome dos maridos. A partir de 1977 com a promulgação da lei de dissolução da sociedade conjugal, ocorre a revisão do texto inicial e torna-se facultativa a assunção do sobrenome do esposo por parte das mulheres.

emaranhadas em uma instalação videográfica, resultam em uma produção que concentra elementos e *[r]existências outras – marginalizadas –* em oposição combativa às hegemonias e padrões coloniais ainda presentes.

Assim, tanto a pintura europeia renascentista, quanto a instalação da artista contemporânea, constituem obras de arte que apresentam o nascimento de uma mulher, entretanto, enquanto a obra de Botticelli mostra uma figura feminina recatadamente idealizada, a autoimagem fragmentada construída e exibida por Dayane Tropicaos congrega um *[re]nascimento* autoral que, entre outras coisas, busca negar o eurocentrismo colonial.

No texto intitulado *"Cuidadora de histórias, Saidiya Hartman fala de seu método de pesquisa e escrita e de suas impressões sobre o Brasil"* redigido por Iara Biderman e Paula Carvalho para a 65° edição da *"Quatro cinco um a revista dos livros"*, a intelectual, professora e escritora estadunidense é apresentada a partir da mudança intencional de seu próprio nome:

> Na infância e juventude, chamava-se Valarie Hartman; nos anos de faculdade (ela se graduou em Yale), mudou o nome para Saidiya. A palavra de origem suaíli vem da raiz "ajudar" ou "cuidar". Hartman cuida das histórias escondidas de homens negros e mulheres negras — principalmente as destas últimas. Para escrever sobre essa história mal documentada e pouco contada, Hartman desenvolveu seu método de fabulação crítica, no qual a pesquisa histórica rigorosa se une à imaginação (também baseada em fatos) da vida íntima de pessoas esquecidas, preenchendo as lacunas da história oficial e seus documentos. (BIDERMAN e CARVALHO, 2023)

Assim como bell hooks e Saidiya, Dayane muda o sobrenome para Tropicaos como um ato emancipador e crítico em busca de uma designação para si mesma coerentemente conectada com suas ações artísticas e posturas combativas frente um mundo colonial extremamente hostil, sobretudo para mulheres negras. Nesse sentido, dentro de estruturas racistas cisheteropatriarcais, uma *autodefinição* empenhada por uma mulher negra corresponde a uma agência política anticolonial humanizadora e fundamental para a construção de *outras* possibilidades de *existências* e contextos sociais.

Em seu livro intitulado *"perder a mãe, uma jornada pela rota atlântica da escravidão"*, Saidiya Hartman conta sobre seu processo de mudança do nome como uma estratétgia para contrapor a escravização entre outras violências estruturais que a impactam:

> Relutante em aceitar a dor dessa condição, tentei desfazer o passado e me reinventar. Em um gesto de autoconstrução destinado a obliterar o controle dos meus pais sobre mim e imolar a filha que eles esperavam em vez da que eu era, mudei meu nome. Abandonei o Valarie. [...] não era um nome da família, mas um que ela escolhera para mim para amenizar a vergonha de ser a filha bastarda do dr. Dinkins. [...] Era para apagar a vergonha que minha mãe sentia da pobre menina negra que ela foi.
>
> Assim, em meu segundo ano de faculdade, adotei o nome Saidiya. Afirmei minha herança africana para me libertar dos grandes desígnios de minha mãe. Saidiya libertou-me da desaprovação dos meus pais e cortou os ramos burgueses de minha genealogia. Não importava que eu tivesse sido rejeitada antes. Meu nome estabelecia minha solidariedade com as pessoas. [...] Mais do que tudo, colidia com as esperanças de minha mãe. Eu o encontrei num livro de nomes africanos e significa "ajudante". (HARTMAN, 2021, p.15)

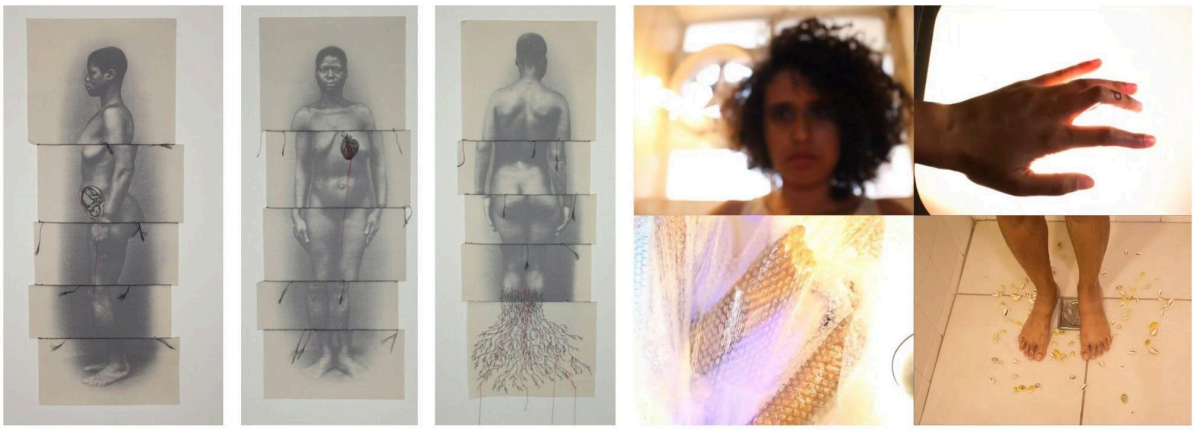
Enquanto existências extremamente subalternizadas e desumanizadas em sociedades fundamentadas pelo colonialismo, as mulheres negras desenvolvem há séculos estratégias diversas para *[r]existir* perante estruturas que continuamente as destroçam. A escritora, pesquisadora, intelectual e militante Carla Akotirene nos apresenta o termo *interseccionalidade* cunhado por Kimberlé Crenshaw e que constitui um importante conceito para pensar sobre as múltiplas *camadas* de violências direcionadas às mulheres negras:

> Em 1989, Kimberlé Crenshaw publicou em inglês o artigo "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", inaugurando o termo interseccionalidade. Posteriormente, em 1991, reaplicou na publicação "Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres de cor" para descrever a localização interseccional das mulheres negras e sua marginalização estrutural, aportada à teoria crítica da raça e conceito provisório de interseccionalidade. Desde então, o termo demarca o paradigma teórico e metodológico da tradição feminista negra, promovendo intervenções políticas e letramentos jurídicos sobre quais condições estruturais o racismo, sexismo e violências correlatas se sobrepõem, discriminam e criam encargos singulares às mulheres negras. (AKOTIRENE, 2019, p.35)

Se, como afirma o escritor Guimarães Rosa "*viver é um rasgar-se e remendar-se"*[23], constitui um trabalho descomunal as *costuras* necessárias para *remendar* as existências de mulheres negras *destroçadas* por múltiplas camadas de violências: opressões de raça, classe, gênero, entre outras, que *desmantelam* suas identidades ao extremo e impõem sobre seus corpos lugares sociais profundamente *subalternos* dentro de estruturas sociais hierárquicas, racistas, classistas, patriarcais, eurocêntricas, etc.

A obra intitulada *"Assentamento"* da professora e artista Rosana Paulino, representa um importante trabalho contemporâneo que discute violências impostas às mulheres negras e condições de existências *subalternizadas* que esse grupo vivencia a contragosto em sociedades estruturalmente racistas e pode ser relacionada, material e conceitualmente, a obra de Dayane Tropicaos (imagem 10).

Imagem 10 - Assentamento e Nascimento da Tropicaos



Fonte: PAULINO, Rosana. 2013 E TROPICAOS, Dayane. 2017.
Impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado e frames da videoinstalação em quatro canais [loop].

A fotografia seccionada de uma mulher negra costurada assimetricamente, presente na obra de Rosana Paulino, sugere um corpo despedaçado que necessitou ser reconstruído, entretanto, as costuras assimétricas e evidentes, como *cicatrizes* que unem uma pele lastimada, constituem testemunhas de um desarranjo *passado* que impacta a imagem *presente*. Assim, a obra *"Assentamento"* apresenta uma importante metáfora visual para discutir as diversas camadas interseccionadas de violências que se sobrepõem às identidades femininas negras em estruturas sociais herdeiras da colonização europeia, assunto também abordado em

[23] Frase notória na literatura brasileira e presente no conto *"João Porém, o criador de perus"* publicado no livro *"Tutaméia: Terceiras estórias"* de João Guimarães Rosa, editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2009.

“Nascimento da Tropicaos” que, embora elaborada em outra mídia, também mostra um corpo feminino negro fragmentado que se reestrutura.

Ambas as artistas, mesmo que sejam de gerações diferentes, enquanto mulheres negras brasileiras, partilham um contexto social fundamentalmente hostil às suas existências e, devido a essa condição, constroem obras de arte que questionam, tensionam, discutem violências que cotidiana e constantemente lhes são direcionadas.

A obra “Assentamento”, além das costuras visíveis que unem as partes, apresenta também bordados que exibem desenhos que interpreto, a partir de textos e falas da própria artista Rosana Paulino, como sinalizações de direitos negados. Nesse sentido, o coração bordado no peito da mulher negra pode relacionar-se ao direito a amar, anteriormente negado às mulheres escravizadas, uma vez que existiam enquanto mercadorias destinadas ao lucro e, atualmente, em geral rejeitadas como pares amorosos, tendo em vista a objetificação escravocrata ainda vigente e menosprezos arraigados em um sistema extremamente racista e sexista. Outro bordado mostra uma criança no útero, construção relacionável ao direito à maternidade, também historicamente vetado às mulheres negras, uma vez que, no passado escravista, estimulava-se as gestações em vista do lucro, situação que impedia às mães cativas de criarem seus filhos tendo em vista que esses bebês consistiam em mercadorias prematuramente apartadas e comercializadas e, na época presente, devido a violência obstétrica[24] e o genocídio da população negra[25], diversas mulheres não-brancas encontram-se sistematicamente impedidas de exercer a maternidade. A outra imagem feminina dessa tríade exibe, em lugar dos próprios pés, raízes, uma construção que pode abarcar várias camadas reflexivas, como por exemplo, a representação de um direito à terra negado tendo em vista o desterro imposto pelo sequestro e escravização colonial europeia, além de legislações que dificultaram consideravelmente o acesso da população negra à aquisição de imóveis, ou por um viés reconstrutor, a indicação do desejo de pertencimento a um território. Nesse sentido, podemos ainda relacionar e conceber os “pés” em forma de raízes da obra "Assentamento" e

[24] Em uma publicação, de Alice Rafaela Bispo de Oliveira, intitulada “Racismo obstétrico”, do portal online “Rádio Senado”, veiculada em 30 de novembro de 2023, lê-se: “No Brasil, a mortalidade materna é maior entre mulheres negras. Além disso, elas também têm menos acesso ao pré-natal. Esses aspectos somados geram o fenômeno do racismo obstétrico, que vitima mães negras, indígenas e amarelas. Esse tipo de violência é caracterizado por ser direcionado a um grupo específico da sociedade”

[25] Segundo os dados de 2022 do Anuário Brasileiro de Segurança Pública , divulgados em 2023, uma pessoa negra é vítima de morte violenta intencional a cada 15 minutos.O Anuário Brasileiro de Segurança Pública é um documento produzido pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública que reúne dados a partir de informações fornecidas pelas secretarias de segurança pública estaduais, pelas polícias civis, militares e federal, entre outras fontes oficiais da Segurança Pública.

o sobrenome "Tropicaos" de Dayane, que se refere ao bairro onde a artista cresceu, como elementos que, cada qual à sua maneira, buscam se vincular à terra[26]. Assim, ambas as obras, salvo suas diferenças materiais, conceituais, geracionais, entre outras, podem ser associadas e consideradas elaborações artísticas que se ocupam de assuntos, materiais, referências etc., historicamente marginalizadas e articulam outras narrativas, combativas e alternativas, aos padrões tradicionalmente correntes. As mãos exibidas em cada obra constituem outro elemento significativo. Embora distintos, os gestos das três mulheres envolvidas nessas imagens, Dayane Tropicaos, a pessoa negra em "Assentamento" e Rosana Paulino, quem constrói com as próprias mãos sua obra, apesar de entrelaçados pelo racismo estrutural, podem agarrar-se a outras perspectivas na contemporaneidade e, de mãos dadas, tecer outros contextos anticoloniais. As únicas informações sobre a figura feminina presente em "Assentamento", considerada "anônima", indicam que essa mulher foi registrada pela expedição Thayer, capitaneada pelo zoólogo suiço Louis Agassiz entre 1865 e 1866 no Brasil. Além da identidade desprezada pelos exploradores, sua postura constrangida, com os pés e membros superiores contidos, evidenciam a dominação desumanizadora e historicamente imposta às pessoas negras pelos regimes imperialistas. Tendo em vista as mãos reprimidas de uma mulher negra do passado presente nessa obra de Rosana Paulino, cabe pensar que a artista, quando costura os tecidos e faz os bordados, técnica que exige demasiada manualidade, além de evidenciar sua capacidade criativa (útero), afetiva (coração) e seu direito a terra (raízes), empresta as suas mãos e gestos à essa mulher violentamente tolhida, silenciada, objetificada, em um ato solidário e contracolonial. Assim, enquanto Rosana Paulino tece e borda a imagem de uma mulher negra para reconfigurar um corpo e identidade despedaçados, Tropicaos em sua instalação videográfica rompe com o plástico bolha para libertar-se de amarras que similarmente a desumanizam. Ambas usam suas mãos para elaborar trabalhos artísticos que as colocam, metaforicamente, de mãos dadas contra um sistema onde as mulheres negras constituem um dos grupos mais prejudicados socialmente[27].

---

[26] A lei n. 601, de 18 de setembro de 1850, amplamente conhecida como Lei de Terras, foi o dispositivo legal que, pela primeira vez, buscou regulamentar a questão fundiária no Império do Brasil. Esse ato determinou que a única forma de acesso às terras devolutas da nação fosse através da compra ao Estado em hasta pública, garantindo, entretanto, a revalidação das antigas sesmarias, que era até então a forma de doação da terra por parte do Estado à iniciativa particular – prática existente desde os tempos coloniais – e das posses realizadas até aquele momento, desde que estas tivessem sido feitas de forma mansa e pacífica. A Lei de Terras foi aprovada no mesmo ano da lei Eusébio de Queirós, que previa o fim do tráfico negreiro e sinalizava a abolição da escravatura no Brasil. Grandes fazendeiros e políticos latifundiários se anteciparam a fim de impedir que negros pudessem também se tornar donos de terras.

[27] Em uma matéria veiculada pelo portal de notícias da Universidade Federal de Minas Gerais, publicada por Alessandra Dantas, sob o título: "Homens brancos da parcela 1% mais rica têm renda maior que todas as

Pode-se observar conexões ancestrais também a partir da palavra "assentamento", que intitula a obra de Rosana Paulino, pois, além de significar um ato de fixação em um lugar, sentido que podemos relacionar às raízes bordadas em uma das imagens conforme já dito, no universo do Candomblé, religião de matriz africana presente no Brasil, as práticas nomeadas como "assentamentos", designados também como "Igbás" ou "Ibás", remetem a um ato que busca representar as divindades ancestrais no espaço físico terreno. O professor e sociólogo Reginaldo Prandi, em seu livro "Mitologia dos Orixás" define como: "Igbá ou ibá [*igba*]: cabaça, cabaça que contém a representação material de um orixá, assento ou assentamento de orixá." (PRANDI, 2001, p. 566). Em outra publicação especializada sobre o assunto, os escritores Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã, apresentam diversos detalhes relacionados aos assentamentos:

> O igbá (*ígbá*) é o receptáculo onde o homem venera suas divindades. Ele é o centro de toda a força das divindades e tem a representação física do vínculo da pessoa com os seus orixás. Para manter uma perfeita sintonia e ajudar na boa permanência do ser humano no aiê, o igbá precisa ser alimentado periodicamente. Dentro dele são colocados elementos que conectam o orixá com a sua origem, que podem ser pequenas ferramentas, moedas antigas, seixos, conchas, búzios etc. Mas um item é comum a todos, a pedra (okutá), "o coração do igbá", símbolo e morada do orixá. O igbá faz parte dos costumes iorubanos, mas outras nações-irmãs também o utilizam, como os bantus e os fons. Estes últimos, primordialmente, como já dito, fazem seus assentamentos aos pés das árvores, mas algumas casas já veneram seus voduns em igbás, não perdendo com isso seus fundamentos! (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 101)

Assim, dentro de religiosidades de matriz africana, os "assentamentos" constituem elementos palpáveis e metafísicos cuidadosamente articulados para gerar conexão entre as pessoas e as divindades afrodiaspóricas. A partir da definição religiosa de assentamento, podemos pensar os terreiros de Candomblé como importantes espaços de conexão das populações negras com diversas heranças ancestrais afrodiaspóricas, ou seja, constituem significativos campos de *[r]existências* que, até os dias atuais, mantêm e transmitem saberes e fazeres de forma comunitária e, assim, fomentam *outras* possibilidades ontoepistemológicas. Nesse sentido, torna-se possível associar a obra de Rosana Paulino, tendo em vista sobretudo o seu título, às

---

mulheres negras do Brasil" lê-se: "Pesquisadoras da Universidade de São Paulo divulgaram um estudo que avalia a renda dos brasileiros a partir de recortes raciais e de gênero. Os dados que vieram a público na segunda-feira, 13, indicam que 705 mil homens brancos, 0,56% da população brasileira, que integram a parcela 1% mais rica, detém cerca de 15% da renda nacional. Esse percentual é maior que o de todas as mulheres negras juntas, que apesar de representarem 26% da população – ou cerca de 32,7 milhões de pessoas –, possuem apenas cerca de 14% da renda do país."

sabedorias dos terreiros de Candomblés. Cabe pensar, por exemplo, a conexão que a artista estabelece com outra mulher negra que, como ressalta Paulino em diversas falas, poderia inclusive ser alguém familiar, afinal, sua identidade é desconhecida. Assim, as *tessituras* presentes no trabalho "Assentamento" unem essas duas mulheres negras, construindo um vínculo por meio desse objeto artístico, que podemos associar às conexões presentes nos terreiros, tendo em vista o caráter comunitário e familiar fomentado nesses espaços como forma de restabelecer relações destruídas pela escravização. Nesse sentido, as antigas *"irmandades"* e os terreiros com seus "filhos", "pais" e "mães" de santo, articulam a *conexão* de *laços* desatados violentamente pela colonização, assim como, à sua maneira, Rosana Paulino em seu "Assentamento", retece partes fragmentadas de uma mulher negra a fim de *recompor* sua dignidade roubada há tempos atrás.

Conforme explicitado, cabe afirmar que ambas as artistas manejam elementos e referências *alternativas* aos modelos hegemônicos. Tanto a obra "Assentamento", quanto "Nascimento da Tropicaos", abarcam conteúdos historicamente subalternizados que, observados como *marginais* em relação aos padrões instituídos, anunciam elaborações artísticas críticas ao *status quo* e fomentadoras de *outras* possibilidades. Ou seja, características comuns a esses dois trabalhos mencionados, como por exemplo, a busca por emancipações identitárias frente um cenário de apagamento histórico; vínculos diretos com a terra, no caso de Dayane devido seu sobrenome auto forjado fazer referência ao bairro onde viveu, e na obra de Rosana na presença de raízes; o uso de *outros* repertórios imagéticos e simbólicos que, em se tratando da obra de Tropicaos, se relacionarmos com a Vênus de Botticelli, inclusive parece contrapor de forma crítica e irônica imaginários clássicos; além de outras articulações que podem ser vistas como anti-hegemônicas, correspondem a construções artísticas que, agrupadas neste estudo, encontram-se *focadas* como evidências de um conjunto de obras *marginais* que compõem um *movimento* singular e disruptivo, desde *às margens*, sendo devidamente denominados como arte contemporânea.

1.6 ≈ As *bordas* como *foco*

Tendo em vista os exemplos e reflexões até aqui apresentados, cabe retomar as premissas deste trabalho e reafirmar que, uma pesquisa que tem como *foco* a produção de arte contemporânea gestada por pessoas *marginalizadas* nas *periferias* e na região metropolitana

da cidade de Belo Horizonte, a influência desses contextos e condições de existência nessas produções e a presença de elementos físicos e simbólicos desses lugares nesses trabalhos, conforme já expressado, busca como objetivos principais: primeiro investigar, analisar e refletir sobre a *diversidade* de artistas, materialidades e fazeres artísticos concebidos nas *"margens"*, e segundo, observar uma possível quebra de paradigmas, sobretudo no cenário artístico, uma vez que as *diversidades* presentes na atualidade talvez representem uma possível evidência de um momento histórico que pode ser denominado como *contemporaneidade* ou *pós-modernidade*, entre outras nomenclaturas cabíveis, tendo em vista principalmente a *pluralidade* de sujeitos, obras e polifonias que surgem nesse cenário antes bastante homogeneizado.

Em resumo, as recentes *coexistências* e evidenciações de *outros* sujeitos e modos de construções artísticas, além de *ampliarem* os cenários tradicionais, parecem indicar também um rompimento com modelos culturais, até então, ainda vigentes. Ou seja, o contexto artístico contemporâneo possibilita *existências diversas* e essa situação peculiar constitui uma *diferença* significativa em relação a períodos anteriores, assim, presenças antes *marginalizadas*, que agora figuram em busca de autonomia e respeito em espaços oficiais, constituem uma característica própria do tempo presente e, portanto, talvez um elemento alicerçador desse momento histórico. Nesse sentido, cabe dizer que as *artes contemporâneas* e as *marginalidades* se reafirmam e estabelecem relações onde se retroalimentam e ressignificam suas existências.

Giorgio Agamben nos indica que: "Aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade." (AGAMBEN, 2009, p.71) Podemos relacionar essas ideias de "cisão" entre tempos, ou o conceito de "desomogeneidade", vistas por Agamben como características de uma contemporaneidade, com as evidenciações atuais de realidades e sujeitos culturais heterogêneos, *diversos*, descentralizados etc., ou seja, torna-se possível ver as recentes e variadas coexistências como indicativos do surgimento de um período consideravelmente plural e diferente daquilo que até então havíamos vivenciado.

Uma característica significativa do momento recente é o fato de artistas que compõem grupos subalternizados – antes *exotizados* como meros coadjuvantes ou objetificados em pinturas, desenhos etc. – representarem a si mesmos e seus próprios trabalhos de forma autônoma e consciente em espaços institucionalizados de arte contemporânea. Isto é, agora pessoas que,

em outros momentos, estiveram *marginalizadas* inclusive em relação à representação de suas próprias imagens, buscam se desvencilhar da tutela de intermediários ou existências estereotipadas, como por exemplo, Dayane Tropicaos que renega o sobrenome de origem colonial e se refunda em uma obra artística contemporânea se desvinculando de marcas do passado.

Nota-se ainda atualmente um movimento sentido a conjunturas multifatoriais, uma vez que, monopólios até então bastante difundidos e naturalizados dentro de estruturas culturais operantes, estão sendo questionados por diversos grupos, pensamentos, movimentos etc.

Dessa forma, podemos observar, por exemplo, os movimentos modernistas brasileiros, filiados a um conceito de "modernidade" eurocentrado, no qual europeus se impuseram como uma possibilidade inovadora apropriando-se e apagando outros povos. Assim, o modernismo *nacional*, enquanto amostras de construções culturais que operaram desigualdades e violências por meio de estruturas e pensamentos ainda um tanto quanto "coloniais" e, nesse sentido, semelhantes às práticas predatórias dos colonizadores, mantiveram estruturas conservadoras. Desse modo, correntes modernistas brasileiras, podem ser vistas criticamente como articulações que dominaram, impuseram brutalidades diversas e instituíram narrativas discursivas e imagéticas sobre existências há muito subalternizadas, como por exemplo, as populações indígenas e negras subjugadas historicamente no Brasil. Cabe, portanto, invocar como referência de construção unilateral e um tanto quanto "colonizadora", o evento paulista intitulado "Semana de Arte Moderna", onde uma elite da cidade de São Paulo que, além de se anunciar pretensiosamente como legítima representante da arte de vanguarda em um país com uma diversidade cultural e dimensão territorial absurdamente significativas, também se sentiu no direito de decidir quais personagens – estereotipados – seriam os representantes genuínos daquilo que ditaram como "identidade nacional".

Sobre o mantenimento de estruturas coloniais e, sobretudo a respeito da exclusão e estereotipação de identidades *subalternizadas*, situações essas ainda presentes no modernismo brasileiro, o pesquisador e professor Marcos Hill discorre e indaga em seu livro intitulado "'Mulatas'[28] e negras pintadas por brancas":

---

[28] Atualmente inúmeras campanhas de conscientização crítica a respeito de linguagens violentas sugerem o desuso do termo "mulata" e "mulato", tendo em vista a afirmação que relaciona tal palavra a um léxico racista, uma vez que, consideram-na associada a mula, um animal híbrido originário do cruzamento de espécies equinas distintas, condição de existência que, projetada sobre identidades consideradas "mestiças", a partir de uma ótica estruturada pelo racismo, as considera, como consideram a mula, seres anômalos.

> Sim, "mulatos" e "mulatas" foram eleitos como heróis nacionais pelos modernistas! No entanto, de que modo esse esforço crítico afetou as próprias vidas dos cidadãos "mulatos", para além do mundo idealizado por jovens pintores, escultores, poetas, escritores e musicistas brancos? A eleição de "mulatos" e "mulatas" como protagonistas da formação cultural do país rendeu-lhes algum ganho social mais palpável e preservado até os nossos dias? (HILL, 2017, p.17)

A professora, pesquisadora e curadora Lorraine Mendes, em diálogo com o pensamento de Stuart Hall, também reflete sobre a instituição de estereótipos raciais e o imaginário modernista brasileiro construído dentro de um regime racializado de representações:

> Tal regime, segundo Stuart Hall (2016, p.177), é concretizado em 5 estereótipos: pai Tomás, submisso e cordial[29] ; o malandro, preguiçoso e suspeito; a mulata[30] trágica, mestiça presa na sua condição racial e sexualizada; os mal-encarados, homens negros fortes, supersexualizados e selvagens e a mãe preta, servente doméstica e subserviente. O autor destaca esses cinco tipos a partir de sua incidência na comunicação e mídias mais recentes, entretanto, é possível perceber os mesmos estereótipos na pintura brasileira, e ainda adicionar alguns[31], próprios do supremacismo branco aqui desenvolvido. (MENDES, 2021, p. 127)

Sob olhares críticos poderemos então perceber características coloniais resguardadas em movimentos artísticos "modernistas", tendo em vista que, apesar dos discursos alegarem posturas inovadoras, em diversos âmbitos mantiveram elementos, simbologias e estruturas sociais convencionais, afinal, conservaram certas hierarquias entre temas, materiais, sujeitos, etc., além de demonstrarem subserviência à Europa que, declaradamente, constituía a principal referência que ditou as "regras" dessas correntes "modernistas brasileiras", conjuntura essa que, em alguma medida, reafirmava a relação colonial entre *centro* e *periferia*. Nesse sentido, observa-se que tais movimentos artísticos romperam com algumas tradições, sobretudo imagéticas, mas também ainda conservaram certos modos operantes e "monopólios" históricos. Sobre essa questão Marcos Hill discorre:

---

[29] Em nota presente em seu artigo, a autora associa a figura do *Pai Tomás* a um personagem da cultura brasileira: "Que no Brasil também é conhecido pelo Tio Barnabé, personagem criado pelo eugenista e supremacista Monteiro Lobato."

[30] Nota da autora: "Termo aqui utilizado de maneira crítica, entendendo que essa nomenclatura, como forma de enunciar uma pretensa identidade racial, serve aos projetos de embranquecimento que não apenas visam apagar o defeito de cor, mas apartar a pessoa negra de pele clara de sua própria negritude. A mesma reflexão se aplica ao termo mestiça/o."

[31] Nota da autora: "Como o elogio ao mestiço embranquecido, na cor e nos costumes, as representações de mulatas que têm seu corpo em duplo serviço na casa grande moderna, os meninos descuidados e descalços e a religiosidade exótica única, por exemplo.

> Nota-se que o diálogo estabelecido pelos modernistas com a produção acadêmica que os antecede, ao invés de definir rupturas radicais próprias das vanguardas, indica a permanência de inúmeros elementos constitutivos da iconografia adotada durante o século XIX brasileiro, o que serve de mote para interessantes estudos sobre a invenção da natureza e a evolução de um olhar "nacional", ao longo da história das imagens. [...] Mesmo durante o processo de ruptura preconizado pelos artistas modernos, apesar de terem abandonado recursos técnicos como a perspectiva linear e a paleta de claros e escuros, imagens anteriormente transformadas em símbolos identitários serão mantidas. (HILL, 2017, p. 65 e 68)

Nessa perspectiva, para além de condenações ou legitimações sectárias a respeito da imagética das posturas modernistas brasileiras, interessa nesta pesquisa refletir criticamente sobre o consagrado modernismo *nacional*, enquanto reprodutor de iconografias coloniais, a fim de observar considerável mantenimento de procedimentos e imaginários desiguais, autoritários e hierárquicos sedimentados cultural e historicamente a partir de concepções duais alicerçadas em relações reducionistas entre *centro* e *periferia*. Sob essa ótica, cabe ainda destacar a continuada postura *subalterna* a influências europeias, condição voluntária e declaradamente subserviente de modernistas do Brasil, como demonstrativa, entre outras coisas, da conservação de um *sistema-mundo* eurocentrado e secularmente fundamentado, contiguidade essa que permite-nos reafirmar uma das principais premissas deste estudo, que considera a pluriversalidade atual como evidência de um possível rompimento efetivo com conjunturas binárias anteriores e assim, por variadas maneiras, fundamentam aquilo que denominamos contemporaneidade.

Assim, as múltiplas vozes, conceitos, materialidades, entre outros elementos, que compõem as diversidades culturais efervescentes atualmente, podem talvez representar manifestações de um provável rompimento com estruturas coloniais que os "modernos" ainda mantiveram.

Diante da necessidade de repensar representações limitantes e preconceituosas do *passado* ainda *presentes* e a variedade de assuntos e pessoas que alcançaram considerável visibilidade nos tempos atuais, este trabalho se propõe a *enfocar* pesquisas de artistas, que compõem grupos *marginalizados* socialmente, como forma de aprender e pensar a partir de obras e pessoas diversas que *[r]existem* nos cenários das artes contemporâneas enquanto sujeitos de suas próprias histórias. Busca-se, portanto, referências plurais e comunitárias, que possibilitem refletir sobre existências múltiplas e, em alguma medida, combater invisibilizações históricas impostas a inúmeros indivíduos e manifestações culturais.

Cabe ainda reafirmar que vários grupos historicamente *subalternizados*, há tempos desenvolvem diversas produções artísticas e lutam contra o apagamento de seus trabalhos e corpos, assim, a possível "novidade" presente no período atual, consiste em maiores presenças, visibilidades, autonomia e respeito reivindicados em espaços *centrais* para sujeitos e movimentos que *[r]existem* e batalham para sobreviver há séculos diante de um contexto que marginaliza. Portanto, a distinção característica observada no momento recente em relação a períodos anteriores, resulta na pluralidade expressiva contemporânea que, por meio das múltiplas vozes, visões, ações, obras, entre outros elementos, concomitantemente, pleiteiam conjunturas mais diversas e, assim, podem ser capazes de romper com estruturas homogeneizadoras que ainda insistem em imperar como únicas representações "oficiais" das artes.

Busca-se, portanto, escutar esses *outros* sujeitos sociais enquanto pessoas donas de si mesmas, dotadas de uma consciência e produção artística capaz de apresentar ímpetos disruptivos e que, apesar dos silenciamentos ainda correntes, pode ser narrada a partir de suas próprias vozes, assim como propôs a intelectual, escritora, ativista, professora, filósofa e antropóloga Lélia Gonzalez[32]:

> E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos) que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. (GONZÁLEZ, 1984, p.225)

Nesse sentido, *focar* em *vozes* que outrora estiveram *descartadas*, ignoradas, menosprezadas, objetificadas, marginalizadas, entre outras violências *esterilizadoras*, corresponde a uma busca, por exemplo, pela "desomogeneidade" indicada por Agamben como característica contemporânea, assim, este *barco* navega sentido às *bordas* que, a partir de suas próprias agências, reivindicam diversas possibilidades de "falar", mesmo que, como salientou Lélia Gonzalez, ainda hajam várias "implicações", *às* várias *margens* assumem os "riscos" e articulam outras possibilidades frente às estruturas hegemônicas e, nesse percurso, constroem e pleiteiam *outros* universos.

---

[32] Lélia Gonzales (1935 - 1994), foi uma intelectual, autora, ativista, professora, filósofa e antropóloga brasileira. Como ativista política foi co-fundadora do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras do Rio de Janeiro (IPCN-RJ) e do Movimento Negro Unificado (MNU). Representa uma importante referência em se tratando de pesquisas sobre o feminismo negro.

1.7 ≈ [...] "porque temos sido falados"[33]

Conforme já mencionado, não constitui uma novidade a presença de pessoas historicamente subalternizadas no universo artístico, entretanto, em períodos anteriores, a objetificação e representações que reafirmaram condições inferiorizadas demonstraram-se prevalentes. Sobre essa questão, a professora Kate Lowe em seu artigo intitulado "The Lives of African Slaves and People of African Descent in Renaissance Europe" (A vida dos escravos africanos e dos descendentes de africanos na Europa renascentista) presente na publicação "Revealing the African Presence in Renaissance Europe" (Revelando a presença africana na Europa renascentista) comenta:

> No que diz respeito às representações de escravos, os historiadores antigos isolaram fatores como a pequenez de estatura, a falta de cabelo e a postura do corpo que afirmam denotar escravos nas representações da Grécia antiga, mas não é possível fazer isso na Renascença europeia. Ocasionalmente, a expressão deprimida ou desesperada do africano indica que a pessoa retratada era provavelmente uma escrava. É o caso do retrato em ponta seca de Albrecht Dürer de uma jovem negra africana chamada Katherina, que Dürer encontrou em Antuérpia, na casa de um dos seus patronos, o negociante português João Brandão. Descrita por Dürer no seu diário como a *Mohrin*, ou Moura, de Brandão, ela era muito provavelmente sua escrava e não simplesmente sua serva, embora, como veremos, a escravatura não era legalizada nos Países Baixos, assim, a palavra não transmitia qualquer significado legal. Katharina era negra, como mostra o desenho de Dürer, mas o seu diário não deixa isso claro. O próprio Dürer escreveu o ano, o nome e a idade dela – vinte anos – no desenho, então sobre isso não há dúvidas. A expressão infinitamente distante de Katharina, seus olhos baixos e sua cobertura de cabelo são capturados comoventemente por Dürer. O artista também desenhou um segundo negro africano, um homem, por volta da mesma época. Embora o ano "1508" apareça no desenho, ao lado do monograma de Dürer, a data não é considerada segura. Nada se sabe deste homem, e pode ser que seja o criado ou servo do mesmo João Brandão que Dürer escreve ter desenhado depois de 14 de Dezembro de 1520. Com bigode e barba, além de cabelos curtos e encaracolados, é menos provável que este africano fosse um escravo do que Katherina, já que barbas eram geralmente proibidas aos

[33] Referência a frase proferida por Lélia González : "E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos) que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa." (GONZÁLEZ, 1984, p.225) presente no texto intitulado "Racismo e sexismo na cultura brasileira"

> escravizados, e sua expressão é menos obviamente desesperada. A posição do africano numa cena em relação a outros humanos também pode sugerir inferioridade [...] Em cenas de grupo que envolvem tanto pessoas brancas como negras, os negros africanos aparecem frequentemente em posições muito marginais ou liminares, mas mais uma vez isto não pode ser tomado como uma indicação legal em vez de um status social. (LOWE, 2013, p. 16-17, tradução nossa.)

Imagem 11 - Retrato da mulher africana Katherina e Retrato de um negro



Fonte: DÜRER, Albrecht. 1521 e supostamente 1508.
Ponta seca, Galleria degli Uffizi, Florença e desenho, Galeria Albertina, Vienna.

Nesse sentido, a partir das reflexões da autora sobre os trabalhos do artista renascentista europeu Albrecht Dürer (imagem 11), entre outras representações do passado de populações negras, percebe-se nessas imagens um *uso* das pessoas, como *objetos* de estudo ou tipos disponíveis, provavelmente independente de suas próprias vontades, como modelos à serventia da construção de violentos imaginários estereotipados e fetichistas.

Cabe ainda observar que esse *uso,* consideravelmente *abusivo*, não constitui um *caso isolado* ou prática própria de tempos imemoriais, outros artistas, como por exemplo Peter Paul

Rubens, Géricault, Delacroix, Manet, Gauguin, além de inúmeros nomes que poderíamos elencar, semelhantemente construíram obras que, entre outras coisas, reafirmam, estereótipos, preconceitos, hierarquias, em resumo, imaginários ratificadores de violências.

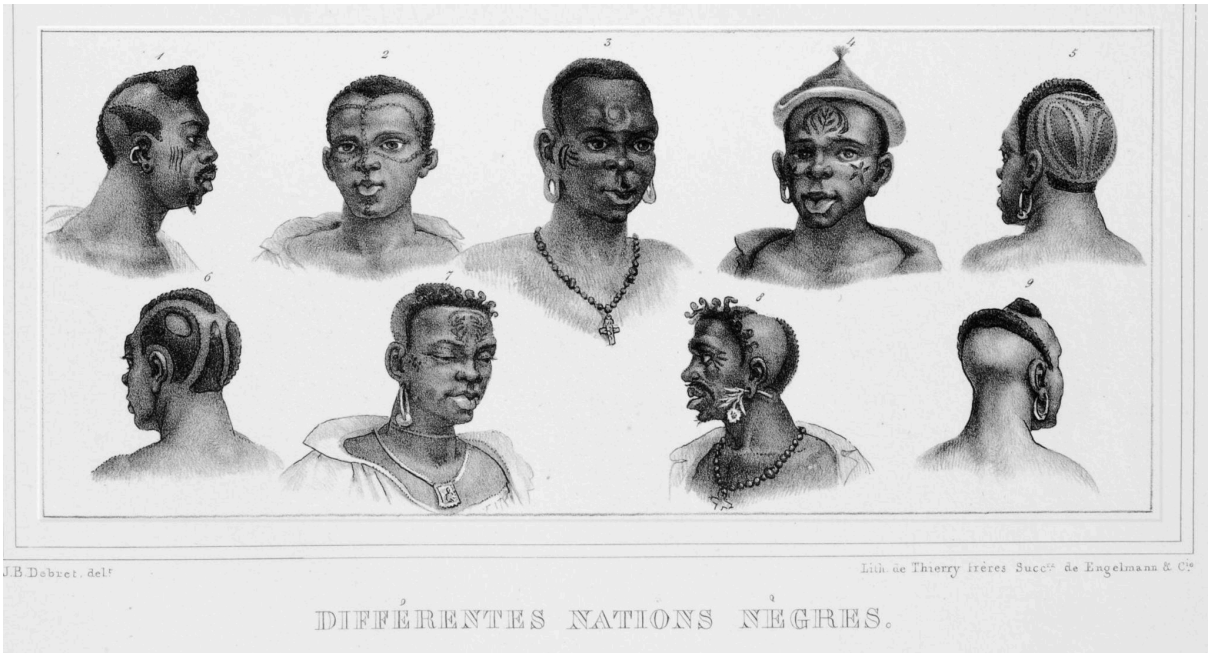
Nota-se inclusive, um modo de representação artística comum em estudos, desenhos, gravuras, sobretudo de pessoas negras, onde vemos representadas apenas cabeças ou partes fragmentadas do corpo, muitas vezes anônimas, em materiais simples, constituindo uma imagética recorrente que pode ser pensada como fruto de um menosprezo dirigido às figuras retratadas, considerando-as, portanto, não dignas de um registro completo, em materiais *nobres*, além disso, tais exemplos *fragmentados*, podem refletir também um ato fetichizado, que *desmembra* representativamente pessoas que, vistas em *pedaços*, encontram-se sujeitadas a existirem desumanizadas, como meros *objetos* artísticos.

Nesse mesmo caminho, em reflexão também já suscitada anteriormente neste estudo, as inúmeras *"missões" "artísticas"* e *"científicas"* empreendidas, sobretudo por homens europeus, em territórios colonizados, podem ser percebidas como incursões de um *centro* explorador – em sentido abusivo – , predatório, extrativista, em direção a lugares, pessoas, ecossistemas, entre outras existências concebidas, sob a ótica dicotômica colonial, como *margens subalternas* e disponíveis para se ancorar inescrupulosamente, a fim de dominar e obter vantagens.

A litografia do artista Jean Baptiste Debret (imagem 12), nomeada como "Différentes nations négres" (Diferentes nações negras), datada em 1835 e impressa por Thierry Frères, constitui um outro exemplo de antigas representações autoritárias que fundamentaram e ainda impactam imaginários mundo afora.

Debret desembarca no Brasil em 1816 a convite de D. João VI, como integrante da "Missão Artística Francesa", movimento governamental responsável por fundar, na cidade do Rio de Janeiro, primeiro a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que posteriormente, por meio de decreto, foi designada como Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil, estabelecimento onde o artista, entre outros compatriotas também custeados pelo governo, lecionam e, assim corroboram para instituir práticas e visões de mundo, aos modos europeus, e sobretudo franceses. Ao retornar para a França em 1831, Debret publica a notória obra intitulada "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil, 1834-1839", que, como o próprio nome indica, representa um registro estereotipado sobre o território brasileiro.

Imagem 12 - Différentes nations négres (Diferentes nações negras)



Fonte: DEBRET, Jean Baptiste.1835.

As imagens produzidas pelo artista francês, assim como os retratos de Dürer, apresentam novamente apenas cabeças que, entre outras análises, podem ser observadas criticamente como instrumentos destinados a conformar cada rosto exibido em um representante estereotipado de povos significativamente diversos, além desse aspecto, cabe notar também feições, em alguma medida, consideravelmente infantilizadas, característica essa que reforça um caráter inferiorizante frequente em construções dessa natureza, questão debatida e observada por Lélia Gonzales.

Entretanto, embora seja possível observar tais imagens mencionadas como evidências de um olhar colonial violento e pasteurizador, a professora, poeta e ensaísta Leda Maria Martins nos sinaliza que as diversas pessoas representadas por Debret, apesar de retratadas sob estereótipos, mantêm seus penteados, adornos de faces, jóias, entre outros elementos culturais deflagradores de suas respectivas origens e, desse modo, resistem esteticamente mesmo dentro de uma ótica e sistema opressores. Ou seja, assim como é possível afirmar a existência de um viés autocrático colonial presente em tais representações e construído por artistas eurocentrados, também cabe considerar que, mesmo em condições de sobrevivência desfavoráveis, a população negra habitante do Brasil colônia escravocrata, apesar de vitimada por inúmeras violências dentro desse sistema, como apagamentos de nomes originários, religiosidades, linhagens familiares etc., resistiu manifestando e exibindo em seus corpos

elementos estéticos relativos às suas respectivas origens e, assim, possibilitaram que fossem incorpodas, em documentos oficiais e imaginários, diversas referências culturais afrodiaspóricas registradas por meio das mãos de artistas brancos. Nesse sentido, cabe constatar , uma espécie de "revanche" estética-cultural por parte de quem é capturado pelos meios de produção das imagens e imaginários coloniais onde, mesmo apreendidas arbitrariamente pela tinta, ou posteriormente a fotografia, as pessoas se apresentavam conectadas aos seus respectivos legados culturais africanos. Por esse viés, torna-se perceptível uma tácita relação dialógica, embora desigual, onde o modelo serve ao artista como tipo capturado, ao mesmo tempo que o artista lhe serve para registrar e disseminar os elementos culturais afrodiaspóricos presentes em seu corpo. Ainda nesse fluxo de resistências e sobrevivências, Stuart Hall observa que representantes de culturas superexploradas, como os diversos povos africanos sequestrados, desterrados e escravizados, ou seja, absurda e autoritariamente despossuídos, utilizaram suas próprias corporalidades como um sobejo reduto de expressão:

> (...) pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação. Existem aqui questões profundas de transmissão e herança cultural, de relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora; questões que não vou aprofundar aqui. Mas acredito que esses repertórios da cultura popular negra — uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante — eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram sobredeterminados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e também determinados criticamente pelas condições diaspóricas nas quais as conexões foram forjadas. (HALL, 2003, p.380)

Nesse sentido, embora seja possível dizer que Debret opera certa homogeneização e estereotipação dentro da construção imagética que exibe apenas cabeças de pessoas sob o título "Diferentes nações negras", sujeitas ao olhar colonizador do artista e, mesmo analisando inúmeras outras violências presentes nesse ato e imagem, as pessoas retratadas, , exibem em suas faces, cabelos, orelhas, pescoços, entre outras características socioculturais, diversos signos que reivindicam exuberantemente *outros* universos e cosmogonias originárias de seus respectivos povos de origem. Assim, manifesta-se no campo imagético colonial disputas estético-culturais onde diversos grupos relegados a *enquadramentos* que os subjugam, resistem por meio de recursos simbólicos atrelados aos seus corpos que inscrevem no cenário cotidiano existências visualmente insubmissas.

Tendo em vista os exemplos mencionados e outras amostras semelhantes que poderiam também ser analisadas enquanto dispositivos construtores de narrativas violentas, observa-se, portanto, evidentes *usos* históricos da *marginalidade* como *tema*, proposições que, sob investigações mais aprofundadas, podem revelar significativos *abusos* perpetrados por artistas que se consideraram autorizados a registrar outros povos e culturas como, etnocêntrica e preconceituosamente, *julgavam*. Nesse sentido, a partir de obras alicerçadas em visões enviesadas, inúmeros artistas disseminaram perversos imaginários que muito contribuíram para estruturar brutalidades que inclusive permanecem na atualidade.

Ainda sobre presenças *marginais* nos cenários artísticos, cabe salientar, por exemplo, que nos anos 60 o artista Hélio Oiticica constrói obras de arte que dialogam com culturas *marginalizadas*. Nesse processo, a Escola de Samba, seus integrantes e suas manifestações culturais, denominada "Estação Primeira de Mangueira", localizada em uma favela, o "Morro da Mangueira", na cidade do Rio de Janeiro, constitui uma de suas principais referências. Relatos do próprio artista, além de análises possíveis sobre sua produção, permite-nos perceber que existências *marginais* encontram-se presentes nos trabalhos de Oiticica como uma espécie de busca por *outros* repertórios e, enquanto referências de contrapontos anti-hegemônicos ao sistema das artes e à conjuntura autoritária imposta pelo regime ditatorial que governou o Brasil durante longos 21 anos[34].

Em um texto intitulado "O lugar da periferia na arte contemporânea", o pesquisador e historiador Thiago Fernandes descreve uma situação ocorrida em 1965 quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, impediu um grupo de pessoas moradoras da favela da Mangueira de entrarem em suas dependências (imagem 13). Mesmo enquanto partícipes de uma ação artística, à convite de Hélio Oiticica, proposta para a exposição intitulada "Opinião 65", esse conjunto de *favelados* viu-se barrado e, em decorrência da interdição de suas *presenças dentro* do museu, *povoaram* as áreas externas da instituição:

> Em 1965, Hélio Oiticica era impedido de entrar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro acompanhado por integrantes da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, durante a abertura da emblemática exposição Opinião 65. Tratava-se da primeira apresentação pública de seus Parangolés, capas coloridas, faixas e tendas

[34] A Ditadura Militar constituiu um regime político instituído por meio de um golpe que depôs o presidente João Goulart, democraticamente eleito como vice-presidente em 1960, e que havia assumido após a renúncia de Jânio Quadros. Autoritariamente comandado por membros das Forças Armadas, o período ditatorial militar no Brasil vigorou por 21 anos, especificamente entre 1964 e 1985.

de pano que são vestidas ou seguradas pelo participante (que não mais poderia ser chamado de espectador) e reagem a seus movimentos. Este é o ponto culminante da pesquisa de Oiticica acerca da liberação da cor da bidimensionalidade do quadro. Corpo e obra passam a ser um só e o público deixa de ser passivo para tornar-se o motor do trabalho artístico. Contudo, aqueles corpos periféricos são impedidos de entrar no museu e a ação ocorre nos jardins do MAM. (FERNANDES, 2018).

Imagem 13 - P 2 Parangolé bandeira 1



Fonte: MANGUEIRA, Estação Primeira e OITICICA, Hélio. 1964.
Abertura da exposição "*Opinião 65"*, na área externa do MAM Rio, em 1965. Foto: Desdémone Bardin.

Sobre a repercussão desse episódio em jornais, a exposição "Opinião 65" e a negativa às presenças *marginais* dentro do museu, o pesquisador Afrânio Mário Simões Filho em um artigo intitulado "A tradicional instituição diante dos desafios da arte contemporânea" escreve:

> Com relação à exposição coletiva Opinião 65 realizada no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna, o Diário Carioca (14/08/65) estampava a seguinte manchete: "Parangolé impedido no MAM". O caso foi que a direção do referido museu, alegando o transtorno que seria o "barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras" não permitiu a participação dos passistas da Mangueira nas suas instalações. Hélio Oiticica, revoltado com a proibição, saiu e foi com os mangueirenses para o lado de fora do museu. O artista Rubens Gerchman, que também participava da exposição declarou que aquela seria justamente a primeira vez que o povo entrava no MAM. O

> parangolé trazia o povo para o ambiente elitista do museu. A tradicional instituição impedia o seu acesso. Muito sintomático. (SIMÕES FILHO, Afrânio Mário, 2004, p. 20-21).

Como indica o autor, embora o jornal referido tenha reportado o "barulho" como principal motivo para a interdição da presença *popular mangueirense* dentro do museu, alegação atribuída pelo periódico à direção da instituição, cabe observar, como o próprio título do artigo de Simões Filho indica, as *dificuldades* apresentadas por espaços e pensamentos, alicerçados em vieses *conservadores*, perante manifestações e existências que questionam e *extrapolam* os cânones instituídos.

Nesse sentido, embora os Parangolés representem obras que, como indica Fernandes, constituem "o ponto culminante da pesquisa de Oiticica acerca da liberação da cor da bidimensionalidade do quadro", os corpos *periferizados* do Morro da Mangueira, em sua maioria negros, como pode ser constatado em fotografias da época, não obtiveram a liberação de *estigmas* encarnados em suas peles e manifestações culturais, situação que menteve todos em seus "devidos lugares", a parte externa da instituição *pública*.

Sobre a condição de existência enquanto *tema*, imposta histórica e socialmente a grupos *marginalizados*, e a inacessibilidade aos museus, por diversos motivos, que tais populações *subalternizadas* vivenciam cotidianamente, Thiago Fernandes comenta:

> A única maneira de ver o suburbano em instituições artísticas era através de sua representação em quadros de Di Cavalcanti, por exemplo, ou em trabalhos de Rubens Gerchman, como a famosa Lindonéia, a Gioconda dos Subúrbios. O advento da arte moderna no Brasil, na primeira metade do século XX, trouxe consigo um interesse iconográfico dos artistas pelos marginalizados, como o nordestino, o suburbano e a classe operária. Contudo, o museu, instituição que tem origem na Revolução Francesa com intuito, pelo menos em tese, de tornar acessível às classes menos abastadas um patrimônio que antes era de privilégio exclusivo da aristocracia e do clero, acaba constituindo-se como espaço de prestígio social e erudição, afastando-se das camadas populares. (FERNANDES, 2018).

Conforme comenta o pesquisador, os museus geralmente locados em regiões centrais nos grandes centros urbanos, encontram-se afastados espacial e conceitualmente de regiões e sujeitos *periferizados*, assim, é situação comum o fato de instituições museais *públicas* e privadas figurarem no imaginário social como espaços elitizados, que, desde suas entradas,

muitas vezes imponentes e bem guardadas por *seguranças*, afastam notadamente grupos sociais com poder econômico mais baixo e domiciliados em subúrbios pobres.

Nesse sentido, cabe evocar novamente as reflexões de Ariella Azoulay, onde a pesquisadora sugere pensar a fotografia enquanto um mecanismo de "extração de riqueza visual" conectando-a aos ímpetos exploratórios coloniais, fundamentados desde o século XV, a partir das primeiras invasões europeias ao território denominado posteriormente como América. Sob essa ótica, podemos refletir que a *presença* de imagens de pessoas, entre outros elementos culturais historicamente *subalternizados*, em espaços geralmente *inacessíveis* para tais grupos enquanto usufruidores e beneficiários de recursos materiais e simbólicos, possivelmente gerados inclusive por meio de suas representações expropriadas, corresponde a uma usurpação relativa às relações desiguais que também podem ser associadas aos predatórios regimes coloniais e neocoloniais. Imerso em reflexões críticas a respeito de obras de arte que exibem pessoas negras representadas por artistas brancos, sobretudo no modernismo brasileiro, e o fato da população do país, segundo órgãos oficiais como o IBGE[35], ser composta por uma maioria negra, que corresponde também a parcela que se encontra majoritariamente dentro das faixas mais empobrecidas socialmente, Marcos Hill levanta a seguinte questão:

> Diante dessa incômoda constatação, interessa investir numa confrontação entre, de um lado, a atual invisibilização da cidadania para pretos e pardos e, do outro, a idealização deles, e sobretudo dos "mulatos", adotada por intelectuais e artistas que, na maioria brancos, produziram o fenômeno cultural do modernismo brasileiro.
>
> Do início da República até os nossos dias, que meandros impediram que a valorização dos afro-brasileiros se enraizasse para além dos vários discursos, como realidade inclusiva na vida econômica, social e política no Brasil?" (HILL, 2017, p. 111)

Tendo em vista a pergunta e reflexões do autor, é importante salientar, uma vez mais, que os museus, palácios, publicações, coleções etc., encontram-se repletos de *presenças subalternas*, porém, conforme já mencionado, tais existências *figuram* nesses locais enquanto *tema*, meros *objetos* destinados ao deleite fetichista de uma parcela mínima e privilegiada das sociedades.

---

[35] Segundo o IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, no último CENSO, palavra que, conforme o próprio instituto, tem origem no latim *census* e significa o "conjunto dos dados estatísticos dos habitantes de uma cidade, província, estado, nação", as pesquisas do ano de 2022 apresentaram uma maioria populacional negra, composta especificamente por 45,3% de pardos e 10,6% de pretos, dados que somados correspondem a 56% e representam a população negra brasileira.

Entretanto, para além desses artefatos que expropriam e usufruem de imagens *marginais*, inúmeras instituições culturais apresentam uma *outra* grande parcela de sujeitos *periferizados*, *empobrecidos* e, geralmente negros, em seus quadros de profissionais que executam funções consideradas *inferiores*, ou seja, postos de trabalho que usualmente reúnem condições desvantajosas e baixos salários. Em outras palavras, ademais da expropriação e exploração das riquezas visuais historicamente *subalternizadas*, cabe afirmar também, que existem presenças *marginais*, de carne e osso, sustentando laboralmente todas as instituições culturais do país, uma vez que, sem elas esses espaços não funcionam, afinal, comumente tais existências locadas *às margens* ocupam os cargos de portaria, limpeza, recepção, manutenção, entre outras funções que, embora fundamentais para o funcionamento desses locais, encontram-se invariavelmente desvalorizadas e invisibilizadas.

Assim, existências *marginalizadas,* histórica e socialmente, *se veem* sujeitadas a uma condição imposta de meros *objetos*[36] disponíveis para todo e qualquer uso por uma classe privilegiada da população. Nesse sentido, enquanto *temática* de obras estereotipantes, ou como profissionais executando trabalhos culturalmente desvalorizados, as diversas *presenças marginais*, *faveladas*, *periféricas*, *suburbanas*, *[r]existem* e articulam *outras* possibilidades, para além dos modelos vigentes, mesmo estando submetidas a lugares sociais subalternizados e invisibilizados, frutos de sistemas que há muito expropriam e lucram com suas respectivas imagens e força de trabalho. Sob essa perspectiva, cabe observar portanto, que os contextos das artes sempre estiveram repletos de existências *marginalizadas*, entretanto, como imagens

[36] Tendo em vista a objetificação comumente imposta a grupos não-brancos, sobretudo à população negra, cabe problematizar, por exemplo, o termo doméstico, que, discutido e pensado criticamente por diversas intelectualidades, exprime uma ideia de um *pertencimento*, como um bem material, aos domínios da casa, nesse sentido, cabe estabelecer um paralelo entre as pessoas escravizadas no passado, que cumpriam funções nas Casas Grandes, muitas vezes denominadas como "negro da casa", "negra doméstica", entre outras, e as atuais "empregadas domésticas" que, em sua maioria negras, continuam executando sob condições exploratórias os trabalhos domiciliares em casas ricas. Evoca-se tais exemplos nesta nota para suscitar reflexões acerca de uma estrutura excludente que perdura e continuamente mantém subalternizados grupos específicos, nesse sentido, cabe observar por exemplo, que a escritora Conceição Evaristo, uma das autoras mais importantes da atualidade, enquanto uma mulher negra empobrecida, assim como outras iguais a ela no Brasil, não escapou de uma estrutura social violenta que obriga meninas negras a servirem de empregadas em residências de grupos mais abastados. Assim, a estrutura social brasileira, ancorada em um racismo estrutural, pré-determina lugares específicos, subalternos, para as mulheres negras, mas felizmente, embora impactada por essa realidade, Conceição Evaristo subverteu essa regra, como narrado em uma publicação da rádio EBC, intitulada "Escritora Conceição Evaristo fala da luta das trabalhadoras domésticas", veiculada no dia 27 de abril, em 2015, dentro do programa "Viva Maria", da Rádio Nacional uma plataforma radiofônica referência na defesa dos direitos civis, políticos e sociais das mulheres: "Conceição Evaristo passou a infância numa favela, onde dividia o espaço com nove irmãos. Foi obrigada a trabalhar como empregada doméstica desde os oito anos mas, estimulada pela mãe, nunca deixou de estudar. Conceição terminou o curso normal quando já havia completado 25 anos – mas a partir daí não parou mais. Mudou-se para o Rio de Janeiro, onde ingressou no magistério através de concurso, tornando-se professora da rede pública. Mais tarde, mestre em Literatura Brasileira pela Pontifícia Universidade Católica, e hoje é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense."

estereotipadas, ou enquanto *recursos humanos* subordinados a condições de trabalho *desprivilegiadas*, em resumo, insidiosas *opções* limítrofes impostas a pessoas que, continuamente *periferizadas*, podem habitar determinados domínios, porém, desde que estejam objetificadas. Desse modo, recorrentemente quando identidades historicamente *subalternizadas*, dentro de uma ordem desigual imposta e preconcebida estruturalmente, ocupam postos tradicionalmente não previstos para suas *existências*, como o lugar de artista ou a curadoria, por exemplo, comumente ocorrem situações conflituosas, uma vez que, tais presenças *inferiorizadas* socialmente, empossadas em posições consideradas *superiores*, recebem contestações violentas, em vários âmbitos, e cavilosos questionamentos a respeito de suas competências para exercerem determinadas funções, ou seja, tornam-se elementos considerados "fora de seus devidos lugares", "ameaças" à ordem habitual, situação essa, infelizmente comum no contexto brasileiro, como demonstrado no caso anteriormente citado onde os integrantes da "Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira" foram relegados ao lado de *fora* do MAM - RJ.

Nesse fluxo, permito-me uma digressão rumo a algumas memórias; Recordo uma situação, ocorrida no início dos anos 2000, e relacionável a essas reflexões em torno de situações conflituosas envolvendo estereótipos sociais. Eu e Paulo Nazareth, artista já mencionado neste trabalho, adentramos em uma abertura de exposição na galeria de arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - EBA - UFMG. Nessa época, estudávamos artes visuais nessa instituição e, após nossas aulas, comparecemos ao evento aberto ao público e observávamos, nessa mostra, as aquarelas de um ex-professor da unidade que, nesse momento referido já se encontrava aposentado e com idade avançada, contexto esse que nos tornava um tanto isolados no recinto, uma vez que haviam poucas pessoas familiares para nossa geração. Em um determinado momento, quando me preparava para ir embora, um senhor desconhecido proferiu várias ofensas em direção ao Paulo Nazareth que se encontrava ao meu lado. Consternado com essa ação agressiva, injustificada por qualquer razão, inquiri esse homem a respeito de suas motivações para agredi-lo daquela maneira. Como resposta, escutamos que o fato de Paulo pegar simultaneamente mais de um pedaço de queijo na mesa de comidas, disponível a *todos* e parte da celebração da abertura do evento expositivo, constituía um ato "violento". Em contraponto, argumentamos que o alimento estava ali ofertado e que não havia nenhuma informação indicativa sobre qualquer *regra* relativa ao consumo. Esse senhor então retrucou dizendo que "não era necessário pegar mais de um queijo por vez" da mesa, e ainda reafirmou que a ação do artista demonstrava-se

“ofensiva” para todas as pessoas que ali estavam e visualizavam aquela cena. Argumentamos uma vez mais que, do nosso ponto de vista, o ato de Paulo Nazareth consistia em algo *normal*, inclusive previsto naquela celebração, já que a comida ali ofertada destinava-se a essa finalidade. Após contínuas falas de ambas as partes, perguntei a esse homem sobre sua origem e, se ele ocupava algum cargo docente na universidade, obtivemos como resposta que, de acordo com suas próprias palavras, se tratava de um “neurocientista daquela instituição”. Diante dessa informação, disse ao homem que provavelmente ele sairia dali, entraria em seu confortável veículo estacionado em alguma parte do campus universitário e retornaria tranquilamente para sua residência, ao passo que, tanto eu, quanto Paulo Nazareth, iríamos caminhar até a avenida localizada *fora* da universidade, esperaríamos nossos respectivos transportes públicos e, após um longo trajeto rumo ao subúrbio, desembarcaríamos em nossos bairros *periféricos*, onde deveríamos ainda caminhar até às nossas residências, circunstância essa, que impõe às nossas existências negras periferizadas, situações que nos colocam em risco e, nesse sentido, afirmei que considerava essa condição *marginalizada* de existência, uma violência direcionada aos nossos corpos, não um ato de pegar mais de um queijo disponível em uma mesa de comidas destinada para o consumo. Após algumas outras falas enérgicas de ambas as partes, nos mantivemos nesse evento até o final e em seguida fomos embora juntos. Anos depois, reencontrei Paulo Nazareth em Belo Horizonte que, em meio a uma conversa informal, me relatou uma história envolvendo o período em que esteve na cidade de Sidney, na Austrália, para realizar um trabalho à convite da Bienal daquele país. Segundo o artista, em uma festa oferecida para convidados do evento bianual, percebeu que a maioria das pessoas responsáveis por servir os alimentos possuíam nacionalidade brasileira, portanto, seus compatriotas. Entusiasmado com a significativa presença de outras pessoas do Brasil em território consideravelmente longínquo, o artista então explicitou sua origem a fim de criar laços amistosos, entretanto, percebeu que os trabalhadores conterrâneos que serviam os petiscos, não se demonstraram amigáveis e, quando se aproximavam dele, constantemente diziam de forma ríspida e em audível português brasileiro: “– Só pode pegar um!”. Assim, uma vez mais, em outro país, semelhantemente a abordagem invasiva e violenta que havíamos vivenciado juntos anos antes dentro da escola de artes na qual éramos estudantes, reincidentemente outras pessoas se sentiram autorizadas a regular, pelo menos discursivamente, o simples e inofensivo ato de alimentar-se executado por Paulo Nazareth. Nesse sentido, cabe observar, em ambos os casos, uma constante violência conformadora – a interdição da vontade e gestualidade de uma pessoa – perpetrada por sujeitos que, em tese, não seriam os responsáveis oficiais por coibir qualquer indivíduo ou ato. Em vista disso,

torna-se perceptível o fato de violências históricas entranhadas no meio social, se fazerem presentes agenciadas por pessoas comuns que, voluntariamente, corroboram para conservar estruturas brutais a manter a "ordem das coisas". Assim, contraditoriamente, sujeitos que inclusive encontram-se submetidos a lugares sociais *subalternizados* e, por conseguinte, possíveis *alvos* de violências estruturais, operam mecanismos violentos cotidianos, que oprimem outros corpos *marginalizados*, muitas vezes seus semelhantes. Evoco, portanto, tais histórias reais e próximas, para ilustrar situações constrangedoras e violentas que ocorrem quando nós, estigmatizados como *marginais*, ocupamos espaços e posições que historicamente nos são persistentemente vetadas.

Imagem 14 - PRECISA-SE DE HOMENS FEIOS E MAL ENCARADOS



Fonte: NAZARETH, Paulo Nazareth. 2005.

Acerca desse assunto, Paulo Nazareth possui uma obra (imagem 14), da série dos panfletos, intitulada “PRECISA-SE DE HOMENS FEIOS E MAL ENCARADOS", que consiste em um irônico *anúncio* convocando indivíduos, a partir de adjetivos pejorativos e antigas designações do período colonial, usadas para nomear grupos considerados mestiços. Ironicamente, o panfleto explicita que “precisa” de homens para “vigiar” *outros* com características exatamente idênticas a esses mesmos sujeitos que busca arregimentar.

Nessa obra, o artista evidencia uma estrutura social que, por meio de trabalhos subordinados, coopta homens historicamente *inferiorizados* para oprimir *outros* indivíduos semelhantes e vistos socialmente sob as mesmas condições. Assim, Paulo Nazareth, por meio de seu *trabalho-anúncio-denúncia*, deflagra uma estrutura brutal que impõe e se retroalimenta de violências operacionalizadas pelos mesmos sujeitos que são vítimas de toda a brutalidade que engendra. Ou seja, o sistema desigual – autoritário e socialmente instituído – que impõe condições precarizadas de existência para grupos historicamente *subalternizados*, ainda *usufrui* desse estado de pobreza por ele instaurado, para aliciar esses mesmos sujeitos *miserabilizados* por suas estruturas, a exercerem subempregos a fim de controlar e subjugar outros indivíduos similarmente desvalidos.

Nesse sentido, o poeta, dramaturgo, ensaísta e político Aimé Césaire, em seu livro intitulado “Discurso sobre o colonialismo”, onde analisa criticamente os impactos do regime colonial e suas reverberações na atualidade, observa os sistemas sociopolíticos derivados das colonizações, como sendo conjunturas absurdamente violentas que, embora aleguem trabalhar para fomentar segurança, cultura, garantias jurídicas, entre outras possíveis benesses para suas respectivas populações, em realidade oprimem, maltratam, exploram etc., instituem variadas violências operadas, inclusive, pelos próprios concidadãos, desse modo, a *máquina* social, ainda embrenhada do colonialismo, “fabrica” apressadamente “milhares de funcionários subalternos” que operam brutalidades em vista da “boa marcha dos negócios.

> Segurança? Cultura? Juridismo? Entretanto, olho e vejo por toda a parte onde existem, frente a frente, colonizadores e colonizados, a força, a brutalidade, a crueldade, o sadismo, o choque, e, parodiando a formação cultural, a fabricação apressada de uns tantos milhares de funcionários subalternos, “boys”, artesãos, empregados de comércio e intérpretes necessários à boa marcha dos negócios.” (CÉSAIRE, p. 24 - 25)

Sob essa ótica, Césaire sinaliza relações mediadas por violências que se fazem presentes cotidianamente *encarnadas* nas infraestruturas implementadas e operacionalizadas pelas mãos das próprias populações subjugadas. Ainda em torno dessa reflexão a respeito de sistemas opressores que fabricam algozes elencados entre os seus próprios oprimidos, evoco o trabalho intitulado "Amador e Jr. Segurança Patrimonial" (imagem 15), dos artistas Antonio Gonzaga Amador e Jandir Junior. Embora essa obra não faça parte do recorte geográfico proposto nesta pesquisa, uma vez que os artistas habitam o subúrbio, mas do Rio de Janeiro, tal elaboração artística relaciona-se profundamente com o trabalho de Paulo Nazareth mencionado anteriormente e, nesse sentido, também nos serve para refletir sobre estereótipos, entre outras agressões e condições desfavoráveis de *existências* impostas a sujeitos historicamente *subalternizados*, além de explicitar situações e vivências similares presentes em diversas realidades *periferizadas*. Cabe destacar, portanto, o fato de que uma obra, construída por artistas *marginalizados* em outra região do país e a partir de outro meio, a performance, articular elementos que abordam questões semelhantes às elaborações críticas propostas por Paulo Nazareth em seu panfleto.

Imagem 15 - Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda

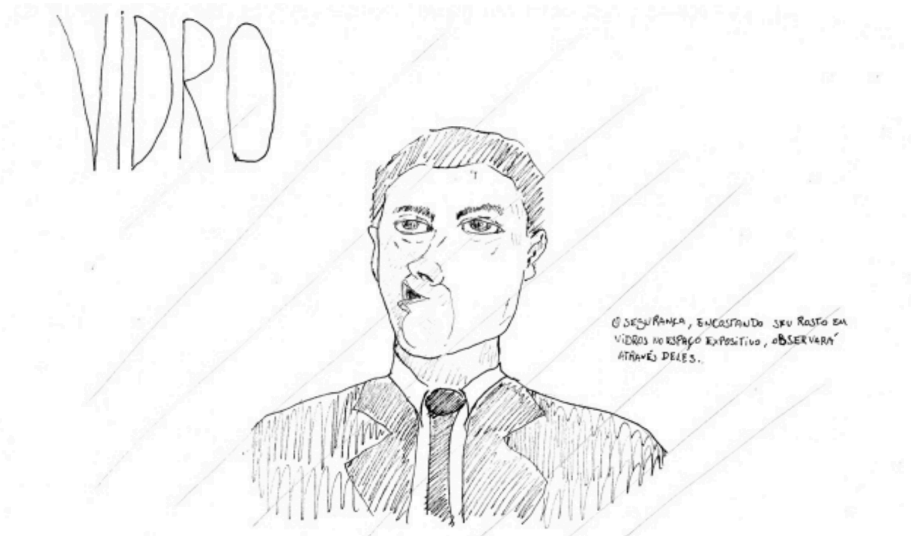


Fonte: AMADOR, Antonio Gonzaga e JR, Jandir Jr. 2021. Foto: Everson Verdião.

Assim, o trabalho de Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr., resulta em *outra* possibilidade estética e crítica que discute e pensa universos comumente experienciados por sujeitos *subalternizados*. Desse modo, os três artistas encontram-se unidos por meio de obras que

refletem sobre relações que impactam *existências específicas* em meios sociais desiguais e racialmente hierárquicos; assim, infelizmente, em nossas vidas *marginalizadas* partilhamos brutalidades cotidianas, como por exemplo, a recorrente situação incômoda que impacta nossas existências negras em locais públicos, onde, comumente recebemos abordagens, em sua maioria de pessoas brancas, que nos "confundem" com trabalhadores serviçais nesses espaços nos quais estamos também como visitantes, situação essa que demonstra, uma vez mais, que, independente de qualquer atributo que possamos alcançar para romper estruturas que nos conformam em lugares *inferiorizados* e *pré-concebidos*, a realidade nos impõe episódios constrangedores dos quais não podemos *escapar*. Trajados com camisas de botão, paletó preto, engravatados, identificados com crachás, sisudos, homens negros, entre outras características, constituem o modo como os performers *ocupam* os espaços artísticos quando articulam a obra "Amador e Jr. Segurança Patrimonial". Assim, exibindo roupas, gestuais, posturas e *"caras"* explicitamente *semelhantes* às imagens de profissionais da segurança, os artistas *encarnam* o papel, pelo menos visualmente, dos trabalhadores cuja função é manter tudo em *ordem*, entretanto, embora apresentem uma *aparência semelhante*, executam ações *outras*, provavelmente improváveis, ou até mesmo *interditadas*, para habituais funcionários da seguridade, como por exemplo o *serviço* performático intitulado "Vidro", ação proposta pela dupla que consiste em encostar o rosto em vidraças presentes nos ambientes expositivos e ver *através desse translúcido anteparo* (imagens 16 e 17).

Imagem 16 - Vidro-croqui



Fonte: AMADOR, Antonio Gonzaga e JR, Jandir. 2023.
Vidro-croqui, Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.", nanquim sobre papel, 2023.

Imagem 17 - Vidro



Fonte: AMADOR, Antonio Gonzaga e JR, Jandir. 2023.
Registros da ação performática apresentada no Museu Paranaense, Curitiba, PR, imagens: Filipe Parolin e Rafael Dabul, 2023.

Como podemos *ver* nos registros do *serviço-ação* "Vidro" (imagem 17), os artistas agem de um modo inusitado em comparação às posturas protocolares geralmente exigidas como *padrão de conduta* a ser seguido invariavelmente por profissionais da segurança. Nesse sentido, cabe pensar, em associação com o panfleto "PRECISA-SE DE HOMENS FEIOS E MAL ENCARADOS" de Paulo Nazareth, que trabalhadores responsáveis pela seguridade têm seus corpos e atos *regulados*, *conformados*, *adestrados*, em função de também controlar outros corpos e gestos, principalmente em se tratando de sujeitos *semelhantes*. Assim, conforme analisado, o sistema vigente, ao mesmo tempo que oprime, também fabrica opressores, perversamente elencados entre os próprios oprimidos.

Em um site onde exibem registros, textos e as possibilidades de *serviços* prestados por "Amador e Jr. Segurança Patrimonial", a seguinte descrição apresenta o trabalho intitulado "Vidro":

> O segurança, encostando seu rosto em vidros no espaço expositivo, observará através deles.
>
> Se paredes de vidro, janelas e vitrines a cada dia se proliferam no cenário moderno de museus e centros culturais, poderíamos acreditar que o trabalho de um segurança se facilitaria. O vidro, elemento amplamente utilizado na arquitetura moderna e contemporânea, é comumente atrelado a valores como funcionalidade, eficiência, flexibilidade e transparência. Ainda no âmbito da arquitetura, edifícios públicos e de grandes empresas privadas utilizam de arquiteturas de vidros justamente para

> mostrar uma transparência simbólica do trabalho realizado para clientes e cidadãos. Mas sabemos que os vidros permitem ver em ambos os sentidos, como uma faca de dois gumes, em que até o vigia pode ser vigiado. Como agir mais rápido do que aqueles que estão à espreita e mal intencionados? Vidro, o mais novo serviço da Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., coloca os olhos dos seguranças rentes às separações translúcidas que se abrem em salas e galerias institucionais. Com rostos colados em vidros, vigilantes permanecerão atentos, apresentando a melhor solução contra os riscos da transparência.
>
> Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.: segurança em todos os sentidos. (AMADOR e JR, 2023).

Diante dessa descrição disponibilizada pelos próprios autores da obra, podemos perceber diversas ironias expressadas no texto que, assim como na performance, refletem criticamente sobre situações e condições de *existências subalternizadas*, como por exemplo, a referência às "janelas", "vitrines", arquiteturas pomposas, entre outros *objetos translúcidos*, *brilhantes*, utilizados em busca de "funcionalidade" e "eficiência", características estimadas nesses elementos, tal qual em *reificados* profissionais da segurança. Nesse sentido, cabe *observar* também, além de engenhosas críticas a uma habitual condição laboral *coisificada*, comumente imposta a sujeitos *vistos* como meros *instrumentos* a serviço do controle e da ordem mandatória, a existência, um tanto quanto *velada*, de exigências e *códigos de conduta* que correspondem a *regras*, nem sempre *transparentes*, que regulam e impactam as *performances* do público e trabalhadores dentro dos variados contextos artísticos. Assim como, existiram em dois momentos celebrativos distintos, pessoas que se sentiram autorizadas a reprimir discursivamente a conduta de Paulo Nazareth, conforme narrado nas histórias citadas anteriormente – "Só pode pegar um" –, também existem *performatividades* previstas, e muitas vezes executadas, para e por visitantes e funcionários em todo e qualquer lugar instituído dentro de sistemas autoritários.

Associar a obra performática dos artistas Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr., ao panfleto de Paulo Nazareth onde se lê: "PRECISA-SE DE HOMENS FEIOS E MAL ENCARADOS", possibilita um exercício imaginativo que permite considerar fantasiosamente uma situação hipotética na qual, "Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda", atenderam o chamado panfletário, e, *servindo* para a seguridade das instituições, trabalham em suas dependências; entretanto, de acordo com as performances que elaboram, não *servem* para manter os espaços artísticos *a salvo* de outros "homens feios e mal encarados", conforme demanda a obra de

Nazareth. Insubordinadamente articulam ações que, provavelmente interditadas aos trabalhadores institucionalizados, podem explicitar e *romper*, feito vidraça estraçalhada, com regras e violências, dissimuladamente *embaçadas*, que regem sujeitos e sistema das artes.

Assim, tendo em vista os exemplos e reflexões apresentadas nesta seção, observa-se que constitui um fenômeno recente, embora ainda muito confrontado dentro do imaginário social e das instituições artísticas, a possibilidade de corpos historicamente *marginalizados* alcançarem condições de existências autônomas, dignas e articuladoras de suas próprias narrativas. Dessa maneira, mesmo que ainda haja muita violência, quando pessoas e saberes outrora *subalternizados* ocupam espaços consagrados de arte contemporânea, enquanto artistas, ou em cargos de poder, como a curadoria, a gerência ou a direção de museus, por exemplo, podem operar, a partir desses locais sociais impregnados de prestígio e poderio, *outras* narrativas fundamentadas em saberes e fazeres dantes *inferiorizados* e apagados, situação, portanto, capaz de expandir consideravelmente os cenários e, ainda, fomentar alternativas disruptivas, inclusive aptas a questionar e subverter a própria posição hierárquica e poderosa que as possibilita desarranjar as convenções tradicionais, nesse sentido. Tal circunstância própria do tempo presente, o *povoamento marginal* de sistemas culturais consagrados, revela perspectivas propícias a ampliações e reestruturações de contextos tradicionalmente conservadores e, assim, torna possível constituir diversos *outros* cenários artísticos contemporâneos.

1.8 ≈ *Marginalidade* presente

A filósofa, escritora e ativista Sueli Carneiro, em seu livro denominado "Dispositivo de Racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser" abre a introdução intitulada "Emancipação para todos", apresentando a si mesma de um modo contundente e reflexivo:

> FALAREI DO LUGAR DA ESCRAVA. Do lugar dos excluídos da res(pública). Daqueles que na condição de não cidadãos estavam destituídos do direito à educação. [...] Além disso, é preciso explicitar a identidade de quem te fala, sem tergiversações. Não são definições minhas, mas as adoto por estar com elas de acordo e pela certeza de que vão facilitar tua compreensão. Como já te adiantei, sou negra, uma juntada de pretos e pardos. Ora, não me peça explicações sobre coisas

> que tu inventaste, como esse "pardo". Só sei que a cada dia que passa, ele fica mais negro. (CARNEIRO, 2023, p. 9 e 11)

A autora, de antemão, abre o livro explicitando o seu lugar de fala[37], ação que, entre outras coisas, demonstra-se importante para trazer à consciência o fato de carregarmos conosco, independente de nossas vontades, *lugares* sociais sob os quais estamos locados e que cotidianamente nos impactam. Ou seja, conforme indica Carneiro, embora o termo "negro", assim como o "índio", por exemplo, constitua uma designação imposta pelo colonizador no passado, atualmente pode encontrar-se também ressignificado pelos diversos movimentos negros brasileiros e, portanto, positivado enquanto uma identidade de orgulho, resistência, luta etc., e, assim, auxiliar-nos em nossos diálogos e compreensões histórico-sociológicas em relação às nossas condições de *[r]existências* no mundo.

Nesse sentido, a existência negra, por exemplo, pode ser vista como um *lugar social* pré-fabricado e caracterizado historicamente por uma posição *não-humana*, ou seja, um *locus* secularmente *sujeitado* à *desumanização* pela escravização colonial europeia, portanto, um *não-lugar-desumanizado*, uma *inexistência* no sentido *existencial humano*, tendo em vista a *coisificação* imposta às pessoas escravizadas, submetidas a uma condição *à margem* da humanidade. A despeito dessa situação, conforme já citado, após muito trabalho e lutas empreendidas por diversas intelectualidades, a *experiência negra* no mundo atualmente também encontra-se estimada, assim, conseguimos, em alguma medida, inscrever nos meios sociais *outras* possibilidades afrodiaspóricas, significativamente afirmativas e reveladoras da capacidade de reconstrução de narrativas, até mesmo a partir de *lugares* extremamente destroçados, como a reificação e o cativeiro. Dessa maneira, cabe observar o fato de identidades, conceitos, culturas, imaginários, narrativas, histórias etc., existirem enquanto elementos vivos, relacionáveis e suscetíveis a mudanças e disputas, sobretudo discursivas, condição essa, fluida e favorável à promoção de transformações diversas, ou seja, embora

[37] A filósofa, escritora e professora Djamila Ribeiro, em seu livro intitulado "O que é lugar de fala?", apresenta reflexões e apontamentos sobre esse conceito que, em resumo, suscita uma atenção para a existência de um *lugar social* para qualquer pessoa enunciadora, nesse sentido, todas as pessoas "possuem" um "lugar de fala", de onde cada qual, portanto, fala, tendo em vista tudo aquilo que impacta sua existência. Ao longo do livro a autora apresenta algumas reflexões importantes: "Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de locus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. [...] Assim, entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade. O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de locus social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados. (RIBEIRO, 2017, p. 64 e 86).

existam no meio social cenários rigidamente predeterminados, há também possibilidades de movências e ressignificações de tudo aquilo que um dia foi inventado.

Sob essa ótica ontológica, *existo*, à primeira vista, enquanto *homem* e *negro*, quando desloco no sentido do dito *centro*, *incorporo*, a contragosto, a condição de *periférico*, em áreas consideradas *nobres*, me converto em *ameaça*, aos olhos da polícia, um *marginal*, em outro país, *imigrante*, e, assim por diante, a cada nova relação socioespacial estabelecida, *obrigam-me* a acumular categorizações que, como escreveu Sueli Carneiro: "não são definições minhas". Assim, situações vivenciadas em contextos relacionais e fundamentados sob autoritárias concepções pré-estabelecidas, podem se revelar consideravelmente violentas e arriscadas, tendo em vista que constitui um pesado *fardo [r]existir* socialmente sob o impacto de designações estereotipadas que impõe *rótulos* perniciosos sobre nossos corpos *marginalizando-os* continuamente; por outro lado, algumas categorias de *existências,* também construídas socialmente, entretanto não impostas, possibilitam experiências afirmativas e significativamente frutíferas, como por exemplo, *existir* enquanto um trabalhador do campo das artes visuais e da arte-educação, uma vez que, *"do lugar de onde eu venho"*, o destino comumente predeterminado para a minha *existência*, se resume ao cárcere ou o cemitério, triste sina de muitos companheiros de infância. Nesse sentido, ainda que seja possível problematizar as formações acadêmicas e os campos de trabalho mencionados, no meu caso, *existir* enquanto *artista* e *professor*, constitui uma subversão à violenta ordem estrutural vigente.

Assim *sendo*, *pertenço* e vivencio o universo *marginalizado* abordado nesta pesquisa, um estudo que inclusive busca ressignificar o termo *marginal*, entendendo-o como um conjunto de possibilidades anti-hegemônicas, *às margens* dos padrões pré-estabelecidos, e, portanto, *articulações* capazes de apresentar *outras* alternativas de *ser-estar-intervir* no mundo, elementos, portanto disruptivamente transformadores e passíveis de fundamentar conjunturas pluriversais. Nesse sentido, evoco o termo "escrevivência", cunhado por Conceição Evaristo, tendo em vista que constitui um método de escrita que *presentifica* a autora e sua trajetória nos textos que engendra. Sobre esse processo de redação que, resumidamente, *incorpora* a história e a subjetividade em narrativas *reais-ficcionais*, em seu livro nomeado "Becos da Memória", no capítulo introdutório designado "Da construção de becos", escreve:

> Também já afirmei que invento sim e sem o menor pudor. As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a

> narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção. Nesse sentido venho afirmando: nada que está narrado em Becos da memória é verdade, nada que está narrado em Becos da memória é mentira. Ali busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa de Becos está uma vivência, que foi minha e dos meus. Escrever Becos foi perseguir uma escrevivência . Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha. Assim nasceu a narrativa de Becos da memória. (EVARISTO, 2017, p. 12)

Como expressado em seu texto, Evaristo constrói uma narrativa rica e profunda, onde, sua *existência*, enquanto mulher negra e historicamente *periferizada*, encontra espaço para *[r]existir* dignamente, assim, avoca uma possibilidade discursiva *outra*, instauradora de um método de escrita autêntico, que inclusive não finge emular falsas neutralidades, pois, como ressalta: "também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita", desse modo, o corpo, a experiência, a vida, se fazem *presentes*, afinal, "sem o menor pudor", a autora assume e *incorpora* sua *realidade* e, fundindo-a à *ficção*, articula uma obra capaz de, ao mesmo tempo, expressar a vivência marcada na superfície da pele, assim como tudo aquilo que *atravessa* e entranha o corpo.

Ao rememorar os becos da favela onde viveu sua infância, em Belo Horizonte, Minas Gerais, além de outros *lugares* comuns a *existências subalternizadas*, Conceição Evaristo inscreve a *periferia* no cenário artístico, assim, a "escrevivência", enquanto narrativa que, em seu caso, evoca diversas *vivências periféricas*, uma vez que a autora *[r]existe* enquanto mulher, negra, de origem favelada, entre outras *marcas subalternizantes* que a afetam, torna-se possível a construção de uma obra que se ocupa de *existências* outrora *subjugadas* e *invisibilizadas*. Nesse sentido, elementos como a locação – os becos –, as personagens – pessoas *marginalizadas* –, o modo insubmisso – sem pudor – de narrar a história, constituem características disruptivas, contra-hegemônicas e contemporâneas, afinal, encontram-se no momento *presente*, a fim de construir *outras* realidades pluriversais e *contracorrente*, desde – enquanto origem – , e em direção – como porvir – , rumo *às margens*.

Perante a obra e os métodos de escrita empregados por Conceição Evaristo que, embora muito particulares, podem conectar e alcançar *existências* diversas, cabe evocar outro ponto importante de interesse nesta pesquisa, que, em resumo, consiste em considerar as profusas *marginalidades* atuantes no cenário *contemporâneo* como um conjunto heterogêneo de

possíveis *movimentos* revolucionários – concomitantes e disruptivos – , no sentido que, cada elemento *marginal*, à sua própria maneira, busca *revolver* as estruturas opressoras vigentes e, assim, fomentar *outras* possibilidades múltiplas e distintas. Desse modo, acredita-se que, organicamente, em inúmeros lugares, pessoas inquietas e desconfortáveis com suas condições de *existências subalternizadas*, movem esforços para criar *outros* mundos possíveis e equanimemente coexistenciais. Assim, *descentralizados*, uma vez que partem das *margens* – físicas e simbólicas – e não do *centro*, *movimentos* multifacetados articulam, ao mesmo tempo – contemporâneos e sincrônicos –, ações que, entre diversas outras coisas, questionam as hegemonias instituídas e reivindicam o direito à diferença. Sob essa ótica, observa-se, portanto, que na atualidade inúmeras *movimentações*, desde *às bordas*, constroem e articulam ações libertárias *diversas* e *confluentes* entre si em vários âmbitos, dessa maneira, tais *influxos* parecem não postular algo *centralizador* e homogêneo, muito pelo contrário, a *movimentação* ecoa no sentido de *desaguar* volumosos mares, a partir de ações coletivas e plurifacetadas que, por meio de múltiplas *águas*, *avolumam vívidos* e *fluidos oceanos diversos* e *inconformáveis*.

Nesse sentido comunitário, o método de escrita elaborado por Saidiya Hartman, outra escritora contemporânea, já citada, e que também articula uma produção textual crítica e criativa, pode ser relacionado à "escrevivência" de Conceição Evaristo, a fim de demonstrar, assim como na associação entre o panfleto de Paulo Nazareth e as performances de Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr., convergências de interesses, práticas, criações, gestos, buscas, em resumo, *irmandades* possíveis entre obras e pessoas semelhantemente *subalternizadas*. Assim, mesmo que estejam distantes, que não se conheçam, que não intencionem conexões, torna-se possível tecer aproximações e *familiaridades* entre sujeitos, saberes e fazeres *marginalizados*. Sob essa ótica, convoco o texto de Hartman, presente no ensaio intitulado "Vênus em dois atos" que, em resumo, analisa a presença ubíqua da figura feminina nos arquivos da escravidão para buscar, por meio da escrita, alguma reparação possível para existências continuamente violentadas:

> A perda de histórias aguça a fome por elas. Então é tentador preencher as lacunas e oferecer fechamento onde não há nenhum. Criar um espaço para o luto onde ele é proibido. Fabricar uma testemunha para uma morte não muito notada.
>
> Eu desejava escrever uma nova história, que não fosse limitada pelos constrangimentos dos documentos legais e fosse além da reiteração e das transposições que constituíram minha estratégia para desordenar e transgredir os

> protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações e que me permitiram aumentar e intensificar suas ficções.
>
> Lançando em crise "o que aconteceu quando" e explorando a "transparência das fontes" como ficções da História, eu queria tornar visível a produção de vidas descartáveis (no tráfico atlântico de escravos e também na disciplina da História), descrever "a resistência do objeto", mesmo que por apenas imaginá-lo primeiro, e escutar os murmúrios e profanações e gritos da mercadoria. Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O método que guia essa prática de escrita é melhor descrito como fabulação crítica. "Fábula" denota os elementos básicos da história, os blocos de construção da narrativa.
>
> O resultado desse método é uma "narrativa recombinante", que "enlaça os fios" de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente. [...] A intenção dessa prática não é dar voz ao escravo, mas antes imaginar o que não pode ser verificado, um domínio de experiência que está situado entre duas zonas de morte – morte social e corporal – e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento. É uma escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (uma vez que garotas mortas são incapazes de falar). É uma História de um passado irrecuperável; é uma narrativa do que talvez tivesse sido ou poderia ter sido; é uma História escrita com e contra o arquivo. (HARTMAN, 2020, p. 25, 26, 28 e 29-30).

Assim como Conceição Evaristo elabora *ficções* impregnadas de *realidades*, ou vice-versa, Saidiya Hartman, de modo similar, busca *ficcionar* histórias trágicas para tentar *extrapolar* e *subverter* as violências contidas nos arquivos escravistas. Nesse sentido, cabe associar as escritas combativas e zelosas de ambas as autoras, que buscam, a partir de suas condições social e semelhantemente *subalternizadas* – visto que são duas mulheres negras –, reinventar mundos e narrativas vigentes, onde elas e "os seus", possam existir para além das *inferiorizações*, entre outras brutalidades históricas.

Nesse sentido, a afirmação de Evaristo quando indica: "nada que está narrado em Becos da memória é verdade, nada que está narrado em Becos da memória é mentira" (EVARISTO, 2017 p. 11) – enunciação introdutória de seu livro e que, em resumo, expressa as amálgamas que a autora constrói entre o *real* e o *imaginado* – pode ser vista como uma articulação *irmanada* à escrita de Hartman, uma vez que, em seu ensaio sobre a "Vênus", indica construir

um texto agregado de ficções, um ato que consiste em, pelas palavras da própria escritora: "[...] estratégia para desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações e que me permitiram aumentar e intensificar suas ficções." (HARTMAN, 2021 p. 26). Dessa maneira, ainda que apresentem métodos diferentes, a partir de *outros* arquivos e arregimentando *outras* finalidades, ambas as escritas podem também se unir, desde associações, como a perspectiva que as considera vinculadas entre si enquanto criações disruptivas e *marginais*, em relação aos padrões pré-estabelecidos, assim, irmanadas pelas características diligentes e anti-hegemônicas que partilham, podem se *abraçar familiarizadas* em todas as suas muitas convergências. Ou seja, mesmo que partam de *lugares* diferentes e desaguem em finalidades também distintas, tanto Conceição, quanto Saidiya, se *enlaçam* alicerçadas em suas respectivas obras *libertárias,* insubmissas e capazes de vislumbrar *outros sistemas-mundos*.

Sob essa ótica, as estratégias *contranarrativas* criadas pelas autoras, ainda que diferentes em vários aspectos, podem *dar as mãos* e *irmanar,* conectadas por suas histórias, interesses, buscas, críticas e consonantes potências inventivas ficcionais, convergindo características criativas e autodeterminadas que podem, por exemplo, ser associadas à ideia de "Imaginação Radical Negra"[38], conceito que intitula a publicação do historiador Robin Kelley, denominada "Freedom Dreams: Black Radical Imagination" (Sonhos de Liberdade: Imaginação Radical Negra). Em resumo, tal conceito corresponde à capacidade imaginativa radical que movimentos anti-hegemônicos diversos articulam em suas *lutas* para vislumbrar *futuros* que extrapolem os autoritários e monovalentes sistemas atuais. Em vista disso, cabe pensar as manifestações artísticas literárias construídas por Conceição Evaristo e Saidiya Hartman, como elaborações disruptivas que compõem uma miríade de *movimentos* contemporâneos que reivindicam e *fomentam*, simultaneamente, *outros* mundos coexistenciais e *radicalmente* imaginados. Assim, salvo suas respectivas diferenças estratégicas e estilísticas, ambas as autoras constroem narrativas *reais-ficcionais*, a fim de sobrepujar as conformações historicamente impostas a elas e outras *existências* negras ancestrais *presentes* e dignificadas

[38] Em um artigo publicado em 1° de agosto de 2022, para o portal Boston Review, após 20 anos da publicação de "Freedom Dreams: Black Radical Imagination", Robin Kelley indica que: "A imaginação radical negra não é uma espécie de estado de sonho conjurado e nutrido apesar das lutas diárias no terreno. É antes forjada em movimentos coletivos." Nesse sentido, corresponde à capacidade imaginativa radical de movimentos anti-hegemônicos para vislumbrar futuros comunitários imaginação coletiva radical que evoca e sustenta visões de liberdade "As organizações que lutavam contra estas questões não estavam isentas de falhas ou contradições, nem lutavam pelas mesmas coisas. Mas, no seu conjunto, representam uma convergência de movimentos que passaram anos a resistir à violência estatal e ao neoliberalismo, partilhando uma visão de um futuro assente no amor, no cuidado mútuo, nas economias cooperativas, na justiça transformadora e na abolição."

em suas obras. Ainda em seu ensaio a respeito da Vênus e as brutalidades continuamente dirigidas a essa personagem violentamente historicizada, Hartman nos convoca a pensar uma questão extremamente importante e necessária: "Como se revisita a cena de sujeição sem replicar a gramática da violência? (HARTMAN, 2021, p. 18), acredito que tal indagação exige-nos reflexões e posicionamentos *críticos-cuidadosos* para além de uma mera atenção apiedada, sobretudo em relação às obras e narrativas que envolvam *existências historicamente brutalizadas*.

Imagem 18 - Bandeira poema



Fonte: OITICICA, Hélio. 1968. Foto: Andreas Valentim.

Nesse sentido, invoco o trabalho intitulado "Bandeira poema" (imagem 18), do artista Hélio Oiticia, uma composição em formato de bandeira, feita em 1968, onde vemos um corpo, que imediatamente subentende-se que está morto, de ponta-cabeça em relação a posição de exibição da obra, de braços abertos e pernas cruzadas, semelhante a um cristo-crucificado invertido e subscrito pela frase "seja marginal seja herói".

Tendo em vista a pergunta proposta por Hartman e a obra em questão de Oiticia, cabe pensar os muitos *usos* formais, materiais, alegóricos e discursivos em torno do conceito de *"marginalidade"* e as possíveis potências e problemáticas que diversas obras, construídas sob essa *marca*, possam abarcar. Nesse sentido, vale destacar alguns apontamentos elencados

pelo geógrafo, escritor, cientista, jornalista, advogado e professor Milton Santos (1926 - 2001):

> Nos últimos anos, a discussão sobre os fenômenos da pobreza tem sido tão intimamente ligada ao que é chamado de teoria da marginalidade que os dois termos quase se tornaram sinônimos. De fato, a palavra *marginalidade*, criada pelos sociólogos latino-americanos com a bênção das instituições e universidades internacionais, tornou-se um novo slogan no arsenal das ideias-força, substituindo praticamente a palavra tradicional *pobreza* no vocabulário acadêmico e oficial. [...]
> A noção de marginalidade foi julgada inadequada na opinião de muitos, pois mostrou-se ambígua. O uso da expressão marginalidade e sua conceituação frequentemente permitiram que a chamada "população marginal" de um país fosse julgada excedente, ou que, sob o aspecto econômico, fosse considerada uma população inútil. Para Vekemans e Fuenzalida, os marginais nem ao menos existem do ponto de vista econômico e social, porque estão relegados e excluídos (1969, p.44). Joan Nelson não hesita em aceitar a palavra marginal como correta (1969, p. 5). Mas pode-se porventura admitir que esses indivíduos "são economicamente marginais porque pouco contribuem para o crescimento econômico do qual também pouco se beneficiam"?
> A própria palavra foi condenada. Paulo Freire lembra que "os oprimidos não são marginais" (1969, p. 61), não são homens que vivem fora da sociedade. (SANTOS, 2013, p.35-36).

O autor aponta diversas possibilidades interpretativas acerca da palavra *marginalidade* que, nesse sentido múltiplo, pode ser vista como um conceito *em disputa* e, assim, apresentar-nos um *transbordamento* de ideias em variadas direções. Tendo em vista as colocações de Santos, as inquietações propostas por Hartman e o que pode ser visualizado no trabalho "Bandeira-poema", cabe inferir que Hélio Oiticia *usa* a *marginalidade* como elemento de denúncia e contraponto ao conservadorismo e autoritarismo do governo militar, sistema sociopolítico em vigência no período de produção da obra enfocada. Sob essa perspectiva, esse elemento artístico intencionalmente contranarrativo, que envolve e discursa sobre ideias *marginais*, pode arregimentar diversas reflexões pertinentes a este estudo. As análises predominantes a respeito dessa obra, consideravelmente amparadas em sua imagem superficial, assim como em discursos do autor em relação a mesma, consistem na exaltação do *marginal* e, por conseguinte, da *marginalidade*, enquanto atributo contracorrente em relação à tirania militar. Sobre esse trabalho, seu *personagem principal* e outros sujeitos e artefatos relacionáveis, o artista redigiu um texto intitulado "O herói anti-herói e o anti-herói

anônimo", apresentado em uma exposição denominada "O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa", organizada pelo crítico e curador Frederico Morais e a Escola Superior de Desenho Industrial, em 1968, no MAM-RJ, onde aborda algumas reflexões sobre existências marginalizadas:

> Já outra vivência sobrevém a do ídolo anti-herói, ou seja, a do anti-herói anônimo, aquele que, ao contrário de Cara de Cavalo, morre guardando no anonimato o silêncio terrível dos seus problemas, a sua experiência, seus recalques, sua frustração (claro que herói anti-herói, ou anônimo anti-herói, são, fundamentalmente a mesma coisa: essas definições são a forma com que seus casos aparecem no contexto social, como uma resultante) – o seu exemplo, o seu sacrifício, tudo cai no esquecimento como um feto parido. Numa outra obra (Bólide-caixa n°21 – B44 – 1966/67), quis eu, através de imagens plásticas e verbais exprimir essa vivência da tragédia do anonimato, ou melhor da incomunicabilidade daquele que, no fundo, quer comunicar-se (o caso me levou à vivência foi o do marginal Alcir Figueira da Silva, que ao se sentir alcançado pela polícia depois de assaltar um banco, ao meio dia, jogou fora o roubo e suicidou-se). (OITICIA, 1968).

A escrita de Oiticia, entre outros elementos, revela uma postura notadamente crítica e ativamente política expressadas a partir de suas construções artísticas. Nesse sentido, em "Bandeira-poema", o "marginal", habitualmente relegado ao "anonimato", conforme o próprio autor indica em seu texto, é interpretado como "herói" e, assim, pode *existir glorificado* em contraponto à *inferiorização* predeterminada e projetada cotidianamente sobre corpos *marginalizados* em sistemas autoritários. Entretanto, esse *uso* de uma imagem alheia como recurso contranarrativo, articulado pelo artista contemporâneo, pode ser associado à prática semelhante, embora com outras finalidades, empreendida pelos modernistas, quando estes elegeram e retrataram determinados grupos sociais, enquanto "símbolos nacionais" estereotipados, ações que, similarmente, *utilizam* imagens relativas à *existências* subalternizadas. Sobre essa idealização perpetrada visualmente pelo modernismo brasileiro, Marcos Hill escreve:

> Mas, especulando sobre as implicações políticas de tais imagens no contexto em que elas foram concebidas, surge a necessidade de se perguntar quais foram as efetivas consequências determinadas por essas atitudes de "valorização", no próprio processo de transformação da consciência social brasileira? (HILL, 2017, p. 17).

Tendo em vista os questionamentos apresentados por Hill em relação aos negligentes *usos*, por parte dos modernistas, de identidades alheias, cabe aprofundar, para além da trama superficial, as análises críticas a respeito da obra de Hélio Oiticia, a imagem e os universos que congrega. Nesse sentido, evidentemente vale considerar os interesses disruptivos e anti-hegemônicos presentes em "Bandeira-poema", entretanto, torna-se necessário refletir sobre seus aspectos violentos, tendo em vista que, o trabalho reitera a imagem de um corpo brutalizado socialmente, construção que, entre outros aspectos, descuidadamente, expõe e fixa um sujeito em seu trágico momento fatal, situação, portanto, extremamente complexa e relacionável às indagações propostas por Saidiya Hartman: "Quais são os protocolos e limites que moldam as narrativas escritas como contra-História, uma aspiração que não é um profilático contra os riscos decorrentes ao reiterar discursos violentos e representar novamente rituais de tortura?" (HARTMAN, 2020, p.18). Nesse sentido, ainda que Oiticia tenha construído tal obra apiedado pela morte de seu protagonista, e fizera isso com "a melhor das intenções", enquanto um ato *anti-sistema* e em busca de criticar e combater o morticínio estatal ditatorial, mesmo assim, cabe observar a reprodução da imagem de Alcir Figueira da Silva, morto, como um elemento que reencena e prolonga a tragédia. Sob essa perspectiva, tendo em vista essa *existência marginal* artisticamente *eternizada* como um *cadáver* na obra "Bandeira-poema", cabe, a partir das questões propostas por Saidiya a respeito da *perpetuação* da violência, refletir sobre a impossibilidade de "descansar em paz", negada aos sujeitos e imagéticas *marginais*, aprisionadas em signos antagônicos e, por conseguinte, a produção e fixação no imaginário social de estereótipos trágico-melancólicos associados a determinados grupos; assim, nos sobra ainda pensar sobre o que pode restar de *humanidade* em uma existência *anonimada* sob os signos de "marginal" ou "herói"? Nesse contrafluxo, a partir das reflexões e os inventivos métodos ficcionais e combativos articulados por Conceição Evaristo e Saidiya Hartman, pode-se imaginar *outras* narrativas não trágicas para Alcir F. da Silva. Desta feita imaginativa, cabe fabular, por exemplo, algumas perguntas: Quais imagens desse homem *marginalizado* podem existir no mundo para além da desgastada, violenta e indigna foto de sua morte? Quais identidades ele poderia assumir que seriam diversas da condição de "marginal" ou "herói"? Poderia ser o pai de alguém? O marido? Amante? O irmão? Um primo distante? Quem constituía sua família? Seus parentes viram a fotografia de seu corpo morto em jornais da época? Ainda veem eternizada na obra de arte? Quais sistemas lucram com a sua morte? Enfim, embora talvez muitas dessas perguntas jamais possam ser respondidas, o exercício de imaginá-las nos leva a

importantes reflexões sobre os discursos, usos, abusos, controle, entre outros elementos que possam ser extraídos, associados ou projetados sobre aquilo que denomina-se *marginalidade*.

Em um diálogo a respeito das variadas questões que surgem sobre o uso da imagem no trabalho de Oiticia, Elisa Campos observa que, essa obra "Bandeira-poema" é sempre referenciada na história da arte a partir de um texto que explica o contexto do personagem retratado e afirma seu caráter antissistema, como um artefato combativo à violência que permanece atrelada inexoravelmente à obra. Se não houvesse tal recurso textual, que não deixa de ser um artifício acadêmico, retórico e sintético (para usar um termo utilizado por Nego Bispo)[39], a obra poderia ser interpretada diferentemente? O homem caído em posição de cruz, com os dizeres "seja marginal seja herói" não poderia ser visto como uma representação de tantos outros mortos no asfalto e, assim, cumprir seu papel de denúncia? Sob essa ótica, a imaginação do público diante da obra, pode subverter sua dimensão fatalista?

Conforme já mencionado, ideias acerca de *existências marginais* podem advir e fomentar imaginários dicotômicos que reduzem contextos complexos em simplificações duais, como os de *fora* e os de *dentro*, por exemplo. Nesse sentido, corpos em geral *marcados* por signos de *marginalidade* forjados socialmente, em sua maioria pessoas negras e *miserabilizadas*, acabam por representar – compulsoriamente – ícones antagônicos usados à revelia, tanto por sistemas sociopolíticos autoritários, quanto por aqueles que se dizem lutar contra tais regimes arbitrários. Sobre essa questão, Marcos Hill, tendo como referência clichês construídos pela arte colonial portuguesa, nos escreve considerações pertinentes às reflexões aqui, dirigidas aos *usos* desmesurados de imagens e estereótipos *subalternizados*:

> Se na pintura *Adoração dos Reis Magos*, óleo sobre madeira de autoria do mestre Grão Vasco, o indígena americano aparece caracterizado como um dos Reis, já no painel anônimo com o título *O inferno*, o mesmo torna-se o "rei dos demônios" com seu séquito, todos caracterizados como indígenas, impondo castigos horrendos aos pecadores condenados. A obra de Grão Vasco teria sido executada entre 1501 e 1505 enquanto a anônima, um pouco mais tarde, no mesmo século da "invenção" do Brasil. (HILL, 2017, p. 46).

A partir dos exemplos mencionados pelo historiador, torna-se evidente um violento *uso* desmedido da imagem indígena, situação recorrente em diversas construções visuais que,

[39] Antônio Bispo dos Santos classifica como " saber sintético" os discursos dominantes em seu livro "A terra dá, a terra quer", publicado pela Ubu Editora/Piseagrama, em 2023.

entre outras coisas, projeta sobre os povos originários uma capciosa imagem genérica, continuamente desgastada e submetida a inúmeras manipulações em função de interesses exploratórios. Assim, similarmente aos *abusos* iconográficos indígenas, exemplificados por Marcos Hill nas pinturas coloniais portuguesas, imagens que figuram socialmente como signos de uma suposta *marginalidade*, encontram-se contínua e autoritariamente *usadas*, tanto para condenar, quanto para validar outros interesses variados. Ou seja, para construir um *herói* apto a salvar *tudo* e *todos*, institui-se o *vilão*; nesse mesmo sentido, para estabelecer o *"cidadão de bem"* cria-se o *"bandido"* e, para fundamentar a existência de uma *"grande arte"*, classifica-se imperiosamente determinados artefatos como *"artes menores"* ou *"artesanatos"*, nesse fluxo, em diversos âmbitos, categorizações reducionistas *servem* a sistemas maniqueístas, hierárquicos e exploratórios, reafirmando cotidianamente estereotipados imaginários sociais.

Retornando à obra em questão, "Bandeira-poema" de Hélio Oiticica, conforme analisado, tal construção artística concerne, material e conceitualmente, elementos subversivos, expressos, por exemplo, por meio da insubordinação, vista tanto em seu conteúdo – imagem e texto –, quanto na estrutura da obra – tecido, forma não rígida, ausência de moldura –, compondo assim, uma elaboração não convencional em relação a artefatos pictóricos tradicionais e, portanto, resultante em um trabalho que amalgama um conjunto de elementos que reiteram ideias acerca de uma *marginalidade subversiva*, uma vez que buscam sobrepujar *padrões* tradicionalmente instituídos. Nesse sentido, sobre elementos formais seculares presentes em estruturas tradicionais no campo das artes, como por exemplo as molduras que *enquadram* as imagens, o professor Lorenzo Mammì escreve:

> Até a mais simples das molduras lança mão de uma série de recursos, que se tornaram convencionais a ponto de não serem percebidos conscientemente: os cortes diagonais das juntas, que sugerem uma convergência para o interior do quadro; o recuo progressivo dos planos, das modinaturas e do passe-partout, ainda mais graduado pelas chanfraduras, que nos permite mergulhar paulatinamente na imagem. (MAMMÌ, 2004 p.82)

Como sugere Mammì, as molduras delimitam e direcionam olhares, ações que, por força da tradição, naturalizaram-se a ponto de se tornarem imperceptíveis, desse modo, a escolha da ausência de moldura em uma obra, pode ser vista como uma repulsa intencional a uma tradição *conformadora*, opção construtiva, portanto, consideravelmente libertária, pelo fato de negar um arcabouço delimitador formatado pelo enquadramento padrão. Nesse sentido,

ainda que, em relação aos modelos pictóricos tradicionais, constitua uma transgressão a ausência de moldura, entre outros interesses consideravelmente subversivos, presentes no trabalho "Bandeira-poema", como o personagem contraventor e a palavra "marginal", por exemplo, cabe também refletir sobre a existência, nessa composição, de outros possíveis direcionamentos, conformações tradicionais e conservadorismos que, como as habituais molduras observadas por Mammì, podem estar similarmente imperceptíveis. Assim, conforme já mencionado, inegavelmente a escolha formal – bandeira – reforça ideias transgressoras, uma vez que, entre outros aspectos, *liberta* o conteúdo da obra da *delimitação-detenção* rígida da moldura, entretanto, cabe salientar que, embora o trabalho rejeite, material e simbolicamente, tradicionais arcabouços conformadores, por outro lado, reproduz estereótipos trágicos encarnados sobre corpos *marginalizados*, prática comum, violenta e arraigada no imaginário social brasileiro através de tradições visuais autoritárias e hierarquizantes, afinal, o componente *marginal* enfocado, a imagem de Alcir Figueira da Silva, encontra-se morto, condição trágica e impossibilitada de qualquer agência capaz de subverter essa posição absolutamente submissa, integralmente vulnerável e invariavelmente fúnebre. Sob essa ótica, em alguma medida, a imagem cadavérica e o texto imperativo presentes na obra de Hélio Oiticia, coadunam com estruturas visuais-textuais dominantes que conservam e reatualizam tradicionais imaginários violentos naturalizados socialmente, nesse sentido, o trabalho "Bandeira-poema", ao mesmo tempo que transgride algumas regras, sobretudo formais e estéticas, também *agride* simbolicamente, a *marginalidade* que supostamente exalta, e o faz, sobretudo por força da construção de uma imagem icônica que *encerra* o *marginalizado* em uma *desumana* narrativa trágica uníssona, que, embora pareça apresentar *opções existenciais* disruptivas e gloriosas – marginal e herói –, veicula e ratifica constructos violentos relativos ao extermínio de grupos socialmente *inferiorizados*, visto que, o corpo morto exibido indica, tanto para o *marginal* quanto para o *herói*, um único destino trágico: tornar-se *mártir* em função de uma sociedade desigual que continuamente fabrica *heróis* e *bandidos*. Assim, tal qual a antiquada e rígida moldura que, como indica Mammì, desapercebidamente conforma, delimita e direciona a experiência visual diante de artefatos artísticos, a agourenta composição de Oiticica, *enquadra* a *marginalidade* em uma narrativa estereotipada de tragédia e barbárie.

Importante sinalizar que as reflexões desenvolvidas em torno do trabalho intitulado "Bandeira-poema" não buscam invalidá-lo, este exemplo, constitui apenas uma referência alçada para suscitar os pensamentos apresentados acerca do conceito de *marginalidade*, caro

a esta pesquisa, assim, o foco não reside em emitir um juízo de valor a respeito de uma obra específica, a intenção em torno das análises elaboradas neste estudo corresponde a um exercício de observação atenta que, entre outras questões, busca pensar criticamente as conjunturas e os personagens que figuram e intervêm em contextos variados, a fim de relacioná-los, ou contrapô-los, em vista de encontrar continuísmos ou rompimentos relativos a períodos históricos distintos. Ou seja, o fato de Hélio Oiticica *usar* uma imagem alheia, para construir uma obra artística, que reitera um imaginário estereotipado, acerca de uma ideia trágica clichê de *marginalidade*, uma vez que fixa um corpo *marginalizado* em uma *fatalidade*, constitui uma ação que, embora contemporânea, revela um mecanismo tradicional autoritário que remonta à práticas exploratórias coloniais. Nesse sentido, cabe analisar, enquanto fenômenos sociopolíticos e indicativos de aspectos particulares relativos a determinados contextos sociais, o ato do artista contemporâneo e o seu resultado, a obra em questão, como elementos que evidenciam pensamentos e produtos de um meio social específico e que podem ser relacionados, no tempo e no espaço, a outras práticas e períodos históricos, portanto, algo não isolado ou isento de influências diversas. Em outras palavras, a *captura*, o *uso* e a *perpetuação* da imagem de Alcir Figueira da Silva por parte de um artista contemporâneo e o produto derivado desse ato, a obra "Bandeira-poema", podem ser conectados aos exemplos mencionados anteriormente, a arte colonial portuguesa, que usa à revelia imagens generalizadas de indígenas em função de um sistema exploratório e as elaborações artísticas modernistas brasileiras que, conforme indicou Marcos Hill, similarmente *usa* identidades *subalternizadas* em proveito da instituição de *heróis* e *símbolos pátrios*. Assim, embora executada em momentos históricos distintos, observa-se a prática extrativista mencionada – apossar e usar –, como ato recorrente e comum dentro do campo das artes. Ou seja, compreendendo as ações de *captura* e *exibição* de imagens pertencentes a grupos historicamente *inferiorizados*, executadas por outros indivíduos em posições sociais *superiores*, enquanto procedimentos violentos de "extração de riqueza visual" – para retomar o termo de Ariella Azoulay –, podemos perceber profundas conexões entre obras de arte colonial portuguesa, produções modernistas e o trabalho citado de Hélio Oiticia, além de outros exemplos e correlações possíveis. Nesse sentido, salvo inúmeras diferenças existentes entre tais períodos mencionados, geralmente bastante explicitadas, cabe pensar também a plausibilidade da existência de significativos elementos em comum, muitas vezes *velados* e não muito evidenciados, entretanto, capazes de conectá-los, como por exemplo, o *modus operandi* exploratório referido, presente em obras de artistas e épocas diversas.

Sob essa perspectiva, as reflexões em torno dos exemplos artísticos apresentados anteriormente e suas práticas partilhadas de extração e *uso* de elementos alheios, serve-nos para retomar a característica observada neste estudo como *diferença marcante* e intrínseca ao momento atual, que se resume em perceber as *existências marginalizadas presentes* e, em alguma medida autônomas, *dentro* dos cenários artísticos, como evidências vivas e proponentes de ações socioculturais *diversas* e *subversivas* que, como tais, recusam *padrões* precedentes e, assim, constituem um elemento basilar para a fundamentação daquilo que reconhecemos como contemporaneidade. Ou seja, diferentemente de épocas anteriores, o fato de hoje nós, artistas que compomos grupos socialmente *marginalizados*, manejarmos nossos próprios trabalhos, conceitos, narrativas, entre outros elementos *subalternizados* – inclusive nossas respectivas imagens –, articuladas em meios variados, englobando mídias virtuais e consagrados *centros* de arte, demonstra uma conjuntura peculiar, povoada de *marginais* e indicativa de um fenômeno social consideravelmente recente e disruptivo, em relação a períodos históricos antecedentes. Desse modo, reitero a afirmativa que guia este estudo desde o princípio: as presenças *marginais*, enquanto *outras* articulações artísticas*,* em comparação aos *padrões* historicamente instituídos, podem ser capazes de *ampliar* os cenários até então vistos, uma vez que, apresentam *diversas* identidades, materialidades, epistemologias, ações, interpretações etc., e assim, podem constituir cenários – físicos e simbólicos – pluriversais, fundamentando, portanto, um distinto acontecimento *histórico-político-sociocultural* ao qual denominamos arte contemporânea.

Nesse sentido, ao assumir as agências dos próprios trabalhos e imagens, as *marginalidades* podem alforriar-se da condição de mero *tema* retratado por mãos alheias, para tornarem-se protagonistas, pelas próprias mãos, de suas respectivas obras e histórias. Em relação às reflexões desenvolvidas pelo sociólogo e político Guerreiro Ramos[40] (1915 - 1982), em torno da exploração de imagens e elementos culturais das populações negras, reduzidas a objetos fetichizados e temáticas estereotipadas e, em contraponto, a manifestação das vivências e construções elaboradas pelos próprios gestuais negros, que, entre outros aspectos, evidenciam dignamente suas vidas e feitos culturais, Lorraine Mendes reflete:

> Guerreiro Ramos afirma que existe o negro-tema, o outro concebido e retratado pela branquitude como objeto de exploração, curiosidade, fetiches e academicamente

[40] Alberto Guerreiro Ramos foi um sociólogo, político brasileiro e importante ativista e intelectual. Relevante para as ciências ciências brasileiras, tornou-se influente para o universo político e sociológico. Reconhecido por articular o conceito de "redução sociológica" para descrever a apropriação criativa que cientistas sociais dos países ditos "Terceiro Mundo", poderiam utilizar para estudar os seus próprios contextos.

> como pesquisa. Guerreiro Ramos também aponta a existência do negro-vida. O último é uma existência que não se deixa imobilizar, dribla as definições hegemônicas que o condicionam à margem e à passividade, e cria a partir do recalque narrativo, do vácuo e do silêncio sobre a presença negra altiva na construção da Nação. Desabita a invenção do que é ser negro e da própria denominação marcada pela colonialidade para conjurar o lugar de agência do negro dono, ciente e orgulhoso de sua trajetória. (MENDES, 2021, p 180)

Como indica Mendes, em vista de um imaginário tradicional que impõe temáticas estereotipadas, a recente possibilidade de agência artística negra contemporânea representa, metaforicamente, um "drible" nas estruturas dominantes que, há tempos imobilizam e conformam os corpos e identidades não-brancas submetidas a *existências marginalizadas*. Nesse sentido, a produção artística atual, elaborada por agentes historicamente *subalternizados*, confronta a passiva condição subserviente pré-estabelecida e *re-move* a inércia imposta a seus corpos imageticamente *domesticados*, a fim de construir *outras* possibilidades *existenciais* para além de reduzidas narrativas uníssonas e predeterminadas. Entretanto, embora inegavelmente disruptivas e fundamentais, as obras contemporâneas, conforme observado, não se isentam de carregar algum resquício de violências do *passado*, contingência malquista e novamente focada, a fim de salientar a imprescindível responsabilidade de artistas sobre o imaginário que articulam e a relevância em favorecer a *existência* de múltiplas *vozes* indispensáveis à construção de cenários diversos e a destituição de narrativas monovalentes. Sob essa perspectiva, cabe retomar as reflexões propostas por Saidiya Hartman, em seu ensaio anteriormente citado, referente à "Vênus" e as brutalidades que a impactam, tendo em vista que, tal elaboração escrita nos oferece relevantes reflexões críticas a respeito de violências *passadas* manifestas em produções contemporâneas, até mesmo em obras contra-hegemônicas e combativas às brutalidades vigentes, como por exemplo, o caso observado do trabalho intitulado "Bandeira-poema". Assim, a autora propõe uma autocrítica honesta e pertinente, quando reconhece a reedição da violência em sua construção textual:

> Meu relato replica a própria ordem de violência contra a qual ele escreve, colocando ainda mais uma demanda sobre a garota, exigindo que sua vida se torne útil ou instrutiva, ao encontrar nela uma lição para nosso futuro ou uma esperança para a História. Nós sabemos muito bem. É tarde demais para que os relatos de morte previnam outras mortes; e é cedo demais para tais cenas de morte interromperem outros crimes. Mas enquanto isso, no espaço do intervalo, entre tarde demais e cedo demais, entre o não mais e o ainda não, nossas vidas são contemporâneas com a da

> garota no projeto ainda incompleto da liberdade. Enquanto isso, é claro que a vida dela e as nossas estão em jogo. (HARTMAN, 2020, p.32)

A partir das reflexões de Hartman, torna-se plausível revisar criticamente a obra de Oiticica, entre outros exemplos contemporâneos, tendo em vista que, nesse caso específico, como já observado, ocorre a *reiteração* da violência sobre o corpo *marginalizado* de Alcir Figueira da Silva, por meio da *reprodução* da trágica imagem fatal jornalística de seu corpo morto. Nesse sentido, a obra concentra uma ambiguidade pouco observada, uma vez que, ao mesmo tempo que o artista denuncia a morte de um homem como resultado brutal de um governo ditatorial, elabora outro resultado, porém artístico, que reencena a tragédia e, assim, mantém o vulnerável corpo *subalternizado* em constante estado de violência. A *perpetuação* da imagem de Alcir F. da Silva como um *mártir marginal-herói*, não lhe permite "descansar em paz" ou *existir* enquanto um simples sujeito *comum*, livre de demandas *transgressoras* ou *heróicas*, afinal, como observa atentamente Saidiya em sua autocrítica, a violência *desumanizadora* se reafirma quando a autora projeta uma demanda sobre a garota morta, para que esta *sirva* aos interesses atuais, como algo útil ou instrutivo, tal qual um objeto, portanto, novamente desumanizada. Desse modo, o *marginal-herói*, antes *à serviço* de um imaginário estereotipado, sobretudo como um personagem *"fora da lei"*, *usado* cotidianamente em narrativas dominantes e sensacionalistas, agora *serve* ao sistema da arte coisificado como um signo anti-sistema e, assim, não descansa jamais.

Em relação à ideia de uma impossibilidade de descanso imposta à imagem do homem morto por meio da obra de arte, Elisa Campos, salienta outro viés interpretativo, onde observa a impressão do corpo executada a partir de um tratamento de alto contraste, típico da técnica do estêncil, que elimina traços identitários e coloca a imagem num registro de índice, ou no máximo de ícone, algo associável aos ídolos religiosos.

Além desse malogrado *uso* da imagem trágica alheia, que *prolonga* indefinidamente o violento estado de morte, o texto da obra – "seja marginal, seja herói" –, pode ser interpretado como uma construção discursiva que expressa um verbo – seja –, na 3ª pessoa singular do modo imperativo, assim sendo, indica, portanto, uma ordem. Sob essa ótica, o trabalho pode ser interpretado como uma elaboração irônica e denunciativa, no sentido que subentende o comando indutivo à *marginalidade* ou ao *heroísmo*, advindo do autoritário governo civil-militar ditatorial, ou seja, em uma realidade absurdamente tirânica, a conjuntura direciona à caminhos igualmente extremados: a *marginalidade* ou o *heroísmo*; por outro lado,

a frase pode ser compreendida também como um apelo à transgressão, entretanto, nesse caso, devido a vinculação à um corpo morto, induz a uma concepção clichê, onde a *marginalidade*, associada à fatalidade, é vista como um signo trágico, nesse sentido, enquanto um apelo à contravenção que exibe uma construção textual e visual sugestiva à fatalidade como destino inerente à *existência marginal*, a obra reforça um discurso estereotipado comumente difundido por meios e setores conservadores da sociedade. Assim, invariável a qualquer interpretação possível a respeito do trabalho e seus elementos constitutivos, o simulacro do corpo morto de Alcir Figueira da Silva está *à serviço*, portanto, impossibilitado de gozar do direito comum, e teoricamente destino final de *todos*, ao *"descanso eterno"*. Saidiya Hartman, ainda em seu texto a respeito da "Vênus", explicita um dilema pessoal em relação à "representação, a violência e a morte social", também reflete profundamente sobre elementos brutais que nos conectam a "um passado que ainda não passou" e, em uma honesta autocrítica, afirma: "[...] minha própria narrativa não opera fora da economia de afirmações que ela submete à crítica;" (HARTMAN, 2020, p.31); assim, tendo em vista os apontamentos da escritora e retomando o exemplo enfocado, o trabalho "Bandeira-poema" de Hélio Oiticica, cabe refletir que, para além da intencionalidade do autor ou qualquer interpretação que possa existir sobre a obra, o *aproveitamento* da imagem fúnebre e a sua associação a clichês sociopolíticos – *marginal-herói* –, a torna partícipe, como os jornais sensacionalistas, de uma economia que *especula* a tragédia, assim, como componente de uma macroestrutura que, inegavelmente *explora* a imagem cadavérica de um indivíduo socialmente *subalternizado*, reedita e mantém um gesto *exploratório* tradicional inerente a um sistema violentamente *extrativista*. Nesse sentido, embora a obra indubitavelmente critique o autoritário sistema ditatorial militar, ao mesmo tempo se vincula a uma cruel economia *especulativa* da desgraça alheia, e, desse modo, *beneficiando-se* da imagem de um defunto, valida e confirma discursos conservadores e autoritários, como por exemplo a ideia clichê: "bandido bom, é bandido morto".

Assim como as reflexões críticas apresentadas anteriormente, pode-se pensar, a partir de outro viés, a exibição do corpo morto na obra de Hélio Oiticica, segundo o contexto no qual surge, como uma relevante denúncia do autoritarismo de um sistema sociopolítico que empregava a censura como dispositivo de controle e apagamento das violências que executava. Dessa maneira, em oposição a um regime ditatorial, suas estruturas tirânicas, que exterminam, torturam, ocultam corpos, entre outros atos brutais, o artefato artístico, portanto, explicita um de seus atrozes resultados: o cadáver.

Nesse sentido, tendo em vista as diversas possibilidades interpretativas que um trabalho de arte pode arregimentar, como observado nas reflexões em torno de "Bandeira-poema", por exemplo, pretende-se neste estudo, para além de abordagens maniqueístas, que condenem ou exaltem qualquer obra, refletir a respeito das produções artísticas, assim como quem as produz e os contextos nos quais eclodem, enquanto complexos dispositivos multifacetados e capazes de estabelecer relações diversas. Nessa perspectiva, enquanto uma *existência subalternizada*, visto socialmente como um homem, negro, *periférico*, entre outras *invenções* que me afetam, permito-me dispensar o cadavérico destino trágico previsto por Hélio Oiticica e suas únicas alternativas *existenciais*: a *marginalidade* e o *heroísmo*, subjugadas ao martírio; prefiro, como artista e professor, *irmanado* aos *meus*, engrossar o coro da multiartista e pesquisadora Jota Mombaça: "Ñ Ṽ NOS MATAR AGORA"[41], e assim, me filiar a *outras existências* que igualmente trabalham em busca de *diferentes sistemas-mundo*, nesse rumo, sigo os passos do artista, pesquisador e escritor Ricardo Aleixo, para junto a ele e muitos mais, "rir à solta e não morrer"[42].

E rir à solta e não morrer

Poder morrer
Ainda no ventre

da mulher
que me pariu.

E não ter
morrido lá.

Poder morrer
de algum veneno

que alguém
insuflou num fruto

que eu menino
colheria enquanto

brincava sozinho.
E não morrer.

Poder morrer
Adolescente sob

as patas distraídas
de uma esquina

de domingo.
E rir à solta e

não morrer.
Poder morrer

num dia quente,
tudo já seco

por dentro, e a
cidade e o mundo

alheios. Não morri
num dia assim.

Poder morrer
de tantas formas

e não ter morrido
nunca nenhum

desses tantos anos
que eu vivo

aqui entre
os humanos.

Ricardo Aleixo, *"E rir à solta e não morrer"*, poema, 2021.

[41] Ñ Ṽ NOS MATAR AGORA é uma publicação (2021), da artista e pesquisadora Jota Mombaça, que apresenta questionamentos ao sistema-mundo vigente e propõe outros caminhos, pelas palavras da própria autora: "é um espaço de experimentação, fazendo da palavra e do corpo ferramentas de crítica, potência e combate."

[42] Poema de Ricardo Aleixo, publicado no livro intitulado Extraquadro (2021).

Por fim, como o autor poeticamente nos sugere, poderíamos morrer de diversas maneiras, afinal, o Brasil estrutura-se a partir, e infelizmente ainda mantém, inúmeros genocídios em curso, entretanto, como insurreta nos ensina Conceição Evaristo, "a gente combinamos de não morrer"[43].

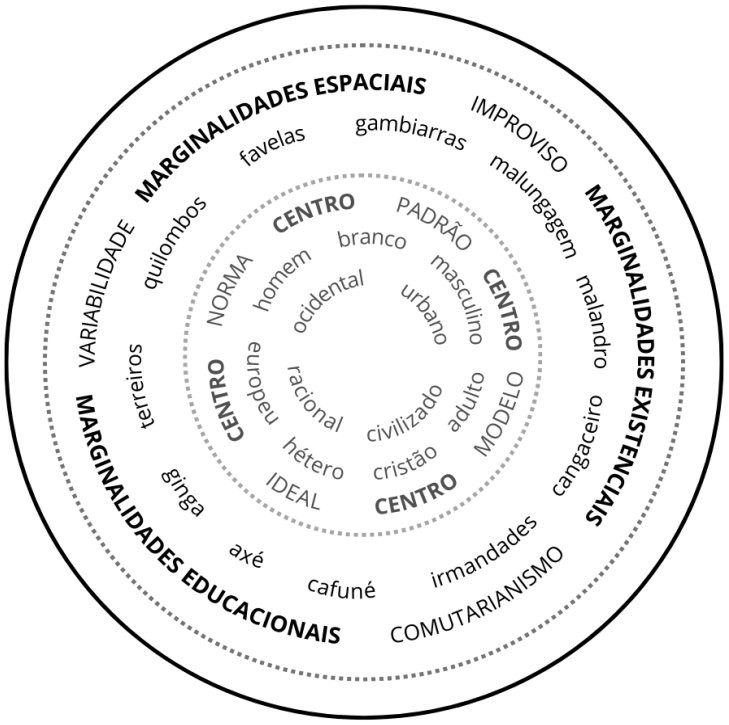
1.9 ≈ *Marginalidades* Espaciais, Existenciais e Educacionais

Conforme observado anteriormente, o conceito de *marginalidade* pode abarcar inúmeros pensamentos e sentidos amplos. Nesta pesquisa, especificamente interessam suas noções *sócio-políticas-espaciais-materiais-simbólicas*, relativas sobretudo à condição localizada – *física* e *metafísica* – afastada dos *centros* – *palpáveis* e *impalpáveis*. Nesse sentido, em consonância com as reflexões pregressas, observa-se que aquilo ou aqueles, considerados socialmente como *marginais*, representam elementos apartados, em vários âmbitos, dos modelos *centrais* histórico e arbitrariamente instituídos. Sendo assim, enquanto os *idealizados centros* geralmente constituem rígidos núcleos, conservadores, invariáveis, em resumo, predominantemente estanques, as diversas *margens*, muitas vezes desamparadas e exploradas, movimentam-se e articulam *[r]existências*, ainda que *subjugadas* à condições *subalternas*, e assim reinventam e subvertem os padrões *centrais*.

Apresento um desenho (imagem 19), que mostra alguns elementos dispostos em uma relação *centro-margem*, onde, *hiperfocados* em um *núcleo central*, encontram-se existências hegemônicas, como homem, branco, adulto, hétero, ocidental, civilizado, urbano, em resumo, representações da norma dominante globalmente instituída; enquanto ao redor, orbitam possibilidades *marginalizadas* divididas em três eixos: *espaciais*, *existenciais* e *educacionais*, formando assim, um campo diverso onde *presenças*, lugares e ações *[r]existem* à partir das *bordas*, *encarnados* como malandros, cangaceiros, em quilombos, terreiros, ensinando e aprendendo por meio de seus axés, gingas entre *outras* possibilidades existenciais, espaciais e educacionais *subversivas* à ordem central estabelecida.

[43] "A gente combinamos de não morrer" é o título de um dos contos do livro "Olhos d'água" (2016) da escritora Conceição Evaristo."

Imagem 19 - Sistema-mundo centro-margem



Fonte: DIOGO, Marcel. 2023.

O recurso visual apresentado busca explicitar uma relação dicotômica globalmente instituída – *centro* e *margem* –, que impacta profundamente as sociedades atuais e, por conseguinte, tudo que articulam. Sob essa ótica, observa-se criticamente um *sistema-mundo* vigente, historicamente forjado e consideravelmente desigual, a fim de, dentro dessa estrutura dual e assimétrica, *focar* em *existências relegadas* às *bordas*, uma vez que, tais elementos *[r]existem* às conformações dominantes e elaboram, em vários âmbitos, *outras* possibilidades diversas.

Desse modo, a divisão tríplice das *margens* – espaciais, existenciais e educacionais –, estabelecida neste estudo, tem como finalidade principal, refletir a respeito dos aspectos *marginais* relativos a cada um desses campos. Nesse sentido, os capítulos seguintes abordarão obras de arte que pensam e discutem espaços marginalizados, construções artísticas referentes a *existências marginais* e os diversos métodos educativos concebidos *às margens* dos modelos e estruturas oficiais instituídos. Assim, o *enfoque* desta pesquisa é rumo às *periferias*, os vários modos de *existir* pelas *beiradas*, ainda que socialmente *subalternizados*, e as sabedorias e ensinamentos elaborados e partilhados em diversas *bordas* capazes de ensinar, aprender, cuidar, repensar, ressignificar etc., as estruturas em busca de *outros* mundos possíveis. Conceição Evaristo em seu livro intitulado “Canção para ninar

menino grande" (2018), obra literária que traz reflexões poéticas em torno de experiências afetivas firmadas entre pessoas socialmente *subalternizadas*, escreve inicialmente:

> Este livro é oferecido a todas as pessoas que se enveredam pelos caminhos da paixão e que, mesmo se resfolegando em meio a muitas pedras, não se esquecem do gozo que as águas permitem.
>
> É uma celebração ao amor e às suas demências
>
> É ainda um júbilo à vida, que me permite embaralhar tudo: vivência e criação, vivência e escrita. Escrevivência. (EVARISTO, 2018)

Assim, inspirado e aprendiz das palavras da professora e escritora, dedico esta dissertação a todas as pessoas que, em algum momento, se sentiram *marginalizadas*, isto é, empurradas *às margens*, discriminadas a partir de alguma imposição normativa que, autoritariamente, as *subjugou*, deslocando-as para uma condição *outra* e, assim, constrangendo suas *existências*. Nesse sentido, estes escritos buscam *abraçar* as *diversas margens* e pensar, junto a elas, *transbordamentos marginais* capazes de ressignificar e *ala[r]gar* as conjunturas atuais.

2 Marginalidades Espaciais ▒

"O peixe é o último a saber
da existência da água"

Ditado Ewe

2.1 ▒ Perímetro existencial

> Existo enquanto um homem, considerado socialmente como *negro*, nas *margens* de duas *grandes cidades*, Belo Horizonte e Contagem, no *estado* nomeado como *Minas Gerais*, *território* circunscrito atualmente numa área denominada Brasil e localizada na região batizada como *América*, no hemisfério designado *Sul* do planeta mundialmente conhecido como *Terra*. Essas condições de *existência* descritas e os contextos que as permeiam – tendo em vista as construções sociopolíticas instauradas antes e durante a minha presença no mundo – ocorrem independentes da minha vontade e impactam consideravelmente a minha vida, além de reverberarem significativamente nas produções artísticas que desenvolvo, tendo em vista esses e outros *espaços*, *físicos* e *simbólicos*, que atualmente habito. Assim, os *perímetros existenciais* que me *cercam*, vão desde a minha própria pele, órgão do meu corpo que estabelece relações concretas e metafísicas com os meios à minha volta, até definições espaciais que dividem hierarquicamente o planeta onde vivo simultaneamente com outros seres. (DIOGO, 2021)

Inevitavelmente recaem sobre a minha pessoa designações advindas de condições existenciais determinadas por localizações geográficas instituídas historicamente, ou seja, pelo simples fato de nascer em um estado denominado Minas Gerais identificam-me como mineiro – mesmo sem conhecer técnicas e nunca ter trabalhado com mineração –, também sou nomeado brasileiro – embora jamais tenha explorado árvores de Pau-Brasil –, e evidentemente não se trata de mera coincidência que ambas designações – terminadas igualmente com o sufixo *eiro*[44], um recurso linguístico indicador de atividade ou profissão – estejam atreladas a

[44] "eiro", Sufixo. Indica atividade ou profissão. in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2023, https://dicionario.priberam.org/in.

práticas laborais exploratórias, afinal, esses locais constituem territórios tradicionalmente invadidos e explorados por colonizadores, situação essa indicativa de legados coloniais que ainda perduram; também posso ser designado como sudestino, belo horizontino, sul-americano, entre outras possibilidades, tendo em vista os locais que compulsoriamente marcam feito cicatriz a minha origem.

Assim, os *contextos físicos* e *simbólicos* aos quais encontro-me *submetido* e as experiências vinculadas a essas *realidades*, impactam consideravelmente minhas vivências e, por conseguinte, as diversas manifestações artísticas que elaboro; desse modo, outras pessoas que vivenciam conjunturas semelhantes, também recebem influências de seus próprios ambientes que, similarmente, ecoam em suas obras de arte. Sob essa ótica, observa-se neste estudo, as *diversas presenças marginalizadas* que habitam as *periferias* e a região metropolitana de Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, Brasil, e suas respectivas produções artísticas. Desse modo, interpretadas como um *movimento* heterogêneo e plural, as *diversas presenças* e obras de artes contemporâneas concebidas *às margens* – espaciais e existenciais –, encontrar-se-ão reunidas nesta pesquisa sob designações *marginais*, *faveladas*, *periféricas*, *suburbanas*, tendo em vista que correspondem, sob esse enfoque, à *existências outras*, consideravelmente limítrofes e desviantes de *padrões* e estruturas culturais hegemônicas.

2.2 ▒ O que nos separa é quase [in]visível

Em 2010 recebi um e-mail de um amigo, também artista e professor, chamado Lucas Di Pascuale[45], residente em Córdoba, cidade Argentina, que trazia um convite para escrever algo que possivelmente integraria uma intervenção artística no espaço público sob o título "Ciudadano" (Cidadão). Em resumo, essa proposta consistia em circular pela cidade argentina com uma espécie de plataforma móvel, equipada com microfone e caixa de som, que estaria disponível para cidadãos expressarem o que desejassem; nessa estrutura o artista e

[45]Lucas Di Pascuale (1968) é um artista argentino, baseado na cidade de Córdoba, onde também trabalha como designer gráfico, professor, gestor independente, curador e editor. Estudou pintura na Escola de Artes da Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade Nacional de Córdoba. Sua produção artística se coloca entre os limites do desenho, da escrita e da leitura, assim como entre a prática editorial e a docente. Suas ações encontram-se influenciadas por relações entre o singular e o plural, o íntimo e o cotidiano, o público e o histórico.

outras pessoas pronunciariam os escritos enviados. Após refletir sobre o contexto que me circundava e o conceito de cidadania, escrevi e enviei o seguinte texto:

> Vivo em uma zona de fronteira entre duas grandes cidades, os limites são, ao mesmo tempo, os dois territórios e a terra de ninguém... mas, talvez a fronteira seja mais a terra de ninguém que qualquer outra coisa. Ignorados pelas suas respectivas cidades, esses confins mergulham no esquecimento. A ausência de políticas públicas torna visível a fronteira. A linha divisória é imaginária, invenção humana, entretanto, na terra de ninguém incertezas tornam perceptíveis os limites instaurados.
>
> O dicionário classifica cidadão como sendo aquele que vive em uma cidade e goza de direitos civis em um território livre. Estamos em época de eleições para presidente da nossa república, as propagandas televisionadas dizem todo o tempo que votar é um ato de cidadania... ainda não encontrei o candidato político que representa a fronteira... talvez, como sempre, ninguém irá cuidar da famigerada terra de ninguém. (DIOGO, Marcel Martins, 2010).

Essa resposta enviada para o projeto argentino aborda minha condição cidadã *limítrofe* no Brasil e foi lida pelo artista e pessoas colaboradoras, juntamente com outros textos, em cima de uma plataforma móvel de madeira que percorreu diversos espaços da cidade de Córdoba como praças públicas, ruas, esquinas etc. (imagem 20).

Imagem 20 - Ciudadano

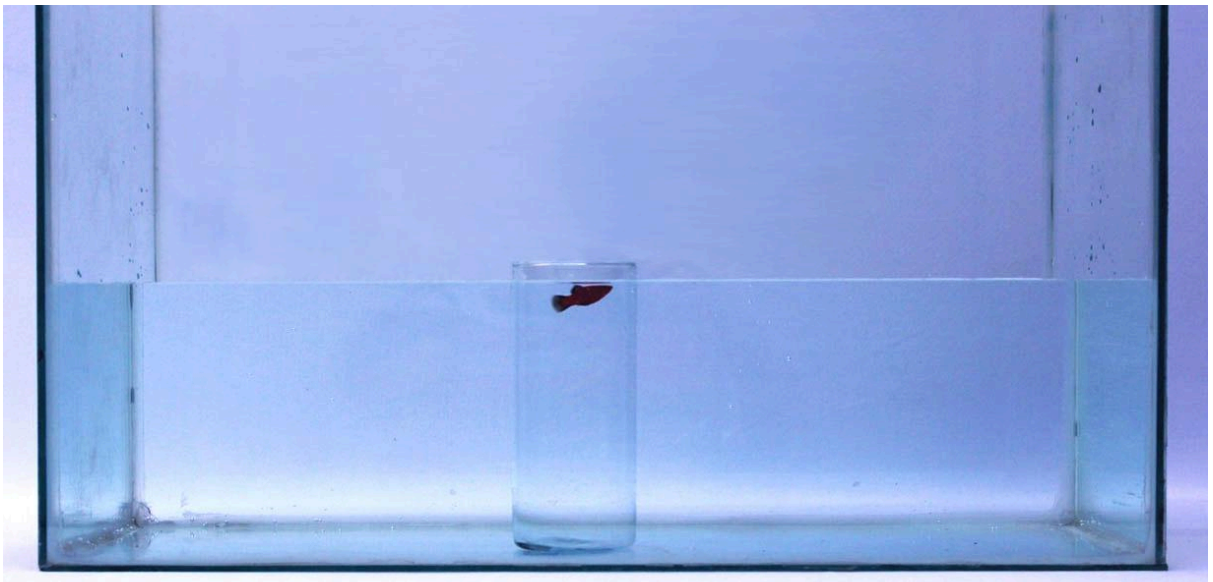


Fonte: DI PASQUALE, Lucas. 2010
Intervenção artística elaborada no espaço público da cidade de Córdoba, Argentina. Fotos Valentina Ruth.

Perceber a leitura de um texto que escrevi sobre lugares físicos e simbólicos que habito, feita sobre uma estrutura móvel temporária em outra região do planeta, me trouxe reflexões a respeito desse *espaço* efêmero instaurado – o palanque da obra de Lucas Di Pascuale – capaz de revelar outros lugares ausentes dentro de sociedades desiguais; em outras palavras, esse espaço artístico móvel destinado à expressão popular dos cidadãos demonstra, entre outras coisas, a ausência de lugares oficialmente instituídos para as pessoas expressarem suas ideias, ou seja, ele existe enquanto manifestação artística e tem significância porque encontra-se imerso em uma sociedade carente de participação popular em esferas públicas. Assim, ironicamente essa obra unia nossas cidadanias precárias por meio de ações empreendidas em uma plataforma temporária suspensa no tempo e no espaço.

Aproximadamente um ano após enviar o texto para o projeto "Ciudadano", ideias em torno de zonas *fronteiriças* e elementos visíveis e invisíveis presentes em *limites territoriais instaurados*, ainda *ocupavam* meus pensamentos, afinal, o texto mencionado surge como reflexo do contexto no qual encontro-me inserido, a divisa entre duas grandes cidades em Minas Gerais. Circundado por essa conjuntura e reflexões limiares, construí um trabalho em vídeo, intitulado "O que nos separa é quase *[in]visível*", (imagem 21), que, mesmo produzido alguns meses depois, considero conectado com os escritos elaborados para a intervenção de Lucas Di Pascuale em Córdoba.

Imagem 21 - O que nos separa é quase [in]visível



Fonte: DIOGO, Marcel. 2011. Vídeo, 3'45", [46]

[46] Para ver o vídeo clique no link: **ver a obra**, ou aponte a câmera de um smartphone para o Qr Code ao lado:

Desde o título esse trabalho audiovisual *aborda* segregações físicas e simbólicas. A frase que lhe dá nome indica diretamente a existência de uma separação – O que nos separa –, a palavra *[in]visível* é grafada tendo o prefixo in[47], um indicativo de negação, ausência, ou movimento para dentro, separado por colchetes, recurso visual que promove um cerceamento desse elemento enquadrando-o em uma forma similar ao aquário do vídeo, além desse jogo linguístico-imagético, essa segregação adentrada – *[in]* –, possibilita a existência concomitante das palavras *invisível* e *visível*, um artifício utilizado para evocar metaforicamente situações distintas *dentro* de uma mesma estrutura, como centro e borda ou miséria e riqueza no meio social, por exemplo. Locado antes da palavra-imagem [in]visível, há o advérbio quase[48], dispositivo que indica algo muito próximo de acontecer, entretanto, ainda não consumado, uma possibilidade aproximada, porém irrealizada, que reforça o jogo dúbio entre o que se vê e aquilo que está oculto, assim, as dimensões visíveis-invisíveis relacionadas, sobretudo as diversas fronteiras presentes nos contextos sociais, encontram-se evocadas neste trabalho, desde o título até as imagens construídas.

O vídeo apresenta um plano único que mostra inicialmente um aquário recebendo em seu centro um longilíneo copo transparente. Uma quantidade de água com um peixe é depositada dentro desse recipiente enchendo-o quase completamente. Em seguida, outro volume de água é despejado dentro do aquário até atingir a mesma altura do líquido presente no copo. Assim, o peixe fica circundado por uma grande porção de águas, porém limitado fisicamente a quantia presente apenas no copo onde está. Em resumo, essa imagem audiovisual construída, busca evocar reflexões sobre fronteiras instauradas que podem ser quase invisíveis – como o copo e o aquário transparentes – porém capazes de segregar. Alguns momentos do vídeo mostram que o animal busca, sem sucesso, deslocar-se por todo o espaço aquoso e, limitado pelo copo transparente, parece não compreender as barreiras, quase invisíveis, que o impossibilitam de acessar a outra grande porção de água. Assim, alienado de sua condição limitada, o peixe e essa cena construída, remetem metaforicamente às *fronteiras*, físicas e simbólicas, muitas vezes imperceptíveis devido naturalizações das desigualdades e segregações instituídas, nesse sentido, as estruturas que conformam o animal, evocam

---

[47] "in", Prefixo. 1.Indica negação ou ausência, 2. Indica movimento para dentro, in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2023, https://dicionario.priberam.org/in.

[48] "quase", Advérbio. 1. Não longe de, não distante de, muito perto de, muito próximo a, 2. Pouco menos de, 3. Com pouca diferença, in: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2023, https://dicionario.priberam.org/in.

construções que, cotidianamente, impedem determinados grupos de acessarem lugares, benefícios, políticas públicas, formações, informações etc. Essa obra audiovisual, vista como uma alegoria de segregações sociais, possibilita diversas reflexões a respeito de inúmeros impedimentos instituídos diariamente, embora não muito visíveis; a situação cotidiana, onde pessoas *marginalizadas* espacialmente, não acessarem exposições artísticas, pelo fato de não haver galerias de arte na região onde habitam, constitui um exemplo naturalizado socialmente que revela a obstrução ao direito à arte, entre outros meios culturais. Belo Horizonte constitui um *centro* urbano onde a maioria das galerias de arte, públicas e privadas, encontram-se *concentradas* na região centro-sul, considerada uma área *nobre* da cidade. Além dessa exclusão cultural geoespacial explícita, que concentra estruturas artístico-culturais em uma única região, outras barreiras, também naturalizadas, podem corroborar com a segregação de determinados grupos sociais, como por exemplo, a ausência de transporte público ou os altos custos de deslocamento, fatores que consideravelmente dificultam, ou até mesmo impedem, habitantes das *bordas* urbanas acessarem locais públicos e privados destinados às artes contemporâneas[49]. Assim, vários *centros* urbanos, em diferentes regiões, comumente fomentam e mantêm desigualdades historicamente instituídas que, embora quase *[in]visíveis*, se fazem *presentes* diariamente.

A recorrente *presença*, em minhas produções artísticas, de assuntos e elementos relacionados às *fronteiras*, *periferizações*, *marginalizações*, *favelizações*, entre outros elementos derivados de estruturas segregacionistas relativas à sistemas instituídos e fundamentados em desigualdades, ocorre devido à inevitável *incorporação* desse universo em meu cotidiano, afinal, encontro-me forçosamente *marginalizado*, uma vez que, habito contextos e condições de *existências discriminada*s em vários sentidos. Sob essa ótica, observa-se conjunturas e grupos *periferizados* que articulam outras referências disruptivas alocadas *às margens* de estruturas e modelos dominantes. Assim como vivencio, a contragosto, *inferiorizações* impostas socialmente, outras pessoas, em contextos semelhantes, similarmente constroem trabalhos artísticos nos quais ecoam suas respectivas condições *existenciais subalternizadas*.

---

[49] Segundo matéria especial intitulada "Inclusão social pela arte - Os números alarmantes da exclusão", do portal Rádio Câmara, assinada por José Carlos Oliveira, uma pesquisa do IBGE informa que: "93% dos brasileiros nunca foram a uma exposição de arte e 95% jamais entraram em um museu. Embora 28% da população costumem sair para dançar, 78% nunca assistiram a um espetáculo de dança". Reportagem disponível em: https://www.camara.leg.br/radio/programas/324632-inclusao-social-pela-arte-os-numeros-alarmantes-da-exclusao-0721/

Nesse sentido, assuntos, sujeitos, materiais, saberes etc., que outrora estiveram imperiosamente *subjugados às margens*, atualmente podem ser capazes de operar diversas *ampliações* em centros artísticos contemporâneos, a partir de saberes e fazeres anteriormente *inferiorizados*, ou seja, *presenças marginalizadas*, uma vez que articulam *outras* manifestações artístico-culturais *periféricas*, em relação aos *padrões* instituídos, possibilitam, por meio de elementos *limítrofes*, provocar significativos *alargamentos* em universos antes circunscritos a elementos e sujeitos hegemônicos.

2.3 ▒ Marginal, uma ameaça constante

Imagem 22 - Sem título



Fonte: DIOGO, Marcel. 2021.
Performance de bandidagem no 1° Colóquio Discente do PPG da EBA - UFMG, 2021. Imagem digital, print.[50]

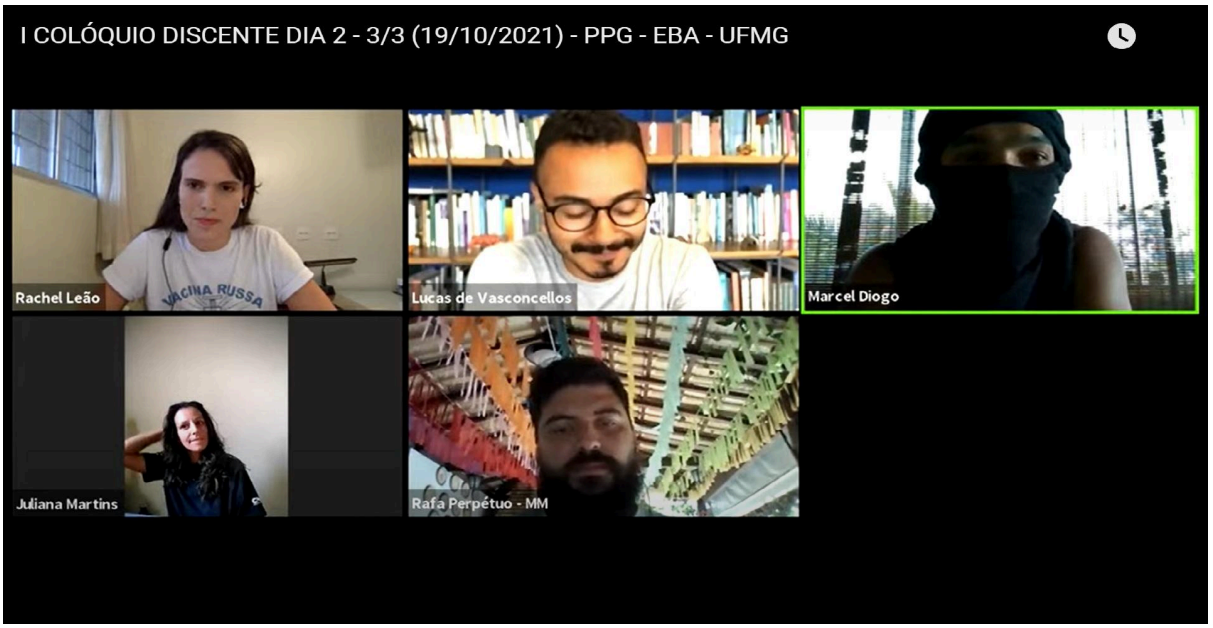
Consciente das possibilidades de nominações pejorativas que recobrem a minha existência e as intransigências comuns em meios acadêmicos relativas a minha imagem, iniciei uma apresentação durante o 1° Colóquio Discente do Programa de Pós-Graduação da EBA - UFMG[51], usando uma camisa sobre o rosto, como mostra a imagem 22, para simular uma

[50] Imagem da mesa 3 do I Colóquio Discente, dia 2, PPG - EBA - UFMG. Youtube, 19 Out. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/64Rrk9zAq5U>. Acesso em: 13 Nov. 2021.

[51] O I° Colóquio Discente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes - EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais -UFMG foi evento interno, organizado com o propósito de criar um intercâmbio entre as linhas de pesquisas da pós-graduação e proporcionar um espaço de compartilhamento entre os discentes pesquisadores do programa. Promovido pelos estudantes do PPGArtes, o evento buscou gerar maior

espécie de máscara conhecida como “touca ninja” ou “balaclava” e, com essa construção imagética, convocar representações clichês de *marginais*. Esse ato buscou refletir sobre estereótipos impostos a alguns grupos sociais, tendo em vista suas aparências, onde vivem, entre outras características instauradas preconceituosamente, e rememorar também o modo como muitas vezes eu me *fantasiava* de ladrão durante algumas brincadeiras pelas ruas do bairro onde vivo. Assim, ocupei o espaço virtual do colóquio discente emulando uma explícita *presença marginal* clichê, comum em minha infância, a fim de suscitar reflexões acerca de elementos *marginalizados*. Nesse processo, a minha condição de existência *subalternizada* e o que faço existir por minhas mãos, constituem elementos que se encontram inevitavelmente associados às conjunturas que me impactam e os meios, incluindo o meu corpo, que inevitavelmente habito. Nesse sentido, a cor da minha pele, o lugar onde vivo, o segurança do supermercado que me persegue pelos corredores quando adentro essas lojas, me indicam que a minha imagem representa, aos olhos de uma sociedade violentamente opressora e desigual, a personificação de uma ameaça marginal. Submetido a tal estigma, incorporo, tenciono e questiono artisticamente estereótipos direcionados a minha pessoa.

Imagem 23 - Sem título



Fonte: DIOGO, Marcel. 2011.
Performance de bandidagem durante a Mesa 3 do 1° Colóquio Discente do PPG da EBA - UFMG. Imagem digital, print.[52]

integração, sobretudo em meio à crise sanitária provocada pela Covid-19. Assim, o Colóquio foi pensado e estruturado como um espaço de diálogo para discutir as pesquisas, multiplicar e pluralizar as reflexões sobre as diferentes formas de pensar as Artes.

[52] Imagem da mesa 3 do I Colóquio Discente, dia 2, PPG - EBA - UFMG. Youtube, 19 Out. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/64Rrk9zAq5U>. Acesso em: 13 Nov. 2021.

Embora o colóquio mencionado tenha estabelecido um encontro on-line entre discentes de uma pós-graduação em artes visuais, a grande maioria das pessoas participantes não consideraram o espaço virtual e a própria imagem gerada por suas câmeras pessoais como possíveis dispositivos propícios à construção de manifestações artísticas. Nesse sentido, a performance que instaurei intencionalmente perante outras pessoas *presentes*, como mostra a imagem 23, gerou risos, constrangimentos e dúvidas pelo fato de evocar uma presença *marginal – divergente* – em meio a outros rostos envolvidos em um contexto virtual que buscava estabelecer certa normalidade diante de uma pandemia[53] ainda vigente. Assim, dentro desse cenário controlado, a minha presença discrepante, tornou-se imageticamente ruidosa por destoar das demais, situação incômoda, entretanto almejada por mim desde o início com o intuito de expressar visualmente diferenças instauradas em sociedades.

Após uma apresentação introdutória da mediadora dessa mesa no colóquio, iniciei minha fala mencionando que escolhi aparecer performando uma imagem que evoca *marginalidade*, com o intuito de suscitar, desde o início, reflexões a respeito da construção de estereótipos mantenedores de desigualdades, uma vez que, esse assunto, imaginários e conjunturas *marginalizadas*, constituem elementos presentes em minhas pesquisas e história de vida, afinal, me encontrava fisicamente em meu atelier, localizado em um bairro *periférico* na *fronteira* entre as cidades de Contagem e Belo Horizonte, conforme já mencionado. Nesse mesmo local eu brincava, quando criança, de polícia e ladrão, momento em que usava, desse mesmo modo, uma blusa no rosto para incorporar uma figura *marginal* que, embora naquela época representasse uma brincadeira, emulava situações reais de violências impostas a nós habitantes de *periferias* pobres. Em sequências as reflexões, observei que essa máscara improvisada com uma blusa constitui também um dos modo como pessoas detidas em penitenciárias ocultam suas identidades para se protegerem de retaliações em circunstâncias de rebeliões, essa menção buscou suscitar certo caráter homogeneizador – um apagamento sob um mesmo estigma – que essa touca ninja, entre outros estereótipos, podem impor aos rostos que recobrem; salientei ainda, a ironia presente em um ato que, *esconde* por meio de uma construção visual que evidencia um clichê popularmente conhecido. Essas reflexões pretenderam, portanto, explicitar estigmas relacionados às ideias acerca de *bandidagens*,

---

[53] Em 11 de março de 2020, a Covid-19, doença infecciosa causada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2), foi caracterizada pela Organização Mundial da Saúde - OMS, como uma pandemia. O termo pandemia se refere à distribuição geográfica de uma doença a nível global. A OMS declarou o fim da pandemia de Covid-19 no dia 5 de maio de 2023.

marginalidades, entre outros rótulos perniciosos que permeiam minha existência, desde a infância, e que *marcam* meu corpo negativamente e outros sujeitos sociais iguais a mim.

Finalizei essa fala introdutória desvestindo a blusa do meu rosto e informando que, mesmo depois de retirar essa máscara improvisada, infelizmente continuaria representando uma *ameaça* aos olhos de uma sociedade violentamente racista, tendo em vista a cor da minha pele; esse comentário derradeiro buscou reforçar os caráteres reflexivos e denunciativos presentes nas produções visuais e escritas que elaboro. Almejei portanto, expressar visual e verbalmente, possibilidades artísticas de denunciar variadas *camadas* de violências que inevitavelmente envolvem minha *existência* diária, afinal, como nos indica o escritor e ativista Frantz Fanon, autor de "Peles negras, máscaras brancas": "Pronto, não foi eu quem criou um sentido para mim, este sentido já estava lá, pré-existente, esperando-me." (FANON, 2008, p. 121).

2.4 ▒ Cabo de guerra

Reflexões e denúncias sobre violentas estruturas segregadoras e categorizações arbitrárias impostas a diversos grupos sociais, constituem elementos recorrentes presentes em obras de artes contemporâneas produzidas por pessoas *subalternizadas* dentro de sociedades fundamentadas em regimes desiguais. A performance intitulada "Cabo de Guerra" (imagem 24), representa outro exemplo de um trabalho artístico que busca sinalar opressões estruturais.

A obra performática estabelece um estado de disputa entre dois times. Os campos apresentam áreas demarcadas que remetem a condições socioeconômicas nas quais países são enquadrados: pobre, subdesenvolvido, terceiro mundo, risco, estável, neutro, primeiro mundo, desenvolvido, rico, potência. Semelhante às competições de cabo de guerra, cada equipe busca, por meio da força, alcançar a zona desenvolvida, rica e assim, consequentemente, puxar o outro time para a área subdesenvolvida, pobre. O trabalho exibe, portanto, uma dinâmica competitiva que suscita disputas geopolíticas entre diversas nações sob o regime capitalista. Assim, o *jogo* transmutado em performance, ocorre dentro de um *campo*, onde as fronteiras desenhadas sugerem delimitações que conformam *desigualdades* instauradas em cotidianos urbanos.

Imagem 24 - Cabo de guerra



Fonte: DIOGO, Marcel. 2013.
Performance realizada na exposição "O que nos Cerca somos nós" no Centro Cultural UFMG. Artistas participantes: Marcel Diogo, Alfredo Nobel, Anderson Feliciano, Clarice Steinmüller, Morgana Mafra e Poliana Nascimento. Registro: Estandelau e Joacélio Batista.[54]

Diferentemente do vídeo "O que nos separa é quase *[in]visível*", observado anteriormente, onde o peixe encontrava-se *limitado* por *barreiras físicas*, embora um tanto transparentes, evocadas para suscitar metaforicamente fronteiras, *quase invisíveis*, que operam e sustentam desigualdades naturalizadas socialmente, por outro lado, na performance "Cabo de Guerra" os campos desiguais segregados apenas por meio de linhas e letras, compõem limites transponíveis, barreiras fisicamente virtuais, que, devido esse caráter transitável, possibilitam submeter as pessoas em suas delimitações.

Desse modo, a *mobilidade* entre *campos desiguais* explicitada nessa obra, por outro viés, convoca ideias reflexivas a respeito de condições *subalternas* impostas a determinados grupos sociais, entretanto, enquanto no trabalho audiovisual, as *barreiras translúcidas* sugerem sutilmente as *fronteiras*, mas impedem inalteradamente o deslocamento do peixe, limitando-o a conformação do copo, na performance, os *limites* mostram-se visivelmente destacados por palavras linhas, além de possibilitarem trânsitos, situação *distinta*, que busca, por outra via, suscitar conscientizações sobre a instituição histórica de *limitações* instauradas socialmente, que promovem diariamente o *enquadramento* forçado de determinadas pessoas em lugares forjados e naturalizados socialmente. Assim, por meio de estruturas e imagens distintas, ambas as obras, "O que nos separa é quase *[in]visível*" e "Cabo de Guerra", refletem sobre *marginalizações*, sobretudo espaciais, operadas diariamente nos contextos

[54] Para ver o vídeo clique no link: **registro da obra** ou aponte a câmera de um celular para o Qr Code ao lado:

urbanos. Dessa maneira, enquanto uma mostra barreiras quase invisíveis que limita o corpo, a outra exibe uma disputa que leva pessoas a posições precarizadas ou favoráveis, e assim, evocam dinâmicas e estruturas instauradoras e mantenedoras de desigualdades.

Imagem 25 - Cabo de Guerra



Fonte: DIOGO, Marcel. 2013.
Performance realizada na exposição "O que nos Cerca somos nós" no Centro Cultural UFMG. Artistas participantes: Marcel Diogo, Alfredo Nobel, Anderson Feliciano, Clarice Steinmüller, Morgana Mafra e Poliana Nascimento. Registro: Estandelau e Joacélio Batista.

Participaram dessa performance, proposta em 2013, os artistas Alfredo Nobel, Anderson Feliciano, Clarice Steinmüller, Morgana Mafra e Poliana Nascimento, a ação foi realizada no Centro Cultural da UFMG, como trabalho integrante da exposição intitulada "O que nos cerca somos nós", mostra articulada pelo "Coletivo Cerca"[55], composto por Estandelau, Juliana Gontijo e eu, Marcel Diogo. Após a ação, as pessoas participantes expressaram algumas reflexões sobre esse trabalho. Clarice Steinmüller observou que quando ocupávamos as áreas com os dizeres rico, primeiro mundo, desenvolvido, potência, localizadas nas extremidades do campo, ficávamos espremidos nas paredes, como pode ser visto na imagem

[55] O Cerca foi um coletivo criado em 2013, em Minas Gerais, por Estandelau, Juliana Gontijo e Marcel Diogo, artistas habitantes na época das cidades de Ibirité, Belo Horizonte e Contagem, respectivamente. Fundam o coletivo para propor residências artísticas no interior do estado, entre outras ações diversas. A 1ª residência ocorreu em Cordisburgo no ano de 2013 em parceria com o Museu Casa Guimarães Rosa e BDMG Cultural. Nesse mesmo ano, realizaram a exposição "O que nos Cerca somos nós". Em 2014, ocorreu a 2ª residência em Congonhas, em parceria com o atelier Kayab e BDMG Cultural. Em 2015 o coletivo desenvolve a ação-exposição intitulada "O benefício da dúvida", selecionada pelo edital do 28° Inverno Cultural da UFSJ e, nesse mesmo ano, a ação-exposição "Eu compro" realizada no Sesc Venda Nova.

25, assim, encurralados defendendo essa posição, a partir de um espaço restrito, revelou-se uma situação, observada pela artista, como semelhante a posturas defensivas que pessoas economicamente abastadas assumem em meios sociais desiguais, afinal, encasteladas em seus condomínios, automóveis blindados, atrás dos grandes muros, encontram-se sujeitos ou países acumuladores de riquezas.

Todas as pessoas participantes estavam nuas nessa performance, uma escolha que faz com que o esforço físico – força de trabalho – se torne explícito durante as disputas do jogo, opção que também evoca as vulnerabilidades de um corpo despido. Assim, ao apresentar metaforicamente *limites* impostos aos corpos cotidianamente em sociedades desiguais, essas obras *expandem* reflexões sobre esses, entre outros assuntos e seres, articulação capaz de gerar desdobramentos reflexivos nos públicos e em instituições artísticas afetadas pelas obras. Nesse sentido, reitera-se que, *presenças marginais*, enquanto corpos *subalternizados* ou obras acerca de assuntos *outros*, podem ser capazes de *dilatar* cenários e imaginários ainda muito restritivos.

2.5 ▒ As Bienais de Veneza

Paulo Nazareth, mencionado no capítulo introdutório deste estudo, é um artista natural de Governador Valadares, Minas Gerais, cidade que apresenta um longo histórico de pessoas que imigram para os Estados Unidos, geralmente em busca do *sonho* de obter melhores condições de vida. Esse é um assunto recorrente em suas produções artísticas, assim como a referência à periferia de Santa Luzia, região metropolitana de Belo Horizonte, local onde viveu junto com sua família mantendo um atelier permanente no bairro Palmital. O artista desenvolve trabalhos em diversas mídias e aborda variados assuntos, como as imigrações de pessoas, desigualdades naturalizadas socialmente, marginalizações de indivíduos e lugares, em resumo, elaborações que refletem criticamente sobre condições de existências que o impactam. Nesse sentido, sua obra intitulada “Bienal de Veneza/Neves”, pode ser observada como um exemplo significativo que aborda e questiona diversas relações desiguais instituídas, sobretudo, relativas aos espaços físicos e simbólicos.

“Bienal de Veneza/Neves” ocorre na rua Nossa Senhora do Rosário, em um bairro denominado Veneza, na cidade de Ribeirão das Neves, localizada também na região

metropolitana de Belo Horizonte. Nazareth instaurou um espaço-obra[56], criado para dialogar com suas ações e peças presentes no renomado evento Internacional "55º Bienal de Veneza", na Itália, para o qual foi convidado a participar em 2013. Assim, a designação de locais distintos sob um título semelhante, articulada artisticamente pelo artista, ironiza e contrapõe dicotomias históricas, sobretudo a imposistiva relação desigual entre *centro* e *margem*, fundamental dentro dos sistemas coloniais do *passado*, entretanto, ainda vigente, sob outras vestes, na atualidade, uma vez que, encontramo-nos imersos em estruturas onde o eixo euro-norte-americano representa o lugar central, dominante e hiperfocado, enquanto todo o *resto*, compulsoriamente é relegado *às margens*. Nesse sentido, cabe afirmar que as invasões e práticas colonizadoras instituíram mundialmente concepções e dispositivos desiguais binários que, embora remodelados ao longo dos tempos, ainda perduram e mantêm assimetrias que impactam significativamente o hodierno. Gaspar Barleus, teólogo e escritor, redige em 1647 a "História dos feitos praticados no Brasil, durante oito anos sob o governo do ilustríssimo Conde João Maurício de Nassau", uma publicação destinada a registrar as intervenções holandesas em terras brasileiras que, entre outras coisas, revela uma visão exploratória, dominante que, em alguma medida, ainda perdura. Em uma passagem desse documento, o autor reproduz a máxima "Ultra Aequinoxialem Non Peccari", que pode ser traduzida como "Além da linha equinocial não se peca", sentença que, além de outros sentidos, indica a sujeição do hemisfério sul a uma condição *primitiva-subalterna*, abaixo da moral e valores ocidentais instituídos, ou seja, *inferiorizada* em relação ao modelo europeu etnocêntrico e auto-idealizado.

> Todos os flagícios eram divertimento e brinquedo, divulgando-se entre os piores o epifonema: — "Além da linha equinocial não se peca" —, como se a moralidade não pertencesse a todos os lugares e povos, mas somente aos setentrionais, e como se a linha que divide o mundo separasse também a virtude do vício. Mas tudo isto foi suprimido e emendado pela severidade e prudência do novo governador, que coibia muitos abusos, corrigia muitos erros e punia rigorosamente muitos delitos, de modo que se poderá crer ter êle feito maior número de bons do que encontrou. A justiça, a eqüidade, a moderação, quasi enterradas no país, foram restituídas às cidades, vilas e aldeias. Restaurou-se a reverência à religião, o respeito ao Conselho, o horror dos julgamentos e o vigor das leis. Muitas destas foram proveitosamente emendadas e outras promulgadas. Conseguiram os cidadãos a sua

[56] Denomino primeiramente de *espaço-obra* a *Bienal de Veneza/Neves* de Paulo Nazareth tendo em vista que as espacialidades físicas, simbólicas e as obras envolvidas neste trabalho constituem elementos fundamentais.

> segurança e garantiu-se a propriedade individual. A cada um voltou ou foi imposta a vontade de cumprir com os seus deveres. Os dignos obtinham muito facilmente as honras, como os indignos e criminosos os castigo. (BARLEUS, 1647, p.53)

Amparado em uma cosmovisão reducionista comum em sua época, que dividia o mundo entre "Setentrional" a designação referente ao lado norte e "Meridional" a parte sul, separadas *naturalmente* pela linha "equinocial", atual "linha do Equador", Barleus reproduz pensamentos estereotipados, violentamente autoritários e segregacionistas, como por exemplo, o trecho onde diz: "como se a moralidade não pertencesse a todos os lugares e povos, mas somente aos setentrionais, e como se a linha que divide o mundo separasse também a virtude do vício", frase presente em seus escritos e que revela o violento olhar preconceituoso e discriminatório difundido por colonizadores no *passado*, porém, ainda *presente* sob outras roupagens.

O sociólogo e professor Onofre dos Santos Filho reflete sobre a máxima escrita por Barleus e os impactos que pensamentos dessa natureza instituíram no passado e, por conseguinte, reverberam na época atual:

> A máxima do século XVI, ultra aequinoxialem non peccari – ao sul da linha equinocial não se peca –, expressa mais do que uma divisão entre vício no Sul e virtude no Norte. Exprime um sistema de localização espacial que, a partir do Trópico de Câncer, demarca dois mundos distintos: um ao Norte, baseado no Direito das Gentes europeu que regula o exercício da violência e as relações entre os nascentes Estados territoriais; outro ao Sul, não sujeito a este Direito, aberto ao exercício da violência pelos Estados europeus na tomada de terra do Novo Mundo. Trata-se de um processo de domínio que mais tarde os contratualistas racionalizarão através de nova clivagem: sociedades não contratuais ao sul do Trópico de Câncer; sociedades contratuais ao norte do Trópico de Câncer. Essa nova clivagem resultou no entendimento dos povos do Sul vivendo em situação de anarquia no estado de natureza. Como em tal situação a única forma de ordenamento possível é aquela derivada do uso da força, os Estados colonizadores europeus se viram autorizados a ela recorrerem na conquista e dominação das etnias locais do chamado Novo Mundo. Após o último empreendimento colonial europeu no último quartel do século XIX, conhecido como a partilha da África, não havia mais terras livres a conquistar e a ideia de anarquia e de estado de natureza foi paulatinamente se estendendo ao conjunto das interações internacionais. (SANTOS FILHO, 2022, pg.487)

A partir dos apontamentos de Santos Filho, podemos perceber resquícios de estigmas projetados anteriormente sobre a região sul global e seus habitantes que ainda vigoram e alimentam conjunturas desiguais e fundamentalmente reducionistas, como as ideias acerca de uma suposta incivilidade, primitivismo, anarquia, entre outros preconceitos, impostos a espaços e indivíduos fora, atualmente, do eixo euro-norte-americano. Nesse sentido, as divisões forjadas e nomeadas no passado como "setentrional" e "meridional", tornaram-se posteriormente "metrópole" e "colônia", concepções antiquadas que perduram na atualidade sob outras designações, como por exemplo, "primeiro mundo" e "terceiro mundo", classificações que, entre outras coisas, projetam um ranqueamento simplista e impositivo sobre regiões consideravelmente complexas, conformação semelhante as categorias "desenvolvido" e subdesenvolvido", que expressam uma desigualdade hierárquica dual, porém, enquanto uma simplificação autoritariamente instituída, ignora propositalmente os motivos pelos quais tais regiões tornaram-se desenvolvidas e subdesenvolvidas.

O filósofo, teórico político, historiador, intelectual e professor Achille Mbembe, em seu livro intitulado "Crítica da Razão Negra", observa a instituição de narrativas dominantes, validadoras da relação *centro* e *margem*, perpetradas por povos ocidentais a fim de justificar a dominação de outros grupos, assim, segundo o autor: "Na sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar o seu poder, o hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, o país natal da razão, da vida universal e da verdade da Humanidade." (MBEMBE, 2014, pág.27).

Conforme indica o autor, amparadas em vieses etnocêntricos e interesses exploratórios, sociedades se autoproclamaram o *centro* e a *origem* de valores e elementos superestimados, gesto, portanto, autoritário e parcial que, consequentemente, impôs a outras culturas, condições de existências *subalternizadas*. Sob essa ótica fragmentária, regiões, pessoas, plantas e quaisquer outros elementos foram submetidos a um juízo discriminatório. O historiador Martin Bernal, em seu texto intitulado "A imagem da Grécia Antiga como uma ferramenta para o colonialismo e para a hegemonia europeia", observa mecanismos, sobretudo discursivos, que fabricaram a narrativa onde interpreta-se a cultura grega antiga como uma manifestação originalmente autógena, portanto, sem vínculos com outros povos passados, entretanto, considerada o "berço" de uma suposta unidade cultural europeia, nesse sentido, o autor reflete a respeito de concepções de mundo partidárias e vinculadas a pensamentos dominantes que fundamentam ideias presentes até os dias atuais. Assim, sob óticas tendenciosas e instituídas culturalmente, até mesmo as variações climáticas estiveram

submetidas a dicotomias discriminatórias. Bernal indica, por exemplo, uma visão estereotipada difundida pelo Romantismo europeu que classificava e hierarquizava regiões e seus respectivos climas: "[...] Os românticos também acreditavam que a virtude fosse produzida por meio-ambientes favoráveis ou estimulantes, particularmente as montanhas e geladas regiões do Norte, como a Escócia e a Suíça." (BERNAL, 2005, p.18). Conforme expressado pelo autor, pessoas e suas respectivas regiões foram submetidas a etnocêntricas categorizações hierárquicas, arbitrariamente fabricadas e impostas a tudo e todos que, distantes – físico e simbolicamente – do centro instituído, encontram-se relegados *às margens*.

Nesse caminho reflexivo, Aníbal Quijano compreende o atual sistema capitalista como uma instituição "colonial/moderna eurocentrada", uma vez que, entre outras razões, opera explorações e o controle do trabalho, a partir de uma lógica *centro-margem*, herdeira dos regimes coloniais.

> O controle do trabalho no novo padrão de poder mundial constituiu-se, assim, articulando todas as formas históricas de controle do trabalho em torno da relação capital-trabalho assalariado, e desse modo sob o domínio desta. Mas tal articulação foi constitutivamente colonial, pois se baseou, primeiro, na adscrição de todas as formas de trabalho não remunerado às raças colonizadas, originalmente índios, negros e de modo mais complexo, os mestiços, na América e mais tarde às demais raças colonizadas no resto do mundo, oliváceos e amarelos. E, segundo, na adscrição do trabalho pago, assalariado, à raça colonizadora, os brancos. [...] Quando Raúl Prebisch criou a célebre imagem de "Centro-Periferia" (The American Economic Review, 1959; ECLA, 1960; Baer, 1962), para descrever a configuração mundial do capitalismo depois da Segunda Guerra Mundial, apontou, sabendo-o ou sem saber, o núcleo principal do caráter histórico do padrão de controle do trabalho, de seus recursos e de seus produtos, que formava parte central do novo padrão mundial de poder constituído a partir da América. O capitalismo mundial foi, desde o início, colonial/moderno e eurocentrado. (QUIJANO, 2005, p. 120)

Assim, conforme observado a partir dos autores e reflexões apresentadas, a concepção de mundo colonial, que divide tudo e todos a partir de uma lógica binária hierárquica entre *centro* e *margem,* onde a parte central congrega valores superiores, enquanto projeta-se inferiorizações preconceituosas a seção *marginalizada*, segue em curso, remodelada de outras maneiras, mas mantendo sua fundamentação inicial dicotômica e desigual.

Nesse rumo, retomo a espécie de sítio-específico[57] intitulado "Bienal de Veneza/Neves", proposto por Paulo Nazareth, uma vez que, cabe considerá-lo uma manifestação artística que articula tecnologias, assuntos e saberes historicamente *marginalizados*, além de constituir uma produção que aborda de forma crítica e irônica, desigualdades espaciais historicamente instituídas. Assim, o artista constrói um espaço-obra-intervenção-relacional[58], que entrelaça lugares homônimos, a cidade italiana onde ocorre a renomada Bienal e o bairro *pobre* e *periférico* igualmente batizado como Veneza, elaboração artística, portanto, que amalgama os locais, a coincidência de seus nomes , suas respectivas *diferenças* e tudo que pode ser movimentado a partir da articulação desse trânsito físico e conceitual, em função de compor uma obra de arte contemporânea que habita e discute profundamente as diversas margens.

O artista conecta regiões sob um mesmo título: "Bienal de Veneza", sendo a versão *periférica* acrescida da palavra Neves, que corresponde a uma parte da denominação da cidade – Ribeirão das Neves – onde o bairro Veneza encontra-se inserido. Assim, a partir dessa ação de nomear semelhantemente locais com realidades diferentes, Paulo Nazareth iguala, irônica e discursivamente, locais distintos, um ato que, entre outras coisas, instaura possibilidades *existenciais* para além das concepções instituídas historicamente e, ao mesmo tempo, expõe desigualdades *presentes* em ambos os lugares relacionados, ou seja, a ação insubordinada de construir esse espaço-obra-intervenção-relacional intitulado Bienal de Veneza/Neves, em referência ao consagrado evento italiano, explicita a possibilidade de inventar outros espaços e, concomitantemente, revelar dicotomias ainda vigentes, como por exemplo as diversas polaridades centro e margem, beleza e feiúra, riqueza e pobreza, desenvolvido e subdesenvolvido etc., construídas e naturalizadas desde a colonização.

A artista, pesquisadora e professora Elisa Campos, em seu texto intitulado "Aberturas e atravessamentos: poéticas da ação na arte urbana hoje", reflete a respeito de intervenções

---

[57] O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Site Specific in: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific. Acesso em: 13 de junho de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

[58] Amplio a denominação da Bienal de Veneza/Neves para *espaço-obra-intervenção-relacional* com o intuito de sinalizar que essa manifestação artística articula conexões entre os espaços e tempos aos quais se insere, os habitantes locais, suas respectivas realidades e relações possíveis. Ou seja, resulta em algo que extrapola o conceito de *instalação*, devido os fluxos e *transbordamentos* para além dos domínios espaciais, e excede também a noção de *sítio específico*, uma vez que conecta vários espaços, pessoas, realidades, estigmas etc., instaurando sistemas, físicos e simbólicos, cujas associações convocadas questionam, tensionam, explicitam, transformam pessoas, locais, histórias, tempos etc.

artísticas construídas nos meios urbanos e possíveis interações estabelecidas entre as obras, os espaços e as populações afetadas por tais construções:

> As poéticas da ação na arte, compreendidas a partir das manifestações de intervenção nas cidades, possuem uma história recente, verificável, sobretudo desde os anos 60, pautada em grande medida por realizações que se impõem de forma inesperada dentro da malha urbana. Nesse sentido, traz também elementos bastante específicos e instigantes sobre sua relação com o tempo, conceito que se desdobra em nuances relativas ao momento de sua instauração enquanto ação, incluindo as diferentes formas como interage com a cidade e com o cidadão, além de sua permanência ou transitoriedade. Se concordarmos que a cidade, como diz Milton Santos, se coloca como a história de cotidianos sucessivos, trazendo para o presente o que ela já foi e a semente do que virá a ser, podemos compreender a complexidade relativa às interações temporais que essas intervenções artísticas ativam nesse espaço, por efêmeras que sejam. (CAMPOS, 2020, p.176)

Os escritos da autora nos convidam a perceber complexas tramas sociais e elaborações artísticas que intervêm em espaços urbanos, intercalam tempos, entre outros elementos que, entrelaçados, instauram *outros* cenários instigadores. Assim, cabe pensar que a duplicação da Bienal de Veneza, elaborada em um contexto periférico, revela, sobretudo, a possibilidade de intervir e transformar contextos sociais diversos. Nesse sentido, enquanto artista, Paulo Nazareth articula conexões entre os locais que intervém e suas respectivas condições desiguais, ou seja, utiliza-se do lugar de poder que participar de um evento como uma Bienal de Veneza lhe confere, e desloca parte desse poderio – protagonismo, estima, visibilidade, verbas – para o bairro Veneza, *periferia* subestimada da cidade de Ribeirão das Neves, região metropolitana de Belo Horizonte, um local habitualmente estigmatizado e desprovido de relevância no âmbito das artes contemporâneas. Em outras palavras, uma vez partícipe desse espaço superestimado culturalmente que representa a Bienal de Veneza, na Itália, tendo em vista hierarquizações coloniais ainda vigentes, o artista opera em alguma medida uma partilha da concentração de poder superabundante de um lado para o outro cotidianamente ignorado e empobrecido. Assim, em meio a dicotomias e desigualdades instauradas historicamente, Paulo Nazareth *marginaliza* a Bienal italiana, consagrado *centro* artístico, ao passo que movimenta alguma *centralidade* para o bairro Veneza, ação que *cruza* duas realidades distintas sob um mesmo título e busca, entre outras coisas, desarranjar hierarquias pré-estabelecidas, desvelar mecanismos coloniais que naturalizam organizações sociais injustas, além de criar *outras* conjunturas *entrecruzadas* por locais geralmente vistos como antagônicos.

Pensar que o artista *cruza* as bienais de Veneza – Ribeirão das Neves e Itália – e assim instaura uma complexa trama *entrecruzada* entre campos, tempos, povos etc., corresponde a um caminho que evoca as reflexões propostas pela professora, poeta e ensaísta Leda Maria Martins em seu texto intitulado "Performances da oralitura: corpo, lugar da memória:

> A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim.(MARTINS, 2003, p. 69)

O *cruzamento* de bienais engendrado pelo artista, não necessariamente amistoso, propicia experiências transculturais[59], uma vez que promove o encontro entre elementos de culturas diversas e demonstra oportunidades para criar outras fabulações para além dos cenários pré-existentes. Assim, a obra Bienal de Veneza/Neves, ao mesmo tempo que questiona e tensiona conjunturas vigentes, também sinaliza e apresenta possibilidades de inventar outras narrativas, espaços, conceitos etc. Resulta, portanto, em uma construção artística que, ao cruzar, ressignificar, tensionar estruturas pré-estabelecidas, torna-se capaz de gerar expansões físicas e simbólicas em cenários e conhecimentos, sobretudo ligados ao universo das artes contemporâneas.

Tendo em vista ainda as desigualdades vigentes e a ausência histórica e costumeira de atenção voltada às produções artísticas não hegemônicas – para além de meros temas exotizantes ou inferiorizantes –, situação que gera *invisibilização* ou *inferiorizações* de manifestações culturais e pessoas habitantes de regiões postas *às margens* dos grandes centros urbanos, cabe evocar as reflexões de Giorgio Agamben sobre "O que é o contemporâneo?", quando o filósofo argumenta que: "A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos." (AGAMBEN, 2009, p.70)

A partir das reflexões de Agamben, observa-se que Paulo Nazareth instaura um *espaço-tempo-obra* contemporâneo, até então, ainda não *habitado-usufruído*, uma vez que,

---

[59] "transcultural", o mesmo que intercultural. Relativo às relações ou trocas entre culturas. Que se estabelece entre culturas diferentes, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2023, https://dicionario.priberam.org/intercultural.

corresponde a uma elaboração artística *periférica* decorrente de um *trânsito-mescla* entre tempos, mundos, povos distintos e distantes, portanto, algo antes inexistente. Ou seja, a Bienal de Veneza/Neves constitui um *espaço-tempo* presentificado onde "jamais estivemos", pois, é resultado da ressignificação e junção de outras realidades pré-existentes, assim, enquanto uma construção *entrecruzada* inédita, no tempo e no espaço, resulta em uma experiência ainda não vivenciada. Agamben ainda nos sugere que: "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro." (AGAMBEN, 2009, p.62). Desse modo, o bairro Veneza em Ribeirão das Neves, Minas Gerais, historicamente posto à sombra, no escuro, fora do *foco*, torna-se evidenciado como partícipe de uma obra de arte contemporânea, ação que lhe confere outras possibilidades existenciais, ao mesmo tempo que explicita todas as diferenças existentes entre a região *periférica* e a cidade de Veneza da qual herda seu nome e, agora, uma bienal. Observa-se ainda que o artista cria um duplo fluxo *marginal* entre os espaços e elementos que *entrecruza*, ou seja, movimenta a bienal sentido o bairro Veneza, na *periferia* de Ribeirão das Neves, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, um local historicamente suplantado, portanto, um destino *marginal*, assim como, em sentido contrário, envia para Veneza, cidade italiana e importante *centro* artístico, elementos *marginalizados*. Desse modo, Paulo Nazareth promove diversas articulações *marginais* em duplos sentidos, uma vez que, instaura um vetor direcionado a um espaço *marginal*, ao mesmo tempo que encaminha *outros* vetores marginais rumo ao *centro*.

As reflexões propostas por Agamben, *focadas* em elementos *desapercebidos*, indicam considerável relevância que seres e locais postos *às margens,* em outros períodos históricos, podem suscitar dentro de cenários artísticos contemporâneas, ou seja, se considerarmos, a partir das reflexões do filósofo, que aquilo que chamamos de contemporâneo, será composto por elementos que estiveram no "escuro", contendo algo ainda "não-vivido", podemos inferir que pessoas e culturas *marginalizadas*, alocadas historicamente fora do *foco*, relegadas às *bordas*, constituem existências relevantes na construção do complexo fenômeno que denominados contemporaneidade.

Considera-se que os cenários e obras de artes contemporâneas constituem manifestações diversas e passíveis de criar, alterar e ampliar contextos artísticos pré-existentes, nesse sentido, não operam sob uma lógica *evolucionista*, onde, um pensamento considerado inovador, substitui aquele que se encontrava vigente. Assim, para além de concepções evolutivas e monovalentes, as proposições artísticas contemporâneas, sobretudo marginais,

apresentam possibilidades coexistênciais que buscam ampliar, ressignificar, redesenhar, reinterpretar, anunciar, conectar etc., nesse sentido, correspondem a *outras* manifestações diversas e disruptivas dos monopólios até então vigentes.

Imagem 26 - Bienal de Veneza/Neves



Fonte: NAZARETH, Julio. 2015.
Fotografia da entrada do espaço no bairro Veneza em Ribeirão das Neves, Paulo Nazareth e Francisco Magalhães no local e fim de tarde na laje. Acervo do artista.

Sob essa ótica, cabe observar que Paulo Nazareth apresenta uma *outra* Bienal de Veneza em Ribeirão das Neves, ao mesmo tempo que ressignifica o consagrado e habitual evento italiano. Ação artística que, entre outros interesses, não busca *substituir* a mostra tradicional, afinal, a construção instaurada na *periferia* não rivaliza, coaduna com o evento italiano, assim o artista e sua obra, apresentam, portanto, *outras* possibilidades e ações coexistentes, incluso o próprio ato de fundar uma bienal em qualquer lugar.

Assim como determinados conceitos, pessoas e espaços *sujeitados* à *periferização* encontram-se escamoteados dentro dos grandes centros urbanos – tendo em vista que cidades ocidentalizadas geralmente operam sob sistemas sociopolíticos que estabelecem hierarquizações entre indivíduos, locais, etc. –, a Bienal de Veneza/Neves, entre outros trabalhos, podem ser pensados a partir de/e vinculados a conhecimentos também comumente *marginalizados*, como por exemplo, saberes dos povos originários ou afrodiaspóricos, conhecimentos que, por outras vias, poderão *ampliar* as possibilidades interpretativas e

estabelecer *outras* relações significativas e conectadas com a construção de conhecimentos a respeito daquilo que outrora esteve às sombras, ou seja, acionar referências e epistemologias marginalizadas, isto é, mover-se rumo às margens artísticas e epistemológicas, poderá nos permitir ampliar e conceber alternativas materiais e conceituais para além dos arcabouços hegemônicos. Nesse sentido, a partir da encruzilhada enquanto operador conceitual proposto por Leda Maria Martins, cabe pensar também a obra de Paulo Nazareth conectada à encruzilhada de três caminhos de Exu, seu Orixá de cabeça, segundo o próprio artista.

"Obá Oritá Metá é um dos vários títulos concedidos a Exu, esse o define como o rei da encruzilhada de três caminhos. O que seria então a encruzilhada? Para alguns, a morada do dínamo do universo, ponto de força, caminhos de interseções e possibilidades." (RUFINO, 2017, p.69)

Desse modo, a *obra-encruzilhada* de Paulo Nazareth ,intitulada Bienal de Veneza/Neves, pode ser interpretada-vivenciada a partir do caminho tríplice de Exu Obá Miritá Etá, pois, ao *entrecruzar* Veneza-Itália e Veneza-Neves surge um terceiro vetor que é esse amálgama e as possíveis reverberações que emergem desse *cruzamento*, sendo essa terceira via uma rota de duplo vértice: onde um sentido pode apontar questionamentos sobre estereótipos historicamente naturalizados, enquanto o outro é capaz de guiar direções inventivas para além das estruturas pré-designadas.

Assim, a obra Bienal de Veneza/Neves de Paulo Nazareth e tudo que ela engendra, nos possibilita, portanto, vivenciar elementos materiais, físicos, simbólicos, conceituais, entre outros dispositivos passíveis de experiências em arte contemporânea, uma vez que, nos oferece sistemas de conhecimentos múltiplos capazes de ampliar nossas concepções de mundo para além de arcabouços rígidos de outros tempos.

2.6 ▒ *Vou aprender a ler pra ensinar meus camaradas*[60]

Segundo Manuel Castells: "Comunidades são redes de laços interpessoais que proporcionam sociabilidade, apoio, informação, um senso de integração e identidade social" (Castells, 2003, p.106). As favelas, habitações improvisadas e precárias construídas geralmente às margens

[60] Trecho da música "Yá Yá Massemba", de José Capinam e Roberto Mendes.

dos grandes centros urbanos pela população brasileira empobrecida e predominantemente negra, também são chamadas de "comunidades". Evoco tal conceito para refletir sobre manifestações artísticas, como a obra Bienal de Veneza/Neves de Paulo Nazareth, por exemplo, que notadamente articulam referenciais e artifícios comunitários, e que geralmente são evocadas dentro dos sistemas das artes por pessoas habitantes de comunidades marginalizadas, ou seja, interessa aqui elementos comunitários vistos como dispositivos capazes de operar alargamentos de arcabouços artísticos hegemônicos, isto é, sujeitos, obras e ações artísticas diversas que suscitam conexões entre povos, fazeres e saberes articulados em comunhão e presentes em falas, obras, posicionamentos, procedimentos, sobretudo marginais, que, pelo fato de compreenderem coletividades diversas, podem ser capazes de povoar, ressignificar e ampliar singulares e engessados sistemas artísticos vigentes. Assim, diferentemente de produções artísticas predominantemente individualistas e segregacionistas de outros tempos, observa-se determinado interesse atual por concepções comumente gestadas às bordas de correntes e espaços dominantes, e que podem ser capazes de criar laços entre grupos diversos e buscar conscientizações rumo modos de fazer e ser favoráveis a instaurar coexistências comunitárias.

Sobre produções poéticas contemporâneas que intervêm nos centros urbanos e articulam outras possibilidades disruptivas e anti-hegemônicas, Elisa Campos escreve:

> Trata-se de uma produção que busca construir diálogos diretos com a comunidade, destituindo curadores, críticos, instituições e mercado de seu tradicional papel de mediadores entre arte e público. Ao apropriarem-se do espaço urbano, tais manifestações são inserções por excelência críticas e provocadoras que externam fissuras presentes no próprio contexto da arte, nos modelos de gestão cultural hegemônicos, produzindo uma cultura de oposição à estrutura capitalista que rege nossa vida nos grandes centros urbanos e também nas periferias urbanas.(CAMPOS, 2020, p.176.)

Interesses contemporâneos de artistas por espaços públicos, sobretudo a rua, também podem ser observados como movimentações rumo às margens, em direção a locais mais diversos, heterogêneos e comunitários, uma vez que constituem deslocamentos que buscam se afastar de contextos artísticos preponderantemente delimitados e hipercontrolados como as galerias de arte ou museus, por exemplo. Ou seja, a rua como borda, conjuntura locada fora da circunscrição de estruturas institucionais das artes, pode apresentar cenários favoráveis para articulações artísticas capazes de evocar públicos e experiências diversas, para além de

limitações proeminentes dentro de espaços tradicionais. Nesse sentido, locais, materialidades, discursos, escolhas, posicionamentos articulados por diversas pessoas que constroem obras artísticas na contemporaneidade, apontam interesses direcionados para fora de limitadas e limitantes concepções hegemônicas ainda vigentes no meio artístico. Em outras palavras, nota-se atualmente movimentações de artistas nos cenários contemporâneos que caminham sentido às margens em busca de alargar limites conformadores e tradicionalmente estabelecidos.

Em um texto intitulado "De sul a norte: Globalização e compartilhamentos na obra de Paulo Nazareth", a professora Giovana Ellwanger, observa que o artista não foi à Bienal de Veneza italiana, pois, tem como princípio "não pisar em solo europeu antes de passar por todos os países africanos:

> Paulo Nazareth não viajou à cidade italiana para cumprir agenda relacionada à mostra, como acompanhar a montagem da obra, conceder entrevistas, participar de conferências, como se esperaria. Sua convicção o orienta a não pisar em solo Europeu antes de ter percorrido toda a África. (ELLWANGER, 2016, p.2428.)

Escolher posicionar seu próprio corpo presente fora da Bienal de Veneza italiana, sustentando a premissa estabelecida de só pisar na europa apenas após visitar todos os países africanos – que infelizmente representam no imaginário global contextos impositivamente marginalizados – indica, entre outras coisas, um senso comunitário, de conexão e pertencimento com suas raízes africanas, vinculação essa fundamental e que reverbera em suas obras. Os Boruns, indígenas habitantes da região onde nasceu Paulo Nazareth e os povos africanos trazidos à força para o Brasil durante o período colonial escravocrata, constituem grupos que compõem a ascendência do artista e encontram posições proeminentes dentro dos seus trabalhos artísticos.

Entre as proposições que Paulo Nazareth enviou a Bienal de Veneza italiana, estiveram presentes, a convite do artista, dois indígenas Guarani Kaiowás habitantes de uma reserva em Ponta Porã, Mato Grosso do Sul, o cacique Genito Gomes e o pajé Valdomiro Flores, que expunham para o público presente a condição de vida violentamente precária e vulnerável imposta a seu povo em território brasileiro. Uma ação que, além de amplificar reflexões e denúncias sobre genocídios direcionados aos povos originários por meio das vozes dos próprios indígenas, estabelece também um vínculo comunitário entre esse grupo marginalizado e o artista que usa o espaço de poder e visibilidade da Bienal ao seu dispor

para agregar presenças e reivindicações de pessoas e grupos dos quais considera fazer parte, ou seja, os indígenas não ocupam esse lugar como representantes de Paulo Nazareth, mas como agentes de suas próprias histórias de vida, que o artista reconhece como familiar tendo em vista sua ancestralidade. Concomitantemente, nas exposições das duas Venezas, havia uma obra intitulada "Santos de Minha Mãe" que apresentava coleções de produtos cujas marcas possuem nomes de santos, ação, portanto, simultânea nos dois territórios e que tinha como um dos objetivos principais conectar os espaços distantes geograficamente. Os diversos rótulos e produtos nomeados com nomes santos, constituem uma coleção que também abarca um teor irônico ao intercalar o mundo do consumo e a tradição católica-europeia presente fortemente no Brasil. Nesse sentido, os conjuntos com nomes santos exibidos, evocam a devoção de sua mãe a um catolicismo-popular que conecta e celebra uma cultura familiar e comunitária. Em solo italiano um vídeo intitulado "Aprender a rezar Guarani & Kaiowá para o mundo não acabar" era exibido no local onde estavam os indígenas, nessa obra, um fundo preto contínuo reforça uma reza coletiva ininterrupta, construção onde a imagem negra constante associada às vozes e instrumentos originários incessantes, retroalimentam-se criando um continuum capaz de evocar, ao mesmo tempo, ideias metafóricas e literais de início e fim, ou seja, extremos – princípio e término – deflagrados além do título, sobretudo pela ausência de imagens, sem qualquer introdução ou finalização, elaboração que invoca astutamente condições marginalizadas partilhadas por populações negras e indígenas habitantes do Brasil.

Assim, Paulo Nazareth aquilomba-se[61] com Genito Gomes, Valdomiro Flores, sua mãe Ana Gonçalves da Silva, sua avó Nazareth Cassiano de Jesus de quem herda artisticamente seu sobrenome, seu irmão Júlio Nazareth, além de diversas outras pessoas que cruzam seu caminho e compõem comunidades sócio-artísticas colaboradoras na construção de obras capazes de pensar e ressignificar os espaços onde eclodem, seja em Veneza na Itália ou em Veneza Ribeirão das Neves, periferia de Minas Gerais.

Elisa Campos ainda nos conta que Paulo Nazareth "defende seu trabalho como uma "arte de conduta", declarando ainda que a arte 'é uma forma de estar presente na vida, questionar o

[61] Os Quilombos, ou Mocambos, correspondem às nomenclaturas utilizadas para designar as comunidades formadas majoritariamente por escravizados fugitivos na época do Brasil Colonial. Segundo o historiador Flávio dos Santos Gomes, em seu livro intitulado "Mocambos e Quilombos, uma história do campesinato negro do Brasil" em referência aos Quilombos: "A palavra seria utilizada para caracterizar tanto as estratégias militares - acampamentos - na África pré-colonial como aquelas da resistência à escravidão da América portuguesa." (GOMES, 2025, p. 11).

cotidiano e, ao mesmo tempo, apreciá-lo.’’’[62] (CAMPOS, 2020, p.180). Informação essa que denota interesses e posicionamentos do artista frente os contextos artísticos contemporâneos nos quais adentra e leva consigo as comunidades marginalizadas que considera fazer parte.

Negar sua presença em solo europeu, local geralmente hiperfocado e cobiçado, até que percorra toda a África, historicamente marginalizada e explorada pela europa, revela, além de um compromisso e interesse pessoal com comunidades africanas, também um posicionamento político que busca demarcar sua posição à margem do sistema hegemônico, um ato que inclusive questiona e ironiza o poder de atração e estima que o território historicamente colonizador e hiperfocado aparenta possuir. Privilegiar sua presença em solo dos explorados em detrimento dos exploradores, representa uma postura que procura questionar e ironizar hierarquias pré-estabelecidas, explicitar as próprias relações exploratórias, além de firmar um compromisso e um vínculo com povos originários massacrados e ancestrais africanos historicamente marginalizados que foram deslocados para o Brasil à força pelos europeus.

Paulo Nazareth articula entre tempos – históricos, presentes, ficcionais, futuros – e amalgama espaços – físicos, simbólicos, consagrados, estigmatizados – elementos que, ao mesmo tempo, denunciam desigualdades instituídas e mesclam as partes envolvidas em prol de algo distinto, ou seja, igualar discursivamente a bienal construída no bairro periférico e o célebre evento veneziano, possibilita revelar os contrastes entre esses espaços e, ao mesmo tempo, proporcionar alguma ressignificação e movimentação sociocultural na região historicamente precarizada. Nesse sentido o artista de alguma forma desordena estruturas tradicionais, espaciais, artísticas, entre outras, em função de articular possibilidades diversas de reinterpretar os mundos à nossa volta.

Assim, ao subverter conjunturas desiguais pré-existentes, o artista entrelaça espaços, realidades, conceitos, preconceitos, estigmas, prestígios, desprezos, em uma obra-amálgama que gera outras possibilidades interculturais. Ao emaranhar elementos tradicionalmente apresentados como opostos – centro e periferia –, o artista utiliza-se das próprias contradições instituídas para explicitar desigualdades históricas e ainda fomentar outros futuros possíveis.

---

[62] Campos, E. (2020). Aberturas e atravessamentos: poéticas da ação na arte urbana. OuvirOUver, 16(1), 174-187. https://doi.org/10.14393/OUV26-v16n1a2020-51491

2.7 ▒ Quando as bordas se cruzam ou uma poética onírica em Ibirité, cidade dormitório

Estandelau, outro artista que habita uma área periférica, articula em diversos trabalhos reflexões sobre comunidades e suas *marginalizações*. Recordo que quando o conheci nos aproximamos devido às nossas condições de vida similares: ambos estudávamos e trabalhávamos em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais, e vivíamos em cidades *às margens* desse *centro* urbano e que compunham sua região metropolitana. Conversávamos sobre semelhanças entre nossos bairros *periféricos*, as precariedades presentes em nossas regiões e os contrastes proeminentes nas paisagens cotidianas em nossos deslocamentos até a zona *central* de Belo Horizonte, assim como outros elementos comuns na vida de pessoas que transitam entre *margens* e *centros*.

Recordo que em 2011, durante um projeto denominado "Conversas" desenvolvido pela iniciativa CEIA (Centro de Experimentação e Informação de Arte)[63] onde conheci Estandelau, que figurava como artista residente selecionado pelo projeto, escutei suas primeiras reflexões a respeito da relação que Ibirité – cidade onde residia nessa época – estabelecia com a capital Belo Horizonte. O artista esboçava seu descontentamento com o fato de habitar o que denominou como "cidade dormitório", pois observava um contexto onde a população deslocava-se pela manhã para ir trabalhar na capital e retornava apenas ao cair da noite para dormir em suas respectivas residências, assim, Ibirité resumia-se em um grande dormitório de uma massa trabalhadora cooptada e explorada pela capital do estado. Rememoro ainda que me identifiquei com as reflexões apresentadas por Estandelau, afinal, ambos saímos de casas localizadas nas *bordas* de Belo Horizonte e retornávamos ao fim do dia, como a grande maioria das pessoas trabalhadoras em grandes *centros* urbanos.

Além dessa identificação com as reflexões que o artista desenvolvia a respeito da população, a cidade onde habitava e sua condição como um sujeito *marginalizado*, também observei interessado as possibilidades de relações entre essa narrativa exposta por Estandelau e o modo de construção que ele havia estabelecido para uma de suas séries de trabalhos denominada "Encruzilhada" (imagem 27), um conjunto de nove trabalhos apresentados em forma de cruz que mostram imagens, personagens e textos referentes a Ibirité e sua população. Em uma conversa informal, estabelecida em 2011, o artista me relatou o processo

[63] O Centro de Experimentação e Informação de Arte - CEIA é uma iniciativa independente de artistas criada, no ano de 2000, pelo artista Marco Paulo Rolla e pelo historiador de arte Marcos Hill, em Belo Horizonte.

de construção dessa obra, onde seguia um protocolo estabelecido por ele que consistia em registrar com a sua câmera fotográfica várias imagens cotidianas, como prédios, pessoas, praças entre outros sujeitos e locais em Ibirité, nos momentos que percorria a cidade. Após esses registros, transferia esse conjunto de cenas para o computador e as visualizava em sequência, minutos antes de dormir, para tentar induzir algum sonho influenciado por esse universo imagético. A partir desse processo, mesclas e ideias que surgiam em seus sonhos foram recombinadas nas telas e deram origem a obra "Encruzilhada".

Imagem 27 - Encruzilhada



Fonte: ESTANDELAU. 2010.
Colagem, acrílico, spray, aquarela, lápis e nanquim sobre tela.

Assim, uma obra de arte relativa a uma cidade-dormitório que tem sonhos como elementos constitutivos e apresentada em formato de cruz, demonstra possibilidades de articular diversas camadas reflexivas conectadas por Estandelau em um trabalho onde os conceitos,

imagens, modos de construção e exibição, interconectam e retroalimentam análises críticas sobre sua própria condição de vida e de seus concidadãos. Ou seja, o artista trabalha esses referenciais cotidianos e rotineiros que são compartilhados por toda uma comunidade (a sua), para criar narrativas críticas e fantásticas relativas a essa própria dinâmica social.

Nesse sentido, consciente da sua condição enquanto habitante de uma cidade *marginalizada* e explorada, Estandelau articula seu próprio inconsciente para construir outros imaginários capazes de refletir criticamente sobre essa situação e ainda fabular outras possibilidades oníricas. Assim, esse perspicaz jogo estabelecido entre imagens de uma realidade – fotografias –, encaminhadas para o inconsciente – sonhos – que servem como matéria prima para ilustrar uma conscientização – condição social – sobre uma realidade de vida *subalternizada*, convoca e apresenta dimensões contrastantes que se conectam para a construção de uma obra que entrecruza vetores distintos e sinaliza algumas reflexões a respeito de realidades desiguais muito comuns em grandes *centros* urbanos. O artista fala de si, utiliza seus sonhos, mas também convoca, porque partilha uma consciência comunitária, a realidade e o imaginário de toda uma população urbanamente explorada e *periferizada*.

Imagem 28 - Encruzilhada

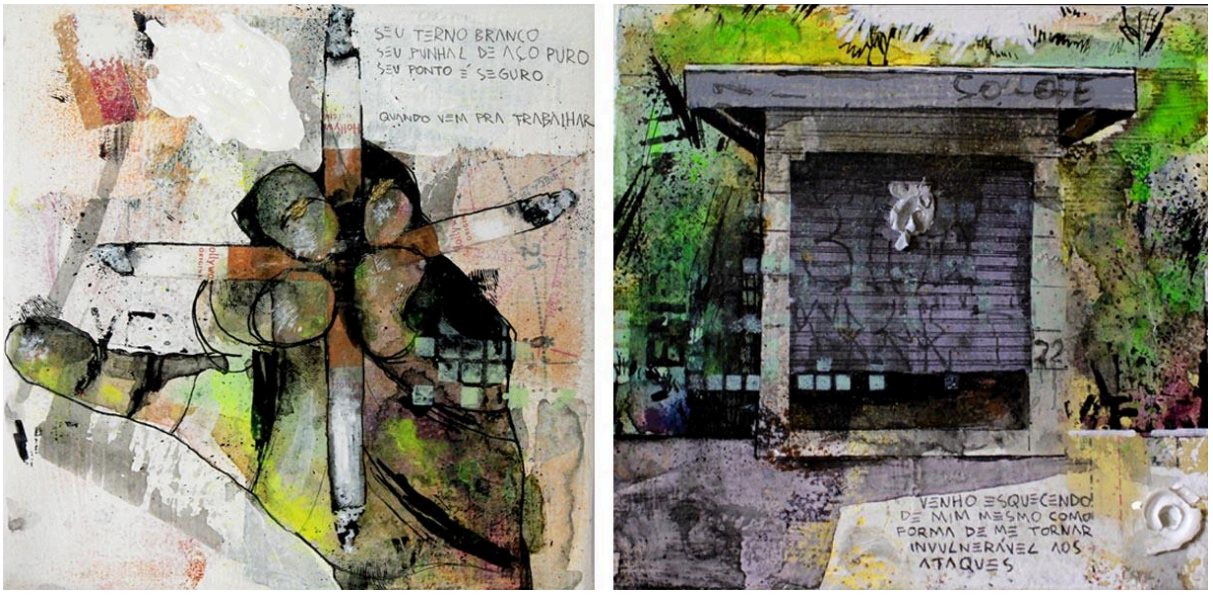


Fonte: ESTANDELAU. 2010.
Três imagens centrais da obra "Encruzilhada" que, quando exibidas, são dispostas verticalmente. Colagem, acrílico, spray, aquarela, lápis e nanquim sobre tela.

Sob essa ótica, observo ainda metaforicamente em conexão com sua condição socialmente *marginalizada*, que Estandelau articula o inconsciente como uma *margem* trafegável, afinal, os sonhos induzidos por imagens reais, usados como matéria prima para a construção da obra "Encruzilhada", embora um tanto nebulosos, resultam em algo estrategicamente acessível pela consciência, ou seja, o artista evoca conscientemente, por meio de um modo de produção

específico, um espaço-tempo, em alguma medida, fora dos limites da realidade da qual é criticamente consciente, assim, cria um processo próprio para construir uma obra que toca o onírico, sendo ao mesmo tempo conscientemente crítica do contexto vivido por ele e toda a população habitante de Ibirité. Assim, observar o inconsciente como *margem* da consciência e Estandelau, como um artista marginalizado que se desloca rumo seus sonhos, limites da consciência, demonstra a engenhosidade e perspicácia de um artista que elabora algo experimental, imagético e conceitualmente conectado com o contexto e a população habitante do local onde vive.

Imagem 29 - Encruzilhada



Fonte: ESTANDELAU. 2010.
Obras laterais da obra "Encruzilhada" que, quando exibidas em conjunto, são dispostas horizontalmente. Colagem, acrílico, spray, aquarela, lápis e nanquim sobre tela.

Cabe ainda salientar que a fuga noturna de Estandelau em direção aos seus sonhos não resulta em uma ação alienada, muito pelo contrário, representa um desejo consciente de um trabalhador que, ao final do expediente, articula modos de seguir trabalhando e investigando inconscientemente sobre sua consciente condição de explorado, marginalizado, subjugado e utilizar-se desse amalgamado imaginário *consciente-inconsciente* para gerar uma obra capaz de articular ideias e pensamentos críticos a respeito da realidade social que partilha com a população de Ibirité e, por meio desse ato, fabular outras narrativas e paisagens possíveis.

Nesse sentido, enquanto Ibirité dorme, Estandelau trabalha para si e seus concidadãos construindo sonhos induzidos pelas fotografias da cidade para utilizá-los como matéria-prima e inventar outras imagens encarnadas desses sonhos e evocativas desse território-dormitório.

Assim, os limites entre realidade e fantasia, trabalho e descanso, registro e invenção, entre outros possíveis, são intencionalmente borrados pelo artista dentro de um processo e uma obra de arte que conscientemente habita e articula condições limítrofes. Ou seja, as diversas *marginalidades*, sejam elas uma condição física real experienciada diariamente ou imagens registradas e sonhadas enquanto limites da consciência, constituem elementos interconectados e referências fundamentais para uma poética crítica e contemporânea desenvolvida por Estandelau, alguém que vive e opera artisticamente conjunturas *marginalizada*.

A forma de exibição da obra, uma cruz, além de invocar explicitamente o título "Encruzilhada", evidencia a concepção de algo a partir de múltiplos vetores advindos inclusive de direções contrárias. Assim, essa construção imagética que interconecta camadas e vias diversas, perceptível também no modo de apresentar a obra, pode ser pensada como uma conjunção visual que comunga universos e conjunturas variadas, inclusive opostas, como *centro* e *margem*, sonho e realidade, registro e invenção, elementos, portanto, *entrecruzados* por Estandelau. Observada a partir de um imaginário cristão, a cruz pode ser também interpretada como representativa de um fardo que compete ao artista carregar junto a outras pessoas que partilham esse mesmo universo social subalternizado retratado nas imagens.

Imagem 30 - Encruzilhada



Fonte: ESTANDELAU. 2010.
Obras laterais da obra "Encruzilhada" que, quando exibidas em conjunto, são dispostas horizontalmente. Colagem, acrílico, spray, aquarela, lápis e nanquim sobre tela.

Importante observar também que, assim como diversas cidades marginalizadas encontram-se obliteradas dentro de contextos urbanos hierarquizados, o inconsciente também pode ser visto, a partir de uma ótica comum, como uma face um tanto oculta, sombreada , desconhecida da consciência. Ou seja, tanto as cidades periféricas, quanto o inconsciente, cotidianamente habitam às margens dos imaginários sociais instituídos. Nesse sentido, dentro da obra "Encruzilhada" proposta por Estandelau, o inconsciente, como motor de construção das obras por meio dos sonhos e as imagens da cidade de Ibirité, representam ambos elementos *marginalizados* socialmente, uma vez que, encontram-se relegados *às bordas* de um território e imaginários, histórico e compulsoriamente, pré-estabelecidos.

Assim, o fato de Estandelau eleger Ibirité – a margem – como tema central de suas pinturas e não Belo Horizonte – o centro –, revela ainda uma contramão no fluxo urbano habitualmente estabelecido, uma vez que geralmente as *periferias* deslocam-se para as zonas *centrais* tornando-as os focos de interesse e, assim, ofuscam-se e estabelecem uma dinâmica subserviente e direcionada desde as *bordas* ao *centro*. Esse contrafluxo proposto pelo artista e evidenciado nessa obra de arte contemporânea, congrega, portanto, imagens, desejos, atos, sujeitos, entre outros elementos, que alargam os limites impostos.

2.8 ▒ As Velhas margens

Em meu trabalho como professor de artes em uma escola pública municipal, denominada Santa Terezinha e localizada na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, visitei algumas vezes, junto com as turmas, em aulas-passeio destinadas ao lazer e aprendizado, o município de Sabará, local que faz parte da região metropolitana da capital e constitui uma cidade histórica, designação que, em resumo, indica lugares que mantêm construções, entre outros elementos, relativos ao período colonial brasileiro, condição singular que levam diversas escolas a visitá-los. Em todas essas visitas, guias turísticos, responsáveis por conduzir nosso passeio-aprendizado em Sabará, narravam uma história referente ao nome do Rio das Velhas, um importante e opulento curso d'água presente na cidade. Indicavam uma origem para essa designação, em um fatídico encontro entre colonizadores e velhas mulheres indígenas presentes há tempos imemoriais na região. A história, recorrentemente evocada pelos guias, iniciava-se a partir de gestos direcionados às margens do rio e acompanhados da informação que existiram, nessas orlas no passado, muitas mulheres indígenas velhas que, devido à idade avançada, não conseguiam fugir dos invasores e terminavam capturadas. Os narradores não

esboçavam nenhuma reflexão crítica em sequência às suas falas, tampouco indicavam algum incômodo a respeito das violências relatadas e, assim, disseminavam essa narrativa fantasiosa que não possui qualquer evidência histórica.

Massuelen Cristina é uma artista natural de Sabará, que constrói trabalhos em diversas mídias, materialidades variadas e que conjuram questões existenciais, religiosas, históricas, sociais, entre outros elementos que, associados, instauram obras complexas e questionadoras desde suas estruturas, até seus respectivos conteúdos.

Em 2022, na galeria de arte do BDMG Cultural, espaço dedicado à artes visuais em Belo Horizonte, pertencente ao Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, a artista apresentou a mostra intitulada "Terreiros - Às margens do Velha", onde exibiu diversas obras, sobretudo instalações, que abordaram sua existência, em família, às margens do Rio das Velhas, em Sabará. No catálogo dessa mostra, o curador, artista, pesquisador e museólogo Vitú de Souza, apresenta uma outra narrativa a respeito da origem do nome do Rio das Velhas, muito distinta da história narrada pelos guias no início desse texto:

> O Rio das Velhas já foi chamado pelo nome de "Uaimií", que em Tupi, significa Velha Água. Esse afluente do Rio São Francisco vai serpenteando e cortando todo o Estado de Minas Gerais, sendo o Bem Natural mais importante para diversas culturas indígenas, mas também possuindo valor crucial durante a Invasão Europeia no território brasileiro, sendo o assentamento (Morada) de diversos Povos Africanos na região de Minas Gerais.
>
> O Rio das Velhas, em Sabará, foi utilizado como perímetro, dividindo os casarões coloniais do Centro de Sabará e os Quilombos e Comunidades Ribeirinhas das Margens, fronteira dessas estruturas de poder, separando pessoas, por sua Classe, sua Cor e seu tratamento para com o Rio. (SOUZA, 2022, p. 3)

O texto de Vitú, assim como o título e toda a exposição construída por Massuelen Cristina, revelam uma relação muito próxima com o rio, que, diferentemente dos guias que apontavam o curso d'água e suas margens ao longe, além da proximidade espacial, abrigam também uma relação familiar. Nesse sentido, o rio é visto como uma entidade, um ser vivo, parte da família, uma vez que estabelece relações cotidianamente. A liderança indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor Ailton Krenak, em seu livro intitulado "Ideias para adiar o fim do mundo", refere-se ao rio Doce, outro importante curso d'água presente em Minas Gerais, como uma pessoa e um parente: "O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas." (KRENAK, 2019 p. 40).

Assim, Krenak, Vitú e Massuelen, compartilham uma visão de mundo que considera rios, árvores, pedras, lagos etc., como sendo seres vivos, familiares e não meros recursos inanimados disponíveis à exploração e, sob essa ótica, assumem, portanto, posturas anti-hegemônicas, uma vez que filiam-se a cosmovisões historicamente *subalternizadas* e se contrapõem às narrativas coloniais extrativistas.

O título da exposição mencionada: "Terreiros - Às margens do Velha", evoca três dimensões espaciais significativas: os terreiros, as margens e o próprio Velha, o rio. Conforme mencionado, a artista partilha uma cosmopercepção que compreende "o Velha" como uma entidade próxima, que estabelece relações, portanto sendo familiar e viva. A referência aos terreiros, nesse caso, possui uma dupla significação, pois, refere-se ao terreiro como espaço físico da morada da artista, próxima às margens do rio, lugar coletivo, destinado ao compartilhamento, como a própria artista menciona em um vídeo sobre essa mostra. Além dessa dimensão socioespacial, os terreiros, nas obras de Massuelen Cristina, abrigam também uma perspectiva afro-religiosa, uma vez que a artista e sua família vivenciam religiões de matriz africana, compondo assim, comunidades onde os terreiros, constituem importantes espaços sociopolíticos de resistência e comunhão religiosa. As margens representam tanto o espaço físico à beira rio experienciado diariamente pela artista e sua família, quanto uma condição social *marginalizada*, tendo em vista que Massuelen *[r]existe* enquanto uma mulher negra em um país extremamente racista e patriarcal, articulando materiais e conceitos similarmente *marginalizados*. Em um relato a artista também menciona as margens do rio como um espaço significativo economicamente para sua família devido ao fato de sua bisavó e avós trabalharaem como lavadeiras na beira-rio e assim sustentarem todo o grupo familiar. Nesse sentido, as velhas presentes nas bordas do Rio das Velhas no imaginário particular de Massuelen, muito diferem das "indígenas velhas capturadas" na lastimável história narrada pelo guia e citada na introdução deste texto; enquanto o trabalhador do turismo apresenta vulneráveis mulheres velhas que sofrem passivas as violências empreendidas pelos colonizadores, as velhas, lavadeiras sob a ótica da artista, articulam, pelas próprias mãos, meios de sobreviver e manter sua família.

As mulheres ancestrais da artista possuem grande importância em suas produções artísticas. Imagens, cartas, sabedorias, histórias, constituem alguns elementos relacionados às matriarcas e que figuram em suas obras. Em uma instalação intitulada "As margens do Velha" (imagem 31), Massuelen constrói um corredor com fotos de várias mulheres de sua família. O modo de exibição remete aos varais de pendurar roupa, justamente reverenciando

as mulheres, muitas delas lavadeiras, presentes nas imagens expostas. Nesse sentido, dispostas lateralmente formando um passadiço, as fotografias de diversas mulheres negras compõem um caminho que leva a um altar.

Durante a abertura dessa mostra, em uma conversa informal, a artista relatou que um de seus tios recorrentemente dizia que "uma casa sem corredor é um barraco", esse familiar evocava constantemente tal frase com o intuito de continuar, por meio inclusive da fala, os legados e ímpetos trabalhadores das matriarcas que, à beira-rio, ergueram moradas e sustentaram seus parentes. Assim, à sua maneira, ao invocar a imagem de uma casa com corredor, estrutura que possibilita múltiplos quartos e cômodos coletivos, o tio discursivamente expressa um desejo e uma característica familiar que, desde a beira, ergue espaços comunitários, aconchegantes e povoados, feito os terreiros e as margens do rio.

Imagem 31 - As margens do Velha



Fonte: CRISTINA,. Massuelen. 2022.
"As margens do Velha", instalação, impressão em sublimação com tecido banhado em café, bordado, varal, bambus e altar.

Nesse sentido, Massuelen Cristina também ergue o seu próprio corredor de mulheres que, ao mesmo tempo, formam a margem de seu rio no interior da galeria e, assim, *margeada* pelas mais velhas, apresenta as ancestrais que alicerçam o seu caminho. Desse modo, oito

mulheres, de gerações distintas, dispostas em uma ordem cronológica em relação às suas idades e a sequência natural de sucessão na estrutura religiosa da família, predominantemente feminina, compõem uma passagem que leva a um altar. As imagens possuem textos bordados que, segundo a artista, correspondem a trechos de cartas trocadas entre seus familiares, nesse processo, que revisita cenas e mensagens do passado, os excertos selecionados e alinhavados em cada fotografia compõem juntos uma "oração". Em seu processo de construção dessa obra, os tecidos impressos com as imagens das mulheres foram banhados em café e estendidos em seu varal no terreiro. Massuelen indica em um vídeo institucional relativo à exposição, que esse banho corresponde ao momento de passagem da sua bisavó. Quando a artista tinha 11 anos, na manhã do falecimento de sua bisavó, vários familiares estiveram presentes para acompanharem as cerimônias fúnebres, assim, devido esse povoamento de sua casa em função dos ritos finais em homenagem a matriarca da família, Massuelen narra que esteve "a manhã toda fazendo café" para servir às pessoas presentes, desse modo, a bebida representa, dentro do seu processo artístico e pessoal, um material conectado ao rito de passagem da sua mais velha.

Imagem 32 - As margens do Velha



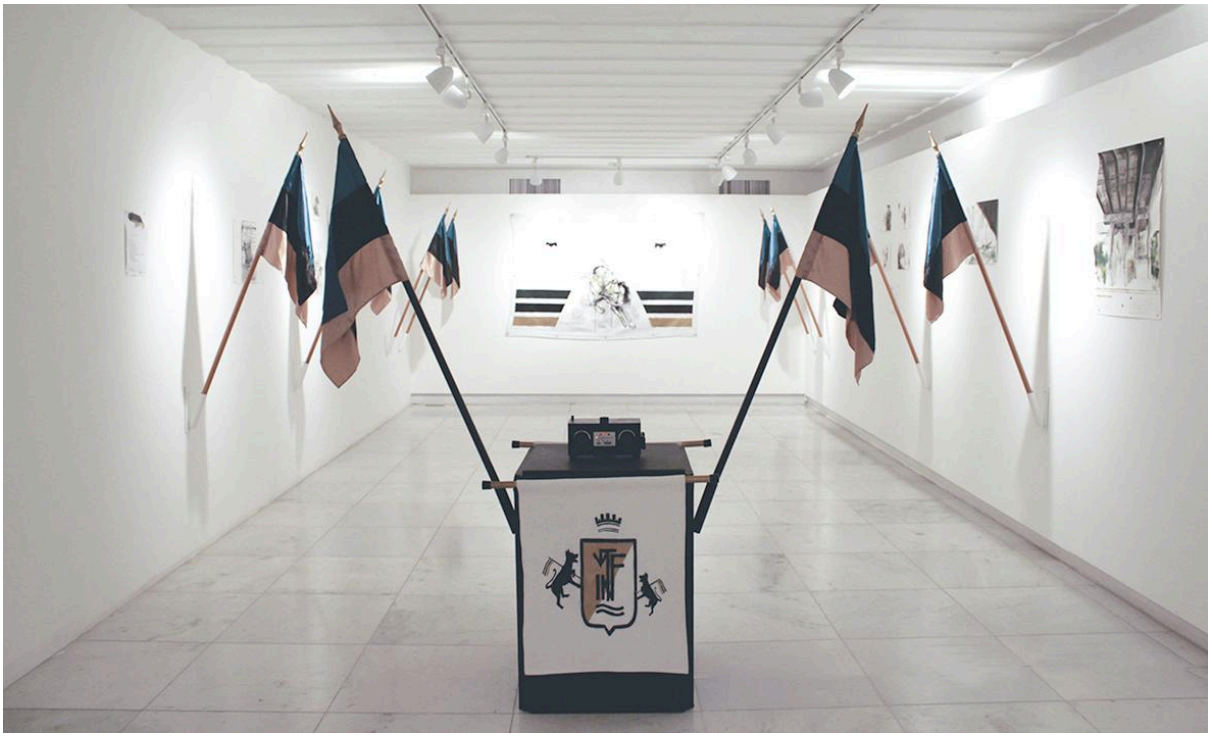
Fonte: CRISTINA,. Massuelen. 2022.
Instalação, impressão em sublimação com tecido banhado em café, bordado, varal, bambus e altar.

Assim, a artista articula e constrói trabalhos conectados a universos *marginalizados*, interesse e gestos associáveis às obras e práticas analisadas anteriormente, nesse sentido, irmanada a outros artistas, compõem uma família que, questiona e tensiona os modelos vigentes e apresentam *outras* possibilidades materiais e simbólicas conjuradas em obras de artes. Desse modo, a história e as fotografias de mulheres negras, os varais, o labor das lavadeiras, a cidade de Sabará, as margens do Rio das Velhas, as religiosidades afrodiaspóricas, entre outros elementos, compõem um conjunto de *existências* historicamente postas *às margens* que, articulados por Massuelen Cristina, resultam em obras que *ala[r]gam*, desde à beira-rio, os sistemas das artes.

2.9 ▒ A margem, uma Terra Firme

"Terra firme Riddim" é o título de outro trabalho artístico elaborado por Estandelau que aborda a cidade de Ibirité, seus aspectos particulares, habitantes, sonoridades, políticos, entre outros elementos e a sua periferização dentro do contexto urbano.

Imagem 33 - Terra Firme Riddim



Fonte: ESTANDELAU. 2012.
Instalação, desenhos, bandeiras, flâmulas e rádio.

A obra é composta por uma instalação com quinze desenhos, que exibem diversas imagens referentes a Ibirité e seus personagens, construídas com tinta acrílica, guache, nanquim,

aquarela, marcadores e lápis sobre papel, também contém onze bandeiras, fabricadas em tecido, tinta e spray, duas flâmulas com um brasão e um rádio que reproduz vários sons captados em Ibirité, compilados e rearranjados de forma a produzir uma sonoridade em loop.

A obra foi construída durante a residência artística do projeto "Conversas", desenvolvido pela iniciativa CEIA e exibida (imagem 33) em uma exposição final no Centro de Arte Contemporânea e Fotografia, espaço gerido pela Fundação Clóvis Salgado, instituição cultural pública da cidade de Belo Horizonte. Em um documento que reúne informações sobre a obra, Estandelau escreveu:

> A instalação é composta como um documento imagético semi ficcional que se refere à complexa relação político/partidária que envolve a cidade de Ibirité. Uma vez que, leva em consideração, não só o documento em si, como todo o contexto, entrelaçamentos e as relações que o conduz. A tradução do termo indígena Ibirité é Terra firme. Riddim é comumente utilizado como gíria da cultura Jamaicana para designar (Rhythm, trad.: Ritmo). Riddim [pronuncia-se: R´idiem] é a transformação da linguagem em signo de grupo e reformulação da pronúncia tradicional da palavra. Sendo assim, o eixo temático do trabalho trata dos ritmos sonoros, políticos, organizacionais e geográficos acerca da cidade de Ibirité. Esse documento polissêmico tem tom de manifesto às avessas, já que as opiniões emitidas, através de um ato simbólico/estético, ao invés de postularem oposição ao contexto reafirmam a postura da descrença e da não resistência ao sistema vigente. (ESTANDELAU, 2012)

Estandelau entrelaça realidade, ficção, sonoridades, personagens, partidos políticos, fauna, flora, entre outros elementos, em uma obra de arte que congrega inúmeras camadas reflexivas, artísticas e sociopolíticas. Conforme indica em seu texto, o nome da cidade "Ibirité", pode ser traduzido como "Terra firme", significado que compõe o título da obra e que pode ser interpretado como um modo poético de evocar o chão, caminho sólido da cidade onde o artista pisa, uma representação da base estável que sustenta a sua caminhada. A outra palavra que compõe o título, Riddim, como o próprio artista indica, advém da cultura jamaicana e constitui uma gíria relativa ao universo musical, em sua obra, indica uma espécie de trilha sonora ritmada para Ibirité.

Imagem 34 - Terra Firme Riddim



Fonte: ESTANDELAU. 2012.
Instalação, desenhos, bandeiras, flâmulas e rádio.

Embora o artista alegue em seu texto que a instalação, enquanto um "documento polissêmico", representa um "manifesto às avessas", uma vez que os elementos articulados e os gestos em torno da obra "ao invés de postularem oposição ao contexto reafirmam a postura da descrença e da não resistência ao sistema vigente", demonstrando assim uma desconfiança em relação à realidade da cidade e das possibilidades transformadoras que a obra possa vir a evocar, por outro lado, cabe considerar que, o trabalho, enquanto uma construção artística que articula reflexões críticas relativas à conjuntura enfocada, cria, a partir dessa materialidade, outras perspectivas visuais, políticas, sonoras, simbólicas etc., e em alguma medida, contrapõe-se à experiência cotidiana e sugere contra narrativas influentes e capazes de anunciar outros mundos possíveis. Ou seja, mesmo ironizando os potenciais disruptivos da construção artística, Estandelau fabula outras possibilidades para Ibirité, sua Terra Firme. Nesse sentido, refunda, à sua maneira, o local onde vive. Constrói signos e elementos pátrios, pinta uma bandeira que valoriza um cachorro vira-lata, símbolo de marginalidade, exibe as peças de forma solene, em resumo, fundamenta seu próprio sistema-mundo.

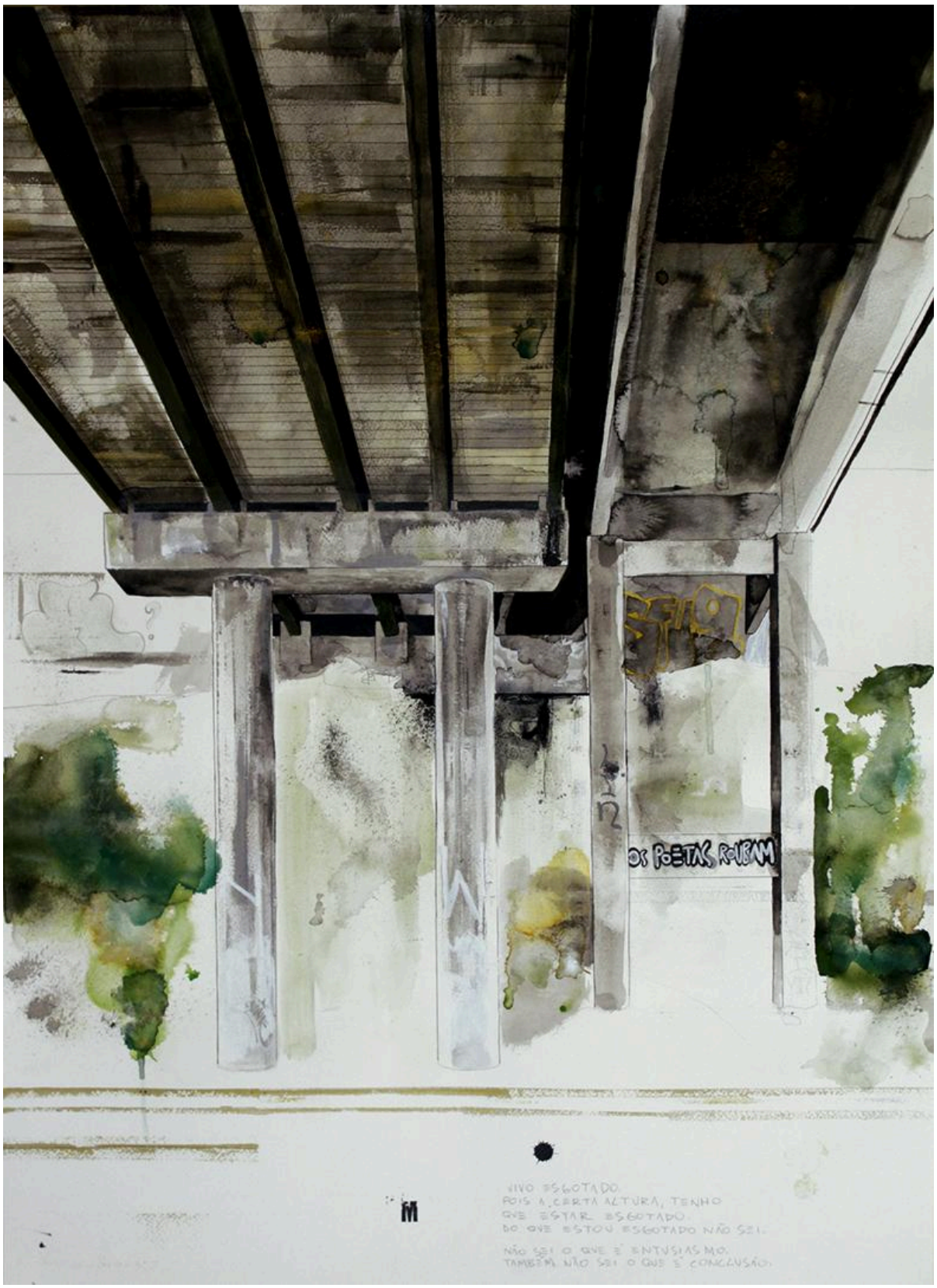
Imagem 35 - Terra Firme Riddim



Fonte: ESTANDELAU. 2012.
Instalação, desenhos, bandeiras, flâmulas e rádio.

Em “Terra Firme Riddim” o artista opera diversos movimentos em direção a diferentes caminhos. A fabricação de um universo próprio, com sua respectiva flâmula, identidade visual e sonoridade, evidencia, por exemplo, a artificialidade também presente em contextos e sistemas sociopolíticos vigentes; nesse sentido, o artista convoca elementos político-partidários referentes ao governo de Ibirité no período da construção do trabalho, como a árvore de pinheiro, planta, não nativa da região, entretanto disseminada pela cidade pelo fato do prefeito empossado possuir o sobrenome Pinheiro. Dessa maneira, Estandelau aponta monopólios fabricados, populismos instituídos, autoritarismos envaidecidos e auto-referentes e, ao mesmo tempo, apresenta também a possibilidade de inventar outras realidades, alimentadas de signos populares e historicamente *marginalizados*, como o cão vira-lata, um viaduto, tetos de casas, enfim, paisagens e personagens de um universo íntimo e popular.

Imagem 36 - Terra Firme Riddim



Fonte: ESTANDELAU. 2012.
Instalação, desenhos, bandeiras, flâmulas e rádio.

2.10 ▒ Um teto prestes a desabar

Em 2019, a artista Luana Vitra, habitante de Contagem, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte, construiu uma instalação denominada “Escora para tetos prestes a desabar". A obra apresenta um tecido, especificamente o “americano cru”, com formas básicas que remetem a bandeira do Brasil, pintadas com cimento e lama. Esse elemento pictórico geométrico é posicionado no teto e sustentado por escoras de madeira, suporte tipicamente utilizado para escorar lajes em construções populares.

Imagem 37 - Escora para tetos prestes a desabar



Fonte: VITRA, Luana. 2019.
Instalação, madeira, cimento, lama e tecido americano cru. 2019.

Embora nossos olhos possam enxergar uma bandeira que, devido às formas que apresenta, mentalmente associamos a flâmula símbolo da nação brasileira, em nenhum momento há uma menção direta da artista a esse símbolo pátrio, ou seja, dentro da composição, aquilo que visualizamos, suportado no alto, que inferimos ser uma bandeira, o título da obra denomina como “teto”, afinal, as “escoras” sustentam um “teto prestes a desabar.”

Nesse sentido, pensar o símbolo nacional – bandeira – como um “teto”, evoca uma concepção *nacional-ufanista*, onde a flâmula é concebida como um generoso e vasto manto que cobre

seus “filhos”, um abrigo para os cidadãos da “pátria mãe gentil”. Sob essa ótica nacionalista, muito exaltada e difundida por governos populistas, uma composição artística que, em seu título sugere a iminência de desabar o glorioso *teto-pátria* e, ainda o suporta materialmente com rústicas e ordinárias escoras, corresponde a uma engenhosa crítica visual e discursiva à ideia de uma nação brasileira, suas contradições fundamentais e tudo aquilo que debilmente a sustenta. Desse modo, cabe observar que o título evidencia as escoras, ou seja, foca no elemento que sustenta o *teto-bandeira*, um material comum em construções de regiões *periféricas* que, enquanto um item *típico* da construção popular, pode ser interpretado como o próprio povo brasileiro que mantém e suporta o país. Na ocasião da primeira exibição deste trabalho, nas dependências da Fundação Clóvis Salgado, instituição artística pública de Belo Horizonte (imagem 38), a artista ressaltou alguns aspectos importantes para a realização da obra:

> ‘‘A parceria com meu pai é longa, e nasceu do elemento madeira, impresso nas mãos dele e nas minhas. Mãos que acariciam a paisagem no desejo de curá-la. Herdei essas mãos ásperas e quentes, que fazem planta crescer e desde pequena devolvo piabas para a lagoa, livrando do plástico suas bocas afogadas.’’ (VITRA, 2019)

Imagem 38 - Escora para tetos prestes a desabar



Fonte: VITRA, Luana. 2019.
Instalação, madeira, cimento, lama e tecido americano cru. 2019.

Em sua fala a respeito da construção da obra, evidencia novamente as escoras, feitas de madeira, material orgânico e que vincula a artista ao pai, presença constante em diversas obras de Luana Vitra.

A relação com familiares e a comunidade onde vivem, constitui uma característica recorrente em obras de artistas que habitam regiões periféricas. Se “a união faz a força”, como diz o ditado, a parcela *subalternizada* da sociedade, muitas vezes desprovida de meios e capital econômico, aviva vínculos afetivos e comunitários para tornar possível a construção de obras artísticas dentro de um custoso e excludente sistema elitista.

Imagem 39 - Escora para tetos prestes a desabar



Fonte: VITRA, Luana. 2019.
Instalação, madeira, cimento, lama e tecido americano cru. 2019.

Ainda sobre a queda iminente do *teto-pátria*, cabe observar que o Estado Nacional Brasileiro ergue-se fundamentado em inúmeras violências, sobretudo empreendidas contra povos originários e negros, sendo esses últimos maioria da nação, continuamente violentados no territótio do país. Nesse sentido, tal conjunção existencial brutal e autoritária, contraria os ideias republicanos, democráticos, civis etc., postulados na constituição e em discursos governamentais relacionados ao Brasil, uma condição, portanto, incoerente, que torna frágeis as bases que sustentam tal estrutura nacional, uma vez que, alicerçadas em violências estruturais incompatíveis com os discursos e legislações que deveria promover, a nação brasileira coloca-se sobre elementos irreais, assim, todo o peso de uma nação extremamente

violenta, apoiada em pilares falaciosos, instaura uma conjuntura instável e "prestes a desabar". Cabe salientar ainda que praticamente todos os Estados Nacionais ocidentais e ocidentalizados estabelecem relações desiguais e exploratórias entre *centro* e *periferia*, e assim, permitem a existência de grupos excluídos, a pobreza, a miséria e a desigualdade, elementos que, comumente vistos como um problema à parte, dos sistemas idealizados, em verdade constituem uma regra e não uma exceção dentro dessas estruturas sociopolíticas. Nesse sentido, cabe pensar que, embora o trabalho de Luana Vitra apresente reflexões críticas diretamente direcionadas ao projeto de nação brasileira, a ideia de um teto que se sustenta em bases inverossímeis, frágeis, portanto, "prestes a desabar", pode ser aplicada a diversos outros Estados Nacionais, ou, a partir de uma reflexão ainda mais ampla, estendê-la a todo o sistema-mundo capitalista, predatório e insustentável atual. Sob essa ótica trágica, que considera a possibilidade do mundo atual construído pela espécie humana desabar, Davi Kopenawa, liderança indígena, Xamã Yanomami e escritor, em diálogo com o antropólogo Bruce Albert, prevê a "Queda do céu", caso os seres humanos não articularem um sistema que seja sustentável, assim, em suas primeiras palavras no livro que anuncia o caimento do teto celeste, o indígena observa:

> A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar. (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 6)

Assim, Kopenawa alerta a espécie humana a respeito da insustentabilidade do sistema-mundo atual que, caso não seja repensado e reestruturado, tal qual as frágeis bases que mantêm a República Federativa do Brasil, pode igualmente desabar. A obra de Luana Vitra, assim como outros trabalhos comentados neste estudo, evoca com grande pertinência, diversas reflexões críticas sobre as conjunturas atuais mundiais.

2.11 ▒ República Comunitária Afro-Indígena

Uma vez que a República Federativa do Brasil foi fundada e construída tendo como referência os modelos governamentais europeus e, portanto, buscou, desde o início um embranquecimento do povo e a eliminação das populações negras, indígenas, entre outras que não representassem o ideal branco europeizado de nação, funda-se, a partir dos símbolos nacionais brasileiros, a "República Comunitária Afro-Indígena", em contraponto ao modelo oficial vigente e inspirada nas sabedorias e atos históricos de resistências dos povos *subalternizados* no país.

Imagem 40 - República Comunitária Afro-Indígena



Fonte: DIOGO, Marcel. 2020.
Desenho, guache e marcadores sobre papel.

O termo "República"[64], que representa um sistema governamental, tem origem no latim e estrutura-se a partir da junção do vocábulo "res", que significa "coisa", unido a palavra

[64] "República", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2024, in: https://dicionario.priberam.org.

“pública", que indica algo pertencente à população em geral. Nesse sentido, a condição de coisa, “res”, elemento inicial da palavra república, foi imposta a povos originários e africanos coisificados desde a invasão do Brasil e da África. Assim, invasores denominaram pessoas como negras, indígenas e atribuíram a elas o rótulo de objetos disponíveis para uso, coisas, “res”. Desse modo, uma “res” publica, ou seja, uma “coisa” pública, pode ser fundada por *pessoas-coisas*. Nesse rumo, a bandeira da *res-pública*, reconhece e reafirma a sua fundação e existência para toda e qualquer pessoa a partir do momento que visualizá-la. Nesse sentido, representa um Estado-de-Espírito mais do que um Estado-Nação.

O trabalho intitulado “República Comunitária Afroindígena”, que apresenta uma imagem inspirada na estrutura e cores da bandeira do Brasil, porém, acrescida de signos e palavras relativas a outros universos e sentidos distintos do projeto republicano brasileiro, busca anunciar a possibilidade da existência de outros *sistemas-mundo* para além das estruturas oficializadas. Nesse sentido, assim como outros trabalhos aqui comentados, essa obra questiona os signos e projetos nacionais vigentes, além de propor outros caminhos disruptivos.

A bandeira da “República Comunitária Afroindígena” (imagem 40), apresenta elementos relacionados aos povos historicamente oprimidos pelo projeto oficial brasileiro. Assim, a base verde com desenhos gráficos evoca uma sequência de encruzilhadas de três pontas e, ao mesmo tempo, corresponde a uma referência aos grafismos indígenas. O losango amarelo, semelhante a bandeira federal e imperial do Brasil, possui manchas que remetem à pelagem de felinos considerados sagrados para povos africanos e indígenas. Suas extremidades apresentam setas, elementos também relevantes para os povos originários da África e do território brasileiro. Ao centro, a flâmula exibe um búzio, peça importante nas tradições africanas e nas religiosidades afrodiaspóricas; em sua fenda, pode-se ler as palavras “amor e cuidado”, expressões que tensionam os dizeres presentes na bandeira do Brasil: “Ordem e progresso”, tendo em vista que, tal inscrição relaciona-se ao positivismo[65] de Auguste Comte[66], cujo lema "Amor como princípio e ordem como base; o progresso como meta",

[65] O positivismo é uma corrente de pensamento que surgiu na França no começo do século XIX. Defendia a ideia que a humanidade tende a progredir continuamente e, sob essa ótica, considerava a existência de uma marcha progressiva e evolutiva onde, em seu lema "Amor como princípio e ordem como base; o progresso como meta", o amor constitui um elemento primário, a ordem como um fundamento, rumo a um progresso. Os principais idealizadores do positivismo foram os pensadores Auguste Comte e John Stuart Mill.

[66] Isidore Auguste Marie François Xavier Comte foi um filósofo francês criador do Positivismo. Considerado o primeiro filósofo da ciência, no sentido moderno do termo. Auguste Comte também é visto como o fundador da Sociologia.

possuindo a palavra “amor” que foi desprezada na bandeira brasileira. Buscando, portanto, um contraponto ao texto da flâmula oficial do Brasil, a retomada do amor execrado e a adição do “cuidado”, evocam sabedorias e articulações ancestrais que possibilitam a fundação de uma nação imaginada, fundamentada nos feitos dos povos oprimidos, e representativa de uma coletividade *marginal*.

Imagem 41 - República Comunitária Afro-Indígena - Brasão



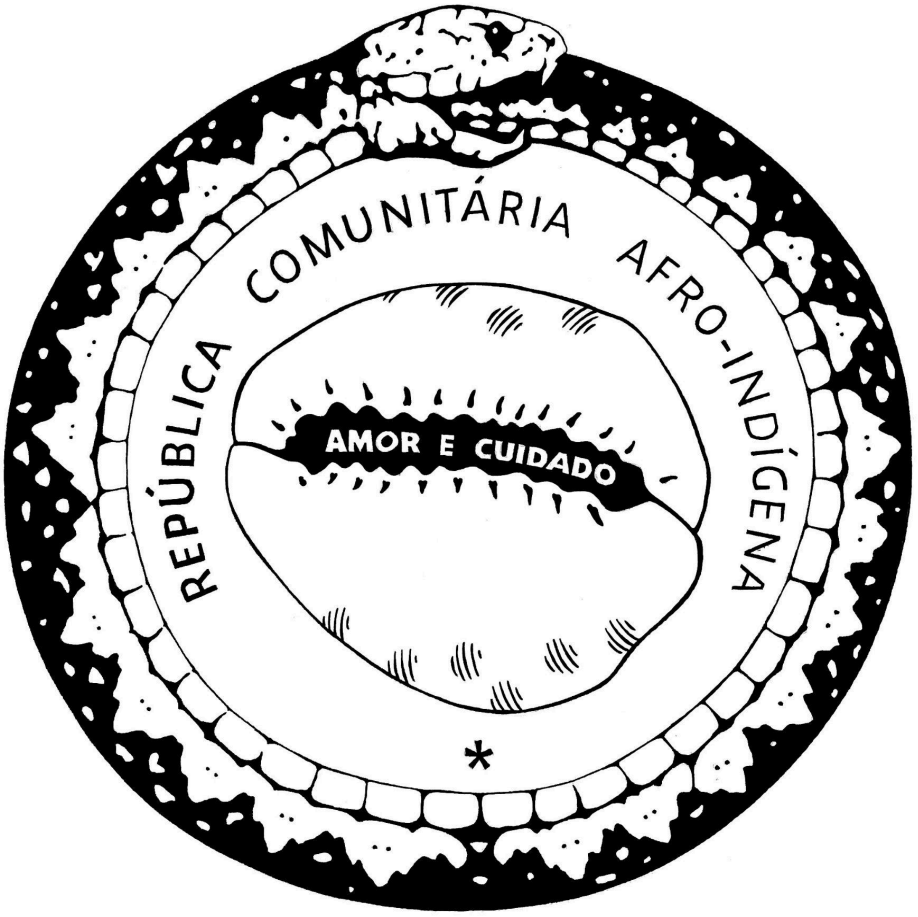
Fonte: DIOGO, Marcel. 2020.
Guache, nanquim e marcadores sobre papel.

A “República Comunitária Afroindígena”, além de uma bandeira, também possui um brasão próprio e um selo (imagens 41 e 42). Igualmente inspirado no brasão da República Federativa do Brasil, esse outro símbolo pátrio arregimenta, igualmente a peça anterior apresentada, elementos relativos à povos historicamente *subalternizados*. Assim, apenas as bases estelares presentes no fundo da imagem brasileira se mantêm. Sobre os fúlgidos raios da estrela do fundo, vê-se ao lado esquerdo um pé de mandioca com suas raízes à mostra e, ao lado direito, um milho, plantas que substituem, respectivamente, um ramo de café e outro de fumo, elementos que figuram no desenho oficial do brasão do Brasil e, que indica o prestígio, o poder e a influência, que os agricultores desses cultivos possuíam na época da elaboração desse símbolo.

As plantas eleitas para o brasão *res-publicano* comunitário, constituem importantes bases alimentares das populações originárias que habitam o atual território brasileiro. Nesse sentido, representam tecnologias indígenas fundamentais para a economia e subsistência de diversos povos. Assim, substitui-se plantas símbolo das oligarquias nacionais, por cultivares tradicionais das populações nativas. Outra planta presente é a Sanseviéria, conhecida popularmente como “Espada-de-Iansã” ou “Espada-de-Santa-Bárbara”, substitui a espada militar visível no símbolo oficial do Brasil. Enquanto outro elemento importante para o Axé das religiões afrodiaspóricas, a “Espada-de-Iansã” é presente na porta de inúmeras casas e comércios populares por toda a extensão territorial da pátria brasileira. Originárias da África e da Ásia, as espadas popularmente figuram em diversos jardins, sobretudo em regiões *periféricas*, como símbolos de força e proteção.

Assim como a mandioca e o milho, encontra-se na composição do brasão afroindígena com suas raízes, características que evocam metaforicamente os vínculos com a terra e as ancestralidades negras e indígenas. Novamente um búzio assume a centralidade da imagem e, em lugar da faixa visível no brasão brasileiro, o símbolo da *res-pública* comunitária exibe uma serpente que carrega seu nome, animal sagrado dentro de cosmogonias africanas e indígenas.

Imagem 42 - República Comunitária Afro-Indígena - Brasão



Fonte: DIOGO, Marcel. 2020.
Desenho, guache e marcadores sobre papel.

O selo da "República Comunitária Afroindígena", monocromático, apresenta novamente uma serpente, dessa vez em forma de uma moldura, que engloba um búzio e os textos presentes nos símbolos anteriores. A cobra circundante engole o próprio rabo, construção popularmente conhecida como "Ouroboros" e, que corresponde a um símbolo presente em imaginários de diversos povos antigos, entre os seus significados mais comuns, expressa o ciclo da vida, um eterno retorno, o tempo, a morte, a ressurreição etc. O búzio, elemento presente nas três imagens construídas como símbolos de uma *res-pública* comunitária, representa dentro das composições uma espécie de olho ancestral que conecta o *passado* e as possibilidades futuras. Nesse sentido, conforme já dito, constitui elemento importante para as culturas africanas e afrodiaspóricas, sobretudo no âmbito religioso, onde é usado em sistemas divinatórios que

conectam as divindades e os seres humanos. O "Merindilogum" corresponde ao método oracular utilizado pelos Babalorixás e Ialorixás operado a partir de 16 búzios. Sobre os simbolismos do búzio Odé Kileuy e Vera Oxaguiã escrevem:

> Dentro da religião o búzio detém várias utilidades, mas seu principal simbolismo é o uso no sistema oracular, o merindilogum. Ali se transforma na fala dos orixás, transmitindo aos homens os desígnios e as vontades deles. O búzio, também chamado de zimbo ou jimbo pelo povo bantu, e caurí pelos iorubás, é um tipo de concha do mar, bivalve, e muito usado, antigamente, como moeda de compra e venda na África. Utilizado nos assentamentos de vários orixás, voduns e inquices, faz a representação do dinheiro, da riqueza e da fartura. É encontrado também enfeitando roupas, na confecção de pulseiras, cordões sagrados, como os brajás, nos braceletes, em adornos de cabeça, em instrumentos musicais e em muitos outros itens. O búzio está muito ligado aos orixás primordiais, sendo considerado um descendente. (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 155-156).

A partir das informações apresentadas pelos autores, os búzios, enquanto sistemas oraculares, entrecruzam tempos distintos, uma vez que constituem elementos relevantes desde o *passado*, utilizados no *presente,* para vislumbrar possibilidades *futuras*. Ainda como peças divinatórias, convoca a palavra dos Orixás atrelada à visualização de situações vindouras, assim, une a visão e a fala em um processo que conecta mundos e seres diversos. Nesse sentido, os búzios presentes nas imagens da "República Comunitária Afroindígena", comungam saberes ancestrais e miram um futuro coexistencial fundamentado em culturas afroindígenas.

Assim, este capítulo inciou-se abordando o conceito de cidadania e refletindo acerca de existências geograficamente *marginalizadas*, apresentou obras que refletem sobre desigualdades socioespaciais instituídas, convocou artistas e trabalhos que tensionam dicotomias territoriais, artísticas e culturais, irmanou-se a processos criativos operados a partir de lugares e arregimentando materiais *subalternizados*, percorreu campos, ruas, rios, salientou uma república fundamentada em alicerces frágeis e, por fim, invocou uma ideia de nação comunitária, inspirada em sabedorias, lutas e culturas populares, como forma de reconhecer a existência de outros *sistemas-mundos* para além dos projetos oficiais e vislumbrar um futuro ancestral[67].

[67] "Futuro ancestral" é o título de um livro do ambientalista, filósofo e líder indígena brasileiro Ailton Krenak. A publicação apresenta uma coletânea de alguns dos escritos de Krenak entre 2020 e 2021. Foi publicada em português brasileiro pela editora Companhia das Letras, em São Paulo, em 2022.

-* 3 Marginalidades existenciais

> "Quando se vive perto de um cemitério,
> não se chora por todos os recém-chegados"
>
> Ditado Moçambicano

> Dirijo-me a ti, Eu hegemônico, falando do lugar do "paradigma do Outro", consciente de que é nele que estou inscrita por ti e que, "graças" a ele, expectativas se criaram em relação a mim. Estou ciente de que mesmo tentando negá-las, elas podem se realizar, já que me encontro condicionada por uma "unidade histórica e pedagogicamente anterior" da qual eu seria uma aplicação.
>
> Sueli Carneiro em Dispositivo de racialidade

- 3.1 "Quem convidou os favelados?"

A pergunta que compõe o título deste texto: "Quem convidou os favelados?", enunciada no final dos anos 90 por uma jovem mulher universitária em uma festa na zona sul de Belo Horizonte, região considerada *nobre* da cidade, evidencia uma visão comum, estereotipada e violenta, consideravelmente usual em discursos e imaginários preconceituosos que classes mais abastadas projetam sobre jovens *periféricos* em raras situações, não laborais, em que tais grupos, distintos economicamente, se encontram. Rememorar esse comentário agressivo do passado serve aqui para pensar indícios – imagéticos, discursivos, comportamentais – comumente associados às pessoas classificadas socialmente como *"marginais"* e as construções históricas que fomentam essa identidade *subalternizada*.

Assim como nos anos 90 uma jovem universitária de classe média alta me classifica junto com meus amigos, sobretudo a partir da aparência, como "favelados" que adentravam a sua festa em seu condomínio, várias outras pessoas e instituições, inclusive os sistemas das artes, projetam sobre grupos minorizados seus discursos discriminatórios e opressores. Nesse sentido, ao mesmo tempo que a polícia ou um segurança de um supermercado me veem como

[68]*****Os títulos relativos a este capítulo, designado "Marginalidades existenciais", receberão o sinal de menos (-) à frente de cada número para expressar graficamente o extermínio de pessoas subalternizadas, uma vez que, segundo os dados compilados em 2022 pelo Anuário Brasileiro de Segurança Pública, por exemplo, uma pessoa negra foi vítima de morte violenta intencional a cada 15 minutos no país.

"ameaça", devido à minha "imagem", o "mercado de arte" me enxerga como uma "promessa", ou mais especificamente um artista cuja obra pode render lucros futuros. Algo comum entre essas rotulações é que ambas as classificações me são impostas.

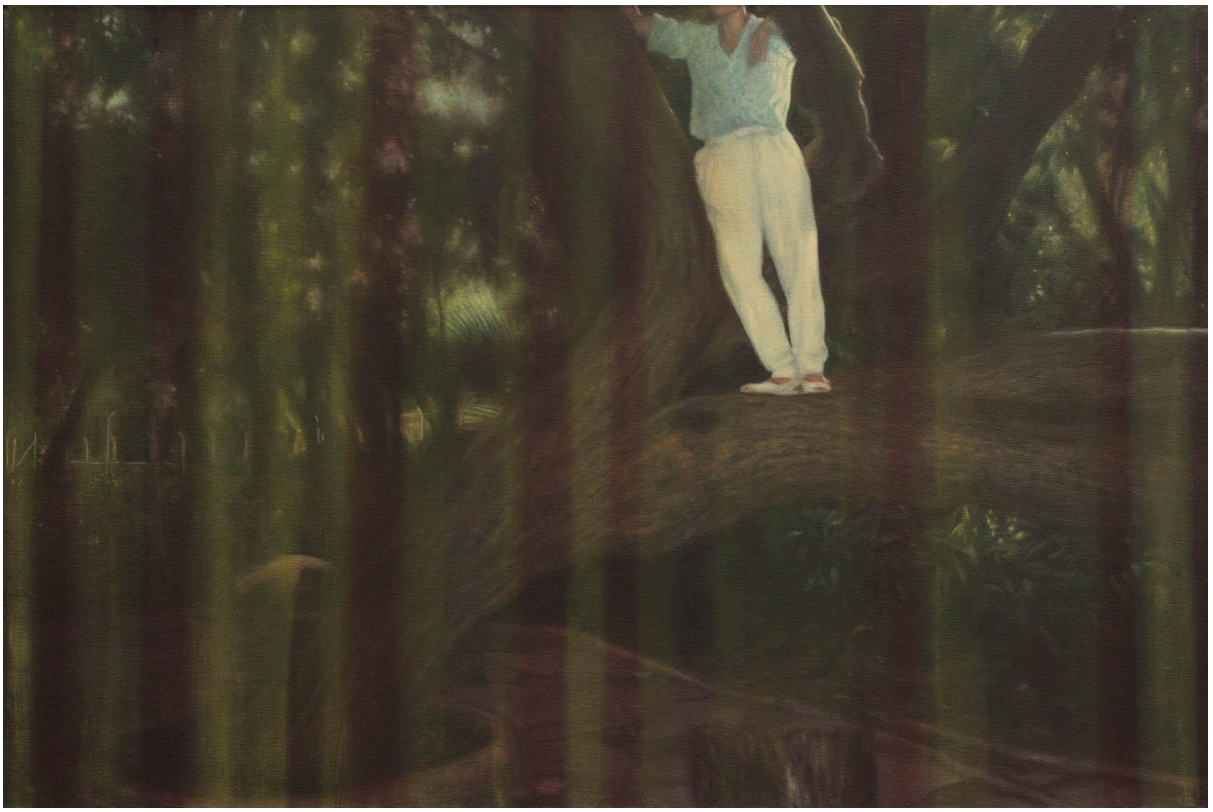
Em 2013, imerso em reflexões acerca dos dispositivos fotográficos digitais que corrigiam e uniformizavam as imagens produzidas, (como por exemplo, os denominados "filtros" que, como o próprio nome indica, correspondem a dispositivos que atenuam os sinais, entre outras marcas, presentes nas peles das pessoas fotografadas), iniciei uma pesquisa a partir dos arquivos de antigas fotos analógicas da minha família. Analisando as imagens fílmicas do passado, em busca de compreender possíveis diferenças em relação à produção digital recente, percebi uma característica recorrente em todos os pequenos álbuns manuseados: as imagens consideradas "ruins", "desviantes" de um ideal pré-estabelecido, ainda que escondidas nas últimas páginas ou atrás das derradeiras fotos, existiam e estavam presentes. Considerei então uma distinção significativa a existência de imagens fora do habitual padrão, como por exemplo, enquadramentos desequilibrados, flashes em desacordo, imagens veladas, entre outros *erros* que geraram fotografias divergentes em relação às regras e ideias comumente intencionadas. Nessa consulta ao passado, compreendi que o processo fotográfico analógico permitia a presença de um grupo de imagens que, no atual método digital seriam sumariamente descartadas, sob essa ótica, reconheci as imagens divergentes do passado como um conjunto de representações *marginais*, ou seja, distantes do *padrão* instituído, portanto *às margens* das regras e dos álbuns idealizados.

A partir dessa pesquisa empreendida com os arquivos de imagens familiares, construí uma série de pinturas que denominei "Falhas expostas" (imagem 43), referentes às fotografias analógicas *fora* do *padrão*. O processo de construção desses trabalhos consistiu em reproduzir fielmente as fotografias "erradas" em pinturas à óleo sobre tela. Uma elaboração artística consideravelmente irônica e disruptiva, uma vez que transportava para o espaço secular e consagrado da pintura tradicional as imagens *marginalizadas* dentro dos álbuns. Sobre essa produção escrevi na época:

> Pinturas construídas a partir de fotografias ordinárias, derivadas de falhas casuais, evidenciam o erro enquanto elemento de estudo. Transformar o "incorreto" em pesquisa revela a possibilidade de construção poética fundamentada no descontrole, no feio, no marginal.
>
> Fotografar com filme envolve riscos, fracassos, erros. Além da limitação numérica, as imagens apenas surgem após a conclusão de todas as etapas de um processo que

> implica ao final uma "revelação". A foto construída no ato do clique, só poderá ser vista depois de repousar no rolo de filme, esse processo cadenciado torna cada imagem final parte de um complexo de ações. Tendo em vista os laços afetivos e o método sistemático como cada fotografia analógica é construída, mesmo as imagens "ruins" geralmente terminam preservadas pelos indivíduos em seus álbuns familiares. Enquanto a foto digital existe virtualmente a imagem impressa apresenta-se palpável. Assim, encarnada em uma película a foto analógica possui corporeidade. (DIOGO, 2013).

Imagem 43 - Falha n° 1



Fonte: DIOGO, Marcel. 2013.
Pintura a óleo sobre tela realizada a partir de referências fotográficas. 2013.

Nesse caminho, iniciava-se, há mais de dez anos atrás, uma série de obras que se ocupavam do erro, da falha, do desvio, algo que buscava visualmente remar contracorrente, no sentido de uma estética fora do padrão estandardizado das imagens digitais. Tendo em vista que as fotografias pintadas, provavelmente seriam descartadas, caso fossem feitas no meio digital, relacionei esse grupo de imagens à minha condição de existência *marginalizada* e os recorrentes dispositivos sociopolíticos empreendidos pelos governos para eliminar elementos que se encontram às margens de um padrão oficialmente instituído.

As imagens reúnem cenas familiares, como por exemplo, minha mãe posando para a foto instalada no alto de uma árvore no Parque Municipal, em Belo Horizonte, cabeças cortadas em um momento de festa, erro de flash em uma comemoração ao redor de uma grande mesa, enquadramentos desequilibrados, imagens desfocadas, entre outras *imperfeições*, presentes nas cenas do passado, que se tornavam as falhas expostas em pinturas contemporâneas. Assim, reflexões a respeito da *presença* evidenciada de algo visto como *incorreto*, o *foco* em elementos *desviantes*, disruptivos da ordem estabelecida, diante de um cenário digital das redes sociais, excessivamente hiperfiltrado, antipático a imagens *falhas*, evocaram associações à minha condição *marginalizada* de existência.

Imagem 44 - Falha n° 3



Fonte: DIOGO, Marcel. 2013.
Pintura a óleo sobre tela realizada a partir de referências fotográficas. 2013.

Cabe salientar, ainda que construídas a partir de fotografias falhas, as pinturas à óleo articulam um virtuosismo técnico que demanda considerável esmero e cuidado para com as suas feituras. Nesse sentido, as telas ironicamente aparentam as próprias reproduções fotográficas, elaboração que, entre outras coisas, incorpora aos trabalhos características ambíguas. Desse modo, entre o fotográfico e o pictórico, o fracasso e o êxito, o descartável e o tradicional, assim como outros limites mesclados a partir das “Falhas expostas”, enfoca-se e

cuida, sobretudo, dos aspectos *marginalizados*, os erros, as imprecisões, os defeitos, e demais elementos comumente reprimidos e desprezíveis, que, enquanto construções pictóricas recebem atenção e zelo.

Imagem 45 - Falha n° 2



Fonte: DIOGO, Marcel. 2013.
Pintura a óleo sobre tela realizada a partir de referências fotográficas. 2013.

Imerso nesse processo pictórico e em pesquisas acerca do universo fotográfico, analógico e digital, os escritos a respeito dessa série de trabalhos refletiram sobre o erro enquanto um representante de um universo *marginalizado* que rompe com os referenciais predeterminados, assim, as imagens *falhas*, geralmente excluídas dos meios digitais, *[r]existem* apresentando outras possibilidades imaginárias.

> A falha representa um desacordo em relação aos modelos ideais, assim, falhar significa interromper o curso habitual de algo, sob essa ótica, o fracasso, em sua gênese, surge como um elemento revolucionário visto que rompe com o padrão vigente.
>
> O erro fotográfico é algo cada vez menos comum na atual era das fotografias digitais. Existem diversos dispositivos dentro das câmeras compactas para a padronização das fotos: o Smile Shutter, por exemplo, "clica" quando o alvo sorri; o Face Detection determina a posição das faces e estrutura arbitrariamente a composição; o iAuto "reconhece" o cenário e ajusta automaticamente as

> configurações da câmera e ainda existe o Beauty shot, talvez o mecanismo mais homogeneizador e arbitrário, uma vez que identifica automaticamente "imperfeições" como manchas na face e as "retoca" para que o rosto aparente mais "suave e brilhante". Através desses dispositivos, além de ocorrer a padronização das imagens captadas, os resultados que não se enquadram aos modelos ideais podem ser facilmente descartados. (DIOGO, 2013)

Assim, a série intitulada "Falhas expostas" e seu processo de criação, se ocupava de fotografias ordinárias, consideradas mal executadas, desprezíveis segundo um ideal de imagem instituído e, nesse rumo, buscou referências vinculadas à *existências marginalizadas*.

- 3.2 "Representações", entre desumanização e "visibilidades"

Em seu livro intitulado "Cultura e representação", no capítulo "O espetáculo do 'outro" Stuart Hall indaga: "Como representamos as pessoas e os lugares que são significativamente diferentes de nós?" (HALL, 2016, p. 139). Para além do seu caráter artístico ilustrativo, a palavra "representação", cerne da questão proposta pelo autor, refere-se também à ideia mentalmente elaborada sobre algo ou alguém. Segundo o dicionário Oxford Languages, em seu sentido filosófico corresponde à "operação pela qual a mente tem presente em si mesma a imagem, a ideia ou o conceito que correspondem a um objeto que se encontra fora da consciência", ou, em sua dimensão psicológica é definida como "imagem intencionalmente chamada à consciência e mais ou menos completa de um objeto qualquer ou de um acontecimento anteriormente percebido"; nesse sentido, tendo em vista que o ato de "representar" corresponde à interpretação – visual, mental, discursiva –, elaborada sobre algum elemento, cabe pensar criticamente a respeito dos imaginários preconceituosos e discriminatórios operados pelos sistemas coloniais que, embora produzidos no *passado*, fundamentaram e ainda inundam pensamentos e imaginações atuais. Sobre essa questão, Hall acrescenta:

> "Na Idade Média, a imagem que a Europa tinha da África era ambígua - um lugar misterioso, mas muitas vezes visto de modo positivo: afinal, a Igreja Copta era uma das mais antigas comunidades cristãs "ultramarinas"[...] Gradualmente, no entanto, essa imagem mudou. Os africanos foram chamados de descendentes do personagem bíblico Cam, amaldiçoados, tal como o filho deste, Canaã, a ser perpetuamente "servo dos servos a seus irmãos". Identificados com a natureza, simbolizavam o "primitivo em contraste com o "mundo civilizado". (HALL, 2016, p.161 -162)

Como nos indica o autor, o imaginário europeu projetado sobre a África, modificou-se para atender ambições supremacistas e exploratórias. Assim, os Estados, o cristianismo, comerciantes, entre outros, partilharam e difundiram ideias preconceituosas acerca de uma falaciosa *inferioridade* africana, condição *subalterna* projetada sobre povos e regiões a fim de justificar dominações extrativistas. Sobre a produção visual e uma economia colonial baseada na subjugação e exploração sistemática perpetrada por povos europeus Stuart Hall escreve:

> "A exploração e a colonização da África produziram uma exploração de representações populares (Mackenzie, 1986). [...] O progresso dos grandes exploradores e aventureiros brancos, bem como os encontros com o exótico negro africano, foram cartografados, registrados e descritos em mapas e desenhos, em gravuras e (especialmente) por meio da nova fotografia, em ilustrações e histórias jornalísticas, diários, livros de viagens, tratados eruditos, relatórios oficiais e romances de aventura próprios para rapazes. (HALL, 2016, p.162)

Cabe observar que materiais extremamente preconceituosos produzidos sob olhares coloniais ainda perduram na atualidade como peças de museus, itens de coleções científicas, documentos históricos, entre outros agrupamentos, muitas vezes exibidos sem qualquer reflexão crítica em relação aos pensamentos ou práticas violentas que moveram a estereotipação ou a pilhagem de outras culturas. Nesse sentido, a professora, curadora e pesquisadora Luciara Ribeiro nos atenta sobre violências homogeneizadoras reafirmadas atualmente a partir da utilização do termo “africana/o” no singular, tendo em vista que tal designação singularizada não é capaz de abranger a diversidade de um continente extremamente plural, uma vez que o generaliza e homogeneiza como uma simples unidade e, assim, privilegia um estereótipo genérico.

> O termo “África” e “africanos”, apesar de nomenclaturas usuais para nomear determinada região e as pessoas vindas dessa região, são atribuições europeias que surgem por volta do século XVIII. Quando adotamos o termo Arte Africana para designar determinados objetos, não podemos esquecer que estamos utilizando uma única palavra para englobar a cultura visual de mais de 54 países. Em muitas situações pode-se observar o uso equivocado do nome do continente como se fosse um único país. (RIBEIRO, 2014, p. 42-43)

As reflexões apresentadas por Hall e Ribeiro, possibilitam pensar criticamente sobre representações violentas comumente difundidas no campo das artes visuais, entre outros universos propagadores de imagens, que construíram ao longo dos tempos "estereótipos" sobre outros grupos sociais e suas culturas, instituindo assim, clichês que rendem

significativos *lucros* para aqueles que os propagaram e prejuízos para as diversidades *subjugadas*. Encontramo-nos imersos em imaginários desiguais fundamentados no *passado* que ainda vigoram e alimentam representações dentro e fora dos espaços de arte. Nesse sentido, tendo em vista a relação instituída *centro-margem* ainda vigente, cabe perguntar, por exemplo, quem usufrui e lucra com as *marginalizações*, físicas e simbólicas, de determinados grupos sociais em um âmbito econômico relativo às imagens? Conforme nos aponta Stuart Hall, imagens negativas sobre o continente africano foram construídas por *exploradores*, relacionados inclusive a empresas coloniais, escravistas, extrativistas, saqueadoras, que apoiaram seus discursos violentos em falácias religiosas e outros mecanismos articulados em vista de uma dominação física, econômica e cultural. Assim, companhias particulares aliadas às igrejas europeias dominaram violentamente as representações e por conseguinte os corpos, terras e recursos de outras populações. Dentro desse cenário, povos e territórios foram, e ainda são *subalternizados*, em vista da perpetuação do sistema e da continuidade de explorações. Nesse sentido, Aníbal Quijano nos aponta que a invasão europeia:

> [...]produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras. Assim, termos como espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, consequentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117)

Assim como os escritos de Stuart Hall e Luciara Ribeiro, as reflexões de Aníbal Quijano deflagram sistemas coloniais que classificaram hierarquicamente as populações mundiais e fundamentaram relações desiguais que infelizmente ainda vigoram em sociedades derivadas do colonialismo. Nesse sentido, o conceito de "colonialidade", cunhado pelo autor, indica a perpetuação do *modus operandi* colonial que abrange os campos do saber, do ser e do poder. Quijano nos alerta que as estruturas de funcionamento, pensamentos e poder coloniais se mantiveram mesmo após o "fim oficial" desses sistemas. Elites locais, herdeiras e, portanto, detentoras de condições privilegiadas, se identificam e exaltam as imagens, relações de poder e culturas dos colonizadores, perpetuando assim, desigualdades instauradas há séculos.

Nesse sentido, a *objetificação* imposta a grupos historicamente subjugados, entre outras violências do *passado*, impactam significativamente os cenários atuais e contribuem para a manutenção de desigualdades estruturais, assim, as notórias ausências de identidades não-hegemônicas em instituições e lugares de poder, ou classificações pejorativas ainda vigentes, como "exótico", “regional”, “excêntrico”, revelam a continuidade de assimetrias instituídas há tempos, situação que, entre outras demandas, suscita a importância e a necessidade de *presenças* diversas e em variados espaços, como universidades, museus, coleções, entre outros locais, para que possam se tornar de fato mais democráticos, plurais e passíveis de aprendizados múltiplos.

- 3.3 “Filha da empregada”

Imagem 46 - Filha da empregada



Fonte: TROPICAOS, Dayane. 2017.
Instalação contendo camisa, cabide, impressões.

Em 2017 a artista Dayane Tropicaos apresentou um trabalho intitulado “Filha da empregada”, uma elaboração artística que aborda relações desiguais instituídas historicamente e a imposição violenta de lugares sociais pré-determinados e historicamente inferiorizados, uma vez que, a empregada e, por conseguinte, sua filha, dentro de uma sociedade brutalmente

hierárquica e desigual, ocupam, a contragosto, locais de existência *subalternos*. A instalação exibe uma blusa branca, em um cabide pendurado na parede, com a frase que intitula a obra, ao lado seis pequenos textos envolvendo o termo "filha da empregada" e extraídos de manchetes de jornais compõem a obra (imagem 46).

A artista informa, na descrição dessa obra em seu site, que ao adentrar o espaço expositivo a camiseta com os dizeres "FILHA DA EMPREGADA" que compõem a instalação é utilizada por ela. Nesse sentido, cabe refletir que Tropicaos, quando veste a camisa, *incorpora* o trabalho e *assume* de forma irônica uma designação vista socialmente como uma condição *subalterna*, desse modo, por meio desse ato de vestir uma identidade derivada de uma expressão pejorativa, a artista torna-se parte da instalação artística e, consequentemente, mais um *objeto* exposto, condição encarnada que, entre outras questões, expõe diversas camadas de desumanização impostas, não somente a ela, como também a sua própria mãe, e assim, escancara e devolve violências históricas naturalizadas cotidianamente. Na descrição da obra em seu site a artista escreve:

> Neste trabalho levanto questionamentos sobre os espaços sociais aos quais pertencem a "filha da empregada", tendo como referência a minha própria experiência, já que minha mãe exerceu durante grande parte da sua vida a função de empregada doméstica. A expressão "filha da empregada" tem sido usada muitas vezes de forma pejorativa com o intuito de expor a incapacidade desse indivíduo de mudar sua posição social, essa que já foi determinada pela sua hereditariedade. As frases da instalação foram retiradas de manchetes de jornais, relatos e vivências. A camiseta instalada também é utilizada por mim, durante a minha permanência dentro do espaço da exposição. (TROPICAOS, 2017).

A existência enquanto "obra" e ação artística da "filha da empregada", representando a si mesma, dentro do circuito de arte, denota violências históricas e a presença de uma subjetividade *outra*, originada a partir da junção do estereótipo violento colonial com os elementos e ações criadas pela artista. Assim, enquanto elemento fora do "seu" lugar "habitual", a "filha da empregada", antes *invisibilizada* e/ou *subalternizada* em espaços geralmente exclusivos a determinados grupos sociais, agora ocupa no âmbito artístico uma posição proeminente.

Imagem 47 - Filha da empregada



Fonte: TROPICAOS, Dayane. 2017.
Instalação contendo camisa, cabide, impressões.

Uma fala pública proferida em 2020, pelo ministro da economia do governo brasileiro da época, revela a intolerância das classes abastadas com a possibilidade de mobilidade social articulada por pessoas outrora subalternizadas: "Empregada doméstica indo pra Disneylândia, uma festa danada. Mas espera aí? Espera aí."[69] A declaração grosseira e excludente de um membro oficial do governo brasileiro denota um pensamento comum presente no imaginário social do país que se esforça para manter as hierarquias e desigualdades historicamente instituídas. Assim, identidades habitualmente *coisificadas*, como a empregada *doméstica*, por exemplo, geram inúmeros incômodo quando contrariam os destinos pré-determinados para suas respectivas *existências*, ou seja, a empregada e, por consequência hereditária sua filha, devem se manter única e exclusivamente no âmbito *doméstico*, enquanto sujeitas invariavelmente disponíveis à atender as vontades de seus respectivos patronatos, nesse sentido, viajar para um parque internacional, ou tornar-se artista, constituem atos subversivos dentro da ordem estrutural corrente. A artista, curadora e escritora Grada Kilomba, em seu livro "Memórias da Plantação", reflete sobre as condições de “sujeito” e “objeto” a partir do pensamento da professora, escritora e ativista bell hooks :

[69] Declaração pública de Paulo Guedes, Ministro da Economia do governo vigente, durante o seminário “Abertura do Ano Legislativo”, em Brasília, no dia 12 de Fevereiro de 2020.

> bell hooks usa estes dois conceitos de "sujeito" e "objeto" argumentando que sujeitos são aqueles que "têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias" (hooks, 1989,p.42). Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa "história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos."(hooks, 1989,p.42). Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor "validada/o" e "legitimada/o" e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p.28).

A autora reflete, em consonância com as proposições de bell hooks, sobre as *coisificações* historicamente impostas a determinados grupos, que ainda vigoram, operadas por instituições e indivíduos externos às nossas existências e que nos mantêm sob condições *desumanizadas*. Entretanto, observa a possibilidade de tornar-se "sujeito", isto é, humanizar-se, a partir da assunção de identidades que possibilitem intervir nos discursos e narrativas construídas, como a posição de escritora/o, por exemplo. Nesse sentido, políticas públicas de inclusão social e reparação histórica, como a lei de cotas universitárias, que promovem acesso a espaços antes negados para grupos continuamente inferiorizados no país, tornam-se mecanismos extremamente importantes para combater desigualdades instituídas, além de ampliar repertórios culturais dentro de cenários geralmente bastante homogêneos como no caso das universidades e do campo das artes visuais.

Hoje, 2 de fevereiro de 2022, em São Gonçalo, Rio de Janeiro, um homem negro D. T. F., de 38 anos, foi morto a tiros pelo próprio vizinho, A. A. B., um sargento da marinha, que alegou tê-lo “confundido com um assaltantate”.

Podemos refletir ainda, que Dayane Tropicaos constrói obras de arte que operam ações políticas anticoloniais, afinal, assim como escrever se torna um "ato político" tendo em vista a possibilidade de intervir discursivamente no sistema, conforme indica Grada, construir arte, principalmente sob a inscrição de "filha da empregada", representa uma ação revolucionária, uma vez que, ressignifica e reinterpreta uma condição existencial carregada histórico e socialmente de violências brutais.

Cabe ainda ressaltar que instituições artísticas como museus, centro culturais, galerias, escolas de arte, entre outros espaços, existem, em sua grande maioria, *subalternizando* determinados grupos sociais, uma vez que, lhes impõe tanto imaginários depreciativos,

quanto empregos sob condições laborais inferiorizadas, ou seja, renomados museus jamais funcionariam sem todas as pessoas necessárias e empregadas para limpar seus nobilíssimos espaços, ou zelar por suas estruturas, assegurar suas integridades patrimoniais, cuidar dos seus jardins etc.

Nesse sentido, percebe-se que há um corpo de trabalhadoras e trabalhadores que, embora imprescindíveis para o funcionamento de diversas estruturas e instituições sociais, encontram-se cotidianamente *invisibilizados*, *escondidos* das vistas, nos *"bastidores"*, inclusive em espaços destinados às artes. Sob essa perspectiva, quando Dayane Tropicaos, enquanto artista expositora, opta por assumir-se "filha da empregada", uma designação que nega até mesmo os nomes próprios das duas mulheres envolvidas, evidencia, sobretudo, a condição *subalterna* e violentamente prescrita pelo sistema, desde a colonização, para ela e sua mãe, ato, portanto, que *subverte* e questiona a invisibilização comumente imposta às empregadas "domésticas", em sua maioria mulheres negras. Essa ação artística, articulada a partir de um lugar *subalterno*, feita por uma mulher que traz consigo a mãe e explicita estereótipos impostos sobre ambas, *revolve* as posições pré-estabelecidas dentro dos hierárquicos e excludentes sistemas que, embora atuais, ainda operam sob estruturas do *passado*. Assim, a instalação e a ação propostas por Tropicaos, trazem à tona quem, sob a lógica herdeira da colonização, *deveria* ficar "às escondidas". Dessa maneira, enquanto "filha da empregada" e também artista, Dayane anuncia para todas as pessoas, inclusive as empregadas do espaço expositivo, que ela, assim como outras mulheres, têm direito a outras possibilidades existenciais. Desse modo, por meio de sua obra e ação, evidencia e tensiona questões de classe, gênero, raça entre outras imposições que, inclusive, se mostram intergeracionais, afinal, ela "se veste", ou é definida, a partir da condição existencial subalternizada da mãe, resume-se à "filha da empregada".

Assim, dentro do atual cenário contemporâneo, obras de arte contra-hegemônicas, como os trabalhos de Dayane Tropicaos, podem ser interpretadas como exemplos de construções *marginais*, ou seja, que operam elementos que *subvertem* os *modelos centrais*, elaborações *outras* que, não apenas ocupam cenários anteriormente restritos, como também *ampliam* conceitos, fazeres, saberes e estruturas historicamente conservadoras e limitadas. A filósofa, professora, escritora e psicanalista Suely Rolnik reflete sobre construções subjetivas dicotômicas, onde um grupo representa o *modelo ideal*, enquanto projeta sobre os outros subjetividades *subalternas*:

> Uma barreira imaginária separa os habitantes destes mundos, os quais têm sua consistência própria ignorada e encoberta por identidades-estigma, imagens fantasmagóricas por meio das quais são representados. Nestas imagens, a miséria material é confundida com miséria subjetiva e existencial, mais precisamente com uma miséria ontológica, a qual passa a definir a suposta essência destes seres. Isto faz com que lhes seja atribuído o lugar de subjetividades-lixo na hierarquia que rege a distribuição de categorias humanas nos mapas perversos deste regime – mapas geopolíticos e, mais do que isso, cartografias de cores de pele, estilos de vida, códigos de comportamento, classes de consumo, línguas, sotaques, faixas de freqüência cultural, etc. São fronteiras abstratas mas com poder de comandar concretamente o desejo e os processos de subjetivação e fazer com que os habitantes da terra capitalisticamente mundializada tendam a produzir-se a si mesmos e sua relação com o outro em função destas imagens. (ROLNIK, 2003, p. 1).

Dentro de um sistema sociopolítico que submete tudo e todos a uma dinâmica dicotômica desigual estabelecida entre *centro-margem*, diversas pessoas e produções artísticas consideradas *marginais*, sobrevivem estigmatizadas, estereotipadas, às sombras, isto é, subjugadas em categorias pré-estabelecidas e destituídas de reconhecimentos como existências autônomas e diversas. Assim, tendo em vista as condições de vida e categorizações *inferiorizadas* impostas a determinados grupos sociais, as variadas possibilidades artísticas gestadas por tais sujeitos, em suas respectivas *margens*, físicas e simbólicas, encontram-se intimamente conectadas com os contextos onde surgem e as materialidades palpáveis, ou metafísicas, presentes nesses universos, desse modo, construções *marginalizadas* – quando observadas para além dos estereótipos – podem representar *quebras* dentro de homogêneas e dicotômicas estruturas conservadoras das artes. Nesse sentido, as manifestações artísticas *marginais*, *faveladas*, *periféricas*, *suburbanas*, entre outras não hegemônicas, rompem com paradigmas impositivamente instituídos quando ocupam lugares sociais outrora interditados e, assim, compõem uma pluriversalidade própria dos atuais cenários contemporâneos.

Hoje, 6 de janeiro de 2023, um homem negro E. S., de 38 anos, foi morto após abordagem dos seguranças em um terminal de ônibus, na cidade de Salvador.

Dayane Tropicaos apresenta também outros trabalhos que evocam principalmente sua identidade como mulher negra em um cenário estruturalmente racista, como por exemplo a série de fotografias intitulada “Medidas” (imagem 48), um conjunto de fotografias produzidas

em 2018, questionam o cientificismo racista vigente no século XIX. Sobre essa série a artista escreve:

> O que pode ser medido? Com essa pesquisa busco subverter a possibilidade da medida e encontrar a medida de um corpo político. Traços da personalidade, sentimentos, frustrações, impulsos, pensamentos nada disso pode ser medido em centímetros ou metros. Um corpo pode ser medido, mas a subjetividade desse corpo não está limitada a essa medida. A ação de medir o corpo pode ser remetida à antropometria e à frenologia, estudos muito usados no século XIX para legitimação de violências e exploração de raças não-brancas. Após quase um século de distância posso negar qualquer forma de imposição de medida ao meu corpo. Porém, mesmo agora, é possível perceber como as estruturas sociais continuam racistas, atualmente não são usadas formas de medir o corpo, porém ainda existe imposições opressoras aos corpos negros. (TROPICAOS, 2018).

Nessa outra obra, assim como nos trabalhos da artista analisados anteriormente, Tropicaos reflete a respeito de violências estruturais e seculares dirigidas à sua existência, enquanto mulher, negra, sulamericana, entre outras *marginalidades existenciais* que recaem, a contragosto, sobre seu corpo e subjetividade.

Imagem 48 - Medidas



Fonte: TROPICAOS, Dayane. 2018.
Fotografia, políptico composto por 20 imagens.

Nesse sentido, “Medidas” evoca criticamente brutalidades conformadoras que *enquadraram* existências não-brancas a categorias *inferiores*. Assim, pseudo-ciências como a frenologia e a

antropometria, “teorias que passavam a interpretar a capacidade humana tomando em conta o tamanho e proporção do cérebro dos diferentes povos. [..] craniologia técnica, que incluía a medição do índice cefálico” (SCHWARCZ, 1993, p. 48 - 49) representam alguns exemplos de violências disfarçadas de ciências e utilizadas para justificar explorações e subjugações impostas a grupos autoritariamente considerados *inferiores*.

Desse modo, assim como na obra “Filha da empregada”, onde evidencia e critica uma conformação agressiva e preconceituosa, que impõem à sua *existência* e, ainda, da sua própria mãe, a uma designação pejorativa que as inferioriza, em “Medidas”, a artista similarmente explicita os atrozes mecanismos pseudo-científicos destinados a subjugação de populações não-brancas.

- 3.4 “Escuta”, vozes *marginalizadas*

O artista Paulo Nazareth, a partir do periférico bairro Palmital em Santa Luzia, região metropolitana de Belo Horizonte, onde mantém um atelier e a “Casa Borun” – espaço destinado a projetos e articulações culturais –, possibilita pensar a diversidade, a materialidade e as influências que uma *condição periférica* de existência pode ser capaz de reverberar em obras artísticas. Em seu trabalho intitulado “Escuta” (imagem 49), por exemplo, o artista pendurou orelhas de porco defumadas no espaço expositivo do Museu de Arte da Pampulha, uma importante instituição de arte contemporânea da cidade de Belo Horizonte. Segundo Nazareth, a obra estabelece relação com hábitos antigos atrelados ao período colonial, mas também, ainda presente em práticas de sobrevivência comuns a sujeitos periféricos: “É uma metáfora sobre o escutar das pessoas. As orelhas remetem a um lugar do passado, mas a algo que ainda acontece: o hábito de criar porcos no fundo de casa. Esse animal foi muito importante na colonização de Minas Gerais.” (NAZARETH, 2019).

A instalação “Escuta”, além de estabelecer relações com a história pregressa do estado, como sinaliza Nazareth, também evidencia traços culturais presentes no bairro Palmital, base do artista, assim como em outras regiões *periferizadas*, onde, o hábito de criar porcos, matá-los e pendurar suas carnes para defumar constitui prática comum. Nesse sentido, exibir em um consagrado museu, elementos típicos de populações e regiões *marginalizadas*, promove o deslocamento de materiais e costumes culturais *periféricos* para dentro de uma instituição museológica que geralmente ignora elementos culturais historicamente relegados às *margens*.

Imagem 49 - Escuta



Fonte: NAZARETH, Paulo.
Orelhas de porco instaladas sobre arame e cobre.

Desse modo, Nazareth insere a *marginalidade* dentro do espaço expositivo e, assim, constrói uma obra distinta, substancial e culturalmente, dos *padrões* habituais, ação disruptiva que, entre outras coisas, amplia as possibilidades materiais e conceituais, assim como os gestuais artísticos contemporâneos. Em outro trabalho, não executado, planejado também para o Museu de Arte da Pampulha e denominado "Anexo", o artista propôs erguer um barracão, construção geralmente precária e empreendida em favelas, sobre o prédio da instituição. Segundo Nazareth "Seria um puxadinho, um barraco de tijolo como os que existem nos morros, que ficaria sobre a arquitetura de Niemeyer. Um trabalho que gera atrito, desconforto." (NAZARETH, 2019). Conforme indica o próprio artista, os espaços institucionalizados de arte geralmente esboçam certo "desconforto" quando elementos periféricos se aproximam de seus domínios. Sobre a ideia de periferia como algo que incomoda a cidade, Heli Sabino de Oliveira acrescenta:

> Enquanto a "periferia" se encontra em bairros distantes dos centros urbanos e em municípios vizinhos, não é tratada como "sujeira social". Ela está em seu devido lugar; é lembrada como estatísticas, com um dado que não causa nenhum incômodo aos grupos dominantes, enquanto as pessoas que residem em bairros luxuosos e elegantes dos centros urbanos não são atingidas ou incomodadas por certos

> problemas sociais é como se eles não estivessem, cotidianamente, presentes na sociedade brasileira. (OLIVEIRA, 2017, p.178)

Como observado, Paulo Nazareth constrói obras de arte profundamente conectadas com práticas, materiais e sabedorias historicamente *marginalizadas*, além de questionar desigualdades sociais, raciais, espaciais, entre outras violências instituídas. Assim, diversos trabalhos do artista abordam o trânsito entre *periferia* e *centro*, questionam as estruturas oficiais e refletem sobre *invisibilizações* e *inferiorizações* impostas às camadas mais pobres das populações. Na obra intitulada "Casamento de Antônio" o artista promoveu a união matrimonial de um casal negro, morador do bairro Palmital, dentro do Museu de Arte da Pampulha, um local que, durante um período, destinou-se a ser alugado para o casamento da elite belorizontina. Nesse processo, além de instaurar uma *ocupação periférica* do museu, para promover uma prática alcançada apenas pela elite local, o artista também *deslocou* outros elementos comuns em matrimônios tradicionais, como os alimentos, por exemplo, que, ligados a uma culinária popular e afrodiaspórica, foram servidos nessa celebração: feijão tropeiro, feijoada e uma bebida feita a partir do milho.

Nesse sentido, artistas contemporâneos como Massuelen Cristina, Paulo Nazareth, Estandelau, Luana Vitra, Bárbara Macedo, Will, Dri Santana, Priscila Rezende, Dyana Santos, Froiid, Marta Neves, Gustavo Maia, Alfredo Nobel, Guilherme Cunha, Zaika dos Santos, entre diversas outras pessoas, manejam em seus respectivos trabalhos de arte elementos *marginalizados*, em relação à tradição artística eurocentrada, e assim transbordam, ressignificam, tensionam conservadorismos e monopólios presentes em diversos cenários artísticos. Ou seja, materiais antes desprezados, ou mesmo excluídos de construções artísticas, como pemba, milho, café, cimento, entre outros, são agora incorporados às obras de artes produzidas por diversas pessoas e conectados intimamente aos assuntos e fazeres de seus respectivos contextos, ampliando conceitual e materialmente, as possibilidades de ser, fazer e experimentar o que denominamos atualmente Arte contemporânea.

- 3.5 "Indivíduo de cor padrão"

Nos anos noventa, quando eu e meus amigos andávamos pelo Vila Pérola, bairro *periférico* em que morávamos, constantemente sofríamos abordagens policiais. Invariavelmente truculentos e invasivos, os episódios de violência empreendidos por meio dos agentes de

segurança pública que, em tese, deveriam nos proteger, como sugere a constituição, ocorriam rotineiramente. Em uma dessas situações, em um domingo à noite, quando eu e Saulo F. Cruz, andávamos na rua, retornando da casa de outro amigo, um militar saiu do carro de polícia que passava vagarosamente ao nosso lado e, com a arma em punho, ordenou que encostássemos na parede em uma posição de rendição, procedimento que inclusive já conhecíamos bem e, entregando a sua arma para outro policial que também havia saltado do veículo com seu próprio armamento sacado, disse: "aponta uma pra cabeça de cada um, se olhar para trás você atira", nesse instante, olhei imediatamente para trás e o soldado havia se postado em uma posição de tiro e direcionado as duas armas para nossas respectivas nucas. Saímos fisicamente ilesos desse momento brutal, entretanto, conscientes que havia sido apenas mais um, de muitos episódios comprobatórios do completo desprezo às nossas *existências marginalizadas*.

Além da brutalidade e constante risco de morte presentes nessas situações de encontro com a polícia, outro elemento recorrente na maioria das abordagens, consistia no modo como os militares se referiam a nós quando consultavam nossos documentos de identificação. Nesse processo truculento, a exigência para que apresentássemos as nossas carteiras de identidade era prática comum. Em posse desses dispositivos de controle biopolítico, que reunem nossas fotografias, caligrafias e digitais, os agentes de segurança, via rádio, consultavam nossos nomes para buscar possíveis antecedentes criminais e, nesse gesto rotineiro, comumente iniciavam a aferição dizendo: "indivíduo de cor padrão", frase declarada anteriormente a todos os nomes dos adolescentes negros abordados. Assim, percebemos após sucessivas abordagens que, a designação usada pelos policiais militares nos anos noventa em Minas Gerais, para referir-se a um jovem negro, consistia na expressão "cor padrão", uma construção discurssiva violentamente racista, indicativa da nossa condição racial e socialmente *marginalizada* que, aos olhos dos homens da lei, representava o "padrão" da criminalidade.

Anos mais tarde, após esses episódios de violência governamental direcionada a nossos corpos, construí a obra intitulada "Nem tudo que vai pra parede é obra de arte" (imagem 50).

Imagem 50 - Nem tudo que vai pra parede é obra de arte



Fonte: DIOGO, Marcel. 2019.
Instalação, vários materiais.

O trabalho apresenta uma incômoda cena, um corpo rendido no espaço, elaboração artística que desloca para o espaço expositivo uma situação e um assunto vinculados às regiões e *existências marginalizadas* socialmente. Nesse sentido, as *criminalizações*, entre outras violências estruturais, constituem elementos recorrentes dentro das minhas pesquisas, tendo em vista as experiências vividas e mencionadas inicialmente. Assim, "Nem tudo que vai pra parede é obra de arte" constitui uma elaboração artística que suscita a seletividade e a gestão da violência impostas sobre determinados corpos e veementemente em privilegiados contextos expositivos. Desse modo, o trabalho discute e evidencia assuntos e situações rotineiras dentro de universos socialmente *marginalizados*, a violência do Estado direcionada a determinados sujeitos racializados, brutalidades instituídas por governos que, aos moldes coloniais, seguem exterminando, torturando e gerindo inúmeras opressões impostas a grupos *subalternizados* dentro das cidades atuais, além das barreiras que podem existir para impedir que algumas obras de arte sejam expostas.

Hoje, 18 de setembro de 2023, N. S. de 92 anos e o marido N. R. de 75, casal de rezadores Guarani e Kaiowá, moradores da aldeia Guassuty em Aral Moreira, Mato Grosso do Sul, foram encontrados mortos e carbonizados, em meio aos restos da casa onde viviam, após um incêndio criminoso.

Em 2022, a obra desmembrou-se para uma ação performática durante a 16ª VERBO, festival de performance da Galeria Vermelho, um espaço privado de arte contemporânea da cidade de São Paulo. Enquanto performance, optou-se por construir uma cena com vários corpos presentes, invocando as violências *experienciadas* na época de adolescência.

Imagem 51 - Nem tudo que vai pra parede é obra de arte



Fonte: DIOGO, Marcel. 2019.
Ação performática, 2022. Ação executada durante a 16ª VERBO, festival de performance da Galeria Vermelho, SP. Participam: Daniel Ramos, Marcel Diogo, Renan de Figueiredo e Ramo. Foto: Marcos Gallon.

Posteriormente, em 2023, a versão instalativa de "Nem tudo que vai pra parede é obra de arte" havia sido selecionada em um projeto de intervenções artísticas públicas, denominado “12ª Mostra 3M de Arte”, sob o conceito “Infiltragem”, exposição que ocorreria em duas estações do metrô da cidade de São Paulo, entretanto, a gestão da companhia metroviária censurou a obra, a partir de argumentos infundados e intransigentes. Devido a essa interdição e à impossibilidade da existência dessa obra no espaço público, a professora, pesquisadora e curadora Giselle Beiguelman, junto à produção da mostra, rompeu com a instituição de transporte público, situação que adiou, até o momento deste texto, a realização do trabalho.

Sobre esse episódio de censura a esse trabalho que aborda violências estruturais, ocorridas sobretudo em locais socialmente *marginalizados*, em conversa com trabalhadores do campo das artes de outras regiões *periféricas*, especificamente os curadores, pesquisadores e artistas

João Angelini e Augusto Leal, observamos as barreiras e impedimentos constantemente impostos à obras e artistas locados *às margens* dos padrões instituídos, nesse sentido, compreendemos que os sistemas hierárquicos em vigência, desiguais e excludentes, articulam modos para manter, sujeitos e obras, *marginalizadas*.

- 3.6 “São as novas políticas do espaço”

Ainda sobre a intolerância recorrente em espaços artísticos, entre outros locais, em relação a presenças de elementos historicamente marginalizados, evoco uma situação traumática relativa à experiência em torno da execução de uma performance intitulada “NEGRO” que, em resumo, consite em retirar o próprio sangue, por meio de uma seringa e escrever com esse fluido a palavra negro na parede.

Para apresentar a situação mencionada, transcrevo o diálogo ocorrido em 2018 com o artista, pesquisador e curador Divino Sobral, estabelecido em uma rede social, onde relato os dias que antecederam as negociações da primeira vez que a performance foi realizada.

Sob uma situação extremamente violenta, publiquei imagens nas redes sociais que suscitaram o referido diálogo que reproduzo abaixo:

Divino Sobral (**DS**): Salve! Me conta o que ocorreu na performance. Abraço.

Marcel Diogo (**MD**): Nossa Divino! Acho que esse foi o trabalho mais difícil que eu já fiz na vida... O trabalho mesmo é simples e direto... Sento numa mesa branca, coloco luvas, um garrote no braço, pego uma seringa, espeto na veia do braço e retiro meu próprio sangue... coloco esse sangue num prato branco, nesse caso aí também escorreu do braço no prato... levanto e escrevo com esse sangue a palavra NEGRO na parede. E foi muito difícil porque percebi que de fato o sangue é um tabu e porque identifico que sofri racismo até o último segundo por parte do espaço onde foi feita essa performance.

DS: Muito linda, simples, mas precisa. Manda fotos.

MD: Algumas fotos Divino:

Imagem 52 - Negro



Fonte: DIOGO, Marcel. 2018.
Ação performática desenvolvida dentro da quinta temporada do projeto *Segunda Preta*, realizado no Teatro Espanca, em Belo Horizonte - MG. Fotos: Pablo Bernardo.

MD: Psicologicamente foi difícil fazer... envolve questões acerca de uma experiência negra no mundo e eu não esperava sofrer racismo nesse lugar e momento... um espaço que se apresenta como alternativo em relação a estruturas tradicionais e em um projeto afrocentrado.

DS: Ah nossa! Justo aí? Onde não se espera.

MD: Por isso também que foi bastante pesado...

DS: Imagino que foi quase insuportável!

MD: Enquanto um homem considerado pardo, percebo minha identidade negra também a partir das violências direcionadas a mim, como as abordagens policiais que sofri na adolescência... não sei te dizer quantas vezes a polícia me parou, mandou encostar na parede e me revistou apontando a arma pra minha cabeça... essas hostilidades atuais impostas a corpos negros derivam de políticas de extermínio implantadas desde a proclamação da república. O projeto oficial do Brasil surge fundamentado em políticas públicas de extermínio de populações negras e indígenas. O desejo é uma nação branca. A vinda de europeus no início do século passado, por exemplo, constitui uma medida do governo para embranquecer

a população, pretendiam um país completamente branco em cem anos, desse modo, planejaram a minha não existência atualmente. Então esse trabalho, essa palavra NEGRO na parede, é uma espécie de grito, de afronta esse projeto genocida, para explicitar que resistimos e estamos aqui... é um trabalho muito difícil por tudo que envolve... essas questões identitárias e também essa automutilação, retirar o próprio sangue...

Inscrevi essa performance em um edital de um projeto afrocentrado, pensei que seria o melhor lugar para fazer essa ação... estaria entre "os meus"... seria menos traumático para executar... ledo engano. Na terça feira anterior ao dia da performance, que seria na outra segunda-feira, um amigo me ligou dizendo que ele faria a produção do evento naquela data. Esse projeto ocupa, por empréstimo, o espaço de um teatro no baixo centro de Belo Horizonte, é, portanto, uma iniciativa completamente independente, por isso, em cada momento é uma pessoa diferente na produção... Então esse amigo me ligou perguntando o que eu necessitaria para realizar o trabalho, eu disse que somente uma mesa branca que o resto eu iria comprar... acabei levando a mesa também... No dia seguinte, ele me liga novamente comunicando que o pessoal dono do espaço perguntava se seria possível colar uma folha de cartolina na parede para o escrito NEGRO com sangue fosse feito por cima desse papel... Eu respondi que não, porque esse texto na parede também estabelecia um diálogo com a pixação, entre outras coisas, então criar um anteparo iria inclusive contra o trabalho, tendo em vista que já temos esse imaginário racista no país, onde o sangue negro é interpretado como algo sujo, inferior, que precisa ser evitado etc.

DS: Nossa que desgaste. O controle gerado pela limpeza.

MD: No dia seguinte o produtor me liga novamente perguntando se eu poderia fazer do lado de fora, na rua, e escrever na fachada do prédio...

DS: Foi piorando.

MD: Foi piorando até o último segundo... mas também foi importante para perceber que não há como escapar do racismo... não vamos nos safar de violências estruturais. É uma ilusão pensarmos que haverá um lugar a salvo... a gente ainda precisa construir esse lugar...

DS: De qualquer forma você realizou uma obra forte. E saiu aprendendo mais como resistir.

MD: Depois dessa outra ligação telefônica eu respondi que não era possível fazer da porta pra fora, pois, a fachada era muito poluída visualmente, o que atrapalharia a escrita,

invisibilizaria a palavra NEGRO, prática comum em espaços tradicionais de artes visuais, o apagamento do negro, nesse sentido, não iria reafirmar essa regra e, tampouco arriscar espetar a minha veia no meio da rua...

DS: Eles têm nojo ou medo de sangue?

MD: Até hoje não entendi... o argumento todo o tempo era que o sangue não iria mais sair da parede e que intervenções não poderiam ser feitas diante das “novas políticas do espaço” ...

DS: Quê isso? Limpa com bucha. Depois só o luminol da polícia para ver.

MD: Nesse momento dessa segunda ligação eu disse que me comprometeria a limpar a parede após a performance e pedi ao produtor para comunicar isso aos gestores do espaço...

DS: Aliás, se fosse eu mantinha a palavra escrita com sangue no lugar. Isso é muito importante.

MD: Também nessa conversa por telefone sugeri uma reunião com os gestores do teatro para me comprometer com essa "limpeza" pessoalmente, entretanto, informaram que não seria possível esse encontro, pois, não tinham tempo... o produtor fez então uma outra reunião rápida com esse pessoal e voltou a me ligar dizendo que estavam irredutíveis... eu então reafirmei que eu me comprometeria a limpar a escrita e, caso não saísse, na semana seguinte poderia ir até o local, lixar a parede, pintar e assim o espaço ficaria ainda melhor do que estava no momento...

Ah.... estava esquecendo um detalhe... nesse espaço tem uma parede com um desenho de um artista daqui, amigo próximo... está lá preservado há pelo menos 15 anos... no início dessa conversa eu, na ingenuidade pensando que se opunham porque haviam imaginado que eu cogitei fazer o escrito sobre esse desenho, informei que poderiam ficar tranquilos porque eu pretendia usar a parede branca. Me responderam que sabiam que seria na parede branca, mas, mesmo assim não seria permitido devido “às novas políticas do espaço”, que se resumiam a uma regra invariável que proibia qualquer intervenção nas paredes do local... diante dessa situação, então telefonei para esse amigo perguntando se na época ele havia encontrado alguma dificuldade para executar o desenho que ainda existia no espaço, o sujeito respondeu que não, que inclusive nem havia pedido permissão... esse trabalho havia sido feito durante uma oficina que ele desenvolveu nesse local... assim, diante do impasse que assolava o meu trabalho, o argumento que recorrentemente me diziam é que o espaço havia mudado suas

regras e não permitiam mais intervenções nas paredes, sobretudo esta, uma vez que o sangue não iria sair...

Voltando às ligações após esse "detalhe" que eu havia esquecido... recebi então o quarto telefonema. Mesmo depois de falar que me comprometeria a lixar e pintar a parede, ocorre essa chamada na quinta-feira da semana anterior a performance, que seria na segunda-feira seguinte, a divulgação ainda não havia saído e imagino que eu seria o "impasse"... essa derradeira ligação comunicava que o pessoal responsável pelo espaço, demandava se eu não poderia "ir lá fazer um teste". Nesse momento, quando escutei o produtor dizer isso por telefone, fiquei perplexo... e perguntei: peraí, o que seria "um teste"? Esse pessoal está querendo que eu vá lá, retirar o meu sangue, escrever na parede e limpar simplesmente para provar pra eles que o sangue vai sair? É isso?

DS: Foi trágico

MD: Ele me respondeu, sem graça óbvio, que também não havia entendido bem isso do teste... Então, eu disse que isso já havia ido longe demais, que encerraria por ali essa conversa e que só faria esse trabalho exatamente como estava descrito no projeto que haviam selecionado, caso contrário, eu preferiria não fazer e, que inclusive, me espantava o sadismo dessas pessoas nessa última proposta sobre esse "teste"... encerrei a conversa dizendo ainda que, se o espaço entendia que a imaculada parede branca deles não poderia ser manchada pelo meu sangue, tudo bem, eu faria esse trabalho em outro lugar... poderiam retirar a minha performance da programação. Ainda acrescentei que me espantava o fato de, em nenhum momento, me perguntarem se eu havia procurado alguém da área da saúde, se eu sabia retirar o meu próprio sangue com segurança... o tempo todo demonstraram-se preocupados apenas com a parede BRANCA... E afirmei que nesse processo me gerava muito espanto perceber que branca, até a parede era mais importante que o corpo negro... quando eu disse isso, o produtor, que também é negro, percebeu até que ponto já haviam levado essa situação e então me respondeu que eu faria o trabalho de qualquer maneira, pois, ele iria trabalhar para acontecer a qualquer custo...

DS: Que guerra para fazer um trabalho.

MD: Isso tudo obviamente me gerou um estresse enorme para realizar esse trabalho e, na segunda-feira, dia do evento, fui para o local com um peso gigantesco... chegando lá havia na programação a minha performance e mais outros dois trabalhos, uma obra de um grupo de

teatro e outro artista com uma ação que envolvia música e texto... me informaram que eu seria o primeiro, depois a performance do grupo de teatro, que levaria o público para fora e por último, o outro artista que retornaria para dentro do espaço... montei a mesa com elementos brancos, isso têm pra mim o significado dessa estrutura branca que explora até a última gota do sangue negro... obviamente estava super nervoso para realizar esse trabalho, furei a minha veia dos dois lados, inchou bastante, não puxei muito sangue com a agulha, escorreu um pouco pelo braço, coletei com o prato, retirei a luva, levantei com o prato na mão, escrevi NEGRO na parede e saí... me retirei para atrás de uma cortina que estava no fundo desse espaço... após a ação o lugar estava em total silêncio.

Eu mal tinha chegado nessa cortina, uma das atrizes da performance sequencial entrou no espaço convidando as pessoas para saírem, abriram as portas e todo mundo foi saindo... quando todos deram as costas, duas pessoas da produção com luvas emborrachadas até os cotovelos e produtos de limpeza, correram, correram mesmo, para o escrito na parede e começaram a limpar... essa cena foi de uma "urgência" espantosa... era preciso, apagar, eliminar, aquele NEGRO dali o mais rápido possível... foi pesado presenciar isso, ao mesmo tempo muito significativo se relacionarmos com a história e os genocídios empreendidos no país há séculos...

DS: Se fosse sangue azul, da nobreza branca, teriam outras atitudes.

MD: Penso que foi muito significativo, no sentido que tinham uma urgência para limpar com medo que ficasse ali para sempre, tal qual o governo do início da república brasileira que empreendeu políticas públicas para embranquecer o povo temendo que a população negra perdurasse... enfim, apagaram, o produtor me levou na cozinha do espaço, coloquei um gelo em meu braço, a apresentação externa retornou, o último artista apresentou e para finalizar fomos, como de costume dentro desse evento, para uma roda de conversa a respeito das obras apresentadas... eu então disse nesse momento de diálogo tudo que te contei aqui e também falei que, até aquela ocasião, não havia entendido o porquê da proibição do escrito na parede, a única possibilidade de entendimento era de fato o racismo... então um ator desse espaço, que também é negro, pediu a palavra, já que eu havia citado o local, repetiu então esse mesmo discurso recorrente, que eram "as novas políticas do espaço" e "que não podiam mais intervenções na parede" e ainda afirmou, que eu só havia feito essa performance, porque ele havia articulado internamente para que se tornasse possível, nessas horas aparecem os

"heróis", risos. Eu respondi que essa justificativa pra mim não era aceitável, uma vez que eu havia oferecido garantias que deixaria a parede branca novamente...

Então um homem preto que havia assistido a ação pediu a palavra, primeiramente me agradeceu, disse que a performance havia sido muito significativa pra ele, pois em um país que mata e tenta exterminar as pessoas negras todo o momento, foi muito importante ver escrito NEGRO na parede daquele local... que frente ao morticíno diário da população negra, esse trabalho resultava em algo extremamente fundamental... afinal, além do genocídio negro estrutural no país, estávamos há aproximadamente 100 anos após do projeto oficial racista do governo republicano do Brasil que, *importou* europeus no início do século XX, para que a miscigenação com as populações negras e indígenas promovessem em cem anos o completo embranquecimento do povo brasileiro. Ressaltou ainda, que esse projeto oficial da República Federativa do Brasil, vislumbrou que, naquele momento histórico de execução da performance, nós, população negra, não estaríamos ali.

Imagem 53 - Negro



Fonte: DIOGO, Marcel. 2018.
Ação performática desenvolvida dentro da quinta temporada do projeto *Segunda Preta*, realizado no Teatro Espanca, em Belo Horizonte - MG. Fotos: Pablo Bernardo.

Assim, para ele enquanto homem negro e espectador da obra, ver que estávamos presentes, o NEGRO expressado na parede tornava-se um símbolo que resistimos, contra tudo e contra

todos. E disse ainda que saiu para ver a performance na rua e voltou com vontade de encontrar novamente o escrito NEGRO... nesse sentido, declarou que havia sido bastante chocante retornar e perceber que até ali, no baixo centro, em um espaço alternativo, dentro de um evento afrocentrado, o NEGRO havia sido "apagado", mas, por outro lado, também era importante essa circunstância, sobretudo para nos alertar que não há local seguro, que a performance e essa situação que decorreu dela, demonstravam o racismo que enfrentamos diariamente e sua regra invariável, irão tentar, insistentemente, nos eliminar de todo e qualquer lugar…

Desse modo se encerrou o diálogo com Divino Sobral e, tendo em vista todo esse processo agressivo e desgastante para desenvolver um trabalho que questiona e explicita violências históricas entranhadas no imaginário do povo brasileiro, tornou-se necessário construir novamente essa performance para que o escrito NEGRO perdurasse em uma parede BRANCA. Nesse sentido, em 2021, a ação foi refeita, dentro da "Exposição de pessoas constantemente abordadas pela polícia", realizada no Viaduto das Artes em Belo Horizonte e parte do "2° Festival Camelo de Arte Contemporânea", registrada em formato de vídeoperformance, material posteriormente exibido no Festival Imaginários Urbanos - Comunidades Porvir, em 2022, em Fortaleza, capital do Ceará, estado da região nordeste do Brasil.

- 3.7 Apagamento

A obra intitulada "Apagamento" (imagem 54), desenvolvida primeiramente em 2021, como instalação durante a mostra intitulada "Exposição de pessoas constantemente abordadas pela polícia". ocorrida no Viaduto das Artes, mencionada anteriormente, tornou-se no ano seguinte, em julho de 2022, uma ação performática durante a 16ª VERBO, festival de performance da Galeria Vermelho. O trabalho exibe, além de um volume branco disforme fixado na parede branca, um pé negro que vaza na parte de baixo.

Imagem 54 - Apagamento



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.
Performance executada durante a 16ª VERBO, festival de performance da Galeria Vermelho, SP., 2022. Foto Filipe Berndt.

Um corpo humano coberto por papel branco com apenas um pé negro visível, especificamente o esquerdo, propõe refletir criticamente sobre políticas de embranquecimento que fundamentaram o projeto de república brasileira.

Hoje, 4 de outubro de 2023, o jovem R. V. S., 23 anos, foi morto a tiros enquanto assistia um jogo de futebol em um bar na zona sul de Porto Alegre.

Em 1911, representando o Brasil no “Congresso Universal das Raças” em Londres, João Batista de Lacerda, médico e na época diretor do Museu Nacional, apresentou o seu artigo intitulado "Os mestiços do Brasil" onde defendia propostas eugenistas para, em um século, embranquecer o país. João acreditava que a migração branca europeia para o Brasil e sua "mistura" com as populações negras nativas promoveriam em 100 anos o completo embranquecimento do povo brasileiro. Pelas palavras do próprio eugenista:

> "A população mista do Brasil, deverá ter pois, no intervalo de um século, um aspecto bem diferente do atual. As correntes de imigração europeia, aumentando a cada dia mais o elemento branco desta população, acabarão, depois de certo tempo, por sufocar os elementos nos quais poderiam persistir ainda alguns traços dos negros". (LACERDA, 1911).

O branco que cobre o corpo humano na obra “Apagamento” evoca, portanto, as políticas eugenistas de embranquecimento que, como propôs no passado João Batista de Lacerda e como é executado atualmente pelos agentes de "segurança" como nos trágicos casos de George Floyd ou de Beto Freitas[70], operam violências para *sufocar* não apenas os *traços*, mas fatalmente as pessoas negras. Nesse sentido, a cobertura branca atua como uma *mortalha* que *apaga*, por meio do *embranquecimento*, o corpo negro do campo visual. A *integração* do corpo na parede branca, além de uma *objetificação*, também evoca uma *dissolução* por meio da cor e da *absorção*. A figura negra pode ser percebida apenas pelo pé esquerdo projetado à frente e visível fora do volume branco. A opção pela passada esquerda convoca imaginários do antigo Kemet, onde pessoas foram representadas com o pé esquerdo projetado indicando a importância do coração como guia em nossas caminhadas. Embora os fundadores do Estado brasileiro tenham planejado o completo extermínio das populações não-brancas, seguimos resistindo e caminhando tendo nossos corações e sabedorias ancestrais como guias.

> O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e indígenas na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento, tão bem analisada por cientistas brasileiros. Transmitida pelos meios de comunicação de massa e pelos sistemas ideológicos tradicionais, ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca comprova a sua eficácia e os efeitos de desintegração violenta, de fragmentação da identidade étnica por ele produzidos, o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue” como se diz no Brasil), é internalizado com a consequente negação da própria raça e da própria cultura. (GONZALEZ, 2020, p. 131)

Imagem 55 - Apagamento

---

[70] George Perry Floyd Jr. foi um afro-americano assassinado em Minneapolis no dia 25 de maio de 2020, sufocado pelo policial branco Derek Chauvin, que ajoelhou em seu pescoço durante uma abordagem pela acusação de supostamente usar uma nota falsificada de vinte dólares em um supermercado.

João Alberto Silveira Freitas(Beto Freitas), foi um homem negro de quarenta anos, assassinado e m 19 de novembro de 2020, um dia antes do Dia da Consciência Negra no Brasil, pelos seguranças Magno Braz Borges e Giovane Gaspar da Silva em uma loja do hipermercado Carrefour, na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul.



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.
Performance executada durante a 16ª VERBO, festival de performance da Galeria Vermelho, SP., 2022. Foto Filipe Berndt.

"Apagamento", enquanto uma obra de arte contemporânea que apresenta um pedaço de um corpo negro cuja parte invisibilizada encontra-se submetida a uma estrutura branca, busca tensionar elementos conectados à história brasileira e a outros contextos estruturalmente racistas, onde, a regra instituída e que tragicamente ainda vigora, determina eliminar qualquer presença não-branca nas imediações. Sobre a condição negra subalternizada em variadas conjunturas, Nkosi (2014 p.82) reflete que: "A invisibilidade do Negro diante do narcisismo ocidental, bem como a redução do mesmo às suas dimensões corpóreas e aos estereótipos de toda ordem expressam o racismo mesmo nos contextos de pseudo-valorização do negro."

A redução de *existências* negras ao corpo e uma ideia em torno de uma pseudo-valorização que, embora possa soar como algo positivo, em verdade desumaniza enquadrando em estereótipos, constituem violências direcionadas a *existências marginalizadas* que encontram-se transmutadas em uma ação performática crítica nomeada "Vem… pra ser infeliz", desenvolvida em 2017, pela artista e pesquisadora Priscila Rezende (imagem 56).

Imagem 56 - Vem pra ser infeliz



Fonte: REZENDE, Priscila. 2017.
Performance realizada no Sesc Palladium em Belo Horizonte, MG, Brasil. Foto Luiza Palhares.

A performance articula criticamente imaginários hipersexualizados clichês em torno da imagem da mulher negra sambista do período carnavalesco. Em seu site, a artista descreve a obra como:

> Em "Vem… pra ser infeliz" o corpo negro é exposto de forma extrema à reprodução da representação estereotipada de sua imagem. Este corpo que é lembrado anualmente de forma hipersseuxalizada como símbolo do Carnaval, no trabalho de performance, explora e expõe em palavras a valorização contraditória e deturpada desse corpo. Ao som de enredos de escolas de samba tradicionais do carnaval do Rio de Janeiro, a artista samba ininterruptamente até a exaustão, utilizando uma máscara de Flandres, objeto comumente utilizado no período colonial para tortura de pessoas escravizadas. (REZENDE, 2017).

Em consonância com as reflexões apresentadas por Nkosi, a artista constrói uma ação crítica que questiona e tensiona o suposto protagonismo que mulheres negras hipersexualizadas vivenciam durante a época carnavalesca. A partir de uma imagem que evoca signos e práticas comuns ao universo do Carnaval, vestida com um pomposo adereço de cabeça, elementos decorativos e coloridos colados ao corpo e salto alto, Priscila Rezende introduz outros elementos contrastantes, como a máscara de Flandres recobrindo sua boca, palavras

consideravelmente ofensivas encarnadas em sua pele negra e executa um ato extenuante, sambando até não mais aguentar. Assim, constrói uma performance que explicita diversas contradições que envolvem uma falaciosa valorização da mulher negra durante a festa carnavalesca. A respeito dessa questão, Lélia Gonzalez escreveu:

> E é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, na "mulata deusa do meu samba", "que passa com graça/fazendo pirraça/fingindo inocente/tirando o sossego da gente"[71]. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que a vemos em sua máxima exaltação. Ali, ela perde seu anonimato e se transfigura na Cinderela do asfalto, adorada, desejada, devorada pelo olhar dos príncipes altos e loiros, vindos de terras distantes só para vê-la. Estes, por sua vez, tentam fixar sua imagem, estranhamente sedutora, em todos os seus detalhes anatômicos; e os "flashes" se sucedem, como fogos de artifício eletrônicos. [...] Como todo mito, o da democracia racial oculta algo para além daquilo que mostra. Numa primeira aproximação, constatamos que exerce sua violência simbólica de maneira especial sobre a mulher negra. Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas. (GONZALES, 1984, p. 228).

As observações de Gonzales, assim como a obra de Priscila Rezende, questionam e evidenciam violências estruturais impostas estritamente às mulheres negras dentro de um sistema agressivamente hierárquico e desigual. Enquanto *existências* socialmente *marginalizadas*, em diversos âmbitos, essa parcela da população encontra-se continuamente acometida por brutalidades relativas às suas condições *existenciais* racializadas e de gênero. Como indica Gonzalez, a sociedade atual, extremamente racista e patriarcal, predestina para esse grupo duas condições de *existência* que se revelam como lugares absurdamente *subalternizados*, assim, enquanto "empregadas domésticas" ou "mulatas do carnaval", as mulheres negras permanecem reduzidas à posições destinadas a servir, ou seja, atender às *fantasias* e o apetite sexual como símbolos carnavalescos, ou às tarefas domésticas como empregadas, sendo esta última função, tradicionalmente passível de violências sexuais

[71] Trecho da música "Mulata assanhada" de Ataulfo Alves (1909-1969), um samba gravado em 1956, cuja a letra revela diversas expressões e traços culturais racistas, como, por exemplo, ao final o os versos que dizem "Ai, meu Deus, que bom seria, se voltasse a escravidão, eu comprava essa mulata, prendia no meu coração, e depois a pretoria é quem resolvia a questão."

perpetradas por patrões em "casas de família". Assim, a partir das reflexões da autora, torna-se possível ainda relacionar a obra de Priscila Rezende, relativa ao lugar desumanizado predeterminado pelo sistema hegemônico para as mulheres negras em épocas carnavalescas, com a obra "Filha da empregada", analisada anteriormente e elabora por Dayane Tropicaos, outra mulher, artista, negra, *periférizada*. Nesse sentido, ambas se vestem dos estereótipos impostos às suas *existências marginalizadas* como estratégia crítica para escancarar violências dirigidas a seus corpos negros imersos em um sistema extremamente violento, sobretudo para o grupo do qual fazem parte. O título da obra de Priscila Rezende, "Vem… pra ser infeliz", faz referência a um slogan e campanha televisiva, recorrente na década de noventa no período de Carnaval e associado à imagem de uma mulher negra seminua. Tendo em vista essa construção estereotipada projetada sobre subjetividades negras e a sua popularização, uma vez que tal produto audiovisual figurava em qualquer horário em um canal da televisão aberta, cabe observar que esse dispositivo usufruía e reafirmava um clichê aviltante imposto às pessoas negras e, assim, *lucrava* a partir da *subalternização* de um grupo social. Nesse sentido, a artista constrói um título irônico, que faz menção ao slogan televisivo popularizado, entretanto, acrescenta a infelicidade, sugerindo que o destino previsto para as mulheres negras resulta em algo trágico. Gonzales também ironiza a suposta felicidade adquirida no momento da festa carnavalesca:

> Não é por acaso que nesse momento, a gente sai das colunas policiais e é promovida à capa de revista, a principal focalizada pela tevê, pelo cinema e por aí afora. De repente, a gente deixa de ser marginal prá se transformar no símbolo da alegria, da descontração, do encanto especial do povo dessa terra chamada Brasil. (GONZALES, 1984, p. 239).

Em uma postura crítica e irônica, a autora escancara os *abusos* que o sistema exploratório pretende para as *existências* negras durante o Carnaval, como uma espécie de material reserva à disposição, *deixam* a *marginalidade*, isto é, saem dos quartos de empregadas domésticas, para estampar, sob outros signos, similarmente violentos, os veículos de imprensa e alegrar a festa do povo brasileiro.

Hoje, 21 de janeiro de 2024, uma mulher, M. M. C., com 51 anos de idade, foi encontrada morta na frente do apartamento onde morava. Autoridades suspeitam, a partir de uma denúncia anônima, que se trata de um crime de um espancamento coletivo.

Assim, *existências marginalizadas* socialmente, como o exemplo focado das mulheres negras, encontram-se continuamente violentadas, independente dos locais, períodos ou

rótulos que possam vir a ser projetados sobre seus corpos *subalternizados*, nesse sentido, artistas que vivenciam tais lugares sociais *inferiorizados*, articulam obras de arte disruptivas e combativas às imposições que buscam abolir.

Nessa perspectiva crítica e reflexiva a respeito de condições de *existência inferiorizadas* historicamente entranhadas em estruturas sociais hierárquicas e desiguais, cabe evocar a performance denominada "Dentro" (imagem 57), do artista, professor, dramaturgo e pesquisador, Anderson Feliciano[72], uma construção artística que aborda, assim como as obras mencionadas anteriormente, posições sociais *subalternizadas* que se mantêm, mesmo em espaços que supostamente poderiam gerar algum protagonismo. Assim como o trabalho "Apagamento" exibe um volume corporal que, embora *evidente*, encontra-se *despersonalizado* e *obliterado* pela grande massa branca que o encobre, na imagem construída em "Vem… pra ser infeliz", evidencia-se um corpo femininino negro violentado sob estereótipos que, falaciosamente indicam uma pseudo-valorização, na elaboração de Anderson Feliciano ve-se a articulação de sua própria imagem a partir de reflexões acerca dos universos e enquadramentos onde o seu corpo negro, homossexual, periferizado se insere.

Imagem 57 - Dentro



Fonte: FELICIANO, Anderson. 2015.
Performance. Acervo do artista.

A obra pode ser resumida como uma ação diante de um espelho, na qual o artista deitado ao chão, em posse de uma bacia branca à sua frente, contendo leite, suga o líquido com a boca e

[72] Anderson Feliciano nasceu em Belo Horizonte (MG) e dedica-se à escrita, à performance e à curadoria. Mestrando em dramaturgia pela Universidad Nacional de las Artes (UNA, Buenos Aires). É autor de Tropeço (Javali, 2020) e O iníci O, com Mário Rosa (2022).

cospe em seu reflexo visível à sua frente. O artista relata que esse trabalho surgiu quando iniciou os estudos em dramaturgia, na cidade de Buenos Aires, Argentina. Nesse contexto, buscava pensar a inserção do seu corpo *marginalizado* por diversos fatores, em um cenário predominantemente branco, estrangeiro, entre outros elementos que o induziram a *refletir* quais os impactos a sua *presença* poderia reverberar "dentro" dessa conjuntura. Assim, inúmeras interpretações podem surgir a partir das cenas que a performance constrói e nesse sentido, cabe pensar nesse rosto negro *apagado* pelo leite branco que cobre o espelho, como uma metáfora para o embranquecimento da população negra, um plano racista presente tanto em políticas públicas empreendidas no governo republicano brasiliero como no argentino, país onde o artista executou pela primeira vez o trabalho. Sob essa ótica, ainda vale refletir sobre a sugestão de um expurgo de elementos brancos de *dentro* de um corpo negro, entretanto, esse caminho me parece algo um tanto óbvio e não conectado com a profundidade do trabalho em questão. Para alcançar a complexidade e as inúmeras camadas envolvidas na obra desenvolvida por Feliciano, evoco os conceitos de "transparência" e "opacidade" propostos por Édouard Glissant em seu livro "Poética da Relação:

> A transparência deixou de figurar como o fundo do espelho em que a humanidade ocidental refletia o mundo à sua imagem; no fundo do espelho agora há opacidade, um lodo depositado pelos povos, lodo fértil, mas na realidade incerto, inexplorado, ainda hoje e frequentemente negado ou ofuscado, cuja presença insistente não podemos evitar ou deixar de vivenciar. (GLISSANT, 2021, p.140)

A partir dos conceitos propostos pelo autor, onde a ideia de *transparência* é interpretada como a maneira autorreferente com a qual o ocidente enxerga os *outros* povos à sua própria imagem e semelhança, tal qual um olhar ensimesmado defronte um espelho, enquanto a *opacidade* representa aquilo que os *demais* grupos depositam nessa estrutura, ofuscando assim o espelho, enlodando a supremacia ocidental, nesse sentido, pode-se pensar a obra de Feliciano como um ato que evidencia a *opacidade* que desarranja o espelho monovalente, um *movimento* que turva a própria imagem especular com o líquido branco que sai da própria boca. Assim, cuspindo leite na imagem que o espelho reflete, o artista evoca a possibilidade de usar as próprias ferramentas dominantes para enlodar a projeção capturada pela estrutura que a planifica e enquadra.

Imagem 58 - Dentro



Fonte: FELICIANO, Anderson. 2015.
Performance. Acervo do artista.

Nesse sentido, cabe retomar as obras “Apagamento”, “Filha da empregada” e “Vem… pra ser infeliz”, compreendidas como elaborações que constroem e explicitam imagens de corpos *submetidos* a atrocidades estruturais, ou seja, *existências capturadas* por um sistema extrativista e dominador, para associá-las à performance desenvolvida por Anderson Feliciano, que, exibe o próprio corpo ao chão *capturado* pelo espelho, portanto, similarmente uma imagem *submetida* a um *enquadramento*; entretanto, o artista cospe, turva, enloda essa projeção especular, e assim, macula a representação refletida.

Desse modo, interpreta-se que o artista, semelhantemente aos demais trabalhos, exibe como forma de denúncia o seu corpo estirado ao solo e conformado pelo espelho, entretanto, acrescenta um outro gesto, carregado de ironia e escárnio, que borra a estrutura e a imagem capturada, nesse sentido, sinalizando um *movimento disruptivo*, *inconformado*, que corresponde aos ímpetos transformadores e subversivos presentes em manifestações artísticas contemporâneas.

Uma característica comum entre os últimos trabalhos mencionados, presente também em vários outros exemplos de obras contemporâneas e construídas por pessoas que compõem

grupos *subalternizados*, consiste no fato de articularem denúncias, protestos, divulgações de crueldades, sobretudo impostas a quem produz as obras. Nesse sentido, artistas e seus trabalhos, devolvem para o sistema *sócio-político-cultural* brutalidades, denunciadas por obras de arte, a fim de sinalizar suas ocorrências e, em alguma medida, lançar olhares críticos, mesmo que a partir do desconforto, sobre a distribuição de barbaridades dentro de uma estrutura extremamente opressora e desigual. Desse modo, as produções artísticas contemporâneas, enquanto construções elaboradas *às margens*, articulam, inconformidades com injustiças vigentes e ainda postulam *outras* possibilidades subversivas às conjunturas dominadoras.

Assim, observa-se uma presença considerável de assuntos trágicos expressados em obras contemporâneas, situação recorrente, tendo em vista que muitas pessoas encontram-se imersas em realidades *marginalizadas* e, essas condições de existência *inferiorizadas*, em alguma medida, reverberam em seus respectivos trabalhos artísticos. Um triste exemplo é o genocídio imposto à população negra no Brasil. Conforme já mencionado, segundo os dados recentes de 2022 do Anuário Brasileiro de Segurança Pública[73], divulgados em 2023, uma pessoa negra é vítima de morte violenta intencional a cada 15 minutos! Os números explicitam que, do total de 47.398 pessoas mortas violenta e intencionalmente em 2022, 76,9% eram negras, porcentagem que equivale a 36.449,062 pessoas. Esse número referente à totalidade da população negra assassinada, dividido pelos 365 dias do ano, gera a cifra de 99,860444 e que corresponde a quantidade de pessoas negras mortas por dia. Assim, dividindo essas 99,860444, mortes diárias, por 24, a quantidade de horas de um dia, temos o número 4,1, dado que infelizmente indica a triste informação que, a cada uma hora 4 pessoas negras são mortas, ou uma morte violenta a cada 15 minutos.

Imersos em um contexto estruturado pelo racismo, os dados indicados não geram comoção ou qualquer constrangimento na sociedade brasileira, inclusive em alguns grupos declaradamente racistas e partidários dos pensamentos eugenistas do passado, suscitam um alívio, uma vez que demonstram a continuidade do projeto republicano brasileiro de *apagamento* da população negra. Desse modo, políticas públicas e projetos diversos que combatam violências históricas e fomentem cenários mais plurais e favoráveis para toda e

[73] O Anuário Brasileiro de Segurança Pública é um documento produzido pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública que reúne dados a partir de informações fornecidas pelas secretarias de segurança pública estaduais, pelas polícias civis, militares e federal, entre outras fontes oficiais da Segurança Pública.

qualquer *existência*, demonstram-se necessários e urgentes para que, de fato, seja possível construir sociedades verdadeiramente democráticas.

- 3.8 Carinhosa-Cafuné

Em 2020, imerso no atelier em decorrência do contexto pandêmico, senti-me incomodado com uma preponderância de trabalhos artísticos produzidos por pessoas negras e que abordavam questões trágicas. Conforme observado anteriormente, nossas *existências*, em um país extremamente genocida e racista como o Brasil, encontram-se continuamente ameaçadas, assim, a contragosto, a tragédia faz-se presente, portanto, há de figurar em nossas obras. Entretanto, não cabe resumir nossas experiências de vidas e trabalhos aos episódios violentos, nesse sentido, curadores como Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos, observam criticamente, o fato de mercados e coleções de artes se mostrarem ávidas por obras que explicitam imagens e narrativas de violências sobre corpos negros, afinal, o país possui um longo histórico de lucro com tortura e extermínio de populações não-brancas. Assim, ainda que os genocídios estejam em curso, diversas sabedorias ancestrais nos permitiram estar vivos no momento *presente* e alimentam nossas caminhadas. Desse modo, para além das narrativas trágicas e brutalidades que nos assolam, os diversos elementos socioculturais que nos possibilitam *[r]existir*, também representam referências importantes para elaborar nossas obras de arte contemporânea. A partir dessas reflexões, iniciei nesse mesmo período uma série de trabalhos que consideram o carinho e o cuidado como tecnologias ancestrais essenciais para perseverar nossas *existências* negras em um contexto fundamentalmente genocida.

Sob essa perspectiva, “Carinhosa-Cafuné” (imagem 59) corresponde a uma série de retratos de pessoas negras pintados à óleo sobre tecido de pelúcia, material que, devido sua penugem, demanda pinceladas suaves, macias, cuidadosas, essenciais para a construção das imagens. Nesse sentido, uma vez que esse suporte exige movimentos delicados, ação que, pela ternura como é feita, assemelha-se a uma carícia sobre pelos, associo ao cafuné, o gesto de acariciar a cabeça de outra pessoa, hábito comum e carinhoso no Brasil, sobretudo entre as populações negras e indígenas.

Imagem 59 - Carinhosa-Cafuné Martin



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.
Pintura à óleo sobre pelúcia. Foto: Eduardo Eckenfels.

A palavra “Cafuné” possui origem no termo "kifune"[74] da língua Kimbundo e significa o barulhinho produzido com os dedos carinhosamente na cabeça de outra pessoa. Assim, a prática da pintura evoca esse ato de afeto, zelo, similar ao cafuné, um gesto que me inspira a produzir pinceladas carinhosas nesse tecido de pelúcia, uma gestualidade que constrói a imagem ao mesmo tempo que representa uma afeição dedicada às pessoas que represento, neste processo retrato as pessoas que gostaria de abraçar.

[74] “Kifune, sub. (III) Estalido das unhas na cabeça de outrem (como que cantando-lha) . É m. us, no pl. ifune.” (ASSIS JUNIOR, 1949, p.118) in Dicionário Kimbundu - Português, linguístico, botânico, histórico e corográfico.

Imagem 60 - Carinhosa-Cafuné Sueli



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.
Pintura à óleo sobre pelúcia. Foto: Eduardo Eckenfels.

Em novembro de 2022, a série de pinturas em pelúcia foi exposta na Mitre galeria (imagem 61), em Belo Horizonte, ocasião em que a exposição foi denominada “Carinhosa-Cafuné MetaQuilombo”: uma reunião de pessoas negras retratadas em pelúcia e, embora algumas nunca tenham se encontrado fisicamente, os legados, saberes, lutas, etc., que empenharam, em diferentes tempos e espaços, se conectam no hodierno amalgamadas como sabedorias ancestrais afrodiaspóricas. Assim, construiu-se visualmente um agrupamento de *presenças* negras, convertendo o espaço expositivo, povoado pelos retratos *carinhosos*, em um MetaQuilombo.

A forma de exibição dos trabalhos na galeria evocou a circularidade presente nas rodas de samba, de capoeira, nas giras, entre outras tecnologias afrodiaspóricas. A reunião de diversas pinturas, em pelúcia, de personalidades negras de diferentes tempos, fazeres e saberes, buscou, portanto, instaurar uma reunião atemporal, um MetaQuilombo, dedicado aos pensamentos, resistências e vivências negras. Há um provérbio Yorubá que diz: “Estamos hoje onde estamos, porque estamos sobre os ombros daqueles que vieram antes de nós.” Nesse sentido, a mostra reverencia as pessoas que vieram antes de nós e contribuíram para nossa existência.

Imagem 61 - Carinhosa-Cafuné MetaQuilombo



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.
Imagem da exposição realizada na Mitre galeria, em novembro de 2022. Foto: Eduardo Eckenfels.

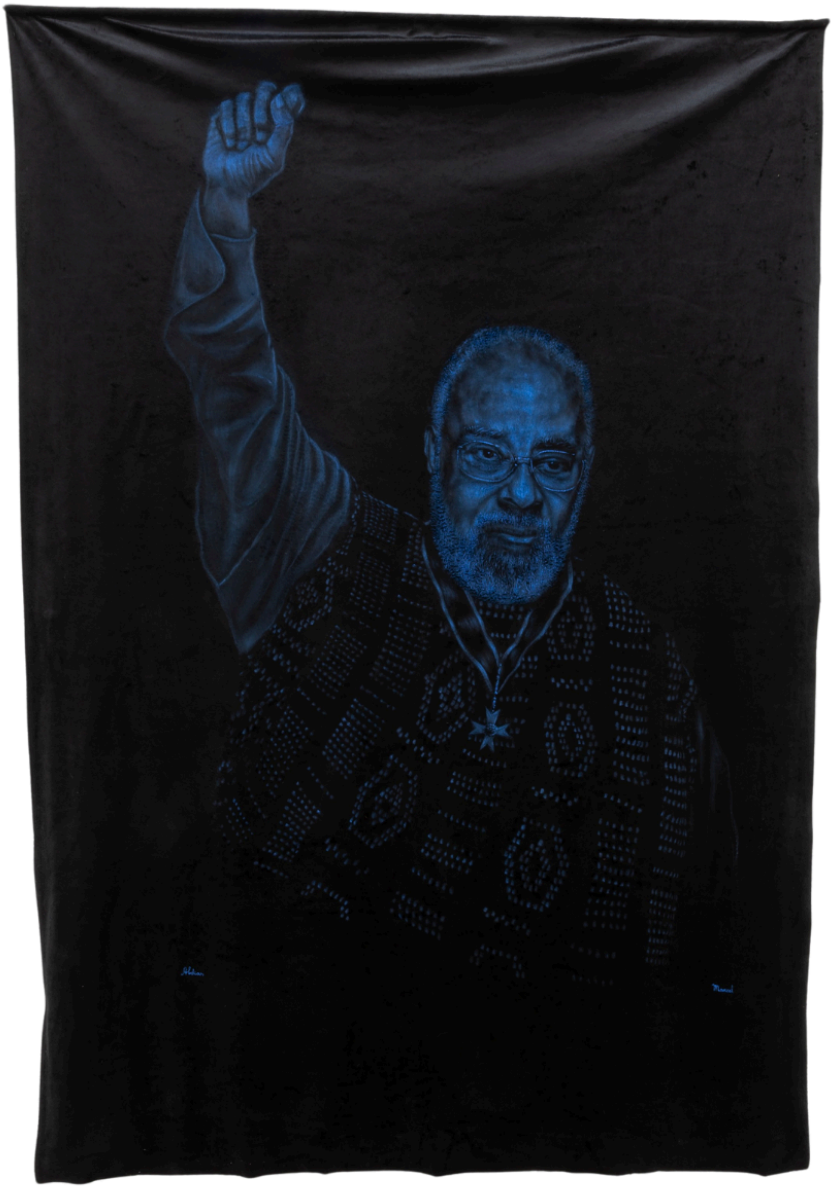
Tendo em vista a reunião de personalidades negras como Conceição Evaristo, Nina Simone, Arthur Bispo do Rosário, Abdias Nascimento, Elza Soares, Carolina Maria de Jesus, entre outras, retratadas sob uma mesma técnica e suporte, a professora, gestora e curadora dessa mostra, Carolina Rodrigues, escreveu:

> Ao dedicar tanto afeto aos detalhes da pintura à óleo em tecido de pelúcia, que demanda precisão ao acompanhar o movimento dos fios, o artista não só é capaz de fornecer maior realismo na imagem, como nos aponta para a direção onírica de cada uma das trajetórias das pessoas retratadas. Elas e eles possibilitaram a existência de muitos de nossos sonhos e desejos. Reafirmar o carinho, em uma pretensa redundância no título desta série, faz parte da reivindicação da dimensão afetiva que constitui essas existências. No entanto, entre olhares reflexivos, firmes ou mais atentos, as pessoas retratadas não baixam a guarda e não abrem espaço para uma contemplação descompromissada. (RODRIGUES, 2022).

Assim, o MetaQuilombo buscou não apenas homenagear e reconhecer os legados de diversas pessoas negras, como também filiar-se a cosmopercepções afrodiaspóricas. Elisa Larkin Nascimento nos recorda que em 1980 no Panamá, durante o 2º Congresso de Cultura Negra das Américas, Abdias Nascimento apresenta a sua tese do Quilombismo: “A singularidade de

O Quilombismo está no fato de apresentar uma proposta sócio-política para o Brasil, elaborada desde o ponto de vista da população afrodescendente”[75] (NASCIMENTO, 2002).

Imagem 62 - Carinhosa-Cafuné Abdias



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.
Pintura à óleo sobre pelúcia. Foto: Eduardo Eckenfels.

Nessa perspectiva, a proposta expositiva realizada na Mitre galeria, corresponde a uma manifestação imagética-conceitual herdeira e irmanada a propostas como o Quilombismo

[75] Trechos relativos ao Prefácio do livro O Quilombismo, 2ª ed. (Brasília/ Rio: Fundação Cultural Palmares/ OR Editora, 2002). Disponível em: < IPEAFRO - Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. https://ipeafro.org.br/ >.

apresentado por Abdias Nascimento, entre outras elaborações coletivistas e afrodiaspóricas. Desse modo, os retratos pintados em pelúcia, evocam no espaço artístico o legado das sabedorias metafísicas articuladas ao longo dos tempos por cada pessoa representada e nesse sentido, embora algumas não estejam mais fisicamente conosco, partilhamos a presença de suas imagens e ensinamentos reunidos em um MetaQuilombo.

- 3.9 Ao mestre com carinho

Existo enquanto artista e professor porque existiram outras pessoas negras trabalhadoras da arte e da educação anteriormente à minha presença no mundo. Antonio Francisco Lisboa representa um importante nome das artes barrocas em Minas Gerais, assim como Antonieta De Barros, uma professora que, além de inspirar no campo da educação, lutou no âmbito político para a valorização da docência no Brasil.

Entre vários outros nomes que poderia elencar neste texto e que considero, simbólico e respeitosamente, como docentes que me ensinaram diversos saberes, destaco o nome de Alfredo Nobel, um artista e professor, natural de Belo Horizonte, que, em sua atuação na esfera educacional, tive a honra e o privilégio de tê-lo como meu primeiro professor de artes na escola pública municipal, Maria de Matos Silveira, situada próxima à minha residência, na fronteira entre as cidades de Contagem e Belo Horizonte.

Alfredo Nobel é um artista-professor que despertava em nós, seus alunos do primeiro ano do ensino fundamental, olhares e pensamentos *desviantes* dos padrões tradicionais. Fazíamos caminhadas pelo nosso bairro, ao redor da escola e na favela do Ressaca ao lado, locais onde o docente instigava reflexões a respeito dos contrastes visualizados; criávamos instalações no pátio da instituição, discutíamos letras de músicas, entre outras várias propostas educativas que impactaram nossos imaginários em formação. Em suas pesquisas artísticas, constrói obras que abordam sua condição existencial, enquanto homem negro, trabalhador, cotidianamente *subalternizado* (imagem 63).

Imagem 63 - Sem título



Fonte: NOBEL, Alfredo. 2012.
Esculturas em cimento e terracota, 2012. Foto: Estandelau.

Em uma série de trabalhos produzidos entre 2011 e 2013, Nobel elabora peças escultóricas a partir de uma mescla de materiais pouco convencionais. Elementos fabricados em terracota e cimento evocam partes do corpo e explicitam a dureza material que compõem suas estruturas.

Imagem 64 - Sem título



Fonte: NOBEL, Alfredo. 2012.
Esculturas em cimento e terracota, 2012. Foto: Estandelau.

A solidez e a frieza presentes nas materialidades articuladas nesse grupo de trabalhos, agrega uma camada simbólica relacionada ao cotidiano vivenciado pelo artista, afinal, enquanto um homem negro em um país fundamentalmente racista e um professor imerso em um sistema laboral no qual a educação constitui um campo extremamente desprezado e desvalorizado, Alfredo Nobel enfrenta *duras* realidades que inevitavelmente impactam suas experiências diárias e reverberam em suas obras. Nesse sentido, a rigidez do cimento e da terracota evidenciadas, podem ser interpretadas como metáforas vinculadas às asperezas cotidianas que enrijecem e brutalizam o corpo negro e educador do artista.

Assim, as peças sugerem partes de corpos, entretanto, as porções onde possivelmente existiriam carnes macias, figuram rijas e ásperas estruturas cimentícias, uma elaboração, portanto, contrastante em relação às contexturas carnais habituais, mas conectada às brutalidades e asperezas que o impactam. Desse modo, Nobel constrói obras estruturadas *às margens* dos *padrões* habituais, uma vez que, os *corpos* de suas peças, diferentemente dos elementos convencionais do universo artístico, estruturam-se em um concreto que se assemelha às paredes inacabadas de habitações precárias presentes em diversas *periferias* do país, elaboração que, além da parte física, evoca ainda as durezas cotidianas que afetam o artista-professor, assim como diversas outras *existências marginalizadas*.

Além de *encarnar* em suas peças materiais *marginais*, em um sentido fora do padrão, e questões relativas à sua existência *subalternizada*, Alfredo Nobel também *incorpora* o texto poético de Augusto dos Anjos (imagem 65) em algumas de suas obras.

A presença da poesia de Augusto dos Anjos na obra do artista, novamente sugere um movimento rumo *às bordas*, uma vez que o poeta se ocupava em seus escritos de assuntos e personagens *marginalizados* socialmente, além de possuir uma literatura consideravelmente inclassificável. Visto antigamente como simbolista ou parnasianista, atualmente o escritor geralmente é designado como pré-modernista, entretanto, a insistente dificuldade para enquadrar sua obra em movimentos estabelecidos historicamente, denota o caráter singular, *subversivo*, *marginal*, *disruptivo* presente em seu texto, atributos partilhados por Alfredo e incorporados, à sua maneira, em seus trabalhos artísticos.

A partir de um olhar carinhoso e reverente dirigido à obra de Alfredo Nobel, reconheço sua importância no cenário artístico contemporâneo e, particularmente, a relevância de suas práticas docentes que, como meu primeiro professor, reverberam em meu imaginário até o

tempo *presente*, nesse sentido, torna-se possível afirmar, que hoje, existo enquanto artista e docente, porque este meu primeiro professor-artista existe, e assim, *[r]existimos* juntos.

Imagem 65 - Sem título



Fonte: NOBEL, Alfredo. 2012.
Terracota, madeira e grafite, 2011. Foto: Estandelau.

4 Marginalidades Educacionais

"Repetição é a professora
dos tolos"

Ditado Sul-Sudanês

4.1 ⩙ Mãe, hoje é amanhã?

Quando criança, após iniciar os estudos em uma instituição privada de educação infantil, tornou-se rotina despertar pela manhã e perguntar:

– Mãe, hoje é amanhã?

Dotada de sabedorias maternas ela respondia sempre:

– "sim meu filho, hoje é amanhã".

Inteligentemente minha mãe percebeu que, após a minha entrada em um sistema educacional formal, um conceito institucionalizado e monovalente da ideia de tempo entranhava meus pensamentos. Assim, após escutar a pueril indagação: hoje é amanhã?, astutamente a minha mãe observou que o meu interesse infantil era saber se, após dormir, havia chegado aquele momento denominado "amanhã". Desse modo, diante do meu desejo para descobrir se o futuro aguardado se tornara presente, minha mãe imaginava o passado e supunha que aquela pergunta existia porque na escola a professora demandava: "o para-casa deverá ser entregue amanhã." Então ela respondia sempre: – "sim, hoje é amanhã. O que você tem pra fazer da escola?"

Evoco recordações da infância para refletir que, enquanto uma criança ainda não condicionada em um modelo ocidentalizado e padrão de temporalidade[76], que ordena os

[76] Ressalto a minha infante inconformidade com o que denominei como um modelo ocidentalizado e padrão de temporalidade, tendo em vista que, enquanto uma criança brasileira, o processo de submissão a um sistema escolar e as experiências cotidianas irremediavelmente impuseram-me uma normatização temporal eurocentrada-ocidentalizada-cristã-solar-diacrônica correspondente a norma predominante em vigência no Brasil imposta desde o período colonial e subserviente a esse sistema exploratório. Sobre essa questão, cabe ainda observar que, como nos conta a professora, pesquisadora e diretora presidente do IPEAFRO - Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, Elisa Larkin Nascimento: "No ano 2000, o Brasil celebrou os 500 anos de

períodos em função da exploração dos corpos e da força de trabalho, expressava ideias que subvertiam o encadeamento linear temporal normatizado socialmente e fundia *presente* e *futuro* em um só *tempo*. Em outras palavras, o fato de desconhecer a sequenciação unidirecional fragmentada entre *passado*, *presente* e *futuro*, comumente instituída em sociedades ocidentalizadas, sobretudo para submeter pessoas a rotinas laborais exploratórias, me possibilitou criar um tempo inusual – *hoje-é-amanhã* – a fusão de dois momentos vistos em tradições coloniais eurocêntricas como separados.

Convoco essa história do *passado*, trazendo-a até o *presente*, para pensar que outras possibilidades temporais de experimentar o ser-estar no mundo são possíveis, ou seja, para além do modelo compulsoriamente instituído no território atualmente denominado Brasil, desde o sistema colonial eurocentrado, em vista de uma dominação cultural e da extração de maiores produtividades e acumulação de riquezas, podemos mergulhar em outras temporalidades diversas e ainda abarcar nossas agências criativas para seguir reinventando e reinterpretando os universos e transitoriedades à nossa volta.

As crianças, o *tempo*, o fogo, as águas conjuram ímpetos indomáveis. Um rio é uma comunidade. Abarca águas, terras, margens, vento, ar, seres, o que se vê, o não visto... Um olhar seco enxerga apenas superfície e corpo-d'água. Entretanto, o submerso, em *tempo outro*, também flui. Mergulhar exige coragem. A nau da colonização busca afogar diferenças e, embora tente esconder, no espelho d'água boiam diversos corpos. O passado ainda é presente. Até morto um rio se apresenta. Sobre isso, a escritora Ana Maria Gonçalves, no capítulo "A bordo" de seu aclamado livro intitulado "Um defeito de cor", nos recorda o provérbio africano: "Mesmo o leito seco de um rio ainda guarda o seu nome."(GONÇALVES, 2017, p. 731).

Imerso em caudalosos pensamentos desde à *beira*, como quem *cruza* um rio – cruzamento de terra e água – adentro as Yscolas das Margens: pedagogias diversas que escoam pelas *bordas* das conformações escolares hegemônicas. Embarco sob essa designação *marginal*, os diversos métodos de ensinar e aprender *periféricos*, isto é, a miríade de alternativas educacionais que surgem *às margens* das estruturas convencionais. Assim, Yscolas das

sua "descoberta", idéia que índios e negros organizados contestaram. Os índios habitavam a terra há milênios, e os africanos traziam uma história própria que muito contribuiu para construir o país." (NASCIMENTO, 2007, p. 10). Nesse sentido, diversos povos elaboram sistemas variados para organizar e computar a experiência vivida, o calendário chinês, por exemplo, lunissolar, possui uma sequência distinta do modelo predominante no Brasil, assim como o calendário etíope que apresenta 13 meses, assim, tendo em vista as possibilidades de condicionamentos em organizações diversas daquilo que denominamos "tempo", salientei a minha inadequação com o sistema vigente devido a tenra idade.

Margens corresponde a denominação que emprego para pensar as Marginalidades Educacionais, um conjunto diverso de manifestações educativas e criativas inventadas nas, por e para as diversas *bordas*. Nesse sentido margem-de-rio, este texto-fluido convida a remar fluxos que envolvem saberes e fazeres que *beiram*, orbitam, *escapam*, *ala[r]gam*... como a imaginação astuta e acolhedora da minha mãe para lidar com a minha inquietação sobre as dinâmicas do *tempo* e a capacidade inventiva que o meu ingênuo raciocínio infantil construiu diante do desconhecido.

A artista, professora e pesquisadora Renata Felinto reflete sobre possibilidades multiculturais insurgentes, articuladas por populações negras e indígenas oprimidas pelo processo de escravização imposto no Brasil, e ressalta as diversidades linguísticas *[r]existentes* como importantes dispositivos contracoloniais que compõem outras possibilidades de sistemas-mundo:

> Nesse processo, as linguagens ocupam protagonismo em virtude de suas muitas origens, formas e potencialidades narrativas. O que anuncia o rompimento com a linearidade racional da história europeia, a prevalência das ciclicidades, outros entendimentos de cronologias e memórias residentes na fala e no corpo – por fim, as distintas formas de roteirizar a experiência da vida. (FELINTO, 2022, p. 125)

Salientar elaborações diversas que instauram *outros* modos de narrar e interpretar o mundo, além de evocar *[r]existência*s negras e indígenas frente aos modelos coloniais hegemônicos, surgem aqui, sobretudo, para suscitar possibilidades variadas de processos criativos e escolas – em um sentido amplo – que, mesmo em condições adversas, são capazes de *subverter* opressões e construir sabedorias múltiplas. Assim, estes escritos não buscam eleger um modelo ideal de educação, temporalidade ou concepções de mundo, muito pelo contrário, conclamam reflexões a respeito da coexistência de seres e saberes diversos. Nesse sentido, minha atitude pueril de reelaboração do tempo – hoje-é-amanhã – pode ser interpretada como um ato subversivo comum a grupos *subjugados*, uma vez que as crianças em sociedades hierárquicas e adultocêntricas constituem um grupo socialmente *subalternizado*. Desse modo, observo essa elaboração infantil bitemporal, mesmo que ingênua – ou talvez exatamente devido a uma imatura inconformidade – como uma construção contra-hegemônica, ou seja, enquanto uma articulação alternativa de tempo, portanto *marginal* – pelo fato de existir às *margens* de padrões instituídos – contorna modelos coloniais impostos que infortunadamente seguem fomentando estéreis monopólios em inúmeros campos sociais. Assim, o insubmisso tempo composto da criança: hoje-é-amanhã, diferentemente de concepções coloniais

linearmente segregadas e monovalentes, expressa a [co]existência de momentos geralmente considerados distintos, amálgama o *presente* e o porvir em um tempo-duplo [com]partilhado.

Édouard Glissant escreve que "a Relação não é de estranhezas, mas de conhecimento partilhado" (GLISSANT, 2021, p,33). Em seu livro intitulado “O discurso antilhano” também reflete sobre as linguagens enquanto dispositivos contra-coloniais:

> Assim, o creole seria a língua que, nas suas estruturas e na sua poética, teria assumido a fundo o irrisório da sua génese. É o recém-chegado de todos os pidgins[77], o imperador dos “patois”[78], que coroou a si mesmo. Os lingüistas apontaram que a sintaxe do creole tradicional imita voluntariamente a linguagem da criança (por exemplo, usa a repetição: bel bel iche por très bel enfant [criança muito bonita]. Uma prática de infantilismo levada a tal extremo não é inocente. Ao nível das estruturas que a língua se dá a si mesma (e sem dúvida pode ser pouco comum falar assim de uma língua, como se fosse uma entidade voluntária que se estabelece por si mesma), volto a encontrar o que se diz dos negros norteamericanos: cada vez que estavam na presença de brancos, adotavam como atitude linguística o zézaiement[79], a preguiça, a idiotice. A camuflagem. Esta é uma encenação do Desvio[80]. A língua crioula se constituiu em torno desta artimanha. (GLISSANT, 2010, p.30-31)

Como nos relata o autor, línguas afrodiaspóricas, elaboradas por povos oprimidos, articulam criativas artimanhas como estratégias para *escapar* de domínios coloniais. Nesse sentido, compreendo a minha infante construção hoje-é-amanhã, como uma ginga pueril, um drible (MENDES, 2023) no tempo padrão colonial, um vai e vem desobediente à linearidade temporal instituída. Tendo em vista essa ingênua *inconformidade* diante do encadeamento

---

[77] Segundo o dicionário Priberam a palavra pidgin corresponde a: “Língua resultante de contato entre línguas, usada como língua de comunicação, não sendo língua materna de nenhum falante.” Expressão relacionada ao conceito de crioulização. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2023.

[78] Patois, uma palavra de origem francesa que segundo o dicionário Priberam significa: “linguagem usada por determinado grupo, geralmente incompreensível para quem não pertence ao grupo.” Associada ao conceito de gíria. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2023. A artista, professora e pesquisadora Elisa Campos, que também orienta esta pesquisa, observou a possibilidade da palavra “patois” possuir algum vínculo com o termo francês “pas tois” que significa “você não”, nesse sentido, corresponde a uma expressão que exclui, que indica interdição, portanto uma negação, entretanto, ao mesmo tempo serve para afirmar e irmanar identidades subalternizadas, assim, o termo parece guardar uma ambiguidade estratégica.

[79] zézaiement corresponde ao ato de modificar a pronúncia padrão de determinadas palavras, segundo o dicionário Larousse, na língua francesa é o ato de “pronunciar z em vez de j: (ze veux em lugar de je veux) cuja tradução seria aproximadamente: (ze quer em lugar de eu quero) ou então a substituição da letra s em vez de ch. in Dicionário Larousse.

[80] Outra referência ao conceito de "Desvio", o termo cunhado para indicar movimentações que grupos dominados historicamente articulam para pensar suas próprias existências.

linear do tempo sob o qual a escola e suas tarefas "para casa" foram-me direcionadas, construí uma outra alternativa – hoje-é-amanhã –, para lidar com a nova dinâmica precursora de uma conformação do meu corpo e seus imaginários, ao sistema vigente. Assim, sujeitado a uma rotina *padrão*, a minha elaboração temporal compreendia que *hoje* é o *amanhã* de *ontem*, nesse sentido, cabe observar que esse eu-criança convocava o *passado* e o *futuro* para coexistirem no *presente* suscetível à ação, desse modo, inocentemente agenciei minha própria temporalidade, onde compreendia e articulava a possibilidade de atuar em um *hoje* nutrido de *ontem* e *amanhã*.

O filósofo nos ensina que "uma prática de infantilismo levada a tal extremo não é inocente" (GLISSANT, 2011), sob essa ótica, podemos refletir que grupos submetidos a condições extremas, como a escravização, recorrem a estratégias também extremadas para *subverter* situações desfavoráveis. Assim, a teimosia, a preguiça, a mandinga, a vadiagem, a gíria, a ginga, entre outras construções culturais concebidas por povos *subalternizados*, mesmo que soem simplórias, compõem um astuto grupo de estratégias – ou artimanhas como propôs Glissant – para contornar, ou melhor dizendo: *margear*, contextos opressores.

Antônio Bispo dos Santos, pensador, lavrador, poeta, escritor, professor, líder quilombola e ativista político, reflete sobre as gírias como artifícios favelados para "enfeitiçar a língua" colonial:

> Porque o povo da favela fala gíria? Preenchem a língua portuguesa com palavras potentes que o próprio colonizador não entende. Enchem a língua como quem enche uma linguiça. E, assim, falam português na frente do inimigo sem que ele entenda. A favela adestrou a língua, a enfeitiçou. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p.14).

As reflexões de Nego Bispo, conectadas aos pensamentos de Glissant, entre outros vários, indicam construções socioculturais que moldam, ou talvez escoam, a língua colonial para escapar pela boca, feito água que escorre entre os dentes, de rígidas conformações colonizadoras. Assim, como um rio que serpenteia rígidos caminhos rochosos, línguas que *[r]existem* desde às margens de normas gramaticais, se avivam nas bocas de grupos excluídos e constituem matéria criada e criadora de outros sentidos para além de estruturas hegemônicas. Desse modo, o *creole*, as *gírias*, o *nheengatu*, o *bajubá*, o *zézaiement* – ação de trocar a letra j por z em línguas francesas – mencionado por Glissant e, no caso brasileiro, a referência apresentada por Lélia Gonzales em falares cotidianos: "quando a gente diz que é Framengo [...] "a presença desse R no lugar do L, nada mais é que a marca linguística de um

idioma africano, no qual o L inexiste"(GONZALES, 1984 p. 238), representam tecnologias contranarrativas articuladas frente aos controles normativos colonizadores. Não se trata, portanto, de meras coincidências as semelhantes *inter[pretações]* marginais de línguas coloniais reelaboradas por povos subalternizados que, em alguns casos, inclusive resultam em línguas crioulas[81]; essas construções alternativas constituem estratégias articuladas por cada grupo para evadir, pela abertura da boca, de sistemas opressores. Nesse sentido, criações linguísticas *marginais* forjadas a partir de idiomas dominantes, não se resumem a concepções erradas, ou mal faladas, mas variações desviantes que envolvem as normas – como água que contorna obstáculos – para criar outras possibilidades que despistam autoritários sistemas instituídos. Assim, bocas *[r]existentes* traem línguas coloniais. Lábios se tornam *margens* capazes de extrapolar criações anti-hegemônicas que *escapam* de domínios totalitários, onde os colonizadores, como disse Lélia Gonzales: "não sacam que tão falando pretuguês"(GONZALES, 1984, p.238).

Ainda sobre linguagens que transbordam estruturas hegemônicas, convoco os trabalhos de Bárbara Macedo, artista, pesquisadora e professora. Em sua série de obras intitulada "Desenho Sudaca" (imagem 66), apresenta uma construção artística que articula elementos visuais e o Bajubá, língua própria do universo travesti. Em seu site a descrição a respeito dessa série indica o caráter multicultural do bajubá e condições de existências marginalizadas impostas às travestis:

> A partir do bordado em pedaços de tecido e em utilitários, investigo a palavra enquanto imagem. As palavras e frases são todas do bajubá, antilinguagem criada e falada por nós, travestis. O bajubá se constrói a partir do português brasileiro e as línguas presentes nas culturas de terreiro, majoritariamente o iorubá, kikongo e kimbundu. Além de receber contribuições também do francês e italiano, em virtude da rotatividade das travestis brasileiras na Europa, lugar onde muitas vão para se prostituir. Não traduzo nada. Quem tem que saber falar, fala. (MACEDO, 2019).

[81] Segundo Yeda Pessoa de Castro, pesquisadora brasileira de línguas africanas, no campo da linguística: "O termo "crioulo" não tem nada a ver com cor; quer dizer "criado". Dá-se o nome de "língua crioula" à língua que nasce do contato entre, normalmente, um povo colonialista, como foram os portugueses, e dezenas de outros povos confinados em um determinado ambiente. (CASTRO, 2022, p. 56-57).

Imagem 66 - Desenho Sudaca



Fonte: MACEDO, Bárbara. 2019.
Tecidos, bordado e colagem. Foto: Marcel Diogo.

A insubmissão travestida em proposta visual-discursiva articulada pela artista relaciona-se às reflexões apresentadas pelo semiólogo e professor Walter Mignolo, em seu texto intitulado "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política", onde o autor defende a relevância de identidades e linguagens *marginais* para combater discursos imperialistas:

> [...] por discursos imperiais (nas seis línguas da modernidade européia – inglês, francês e alemão após o Iluminismo; e italiano, espanhol e português durante o Renascimento), pode não ser possível desnaturalizar a construção racial e imperial da identidade no mundo moderno em uma economia capitalista. As identidades construídas pelos discursos europeus modernos eram raciais (isto é, a matriz racial colonial) e patriarcais. Fausto Reinaga (o aymara intelectual e ativista) afirmou claramente nos anos 60: "Danem- se, eu não sou um índio, sou um aymara. Mas você me fez um índio e como índio lutarei pela libertação". (MIGNOLO, 2008, p. 289 - 290)

Assim, os trabalhos de Bárbara Macedo evidenciam pluralidades amalgamadas que, coerentemente, reafirmam as diversidades abordadas nesse conjunto de obras, assim como em outras pesquisas da artista. Vários componentes presentes nessas peças denunciam, reúnem e explicitam materialidades e construções elaboradas a partir de locais sociais

subalternizados. A palavra "Sudaca"[82], que intitula a série, revela uma denominação depreciativa georeferente, uma vez que corresponde a um termo pejorativo usado para designar a população sulamericana. Além dessa designação pejorativa generalizante, Bárbara Macedo articula outros componentes ordinários-marginalizados, como por exemplo, pedaços irregulares de tecidos populares como a chita, uma técnica historicamente associada ao feminino e muitas vezes menosprezada – o bordado –, uma língua de origem existencial e espacialmente limítrofes – o bajubá –, elementos reunidos que compõem uma obra crítica e autoreferencial capaz, entre outras coisas, de explicitar e discutir lugares sociais de *[r]existências* travestis.

A curadora, professora e pesquisadora Lorraine Mendes, em diálogo com pesquisas e autorias diversas, observa a *ginga*, o *drible*, a *vadiagem*, a *teimosia*, entre outros posicionamentos insubmissos negros frente ao mundo, como estratégias capazes de ressignificar e subverter o destino previsto para populações não-brancas dentro de um país fundamentado sob uma excludente base branco-supremacista como o Brasil:

> Em dezembro de 2022, eu, Igor Simões e Marcelo Campos fomos à quadra da Escola de Samba Beija-Flor de Nilópolis. A data era festiva, fomos juntos com nossos amores comemorar o aniversário de Nara, mulher negra, mãe, trabalhadora, que cria e canta mundos e futuros para si e seus filhos à revelia do projeto de Brasil em que vivemos. Nesse passado-presente, as vidas de Nara, Wilson e Clara Maria se juntam às histórias e memórias de tantos outros negros e negras brasileiros que, mais do que sobreviver, teimam em viver apesar de Brasil. [...] O que chamo de teimosia ou continuidade, apesar de Brasil, o autor Antônio Bispo chama de trajetória e circularidade:
>
> Somos povos de trajetórias, não somos povos de teoria. Somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo. (MENDES, 2023 p.39).

Assim como Renata Felinto, Édouard Glissant, Bárbara Macedo, Antônio Bispo, entre outras pessoas, Lorraine Mendes também observa e salienta diversas estratégias que grupos historicamente *subalternizados* articulam para criar outros espaços-tempos diante de condições adversas nas quais encontram-se submetidos. Povos subjugados e violentados *[r]existem* teimosamente "apesar de" imersos em construções históricas genocidas como, por

[82] A palavra "*sudaca"* é originária da corruptela do termo espanhol "sudamericano" (sul-americano). O Dicionário da língua espanhola da Real Academia Espanhola, define como uma expressão depreciativa utilizada para referir-se às pessoas naturais da América do Sul.

exemplo, o excludente e mortífero projeto oficial de nação brasileira. Nesse sentido, embora João Batista de Lacerda[83] em 1911, tenha apresentado no "Congresso Universal das Raças" em Londres, o seu artigo "Os mestiços do Brasil", projeto eugenista para, em um século, embranquecer o país e assim exterminar completamente as populações não-brancas, mais de cem anos depois estamos aqui e teimamos em *[r]existir* e agenciar outros mundos, saberes, fazeres e manifestações culturais possíveis. Tendo em vista o caráter genocida presente no projeto brasileiro de nação Bárbara Macedo na série "Desenho Sudaca", entre outros trabalhos em torno do universo travesti, reflete sobre políticas públicas oficiais de governos destinadas à eliminação das populações trans e travestis em diversas regiões do país, como por exemplo a "Operação Tarântula"[84], uma ação policial empreendida em 1987 na cidade de São Paulo e região metropolitana, que empregava grande aparato de segurança pública na opressão e extermínio das pessoas trans e travestis que trabalhavam nos períodos noturnos em ruas das cidades paulistas. Embora a máquina estatal brasileira tenha sido programada para eliminar tudo e todos que não se enquadram em um ideal branco-eurocêntrico colonial, *[r]existimos* e ainda insistimos em construir *outros* saberes, fazeres, escolas, festas, artes, mundos etc.

De volta ao tempo, percebe-se que o modelo cultural eurocêntrico *dominante*, que rege sociedades ocidentais e ocidentalizadas, concebe a dimensão temporal segundo bases greco-romanas, fundamentadas no mito de Cronos, devorador dos próprios filhos, uma metáfora que apresenta a temporalidade como algo destrutivo, aquele que consome ininterruptamente a vida, num ato cruel e irreversível; em contrapartida outras culturas, como pensamentos de matrizes africanas, configuram o tempo como uma entidade com a qual é possível negociar e estabelecer vínculos, como por exemplo Iroco, provavelmente o Orixá vinculado ao tempo mais conhecido entre as cosmogonias afrodescendentes. Sobre a possibilidade de manifestação de Iroco em árvores presentes no território brasileiro Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã[85] escrevem:

---

[83] João Batista de Lacerda foi um médico e cientista brasileiro defensor de pensamentos e teses eugenistas que incentivavam o branqueamento da população brasileira. Quando ocupou o cargo de diretor do Museu Nacional apresentou uma tese no "Congresso Universal das Raças" em 1911 onde defendia a miscigenação como estratégia para o embranquecimento.

[84] Para mais informações sobre a "Operação Tarântula" e a epidemia de crimes homofóbicos ocorridos na cidade de São Paulo no final da década de 1980 indico o filme "Temporada de Caça" de Rita Moreira.

[85] Odé Kieuy é um babalorixá e Vera de Oxaguiã sua filha-de-santo que publicaram, em 2009, um livro intitulado "Candomblé Bem Explicado Nações Bantu, Iorubá E Fon".

> Iroco (Iròcò) é o nome do vodum, da nação Fon, que mora em uma árvore sagrada que recebe seu nome. É muito reverenciado e cultuado também pela nação Nagô-Vodum. Ligado ao "tempo", é muito temido por todas as nações, pois é imprevisível e inconsequente, precisando ser constantemente controlado e vigiado. Mas também não se sente preso a nenhuma delas, pois seu ciclo é temporal! [...] A árvore fícus recebe o nome de "árvore de Olorum" pela capacidade de produzir raízes aéreas, que surgem de cima para baixo. Elas caem dos galhos e, no chão, procuram as árvores próximas, onde se enroscam, transformando-as em suas filiais. Por causa dessas raízes que "vêm do céu, do alto" ao contrário das demais árvores, esta transforma Iroco na divindade que permeia a ligação, pelo ar, do orum com o aiê! Mas esta morada também é o endereço de outras divindades, de espíritos divinos ligados à magia, à feitiçaria etc. (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 264)

Podemos observar, em diferentes culturas, imaginários variados sobre o que chamamos de *tempo* e, além de elaborações diversas, cabe notar também certas capacidades de recriações diante de outros contextos, como por exemplo a utilização de outras árvores presentes no território brasileiro para a *[r]existência* de Iroco. Ou seja, mesmo sequestrada de seu território de origem e submetida a um nefasto sistema escravocrata, nossa ancestralidade foi capaz de ressignificar saberes e fazeres a partir das possibilidades encontradas em outros contextos absurdamente desfavoráveis. Embora construídas a partir de conjunturas trágicas, tendo em vista a escravização, manifestações socioculturais afrodiaspóricas representam possibilidades de contranarrativas criativas diante de conjunturas opressoras.

Há um itã[86] na cultura Iorubá que diz: "Exu matou ontem um pássaro com a pedra que arremessou hoje." Além dessa proposição apresentar estrutura temporal incomum dentro dos *padrões* ocidentais, por expressar conexões entre tempos em geral vistos como irreversivelmente separados, a transcrevo aqui para relacioná-la a experiências educacionais que vivenciei, uma vez que observo como uma "pedra arremessada em direção ao passado" a ação custosa da minha família que, mesmo sendo pobre, esforçou-se para me matricular em uma escola privada de educação infantil até que eu pudesse entrar na 1ª série ofertada gratuitamente em instituições públicas, circunstância essa geradora da experiência temporal

[86] Segundo o livro "Candomblé Bem Explicado Nações Bantu, Iorubá E Fon": "Itãs (ìtòn, em iorubá) são histórias, lendas e versos que contam e reproduzem, no decorrer dos tempos, os fatos e os feitos das divindades. Ensinamentos que passam de geração para geração, conhecimentos orais que os antigos nos legaram. Servem para que possamos entender e conhecer melhor a tradição religiosa, seus simbolismos e os mitos que explicam as particularidades de cada divindade. Por meio dos itãs tiramos conclusões para termos uma vida pautada e doutrinada nos mitos. Porém, quando são transmitidos, retiram-se, acrescentam-se ou modificam-se itens que muitas vezes não condizem com a moral e com a personalidade dos orixás. Muitas lendas sofreram erros em suas traduções ou foram mostradas de acordo com entendimentos que as direcionavam a outras religiões, sendo deturpadas." (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 164).

mencionada no início deste texto. Tanto a minha mãe como o meu pai, tendo em vista suas origens humildes, estudaram quando jovens apenas da 1ª a 4ª série do ensino fundamental – formação pública gratuita disponível em suas respectivas épocas –, diferentemente, em nosso contexto atual, eu e meu irmão somos as primeiras pessoas do nosso núcleo familiar formados em cursos superiores; assim, compreendo o esforço da nossa família para que alcançássemos formações educacionais que não obtiveram anteriormente como uma espécie de "pedra arremessada" em um passado injusto; ou seja, proporcionar para os filhos no presente uma formação escolar que não vivenciaram no passado, representa, aos meus olhos, "matar" com a "pedra atual" a escassez educacional pregressa que minha mãe e meu pai amargaram. Assim, observo o zelo e a dedicação empreendida pela minha família para que eu e meu irmão estudássemos – embora carentes de escolarização formal, mas cientes da importância desses conhecimentos a ponto de se empenharem para nos formarmos – enquanto um ato que me faz perceber hoje meu pai e minha mãe também como docentes em minha formação, ou seja, pessoas dotadas de sabedorias e inteligências que alimentam e cultivam as minhas trajetórias educativas. Nesse sentido, considero, portanto, essa ação da minha família de proporcionar para os filhos – a geração seguinte – acesso a uma educação que lhes foi negada, como uma possibilidade de manifestação concreta do itã "Exu matou ontem um pássaro com a pedra que arremessou hoje"; em outras palavras, constitui uma ação familiar que inscreve e aviva em nossos corpos esse texto ancestral, uma situação concreta que materializa e opera esse itã vivo entre gerações.

As diversas e distintas narrativas incorporadas por Cronos, Iroco, Exú, a respeito daquilo que podemos denominar como *tempo*, ensinam, cada qual à sua maneira, modos diversos de apreender as experiências vividas. Nesse sentido, a submissão das vivências cotidianas em uma organização temporal dividida em 24 horas, 7 dias, 4 semanas, 12 meses, anos, décadas etc., constitui um exemplo atual e em conformação com um sistema pré-estabelecido que vigora independente da vontade ou escolha da imensa maioria submetida a ele. Saliento tais construções sócio-temporais, para explicitar que compõem criações culturais de um determinado grupo e período histórico. Desse modo, como ocorre com o *tempo*, diversas outras elaborações violentas com as quais convivemos diariamente encontram-se apreendidas e naturalizadas. Nesse sentido, o mundo, ou aquilo que conhecemos e denominamos neste momento como mundo, é resultado de construções *passadas*, *presentes* e *futuras*, portanto, elaborações sócio-culturais inventadas, assimiladas e ensinadas.

4.2 ⇘ A exclusão como norma

Os modelos escolares oficiais seriados, o acesso, ou no caso da minha família a negação, ao ensino público gratuito, os conteúdos estudados, as normas cultas-padrão, entre outros elementos, constituem pilares que sustentam o sistema-mundo vigente. Assim, as escolas oficiais ou a falta delas em determinados lugares, contribuem para sustentar as estruturas criadas ao longo dos tempos. Sob essa perspectiva, a ausência de escolas gratuitas após a 4ª série para a minha mãe e o meu pai em suas infâncias não corresponde a uma falta ou falha do sistema, muito pelo contrário, indica uma estrutura social desigual e conservadora das hierarquias e assimetrias historicamente instituídas. As exclusões e desigualdades presentes hoje, constituem e se mantêm como componentes basilares de um sistema essencialmente injusto, que há tempos estrutura e fomenta hierarquias e desequilíbrios entre tudo e todos. Assim, o hoje – desigual – é o ontem – fundamentado em pilares propositalmente desequilibrados.

Desse modo, reitero que a negação de escolas públicas e gratuitas para meus familiares no *passado*, e posteriormente a ausência de jardim da infância em minha época, situação que moveu minha família, mesmo sendo pobre, a se esforçar para me matricular em uma escola infantil privada, circunstância geradora da experiência narrada no início deste texto, deflagram as violências de um sistema que fomenta e continuadamente insiste na deseducação e subordinação de grupos historicamente desfavorecidos. Ou seja, as desigualdades presentes no Brasil correspondem a reflexos de práticas instituídas desde sempre na história do país e que compõem um modus operandi estrutural contínuo que, mesmo diante de mudanças significativas de governos, insiste em perdurar.

Ainda na época imperial, diversas províncias publicaram leis que proibiam explicitamente a população negra, sobretudo as pessoas escravizadas, de acessar o ensino escolar formal. Um exemplo notório é a primeira lei da educação, de 14 de janeiro de 1837, da província do Rio de Janeiro que proíbe claramente a população negra, inclusive a liberta, de frequentar as escolas: “Artigo 3º São prohibidos de frequentar as Escolas Publicas: 1º Todas as pessoas que padecerem molestias contagiosas. 2º Os escravos, e os pretos Africanos, ainda que sejão livres ou libertos” (RIO DE JANEIRO, 1837, p.1).

Posteriormente, em uma constituição republicana – quase cinquenta anos após a abolição da escravatura – publica-se um texto onde é sugerido o estímulo a Eugenia, uma pseudociência supremacista branca, no âmbito educacional formal. Em seu artigo 138, a Constituição Federal de 16 de Julho de 1934, apresenta:

> Nós, os representantes do povo brasileiro, pondo a nossa confiança em Deus, reunidos em Assembléia Nacional Constituinte para organizar um regime democrático, que assegure à Nação a unidade, a liberdade, a justiça e o bem-estar social e econômico, decretamos e promulgamos a seguinte
>
> Art 138 - Incumbe à União, aos Estados e aos Municípios, nos termos das leis respectivas:
>
> a) assegurar amparo aos desvalidos, criando serviços especializados e animando os serviços sociais, cuja orientação procurarão coordenar;
>
> b) estimular a educação eugênica; (BRASIL, 1934)

Cabe refletir, portanto, que o projeto de nação brasileira compreende, desde o princípio, um sistema sócio-político hierárquico, excludente, racista, especista, eurocêntrico, em resumo, um plano de país fomentador e estruturado em violentas desigualdades onto-sócio-políticas oficialmente instituídas. Entretanto, assim como vigoram os desiguais projetos oficiais, diversas outras construções socioculturais *[r]existem às margens* das estruturas hegemônicas. Elaborações negras, indígenas, ciganas, amarelas, travestis, entre várias outras, constróem, cada qual a sua maneira, outros mundos, tempos, saberes, fazeres, artes, etc., "apesar de Brasil" (MENDES, 2023).

As obras intituladas Armas Brancas (imagem 67 e 68), de minha própria autoria, conjuram reflexões críticas acerca de construções sociais historicamente instituídas e que correspondem a dispositivos de destruição e desumanização em massa fundamentados pelo colonialismo europeu e que ainda impactam o hodierno. Os trabalhos apresentam um conjunto de facas em mármore branco, uma rocha metamórfica duríssima e derivada de transformações físico-químicas com altas temperaturas e pressão, tradicionalmente utilizada em esculturas ocidentais. A expressão "arma branca"[87] no Brasil se refere a objetos cortantes ou perfurantes que podem ser usados para ferir alguém. Enquanto utensílios concebidos socialmente para

[87] Segundo o texto do decreto de lei nº 3.665, de 20 de novembro de 2000, o conceito de arma branca é definido como: "*Art 3º (...) XI - arma branca: artefato cortante ou perfurante, normalmente constituído por peça em lâmina ou oblonga*".

outras finalidades como facas, espetos, machados etc., o potencial armamentista desses objetos encontra-se velado, característica associada à violências que semelhantemente passam despercebidas – naturalizadas – enquanto armas-produtos derivados da colonização europeia.

Imagem 67 - Arma Branca



Fonte: DIOGO, Marcel. 2021.
Mármore e madeira. Foto à esquerda Daniel Mansur.

Imagem 68 - Arma Branca



Fonte: DIOGO, Marcel. 2021.
Mármore e madeira. Foto Tiago Nunes.

Importante sinalizar que a ideia de branquitude discutida e tensionada por essas Armas Brancas, enquanto objetos-metáforas que denunciam violências coloniais que ainda perduram, compreende a definição proposta por Schucman:

> A branquitude é entendida aqui como uma construção sócio-histórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca, e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identificados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos. (SCHUCMAN, 2012 p.7).

Sob essa perspectiva, esses elementos constituem construções anticoloniais metamorfoseadas em facas – Armas Brancas –, que congregam, materiais, conceitos, reflexões críticas, em vista de contragolpear a colonialidade. Assim, a evidenciação de violências históricas, exibidas como *armamentos* cortantes, busca, entre outras coisas, decepar os véus que ocultam a existência e a manutenção de tais brutalidades.

Imagem 69 - Arma Branca



Fonte: DIOGO, Marcel. 2021.
Mármore e madeira.

Nesse sentido, as facas esculpidas em mármore branco, afiadas com seus respectivos cortes, representam visualmente atrocidades empreendidas e disseminadas pelos colonizadores, afinal, o racismo, a eugenia, a monocultura, o capitalismo, o genocídio, o encarceramento – palavras gravadas em cada Arma Branca – nomeiam invenções do colonialismo europeu destinadas a destruir ou subjugar outros povos e territórios. Em outras palavras, esse conjunto de obras que arregimenta o conceito de Arma Branca, esculpidas em mármore branco –

material exaltado pela tradição artística branco-europeia –, para representar metaforicamente violências disseminadas mundo afora pelos homens-brancos-europeus, corresponde a uma construção escultórica *marginal* – em relação aos padrões eurocêntricos instituídos – que explicita crueldades e desigualdades desenvolvidas e mantidas por um sistema colonial fundamentalmente racista, classista, especista, desigual etc., cujos produtos violentos – Armas Brancas – perduram até o tempo presente. Cada Arma Branca encarna violências coloniais que, como cicatrizes, encontram-se gravadas em suas respectivas lâminas, nossos corpos e contextos herdeiros do colonialismo.

Assim como a deseducação imposta no passado pela omissão do Estado à minha família e a tantas e tantas outras país afora, constitui um projeto político de uma nação fundamentada em pilares assimétricos que se repete na minha infância com a ausência de escola infantil e marca profundamente nossas experiências de vida e imaginários, o racismo, o especismo, a monocultura, entre outras violências, correspondem a produtos conscientemente desenvolvidos e continuamente implementados para a estruturação e mantenimento dos contextos e existências desiguais presentes. Lorraine Mendes nos alerta que violências coloniais instituídas historicamente constituem elementos incontornáveis para artistas negres no Brasil:

> Lidar com a supremacia branca e o pacto narcísico da branquitude são incontornáveis na trajetória de artistas negres em Brasil. O drible, como metáfora de estratégia de vida e meio de jogo em um sistema que se estrutura e fundamenta pela colonialidade, torna-se aqui um conceito-ação. O drible opera na enunciação do indizível e na volta crítica aos signos que delimitam uma existência subalterna, que torna possível reinscrever a cartografia da intolerância pelo viés da estética. Ao driblar, a agência negra promove o constrangimento do opressor. (MENDES, 2023 p.41)

Embora ainda vigorem concepções de mundo que operam regimes hegemônicos autoritários e excludentes, ao mesmo tempo e em contracorrente *[r]existem* diversas construções alternativas que articulam, movimentam, margeiam outras possibilidades de aprender, ensinar e "roteirizar a experiência da vida" (FELINTO, 2022). Nesse sentido, Lorraine Mendes e

Rennan Carmo[88] salientam possibilidades pedagógicas e de *[r]existências* presentes nas Escolas de Samba e nos terreiros de religiões afrodiaspóricas:

> A festa pública, ponta desse iceberg macumbístico, tem caráter pedagógico ao apresentar o sagrado do rei da terra por uma grande contação de histórias. Os Òrìṣàs em terra nos apresentam modos de difusão de saber. O santo dança, a cantiga informa, o corpo sente e a gente vai compreendendo, lentamente, que há muitos saberes pretos que desconhecemos. Sendo assim, a casa de santo e a festa carnavalesca são ferramentas de disseminação de saberes, discursos e memórias, sobretudo em heranças pretas. (MENDES E CARMO, 2020, p. 7)

A dupla observa e destaca pedagogias que ensinam por meio de danças, giras, cantos e contações de histórias presentes em sambas enredo, cantigas, terreiros etc., característica que pode ser relacionada, por exemplo, a proposta educacional da Mini Comunidade Oba Biyi, projeto escolar pluricultural desenvolvido por Mestre Didi[89] na Bahia e que utilizava contos africanos como base de sua proposta educativa. No artigo intitulado "Agadá: abrindo caminhos para a afirmação da epistemologia africano-brasileira" de Nacimara C. P. Luz[90] a escola é definida como:

> (...) a primeira experiência de educação pluricultural, no Brasil, a Mini Comunidade Oba Biyi (1976-1986). Durante dez anos, a Mini promoveu, com muito êxito, a educação de crianças e jovens vinculados a uma comunalidade tradicional da Bahia, o Ilê Axé Opô Afonjá, na territorialidade do Cabula, em Salvador, Bahia. O nome da Mini Oba Biyi, que significa, em yorubá, "o rei nasce aqui", vem da homenagem ao nome sacerdotal nagô de Eugênia Anna dos Santos, a Iyalorixá fundadora do Ilê Opô Afonjá. (LUZ, 2010, p.449)

As narrativas a respeito da criação da Mini Comunidade Oba Biyi, indicam que a escola surge como uma alternativa afrocentrada em resposta ao racismo que as crianças do terreiro

---

[88] Rennan Elias de Oliveira Carmo é um pesquisador graduado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro que, juntamente com Lorraine P. Mendes aqui já mencionada, escreveu o artigo intitulado "O Huín do Vodum: carnaval como instrumento de desnagotização". publicado em: "Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som" em 2020.

[89] Mestre Didi,(1917 - 2013), pseudônimo de Deoscóredes Maximiliano dos Santos, foi um pesquisador, escritor, escultor e sacerdote iniciado no culto aos ancestrais Egungun. A 23a edição da Bienal Internacional de São Paulo, com curadoria geral de Nelson Aguilar e curadoria adjunta de Aguinaldo Farias, exibiu em uma sala especial, no terceiro andar, 33 peças de Mestre Didi, realizadas de 64 a 96.

[90] Narcimária Correia do Patrocínio Luz é professora do Departamento de Educação do Campus I da Universidade do Estado da Bahia-UNEB e pesquisadora no campo da Educação Comunicação e Comunalidade Africano-Brasileira.

Ilê Axé Opô Afonjá sofriam na escola formal, tendo em vista a intolerância religiosa em relação às religiões de matriz africana. Nesse sentido, a Mini tornava-se um local seguro, ao mesmo tempo que possibilitava aprender e ensinar saberes afrodiaspóricos e assim ampliar os repertórios culturais das crianças. Em outro artigo intitulado "Saberes e fazeres da encruzilhada: projeto pedagógico da mini comunidade oba biyi, um legado ao encontro da lei 11.645", Antonio Marcos dos Santos Cajé[91] nos apresenta interessantes reflexões sobre o projeto afrocentrado da Oba Biyi, uma construção inovadora e original articulada por Mestre Didi, entretanto, em conexão com valores sociopolíticos tradicionais dos povos nagô, nesse sentido, cabe observar que a proposta educacional empreendida no Ilê Axé Opô Afonjá, entrecruzava tempos, culturas, povos, espaços, entre outros elementos:

> A concepção e linguagem socioeducativa criada por Mestre Didi, estava relacionada à dinâmica civilizatória da tradição nagô, de onde ele procurava inspiração para gerar o cotidiano curricular da Mini, influenciando, determinando códigos, refletindo de tal modo que não excluísse a identidade das crianças (CAJÉ, 2018, p. 57).

Tendo em vista que a oralidade constitui um dispositivo relevante de ensino e aprendizado em diversas culturas africanas, os itãs, por exemplo, representam narrativas ancestrais seculares que transmitem saberes basilares, as estratégias pedagógicas da Mini Comunidade Oba Biyi, baseadas em contos, narrados e encenados pelas crianças, não apenas possibilitava que estudantes incorporassem as histórias e ensinamentos, como também se relacionava com práticas de contação de histórias, habituais e fundamentais em culturas de variados povos africanos. Segundo Cajé a escola ofertava o atendimento de creche para crianças de 6 meses a 2 anos, e a pré-escola para crianças até os 7 anos e articulava os contos afrodiaspóricos como principais guias dentro do processo educacional:

> Existe uma importância narrada pelo conto afro-brasileiro que é retratar o dia a dia do homem e da mulher; e inserir nos contos enredos de ensinamentos através de um dinamismo no qual se transmite valores que reconstroem e moralizam os passos dos sujeitos na vida cotidiana e no convívio com a natureza. Outra grande questão, é que nos contos afro-brasileiros, de maneira geral, e do Mestre Didi, especificamente, essa natureza guarda em seu imaginário fantástico premissas do possível, humanizando e ensinando seus saberes orgânicos com referências dos

[91] Antonio Marcos dos Santos Cajé é mestre em História da África da Diáspora e dos Povos Indígenas pela UFRB e colaborador da SECNEB Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil.

> ensinamento africanos, tendo como base a ocupação cognitiva e epistêmica da tradição oral que é conduzida na sua totalidade (CAJÉ, 2018, p. 61).

Assim, diversas linguagens, temporalidades, sambas enredo, a Mini Comunidade Oba Biyi, entre outros exemplos, constituem possibilidades de pensar as Yscolas das Margens, enquanto esferas de concepção de conhecimentos articulados por coletividades *[r]existentes* a partir, e fundadoras, de espaços e imaginários anticoloniais, como, favelas, terreiros e barracões de escolas de samba, que, não apenas agregam diversos grupos heterogêneos em função da construção de saberes e fazeres comunitários, como também operam a conjunção de estratégias coletivas necessárias para a sobrevivência diante de circunstâncias opressoras. Nesse sentido, as rodas de samba, as giras, as gírias, as capoeiras, os dribles, as gingas constituem manifestações socioculturais que condensam sabedorias ensinadas e aprendidas fundamentais para a *[r]existência* de grupos *subjugados* por violentas sociedades herdeiras do colonialismo.

4.3 ⩙ As margens encruzilhadas

As voltas entre tempos, rios, terreiros, metáforas, escritos, obras de arte, entre outros elementos atravessados neste texto, constituem convites para mergulhar em conscientizações críticas a respeito de violências naturalizadas historicamente que fundamentam as desigualdades atuais, e no reconhecimento de nossas agências criativas para elaborar, desde *às margens*, *outras* possibilidades anticoloniais frente cenários fundamentalmente excludentes e desiguais. Nessa perspectiva criativa e criadora, a partir de Bunseki Fu-Kiau[92] e a cultura bantu-kongo, Tiganá Santana[93] nos ensina que:

> De acordo com a elucidação de Bunseki Fu-Kiau, a pessoa (muntu), a partir da perspectiva bantu-kongo, é um sistema de sistemas (kimpa kia bimpa) e, como tal, está apta a conceber/inventar novos sistemas, mecanismos, ferramentas, artifícios, obras e ações. (SANTANA, 2020, p. 12)

---

[92] Kimbwandende Kia Bunseki Fu-Kiau nasceu no Congo e foi um grande pesquisador das áreas da antropologia cultural, educação, biblioteconomia e desenvolvimento comunitário, autor de diversos livros e artigos, e sacerdote (iniciado) em tradições dos povos bantu-kongo.

[93] Tiganá Santana é professor adjunto do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof.Milton Santos (IHAC) - Universidade Federal da Bahia (UFBA); é Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), músico e poeta.

A cosmovisão bantu-kongo que considera a conjunção de diversos sistemas encarnados em pessoas que, por sua vez, são capazes de criar outros novos sistemas, constitui uma mundividência de matriz africana passível de associação a ideia aqui construída acerca das Yscolas das Margens – enquanto métodos contracoloniais de ensinar, aprender, *[r]existir*, viver, prosperar etc. –, em resumo, elaborações contrárias às estruturas hegemônicas e erguidas em lugares limítrofes – físicos e simbólicos – de *[r]existências*. Ou seja, a noção pretendida de Yscolas – escrita com a letra Y para invocar, entre outras coisas, uma imagem bidirecional, onde pode-se considerar o Y inicial enquanto um fluido vértice ascendente que se divide em dois, ou então, dois vetores descendentes que se unem em um – congrega possibilidades de perceber as pessoas, lugares, culturas, objetos, sobretudo marginalizados, enquanto sistemas yscolares diversos, multidirecionais, locados e referentes, nesse caso, aos limiares onde *[r]existem*. Dessa maneira, em conexão com a filosofia bantu-kongo, a ideia de Yscolas das Margens abordada, corresponde a systemas multifacetados, encarnados em sujeitos, lugares e manifestações socioculturais *periferizadas*, capazes de entrelaçar e criar outros esquemas diversos, afinal, como nos ensina Nego Bispo a respeito da comunhão de elementos: "Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece."(BISPO DOS SANTOS, 2023, p.15).

Nesse sentido fluido, dentro da dinâmica dicotômica *centro-periferia* instituída em sociedades herdeiras do colonialismo, compreendo as *margens* e tudo que nelas habitam, como sistemas [bordas] relativas a sistemas [centro], entretanto, capazes de articular systematizações próprias, ou seja, constituem construções limítrofes que, pelo fato de *[r]existirem* nas beiradas, podem apresentar outras dinâmicas sociais distintas dos modelos oficiais autoritariamente implementados. Desse modo, as pessoas, espaços e manifestações culturais *periferizadas* e suas capacidades de criar, aprender e transmitir conhecimentos diversos e alternativos aos padrões instituídos, compõem o que denomino Yscolas das Margens, construções *outras* que inclusive articulam diversos conhecimentos relativos às necessidades e contextos onde *[r]existem*. Em outras palavras, embora as *bordas* – como os exemplos físico-espaciais das favelas, quilombos, guetos – tenham se constituído e possam ser consideradas *marginais* em relação aos *centros*, *[r]existem* e constróem outras dinâmicas sociais para além das normatizações oficiais instituídas. Assim, os systemas yscolares margynays encarnados em pessoas, lugares, temporalidades, línguas, obras etc., podem entrecruzar conhecimentos e compor complexos tecidos sociais onde amalgamam diversas encruzilhadas de saberes e fazeres. Sobre o entrecruzamento de culturas e sabedorias diversas

propício a composição de outras possibilidades socioculturais, a professora e pesquisadora Leda Maria Martins nos deságua reflexões acerca de ricas encruzilhadas traçadas em território brasileiro:

> A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. [...]
>
> No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação. Assim como o jazzista retece os ritmos seculares, transcriando-os dialeticamente numa relação dinâmica, retrospectiva e prospectiva, as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente, em relação aos arquivos repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos voltejos das linguagens, nos ritos e em muitas outras práticas performáticas que instauram. (MARTINS, 2003, p. 69-70)

Evoco as reflexões de Leda Maria Martins para associá-las a cosmovisão bantu-kongo e pensar as diversas *margens* enquanto encruzilhadas que, por sua vez, encarnam um "kimpa kia bimpa", um "sistema de sistemas" conforme nos ensina Tiganá Santana a partir de Fu-Kiau, ou seja, amalgamar conceitos bantu-kongo e a noção de encruzilhadas proposta pela autora às culturas *marginais*, possibilita pensar um enredamento de redes diversas que entrecruzam-se em complexos tecidos sociais capazes de impactar variadas pessoas e lugares; nesse sentido amalgamador, o conceito de Yscolas das Margens serve-nos para encarnar esses entrecruzamentos sistemáticos propostos e assim congregar uma reunião de saberes e fazeres capazes de educar por múltiplas vias, como por exemplo uma roda de samba, manifestação cultural onde se pode aprender variados conhecimentos musicais, além de outros saberes relativos à vida, sobretudo *marginalizada*. Desse modo, a encruzilhada interpretada como sistema de sistemas "(kimpa kia bimpa)", definição bantu-kongo para as pessoas "(muntu)", permite um entrelaçamento de conceitos capaz de gerar, por exemplo, uma ideia-imagem entrecruzada de pessoas-sistemas-encruzilhadas, que nos serve para pensar uma existência habitante das *margens* que *cruza*, no próprio corpo, o *centro* e a *periferia*, como um indivíduo suburbano que trabalha de segunda a sexta em uma área *central* e aos finais de semana imerge e compõe uma roda de samba em sua respectiva realidade *marginal*. Assim, associo as encruzilhadas a mundividência bantu-kongo para encarná-las em peles e outros tecidos sociais *marginalizados*, a fim de pensar diversos seres e espaços-tempo enquanto sistemas entrecruzados fomentadores e concebidos por múltiplos vetores, sobretudo divergentes dos

padrões estabelecidos. Sob essa perspectiva, uma roda de samba – manifestação cultural afrodiaspórica *marginalizada* e historicamente perseguida pelo estado[94] – constitui um sistema multifacetado que arregimenta sambistas que encarnam sistemas-musicais e encontram-se aptos a conceber/criar outros sistemas que comporão canções, as rodas, as festas etc. Nesse mesmo ritmo, o exemplo proposto por Leda, do jazzista que "retece" e "transcria" elementos, pode também ser visto como uma pessoa-sistema-encruzilhada musical suscetível a criar outros sistemas-encruzilhadas musicais e socioculturais, ou seja, cada músico de jazz constitui, portanto, um sistema que entrecruza outros sistemas sonoros, culturais, corporais, temporais, etc., e assim, um sistema-músico-encruzilhador-solo pode associar-se em duplas, quartetos, bandas, orquestras que constituirão outras sistematizações aptas a gerar outros múltiplos sistemas-entrecruzados.

Em meio a esse emaranhamento, é importante salientar que, em contextos herdeiros de sistemas coloniais que impõem relações dicotômicas entre *centro* e *periferia*, quando diferentes culturas se cruzam, devido a hierarquias historicamente instituídas, esses encontros podem desvelar e reafirmar assimetrias de poder, entre outros desequilíbrios possíveis e anteriormente pré-estabelecidos. Nesse sentido, variados elementos culturais alocados historicamente às margens, físicas e simbólicas, ainda enfrentam resistências, preconceitos e exclusões quando encontram estruturas e pensamentos hegemônicos. Cabe observar, por exemplo, que o filósofo, professor e escritor Theodor W. Adorno (1903 - 1969), em 1938 exilou-se nos EUA para escapar da violência do regime fascista alemão, consolidou-se no país como um ferrenho crítico ao que denominava indústria cultural, que em resumo pode ser definida como um dispositivo totalitário e massificador de bens socioculturais, nesse contexto tece insistentes críticas ao jazz, música originariamente *marginal*, multicultural e construída nos EUA por populações negras compulsoriamente exiladas pela escravização europeia. Recorro ao exemplo de Adorno para observar uma possível postura etnocêntrica de viés colonizador latente em sua antipatia constante em relação ao Jazz, uma vez que o filósofo menospreza esse gênero musical obstinadamente em suas críticas tenazes, situação recorrente que demonstra assimetrias, hierarquias e discursos de poder que, inclusive ainda se fazem

[94] O "Decreto nº 847 / 1890 - DOS VADIOS E CAPOEIRAS" instituído nos anos iniciais da república brasileira, constitui uma das primeiras legislações que perseguiu populações e expressões culturais afrodiaspóricas como o samba, a capoeira e manifestações religiosas de matriz africana. Segundo o pesquisador Lira Neto, em seu livro intitulado Uma História do Samba, publicado pela Cia. das Letras em 2017, relata, por exemplo, que o sambista João da Baiana teve o seu pandeiro apreendido nas ruas do Rio de Janeiro no início do século XX como prova da "vadiagem".

presentes na contemporaneidade, como por exemplo, a rejeição contumaz ao Funk Carioca, cultura musical *periférica* constantemente depreciada na atualidade. Sobre a opinião crítica de Adorno ao jazz e as defesas desse gênero empreendidas por Joachim E. Berendt[95], o músico, tradutor e doutor em filosofia estética Rainer Patriota escreve:

> Em 1953, Berendt foi convidado pelo editor da revista Merkur a escrever um pequeno ensaio em resposta ao artigo "Moda Atemporal: Sobre o Jazz", do filósofo alemão Theodor W. Adorno (1903-1969), publicado na edição de junho da revista. Em 1933, o filósofo havia publicado um texto que justificava a decisão dos nazistas de proibir a transmissão de jazz nas rádios alemãs. Seu argumento era que o "drástico veredicto" "apenas confirma" um fenômeno que, "objetivamente já fora há muito tempo decidido: o fim do Jazz por si mesmo" (PATRIOTA, 2014, p. 19)

Conforme nos indica Patriota, Adorno concordara com seus futuros algozes fascistas, quando um decreto do governo nazista proibiu tocar o jazz em todas as rádios do país, situação que pode ser vista como uma demonstração de intolerância por parte do filósofo dirigida a um gênero musical estrangeiro e afrodiaspórico. Assim, mesmo que tenha se afirmado como um pensador crítico ao fascismo e em favor às liberdades e direitos humanos, o filósofo, enquanto um homem branco europeu, demonstrou-se relutante em reconhecer as qualidades intrínsecas ao jazz, manifestação artística complexa e multifacetada que, sob seu juízo, aparentemente etnocêntrico, foi considerada apenas como simplória "moda atemporal". Crítico a essa visão antipática perseverante de Adorno em relação ao jazz, Rainer Patriota nos diz que:

> O maior erro de Adorno talvez tenha sido não perceber que a história do jazz é, antes de tudo, uma história de luta e liberdade. Luta de homens que ganharam seu pão como artistas independentes numa sociedade segregada pelo racismo e que, embora tendo de se submeter às leis do mercado, souberam preservar espaços e formas de autonomia (os mais radicais e outsiders, sofrendo consequências amargas, quando não, trágicas, por isso. Como nunca se pautou por critérios de pureza, o jazz pôde abraçar a vida em sua totalidade, não raro misturando-se, de fato, à música popular e comercial, mas abrindo caminho através dela para expressões autorais de altíssimo valor artístico. (PATRIOTA, 2014, p. 20)

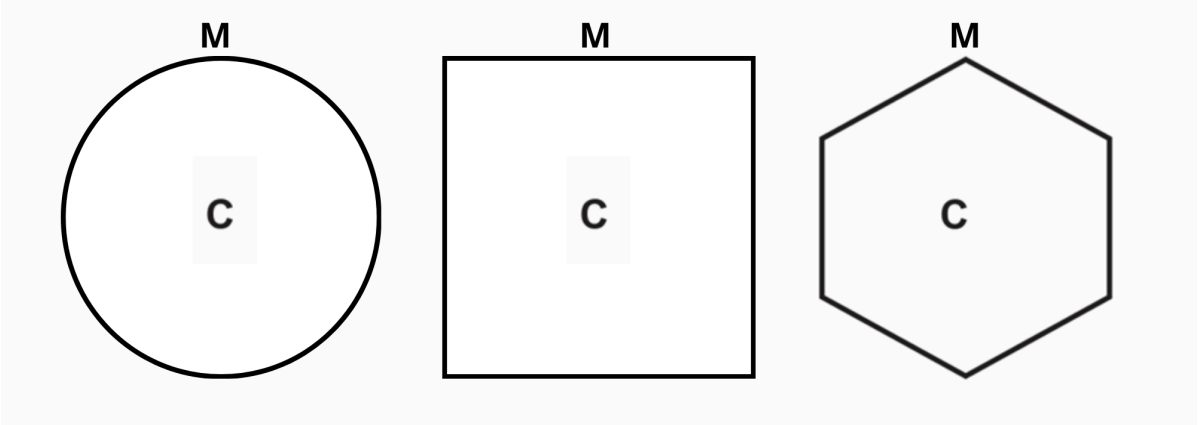
Tendo em vista o caráter multirelacional do jazz, potencialmente inclinado às misturas e distante de uma ideia de pureza, conforme indica Rainer Patriota, cabe retomar as reflexões

[95] Joachim-Ernst Berendt foi um jornalista musical alemão, autor e produtor especializado em jazz. O projeto intitulado "O livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI" de sua autoria, constitui uma das publicações mais importantes sobre o assunto.

de Leda Maria Martins, quando a autora indica que “no âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação”, para reafirmar que deslocamentos rumo *às margens* – físicas e simbólicas – podem ser capazes de gerar manifestações socioculturais e contextos profundamente criativos e inovadores, como por exemplo o mencionado jogo jazzístico que envolve e retece tradição e inovação, ou então as rodas de samba que articulam música, dança, culinária, entre outros elementos culturais que se cruzam em uma conjunção coletiva onde a *centralidade* demonstra-se fluida e difundida entre as variadas manifestações que compõem e participam da coisa em si. Sob essa ótica de efervescência cultural, cabe ainda pensar que em uma encruzilhada-sistema-de-sistemas construída por múltiplos vetores, como a roda de samba por exemplo, não necessariamente o *centro* representa o lugar preponderante, ou seja, nesse caso, não há uma organização hierárquica de palco, que separa quem toca do público, que eleva músicos em um patamar superior, importa o movimento circular, a visualização horizontalizada das pessoas que fazem parte, a comunhão em torno de uma ação coletiva etc., assim, os diversos agentes que compõem a roda de samba, entre outros itens, constituem variados elementos necessários e partícipes de uma construção entrecruzada por múltiplos vetores.

Tendo em vista que uma roda ou outras formas são comumente definidas pelas suas bordas, ou seja, um triângulo, um quadrado ou um círculo existem definidos pelo desenho de suas respectivas margens, podemos reconhecer determinada relevância presente nos *contornos* e pensar metaforicamente na possibilidade das Marginalidades Educacionais – físicas e simbólicas – comporem outros formatos de sistemas-mundo.

Imagem 70 - As margens da forma



Fonte: DIOGO, Marcel. 2021.

Conforme expressado na imagem acima, as linhas que compõem as *bordas* definem as formas, enquanto o *centro* C se mantém indiferente e irrelevante, nesse sentido, a possibilidade de transformação da estrutura está contida em suas linhas *marginais*. Esse simples desenho, representa, portanto, o poder de articulação e modificação presente nas *margens* e serve como metáfora para pensar as *periferias* sociopolíticas e suas agências.

Para atiçar ideias acerca de possíveis *transformações* coletivas articuladas desde às *margens* – físicas e simbólicas –, elaborei uma prática em grupo, a fim de evocar, a partir da experiência corporal, reflexões em torno de *movimentos* e potencialidades advindas das bordas:

Pensemos a seguinte situação: Um grupo de pessoas ocupa um espaço e decide colocar um objeto para representar um *centro*, como uma cadeira por exemplo, esse coletivo poderá posicionar-se em volta desse centro-cadeira organizando formas diversas com o próprio corpo, como um círculo, um triângulo, um retângulo, um losango e várias outras ocupações possíveis. Independente da organização escolhida para ocupar o espaço em volta desse centro-cadeira, esse elemento central continuará sendo o mesmo, ou seja, o formato do grupo será definido pela organização de sua *borda*, enquanto o centro-cadeira continuará inerte e invariável. Nesse sentido, só teremos uma roda organizada pelo grupo, isto é, uma forma circular, devido a configuração estabelecida pela *margem*, onde as pessoas poderão assumir essa constituição alterando suas *posições* desde a *borda*, ou seja, caso se movam para ocupar o espaço em volta do centro-cadeira elegendo essa *posição* circundante.

Assim, o *centro-cadeira* torna-se consideravelmente irrelevante, pouco importante para definir a forma dessa coletividade, que pode, inclusive, *existir* independente dessa *centralidade* instituída, afinal, o que faz uma roda, ser roda, é a sua organização *periférica*, a sua *borda*, a sua *margem* em formato circular. Essa experiência serve, portanto, para refletir sobre potências transformadoras que as coletividades alocadas às *margens* podem ser capazes de articular.

Em novembro de 2023, a convite da gestora, professora, pesquisadora e curadora pedagógica Jana Janeiro, articulei duas oficinas na Galeria Lago, no Museu de arte contemporânea e Jardim Botânico Inhotim, localizado em Brumadinho, Minas Gerais, que envolveu a experiência descrita anteriormente e outros estímulos. (Imagem 71).

Imagem 71 - As margens da forma - oficina



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.
Oficina realizada na Galeria Lago, no Museu de Arte Contemporânea e Jardim Botânico Inhotim. Registro: Giselle Dietze.

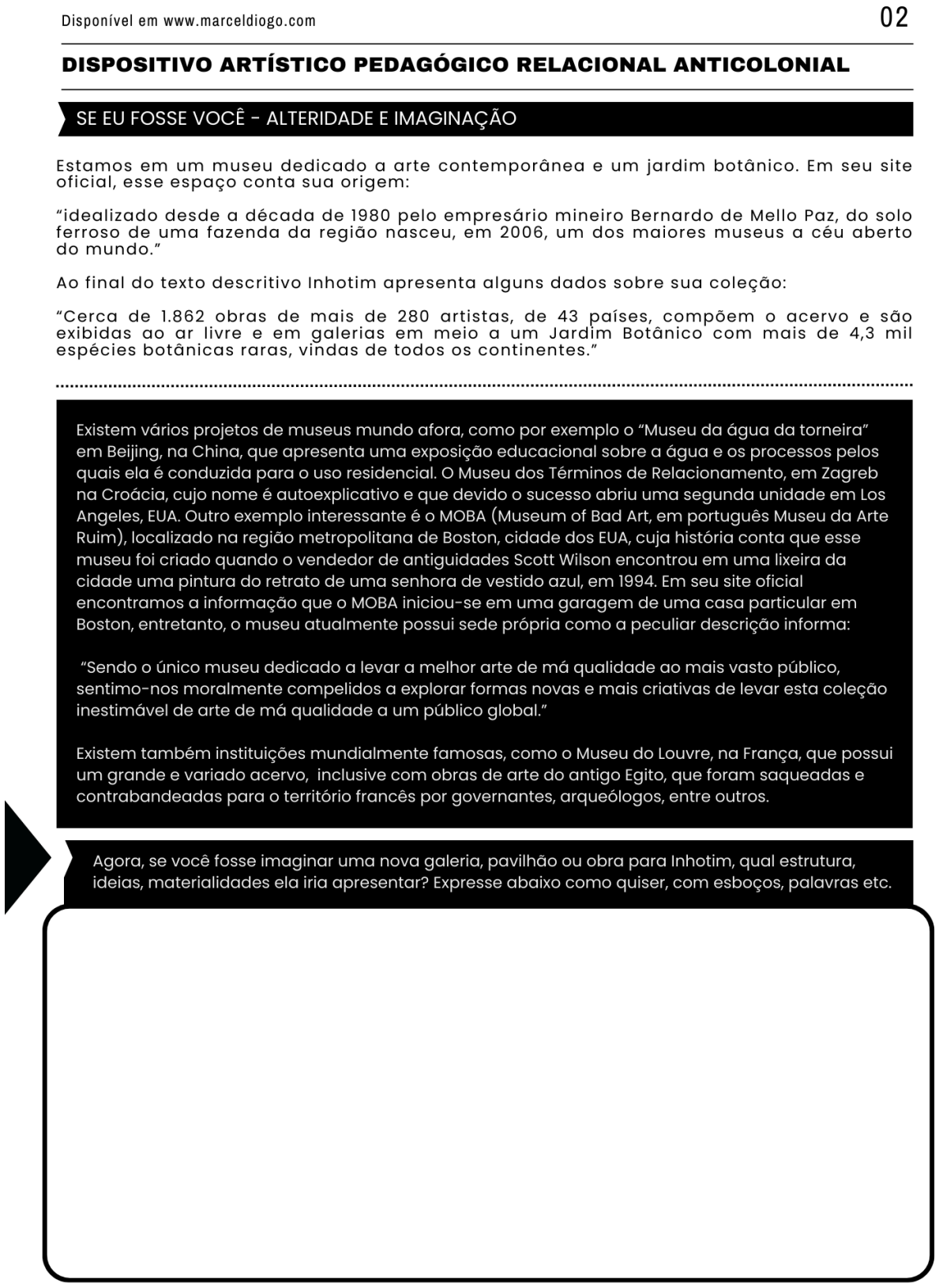
Dentro do espaço educativo “Ateliê Rubem Valentim”, presente na Galeria Lago, distribuí duas folhas que denominei “Dispositivo Artístico Pedagógico Relacional Anticolonial:

Imagem 72 - Dispositivo Artístico Pedagógico Relacional Anticolonial



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.

Imagem 73 - Dispositivo Artístico Pedagógico Relacional Anticolonial



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.

Em seguida a atividade com as *folhas-dispositivos*, convidei as pessoas participantes da oficina, que denominei como "As margens da forma", para ocuparmos a exposição temporária desse espaço, intitulada "Fazer o moderno, construir o contemporâneo: Rubem Valentim", curada por Lucas Menezes e Igor Simões, para uma outra imersão reflexiva. Nessa ocasião, solicitei que alguma pessoa ocupasse voluntariamente o centro e expressasse, a partir desse lugar, as reflexões que havia desenvolvido na experiência anterior, assim, após escutarmos a pessoa, nos movimentamos como "margem" e modificamos a forma que abrigava aquele indivíduo ao centro. Nesse sentido, nós, a *margem* em torno da pessoa centralizada, éramos quem definia em qual forma aquele corpo central estava inserido, iniciando em círculo, alteramos em seguida para um retângulo, experimentamos a possibilidade de um triângulo, uma forma irregular, etc.

Imagem 74 - As margens da forma - oficina



Fonte: DIOGO, Marcel. 2022.
Oficina realizada na Galeria Lago, no Museu de Arte Contemporânea e Jardim Botânico Inhotim. Registro: Giselle Dietze.

Conforme demonstrado na experiência articulada na oficina "As margens da forma" em Inhotim, as pesquisas em torno dos elementos que compreendo como *marginais*, em relação aos padrões instituídos, buscam pensar as *forças* e agências contidas nas *margens* – físicas e simbólicas –, uma vez que, considero as diversas *bordas*, isto é, *existências* historicamente *marginalizadas*, como potências capazes de articular *movimentações outras*, ou seja, distintas

e disruptivas dos *modelos* vigentes. Nesse sentido, cabe pensar, por exemplo, que a célebre e bem-sucedida "Experiência de Angicos", empreendida por Paulo Freire, na cidade de Angicos, no sertão do Rio Grande do Norte, articulou, em um contexto *periférico*, métodos *às margens* dos sistemas *padrão* da época, envolvendo uma classe trabalhadora *subalternizada*, assim, observo a experiência freiriana[96] como uma imersão no sentido das *margens*, afinal, o local, a estratégia pedagógica e o público atendido podem ser considerados *marginais*, uma vez que divergiam dos modelos oficiais instituídos. Como indica o professor José Willington Germano, em sua resenha intitulada "As quarenta horas de Angicos", a respeito do livro homônimo de Carlos Lyra que narra a experiência de alfabetização e politização proposta por Paulo Freire na cidade:

> Lá estavam presentes os subalternos — domésticas, operários, trabalhadores rurais, pedreiros, serventes, artesãos, lavadeiras, motoristas, carpinteiros etc. —, que responderam majoritariamente que desejavam aprender a ler e a escrever "para melhorar de vida". Enfim, o livro apresenta "os fatos"; a "análise e as conclusões" são "tema da próxima publicação", escreve Carlos Lyra. (GERMANO, 1997, p. 392)

Angicos, um pequeno vilarejo no sertão nordestino, encontrava-se povoado por uma classe trabalhadora *subalternizada* e analfabeta, sendo portanto, um grupo de pessoas *marginalizadas*, que vivenciaram uma imersão em uma experiência guiada pelos métodos de Paulo Freire. Em torno de 300 pessoas, envolvidas em "Círculos de Cultura", foram alfabetizadas em 40 horas de estudos. A proposta freiriana não pretendia apenas alfabetizar, mas também estimular reflexões políticas e filosóficas acerca da realidade dos indivíduos envolvidos, em um *movimento* rumo *às margens*, onde o território e as vivências da população enfocada, habitualmente ofuscadas, tornaram-se relevantes para a experiência realizada. Paulo Freire se opunha a uma visão educacional que compreende os estudantes

---

[96] José Willington Germano, em sua resenha "As quarenta horas de Angicos" a respeito do livro homônimo de Carlos Lyra, que narra o método de Paulo Freire empregado no vilarejo de Angicos, no estado do Rio Grande Norte, nos conta que: ""Nos primeiros meses de 1963, esses estudantes, "católicos radicais", criaram vários Círculos de Cultura e, sob o patrocínio do Governo do Rio Grande do Norte e da "Aliança para o Progresso" (programa de origem norte-americana), tornaram possível o emprego do referido método. Fazer com que os participantes aprendessem a ler e a escrever e, ainda por cima, viessem a se politizar em 40 horas constituíam os objetivos fundamentais da experiência. Isso despertou enorme curiosidade, motivo pelo qual o trabalho de Freire e dos estudantes do Rio Grande do Norte correu o mundo. Em Angicos estiveram presentes observadores, especialistas em educação e jornalistas não somente dos principais meios de comunicação do Brasil, como do exterior. Para lá se deslocaram, por exemplo, representantes do New York Times, do Time Magazine, do Herald Tribune, do Sunday Times, do United e da Associated Press, do Le Monde. Finalmente, o próprio presidente João Goulart, junto com Aluizio Alves, governador do Rio Grande do Norte, compareceu ao encerramento das atividades dos Círculos de Cultura, na distante data de 2 de abril de 1963. (GERMANO, 1997, p. 389 - 390)

como recipientes vazios e passivos, sem qualquer valor ou cultura própria, desse modo, destinados a serem preenchidos com valiosos ensinamentos dominantes; nomeava esse modelo unidirecional como uma "educação bancária", que deposita valores onde supostamente não há. Em contraponto, Freire enxerga os discentes como agentes fundamentais dentro do processo educativo, que revela-se, sob essa ótica, como uma construção dialógica e plural. Assim, a experiência pedagógica em Angicos, a partir dos "Círculos de Cultura", entre outras atividades, propos listarem palavras e expressões próprias do cotidiano do grupo, como enxada, terra, feijão, tijolo, para, a partir desses elementos familiares lograr alfabetizar em consonância com suas realidades diárias, ou seja, a população *subalternizada* e o cotidiano que enfrentavam, conferiram substâncias fundamentais para o processo educativo. Ao invés de impor referências distantes e padronizadas, nesse processo observamos que a enxada torna-se *insumo* para o letramento de um lavrador que ara a terra, uma estratégia, que articula elementos ordinários e habituais, capaz de mover, desde suas *bordas*, uma prática pedagógica anti-hegemônica que dialoga e troca com, e a partir, das *margens*.

Tendo em vista as reflexões em torno das capacidades subversivas *marginais*, sem desconsiderar os problemas e precariedades presentes nas *periferias*, uma vez que não cabe romantizar violências e condições *inferiorizadas* de *existências* impostas socialmente, pode-se observar, apesar das questões catastróficas, as favelas, enquanto estruturas que articulam *outras* formas *marginais* e *[r]existentes* de ocupação urbana instauradas a duras penas, nos contextos das cidades. Sob essa ótica, constituem articulações espaciais contemporâneas associáveis aos quilombos do passado que constituíram, no período do Brasil-Colônia, *outros* espaços subversivos à ordem vigente e, assim, fomentaram atos e imaginários anticoloniais. Desse modo, a partir das *margens*, com o que possuem, diversos grupos *subalternizados* erguem alternativas *existenciais* e fundamentam seus respectivos mundos gerados e geridos a partir de outras configurações distintas dos padrões estabelecidos. Nesse ritmo, cabe novamente retomar e relacionar o improviso da minha mãe para compreender e dialogar com a minha indagação infantil sobre o tempo, como um exemplo de uma composição astuta que, assim como mencionado por Leda Maria Martins sobre o jazz, reteceu as temporalidades convencionais para improvisar uma resposta conectada à minha reorganização do tempo – hoje-é-amanhã –, nesse sentido, a minha temporalidade pueril inventada e reafirmada pela minha mãe, laçava o *futuro* e o alinhavava ao *presente* para criar uma outra tessitura de espaço-tempo. Desse modo, considero a atenção

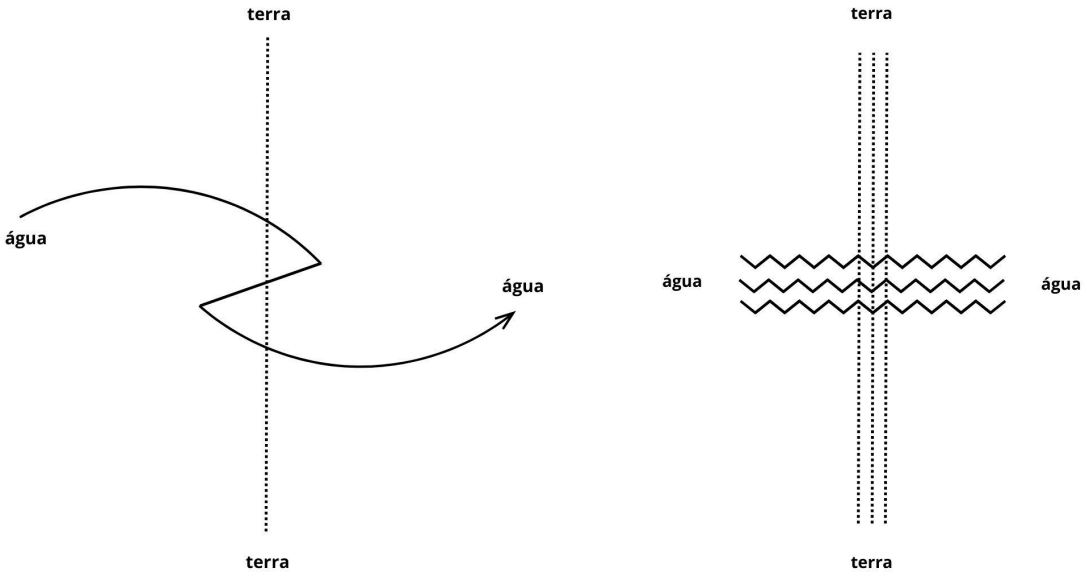
e o cuidado da minha mãe, mesmo carente de escolarização formal tendo em vista sua realidade empobrecida, para corroborar e construir comigo-criança um *outro tempo* adequado às minhas inquietações, como um exemplo de uma yscolarização *margynal* inventada e vivida por nossa experiência particular e desviante no mundo.

O emaranhado de reflexões, conceitos e experiências aqui apresentados , buscam, portanto, refletir sobre possibilidades de Marginalidades Educacionais que ressignificam e ampliam os cenários vigentes, isto é, modos de criar, transformar, ensinar e aprender que *[r]existem às margens* de estruturas *padrão* instituídas e, pelo fato de constituírem alternativas distintas dos *modelos* dominantes pré-formatados, podem ser capazes de *ala[r]gar* as estruturas hegemônicas. Nesse sentido, compreendo diversas manifestações culturais *periféricas*, como uma roda de samba, um jogo de capoeira ou futebol de várzea, uma gira de terreiro, uma creche comunitária, entre várias outras elaborações, como Yscolas das Margens, tendo em vista que, tecem, retecem, remodelam, aprendem, transmitem etc., sabedorias diversas significativas, fundamentadas e fundamentais para a sobrevivência dos grupos que as elaboram. Édouard Glissant nos ensina que: "A confluência em massa e difratada das culturas faz assim com que todo o desvio (em relação a uma pré-norma sugerida ou imposta) seja determinante, mas também que toda a determinação (de si) seja criador." (GLISSANT, 2011, p.148). Sob essa ótica, cabe pensar que as diversas pessoas e manifestações culturais relegadas às margens – físicas e simbólicas – criam, por necessidade, rebeldia, inconformidade, sabedoria, entre outros motivos, alternativas diversas em relação às *normas* impostas e assim povoam e ampliam, desde as *margens*, os cenários contemporâneos. Assim, mesmo que tais exemplos mencionados, como a roda de samba, não possuam grades curriculares, entre outras estruturas formais de ensino presentes em escolas *padrão*, reafirmo que constituem Yscolas das Margens, às suas respectivas maneiras, uma vez que germinam diversos saberes construídos e incorporados há tempos por povos que, apesar das estruturas genocidas, *[r]existem* inventando inclusive suas próprias *existências*.

Nesse fluxo, recorro novamente à metáfora do rio, para pensar as Marginalidades Educacionais enquanto *[r]existências* que confluem ecossistemas diversos, complexos, fluidos, transpassáveis, capazes de envolver elementos variados em um mesmo tecido aquoso que emaranha coletividades. Afinal, conforme mencionado anteriormente, um rio é uma comunidade, que abarca águas, terras, seres, fluxos, influxos, o visto, o escondido, o desejável, o indesejado e inúmeras *outras existências* que se encontram *entrecruzadas* em um mesmo universo onde uma das características principais é a constante mutabilidade. Tendo

em vista as diversas possibilidades de mergulhar nesse rio-metáfora, destaco ainda que comumente utilizamos o verbo *cruzar* para nos referirmos ao movimento de deslocar-se de uma margem à outra para atravessar o leito de um curso d'água. Sob essa ótica, assim como podemos afirmar que *cruzamos* um rio formando, portanto, uma encruzilhada entre o fluxo d'água e nosso corpo, pode-se considerar que o rio também estabelece uma encruzilhada entre a terra e o seu próprio corpo d'água. Ou seja, cabe pensar que um curso d'água compõe um vetor aquoso que *cruza* outro elemento terrestre e assim estabelece um *entrecruzamento* de elementos líquidos e telúricos. Para melhor ilustrar esse *cruzamento* de terra e água, construí dois desenhos:

Imagem 75 - Rio-Encruzilhada de terra e água



Fonte: DIOGO, Marcel. 2023.

Assim, um rio, enquanto uma *encruzilhada* de elementos, pode ser visto como um vetor aquífero que *cruza*, rasga, abre, sulca, inunda, lambuza a terra que o abriga, conforma, desenha, acomoda, enlameia, entre outros adjetivos possíveis para expressar os frutos derivados dessa relação. Nessa dinâmica entre vetores aquosos e terrosos, os elementos envolvidos estabelecem uma comunhão que *entrecruza* materialidades e comportamentos diversos, ou até mesmo díspares, como líquido e sólido, fluido e rígido, corrente e estático,

entre outras possibilidades variadas que, *entrecruzadas*, comungam aquilo que denominamos rio.

Por fim, este texto e as reflexões aqui apresentadas, constituem um convite para dirigir os olhares no sentido das Marginalidades Educacionais, designação aqui usada em referência às construções erguidas nas diversas margens – físicas e simbólicas – capazes de plantar no presente possibilidades de germinar futuros mais diversos, democráticos e igualitários, afinal, como no passado me confirmou a minha mãe: hoje-é-amanhã.

4.4 ⋊ "Bolo de cenoura com cobertura de chocolate"

As instituições formais de ensino, em sua maioria, conduzem práticas educativas embasadas em programas escolares pré-estabelecidos, livros didáticos produzidos e formatados por editoras, *grades* curriculares, planos de aulas, entre outros dispositivos previamente sistematizados unilateralmente. Nesse sentido, observa-se que os *modelos* pedagógicos habituais correspondem geralmente a construções hierárquicas que se impõem aos estudantes.

Assim, diante de um cenário escolar pouco flexível, ao qual também me insiro como professor de artes, cabe evocar uma experiência relativa a uma inusitada e frutífera aula desenvolvida por estudantes de uma turma do oitavo ano do ensino fundamental, em uma escola pública municipal de Belo Horizonte, denominada Santa Terezinha, onde trabalho como docente. A experiência surge a partir de um estímulo dentro da aula de artes, onde abdiquei da função docente de eleger o assunto estudado para conceder aos discentes a oportunidade de decidirem o tema e conduzirem os ensinamentos, em uma data futura. Os alunos se reuniram em grupos, elegeram os respectivos temas de suas aulas e então solicitei que cada agrupamento comunicasse o assunto escolhido. O primeiro grupo informou que optaram por falar sobre seus desenhos animados prediletos. Outro grupo havia decidido abordar os passinhos de Funk mais difundidos em Belo Horizonte e, para o espanto deste narrador, um grupo declarou que o tema eleito para sua respectiva aula seria: "bolo de cenoura". Diante das minhas ideias engessadas e pré-concebidas sobre o ensino, impulsivamente expressei um espantoso: - Hã? Seguido da fala: - Bolo de cenoura? Não entendi essa proposta de aula, como assim? Uma estudante do grupo então prontamente acrescentou: "- mas não é qualquer bolo de cenoura professor, é com cobertura de chocolate." Ainda um tanto confuso com essa proposta, cogitei rejeitá-la e certifiquei-me que não se

tratava de um deboche afirmando, como havia dito antes, que poderiam escolher qualquer temática. Decidi então aceitá-la, mesmo sob a suspeita e o julgamento que ali não havia uma aula *adequada*. Nesse sentido, embora a proposta desse grupo abordasse um tema culinário, considerei que aqueles estudantes não *sustentariam* uma hora de aula em torno do tema "Bolo de cenoura com cobertura de chocolate".

Conforme acordado com a turma, os grupos teriam uma semana para articularem suas respectivas aulas e apresentarem para todos nós. Na data destinada ao grupo propositor do tema inusitado, me dirigi para a sala no horário presumindo a pior situação possível: que não conseguiriam, por ingenuidade e inexperiência, conduzir uma aula inteira sobre um sabor de bolo. Assim, cogitei estruturar uma proposta reserva para assumir, caso preciso fosse, entretanto, desconsiderei essa possibilidade após refletir que, em vista de um provável fracasso daquela aula, poderíamos conversar a respeito dessa situação.

Logo que adentrei a sala, o grupo já estava a postos para assumir a regência, então me sentei em uma cadeira de estudante e informei que poderiam iniciar o processo. Um aluno então alçou um grande vasilhame contendo fatias de bolo de cenoura com cobertura de chocolate e comunicou que iriam distribuir um pedaço para cada pessoa presente. Desse modo, a experiência iniciou-se de uma forma surpreendente, estimularam o nosso paladar servindo o *assunto* da aula. Após degustarmos, uma integrante do grupo escreveu no quadro "Receita do bolo de cenoura com cobertura de chocolate da mãe do J.P." Outro estudante então disse: "Boa tarde turma, vocês comeram o bolo desta receita que vamos anotar no quadro, é como a mãe do J.P. faz esse alimento na casa dele, no final da aula serviremos outra fatia de bolo, feita pela mãe da M. A. e igualmente transcreveremos essa outra receita, vocês podem copiar ambas caso queiram." Após essa fala introdutória, a pessoa do grupo responsável pela escrita, começou a redigi-la e, enquanto essa ação ocorria, mais uma integrante anunciou: "Ao final, quando vocês comerem o outro bolo, e escrevermos a receita, irão perceber que, embora ambos sejam bolos de cenoura com cobertura de chocolate, possuem algumas diferenças, pois cada pessoa o faz à sua maneira."

Enquanto a estudante transcrevia a primeira receita, um aluno que assistia a aula pediu a palavra e disse: "Na minha casa, nesse momento depois que assa o bolo e antes de colocar a cobertura de chocolate, a minha mãe o molha inteiro em leite com açúcar". Em seguida, outro participante rapidamente consentiu com essa fala e comunicou que a sua mãe fazia algo similar, entretanto, ela misturava leite condensado no leite de vaca para umedecer o bolo.

Outra adolescente também pediu a palavra e afirmou que a avó agia de forma parecida na feitura do alimento, porém, molhava o bolo em refrigerante. Nesse momento, percebi que toda a turma havia iniciado um processo espontâneo de comentar a receita anotada no quadro e informar suas respectivas variações familiares. Observei ainda, que essas diversas falas evidenciaram a existência de um elemento cultural comum, o "bolo de cenoura com cobertura de chocolate", partilhado por todo aquele conjunto de pessoas. Entretanto, havia uma receita-base comungada por todos e, a partir desse modelo partilhado, as famílias agregavam suas respectivas preferências. Assim, esse alimento pertencia àquela comunidade em torno da escola, portanto, constituía um elemento cultural coletivizado, contudo, cada família havia desenvolvido o seu método particular para realizá-lo. Desse modo, considerei que as diversas falas que descreviam maneiras distintas de produzir a mesma coisa, revelavam a capacidade das pessoas de se apropriarem de uma base cultural e elaborarem, cada qual à sua maneira, suas próprias manifestações criativas. A aula seguiu brilhantemente, serviram ao final um pedaço do outro bolo e conversamos a respeito desse acontecimento-aula, ressaltei para a turma essa ótica que enxergava os vários modos particulares de produzir o "bolo de cenoura com cobertura de chocolate", como um *movimento* coletivo que interpreta uma base cultural e torna-se capaz de transformar um padrão predeterminado. Associei as receitas familiares à farta inventividade manifesta nos elementos relativos ao período artístico denominado Barroco Mineiro, uma vez que, artistas desse momento histórico reinventaram, por diversas razões, os modelos tradicionais europeus. Nesse sentido, em relação às versões articuladas em Minas Gerais, variantes dos padrões Barrocos tradicionais advindos da europa, a historiadora e professora Cristina Ávila indica:

> Transplantadas para o mundo colonial, essas imagens não são também absorvidas de forma imutável, mas, da mesma forma que se dá com a religiosidade popular, são impregnadas de contaminações que se sobrepõem, tomando-se mutáveis e transformando-se em novos ícones. Acrescenta-se aí o hábito da cópia, onde se reproduziam as características do arquétipo, melhor ou pior segundo a habilidade do artista. A série de reproduções consecutivas vai trazer para o seio das representações alterações consubstanciais à forma original.
>
> Aos bestiários transplantados carregados de dragões, carrancas e seres demoníacos, e aos motivos barroco-rococó vão se integrar novos elementos: vegetação, frutos e animais tropicais, além das figuras piedosas e da taumaturgia. Será no plano do popular que se darão as mais significativas contaminações, apropriações e transformações da tradição.

> É preciso ainda lembrar que, para a compreensão desse rico período da formação da sociedade mineira, devemos nos liberar dos preconceitos e nos movermos numa perspectiva crítica que fuja de uma visão apenas eurocêntrica e que busque compreender as características próprias ao cotidiano de uma sociedade que possuía vida própria, mas que tinha que compor e adaptar valores para a sobrevivência de uma arte que, mesmo sendo vítima da disseminação de modelos soube, graças justamente às dificuldades técnicas, criar, recriar, construir e reconstruir o que hoje chamamos de Barroco mineiro. (ÁVILA, 2022, p. 148 -149).

Conforme observado no texto de Ávila, o conjunto de manifestações artístico-culturais que classificamos como Barroco Mineiro, congrega uma gama de interpretações regionais de modelos europeus oficiais. Sob essa ótica, no momento de conclusão da aula "Bolo de cenoura com cobertura de chocolate", mencionei as características metamórficas presentes nas artes barrocas de Minas Gerais e as relacionei aos variados modos de preparo que os estudantes e suas respectivas famílias elaboravam para fazer o alimento. Nesse sentido, evoquei reflexões a respeito de um *modus operandi* criativo, que pode ser observado tanto em artes barrocas, quanto nesse exemplo da culinária local, assim, intencionei conscientizar a turma sobre suas capacidades criativas para ressignificar e transformar os elementos à nossa volta.

Evoco, portanto, esse momento da experiência docente, para pensar a educação enquanto um campo de conhecimento aberto às *margens*, ou seja, favorável às possibilidades pedagógicas articuladoras de saberes e fazeres *alternativos* em relação aos padrões instituídos, elaborações, portanto, capazes de ampliar e ressignificar modelos culturais pré-estabelecidos. Nesse sentido, o fato do "bolo de cenoura com cobertura de chocolate" existir a partir de vários métodos elaborados por diversas pessoas, revela a capacidade inventiva presente em saberes, geralmente *subalternizados* e comuns a determinados grupos sociais que, enquanto manifestações *outras*, tornam-se capazes de alargar e arejar fazeres e pensamentos presentes e estagnados dentro de instituições tradicionais como escolas, museus, centros culturais, entre outros espaços.

Nessa perspectiva focada em conhecimentos construídos *às margens*, um trecho do livro intitulado "Aprisionando Sonhos, a educação escolar indígena no Brasil", do professor Wilmar da Rocha D'Angelis, nos acrescenta reflexões importantes:

> Em nossa sociedade costuma-se valorizar o chamado "conhecimento científico". E nossas escolas são um espaço de aprendizagem em que isso também se coloca em

> primeiro lugar. Mas quando olhamos para tantos conhecimentos e tanta riqueza cultural de sociedades tão diferentes, como são os povos indígenas, somos obrigados a nos perguntar: será que só o que nós descobrimos com nossos métodos de pesquisa é que pode ser chamado de conhecimento científico? Não há conhecimento científico entre os índios? Ou, ainda: será que o único tipo de conhecimento que existe é o chamado conhecimento científico? Não existem outras formas de produzir conhecimentos igualmente válidos?
>
> Deveríamos pensar seriamente nessas questões quando ouvimos as narrativas indígenas e não as compreendemos totalmente. Um caso interessante é o do mito Kaingang da origem da agricultura. Um velho chamado Nhara, que de tão velho já nem podia caminhar, vendo seu povo sofrendo para se alimentar, decidiu sacrificar sua vida por eles. Pediu que fizessem uma roça nos taquaris, usando suas bordunas para quebrar as taquaras, e queimassem a roça depois de seca. Isso feito, pediu que o levassem ao meio da roça e, dali, fosse arrastado por toda ela para, no final, o enterrarem no meio. Os filhos e netos se recusavam, mas ele os convenceu, dizendo não ter mais alegria de viver, por estar tão velho. Mandou que, depois de o enterrarem, fossem aos matos, caçar e melar por três luas, voltando depois para ver a roça. Quando eles voltaram, encontraram uma linda roça de milho, feijão e morangas (de fato, a base agrícola tradicional dos Kaingang)
>
> O que essa historinha quase esconde, e é tão interessante, é o fato de o velho mandar que fizessem uma roça nos taquaris, onde depois, veio a dar o milho. Tanto milho como as taquaras são espécies vegetais da família das gramíneas, podendo-se supor que, se uma terra dá, espontaneamente, taquara, deve ser igualmente boa para dar milho. Isso não mostra que os Kaingang conheciam o parentesco dessas duas plantas, do mesmo modo que os cientistas botânicos hoje conhecem? Além disso, a roça Kaingang que o mito relata, tem milho e feijão. Não tem muito mais de 30 anos a orientação técnica, no Brasil, para que os agricultores pratiquem a consorciação de culturas, especialmente de milho com leguminosas (feijão ou soja), porque as últimas fixam no solo o nitrogênio de que o milho se serve. O mito que mencionamos parece nos mostrar que os Kaingang sabiam disso há milênios. (D'ANGELIS, 2012, p. 214-215)

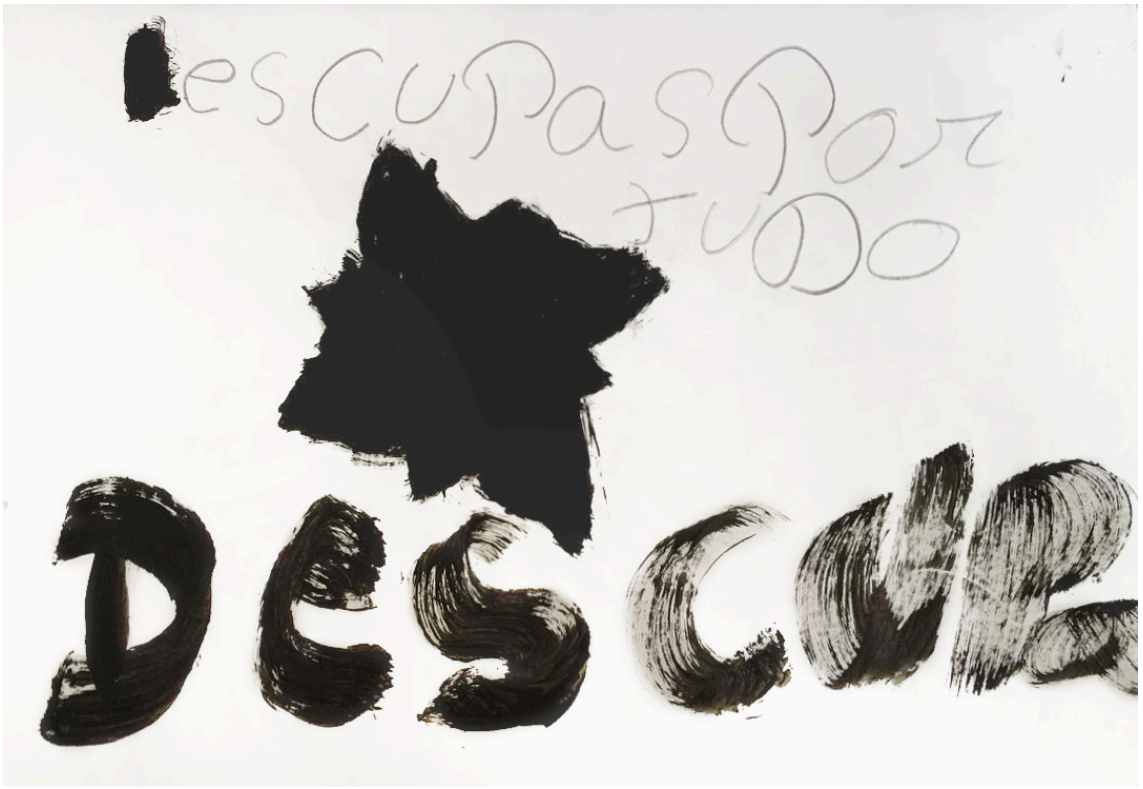
Como Wilmar da Rocha D'Angelis nos indica, os conhecimentos elaborados e partilhados por povos originários, congregam sofisticados saberes agronômicos, desprezados durante séculos, até que, por meios científicos atuais, confirmou-se que as estratégias Kaingangs de plantio correspondem à eficientes sabedorias de cultivo. Nesse sentido, o exemplo das roças indígenas consorciadas, a criatividade própria do Barroco Mineiro e os variados métodos de produção do bolo de cenoura com cobertura de chocolate, revelam possibilidades diversas de

construções de conhecimentos que, enquanto uma multiplicidade de sabedorias, podem ampliar e ressignificar as conjunturas vigentes.

4.5 ⩙ “Desculpas por tudo”

Em uma aula de pintura, preparada para o 6º ano de uma escola pública municipal em Belo Horizonte, o estudante A.S. desenhou em seu caderno uma flor, pintou de preto e escreveu "Desculpas por tudo" (imagem 76).

Imagem 76 - Desculpas por tudo



Fonte: A. S. 2018.
Grafite e guache sobre papel sulfite. Trabalho desenvolvido por estudante em uma aula de artes.

Aproximando-me da sua carteira, observei aquela composição e disse: Que interessante - Para quem é esse pedido de desculpas? Ele então, serenamente, me olhou e respondeu: "Não é para ninguém professor." Acenei com a cabeça e respondi apenas ok. Imaginei que possivelmente se tratava de algum assunto íntimo e, por essa razão, não iria perguntar mais nada. Porém, antes que eu saísse de perto, o estudante continuou: "- é que quando eu era criança arrancava todas as flores que eu encontrava." Após essa resposta apenas expressei: -

Nossa! Você está fazendo um pedido de desculpas às flores! É um pedido à natureza! Isso é muito profundo e inteligente! Que alegria perceber que você considera a vivência e dialoga com outros seres que coexistem conosco nesse mundo. A.S. então acenou positivamente com a cabeça e continuou sua pintura.

Rememoro esse outro episódio, igualmente ocorrido na escola pública, para observar a requintada elaboração artística que o estudante desenvolveu dentro da aula, a partir de uma materialidade simples e corriqueira. Nesse sentido, A.S. e sua carinhosa obra que dialogava com as flores, evidenciam um pensamento *subversivo* a estrutura escolar tradicional que divide os seres em "reinos", "filos", "ordem", "espécies"; em resumo, rechaça classificações que hierarquizam e apartam, por meio de concepções discriminatórias e fundamentadoras de sistemas individualistas e segregadores. Sob essa ótica, o fato de A.S. dedicar uma pintura para as flores que no passado arrancou, expressa, entre outras coisas, a possibilidade de diálogo e conexão com as plantas, uma postura, portanto, distinta da exploração ou menosprezo habitualmente difundidos pela espécie humana. Assim, a obra revela também, a possibilidade de criar outros mundos e pensamentos sociopolíticos, tendo em vista que expressa uma conscientização a respeito da possibilidade de retornar a atos pregressos e repensá-los, afinal, a pintura corresponde a um pedido de desculpas para as flores que o estudante confessou arrancar quando criança, sob essa ótica, sua construção artística propõe uma contranarrativa, temporal e cultural, tendo em vista que rompe com concepções dominantes lineares e excludentes.

Desse modo, a criança A. S., ao retornar no *tempo*, em seu imaginário, e se justificar com as plantas, questiona e desarranja os fluxos e as estruturas hegemônicas predeterminadas e, assim, instaura uma ação que descontinua a violência pretérita e a substitui, pelas mesmas mãos que arrancavam, por um gesto de carinho; movimento no tempo, no espaço e no imaginário que, entre outras coisas, rompe com um ciclo de brutalidades apreendido, para construir *outras* possibilidades coexistenciais. Desse modo, A. S. se junta às flores e, enquanto uma criança que questiona as estruturas vigentes, irmana-se ao menino que um dia, por outras vias, semelhantemente subverteu o tempo e curiosamente indagou: Mãe, hoje é amanhã?

5 Considerações finais ⋐

ÀWÀ NÍ ÌBÍ TÍ ÀWÀ LÒNÌ, NÍTÒRÍPÈ À DÚRÒ LÉJÌKÀ, AWÒ N TÍ WÒN WA SÍWÀJÚ WÀ.

Estamos hoje onde estamos, porque estamos sobre os ombros daqueles que vieram antes de nós.

Provérbio Yorubá

5.1 ⋐ "Maré que enche e vaza"[97]

Imaginemos uma situação: Um rio, que possui um nome amplamente reconhecido, um volume d'água praticamente invariável, um formato e origem definidas e uma trajetória notadamente delineada. Assim, diante desse curso d'água, as pessoas facilmente o reconhecem, estudam suas benesses e desvantagens, compreendem seu direcionamento, identificam os locais de sua origem e término, constatam suas semelhanças e diferenças em relação a outros rios, admitem os elementos associados ao seu fluxo e compreendem as delimitações de suas margens fixadas ao longo dos tempos. Invoco esse *rio-imagem*, para servir de metáfora capaz de representar os denominados "movimentos modernistas", considerando que operam sob outros fundamentos, nos possibilitando distingui-los do cenário atual das artes contemporâneas. Nesse sentido, o Impressionismo, por exemplo, dentro da literatura crítica e histórica construída a seu respeito, corresponde a uma manifestação artística notória, apresentada a partir de alguns consensos e pressupostos específicos, que, como o volume d'água invariável do rio-metáfora, apresenta um conjunto de obras e artistas definido, reúne características específicas, surge e termina em local e períodos determinados, exibe interesses, formatos e elementos particulares e, assim, pode ser identificado, descrito, analisado e localizado, a partir de seus atributos, no tempo e no espaço. Dessa mesma maneira, o Dadaísmo, corresponde a outro movimento artístico que, semelhantemente possui um *corpo* próprio, um período e local estabelecidos e particularidades identificáveis.

---

[97] Trecho da música "Tenha Fé, Pois Amanhã Um Lindo Dia Vai Nascer", composição de Jorge Ben Jor e reconhecida na gravação do grupo musical "Originais do samba", formado na década de 1960 no Rio de Janeiro, por ritmistas de escolas de samba. Entre os integrantes mais notórios estão: Mussum, Rubão, Bigode, Bide, Chiquinho, Lelei, Zeca do Cavaquinho, Sócrates, Rubinho Lima, Valtinho Tato e Gibi.

Estrutura também comum ao Expressionismo Abstrato, que congrega aspectos intrínsecos à sua existência, porém, diferentemente dos outros exemplos citados, ocorre em outra região devido a configurações sociopolíticas, especificamente os EUA, entretanto, de modo similar apresenta um grupo de obras e artistas característicos e presumivelmente identificáveis. Sob essa ótica, convido a visualizarmos os movimentos artísticos, que chamarei aqui de pré-contemporâneos, como *rios*, que fluem seus cursos d'água próprios, arregimentando suas características particulares, existentes em locais e períodos específicos. Nesse sentido, constituem manifestações culturais consideravelmente reconhecíveis, tendo em vista seus atributos estritamente definidos.

Convido agora a imaginarmos outra situação: Os *espaços*, onde tais rios correm tranquilos, notórios e estáveis, se vêem inundados por diversos outros líquidos. Fluxos pluviais, orvalho, demais cursos d'água, esgotos, marés, geleiras derretidas, fluidos animais e vegetais, líquidos químicos, combustíveis fósseis, seivas etc., uma variedade de elementos que *encharcam*, transformam e reconfiguram os lugares onde, anteriormente, havia apenas um único e imperturbável rio. Nesse sentido, essa *inundação plural*, gera um contexto que *mescla* os *fluidos*, criando um outro volume aquoso indistinguível e heterogêneo, que dissolve os limites e a unicidade dos rios, congrega elementos díspares e, até mesmo opostos, comporta densidades e correntes diversas etc., em resumo, o *alagamento* promove uma conjuntura onde os rios e suas singularidades pré-exsitentes, dão lugar a um outro cenário, *turvo*, *transbordado* para além dos limites conformadores, que borra as fronteiras anteriores e instaura um indefinível *maranhamento.* Essa outra situação *alagada*, corresponde à conjuntura artística contemporânea, uma circunstância *inundada* por vozes diversas, materialidades irrestritas, formatos múltiplos, entre outras características que subvertem limitações pregressas e escapam, feito às cheias dos rios, de conformações limitantes.

Nesse sentido, imerso em metáforas fluviais, compreendo o contexto das artes contemporâneas como um fluido e inconformado *maranhado*. Ou seja, o momento artístico atual, *globalizado*, embora ainda conserve alguns *vícios* e assimetrias históricas, se configura como um grande *mar aberto*, entrelaçado por múltiplos *rios-vetores*, originários em diversas partes, movendo diferentes elementos e desaguando em várias direções. Assim sendo, cabe ainda salientar, que os *transbordamentos* tornam-se possíveis em relação *às margens*, isto é, o *alagamento* de um rio ocorre quando suas *bordas* encontram-se envolvidas, desse modo, os limites entre terra e água são borrados e os espaços se convertem em um contínuo aquoso onde as partes imergem. Sob essa perspectiva, a arte contemporânea manifesta-se a partir de

movimentos rumo a identidades, assuntos, materiais, saberes, fazeres, entre outros elementos, historicamente *excluídos* dos domínios tradicionais, portanto, *marginais* em relação aos *padrões* vigentes. Nesse processo, as produções contemporâneas extrapolam conformações artísticas anteriormente instituídas, incorporando *outros* sujeitos, recursos, espaços, conceitos etc. Dentro desse universo, a respeito de iniciativas empreendidas por artistas independentes e coletivos contemporâneos, atuações que denotam, entre outras coisas, formas diversas de agir e produzir no espaço-tempo atual, Elisa Campos comenta:

> Iniciativas realizadas por artistas independentes e por coletivos de artistas apontam para experiências construídas em novas lógicas de ação, indo ao mesmo tempo às redes sociais e à rua, promovendo importantes questionamentos sobre o homem contemporâneo, suas formas de atuação no ambiente natural, cultural e social, abrindo zonas de contato, porosidades e atravessamentos que acabam por se apropriar de interfaces e dispositivos midiáticos, tecnológicos e comunicacionais próprios de nossa cultura contemporânea. (CAMPOS, 2020, p.176)

Conforme indica a autora, as produções contemporâneas articulam-se em diversas frentes e espaços, em campos físicos e virtuais, tensionando e questionando concepções diversas e instaurando outras formas permeáveis e disruptivas de atuar nos âmbitos artísticos. Nesse rumo, articulações como "A Presença Negra" – desenvolvida na cidade de São Paulo, a partir de 2014 e corrente nos anos seguintes, consiste, resumidamente, em um movimento, articulado desde as redes sociais, para povoar as aberturas de exposições de "presenças negras" – sob esse *modus operandi*, tal manifestação constitui uma referência de ato coletivo contemporâneo, que aborda desigualdades estruturais, reúne um grupo de pessoas em função de uma intervenção comunitária, articulada virtualmente e em espaços físicos. A partir da constatação de que a maioria da população do país, é de pessoas negras, correspondendo ao agrupamento de pretos e pardos – atualmente segundo o Censo 2022, 112,7 milhões de pessoas[98] – e que, embora em maioria numérica, constituíam a minoria presente em universos artísticos, os artistas Moisés Patrício e Peter de Brito criaram a ação "A Presença Negra", como forma de exercer o direito ao acesso a espaços culturais e gerar reflexões sobre desigualdades e ausências historicamente instituídas. Tendo em vista a grande repercussão e

[98] Segundo os resultados do "Censo 2022", as pessoas autodeclaradas negras no Brasil, a partir da união de pretos e pardos, correspondem a 55,5% da população. Especificamente 10,2% da população se identificam como pretas e 45,3% como pardas, totalizando 112,7 milhões de pessoas e, assim, constituem o maior grupo racial do país. (MOURA, 2023).

incômodos que a ação gerou, os artistas escreveram um manifesto intencionalmente publicado na revista O *Menelick 2° Ato*[99]:

> A PRESENÇA NEGRA # MANIFESTO
>
> Redação
>
> O Brasil é um país com uma rica e complexa configuração étnica e cultural. Entretanto, a desproporção na representação numérica de afrodescendentes em certos espaços sociais, e mais precisamente no contexto das artes visuais, é surpreendente e reveladora. É bem pouco comum encontrar artistas afrodescendentes representados no rol de artistas das galerias comerciais, bem como na maior parte das exposições de artes visuais no País. Essa realidade se reforça com o corrente discurso de que não existem artistas afrodescendentes no Brasil.
>
> A presença negra está circunscrita e limitada a contextos de manifestação e fruição culturais bem específicos. Essa invisibilidade programada e sistemática tem se perpetuado por meio de processos não verbais de intimidação que negam aos afrodescendentes a possibilidade de apropriação de certos espaços e do exercício de convivência social nos mesmos. Em resposta a esse contexto segregador e excludente em que estamos inseridos, propomos uma ação cultural que congregue artistas e intelectuais afrodescendentes: A Presença Negra.
>
> A Presença Negra é uma ação pacífica e alegre, um ato consciente e subversivo que tem como propósito preencher a lacuna que existe entre a comunidade de artistas negros e certos espaços sociais, por meio da ocupação de galerias, museus e instituições culturais, por um grande número de afrodescendentes, em dia de abertura de exposição.
>
> O mote da ação é a apreciação da mostra. A exposição na qual deverá ocorrer a ação é escolhida com antecedência e os participantes são convidados a chegar no transcorrer da mesma, de modo que a ocupação ocorra aos poucos. O convidado receberá com antecedência um texto contendo todas as informações para a participação e deverá confirmar sua presença e manter sigilo quanto ao evento escolhido. Com a participação n'A Presença Negra, vamos exercer nosso direito de

[99] Elaborada pelo jornalista e fotógrafo Nabor Jr. e a antropóloga, artista da dança e mobilizadora cultural Luciane Ramos Silva, a publicação é definida em seu website como "A Revista *O Menelick 2° Ato* é uma iniciativa editorial independente de reflexão e valorização da produção cultural e artística da diáspora negra com especial destaque para o Brasil. O projeto foi criado em 2007 e, desde 2010, (r)existe em sua versão impressa. Com periodicidade irregular e tiragem de 2.000 exemplares a cada número, publicamos neste período mais de 20 edições. A Revista *O Menelick 2° Ato* é distribuída gratuitamente em eventos e centros culturais, bibliotecas, espetáculos, saraus, slams, galerias, escolas, lojas, e zonas de conflito de todo o país." Disponível em: < http://www.omenelick2ato.com/a-revista > Acesso em: 13.02.2024.

> circular livremente por diferentes espaços sociais, vamos nos apropriar dos territórios que também nos pertencem. Com A Presença Negra vamos nos fazer visíveis para desestabilizar o status quo, provocar reflexões e gerar mudanças.
>
> "A força da alienação vem dessa fragilidade dos indivíduos, quando apenas conseguem identificar o que os separa e não o que os une". (Milton Santos) .
>
> Manifeste-se, marque sua presença!

Após dez anos, desde o surgimento em 2014 da ação "A Presença Negra", observa-se significativas mudanças no cenário das artes contemporâneas, não somente em relação a maior presença de pessoas negras em contextos artísticos, como também de outras identidades historicamente *marginalizadas*, como os povos originários, travestis, ciganos, mulheres etc. Em 2017, o curador e pesquisador Deri Andrade, inicia suas pesquisas na especialização em Cultura, Educação e Relações Étnico-raciais no Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação - CELACC, na Universidade de São Paulo - USP; nesses estudos, Andrade buscou conhecer a produção artística de autoria negra no Brasil e, em 2020, as pesquisas geraram um mapeamento a nível nacional publicado na plataforma online "Projeto Afro", estrutura pensada para reunir as pesquisas, artigos, dados, informações entre outros possíveis materiais a respeito do assunto enfocado. Nessa ocasião, o curador escreveu um texto para o lançamento oficial do projeto:

> Por que mapear artistas negros/as/es? Em 2017, a MUNA – Mulheres Negras nas Artes[100] realizou um mapeamento sobre a presença de artistas negras nas cinco principais galerias de arte comerciais do sudeste brasileiro. No resultado, o coletivo identificou que dos 160 artistas representados por esses espaços, 56 eram mulheres, sendo apenas uma delas artista negra. Pouco antes, em 2015, o manifesto A Presença Negra, idealizado pelos artistas Moisés Patrício e Peter de Brito, propunha uma "ação pacífica e alegre", na qual subvertia alguns estereótipos quando preenchia os espaços gélidos e pálidos de galerias e museus na capital paulista com a ocupação de pessoas negras em vernissages e exposições de arte. (ANDRADE, 2020)

Os escritos de Deri Andrade, a pesquisa da MUNA e os atos articulados pela ação "A Presença Negra" revelam, discutem e tensionam um cenário artístico que replica as

---

[100] A MUNA - Mulheres Negras nas Artes, fundada pela artista, curadora, gestora e professora Fabíola Rodrigues e a artista e poeta Mariana de Matos, é descrita nas plataformas virtuais como "uma organização que tem como objetivo principal o fortalecimento da rede de Mulheres Negras nas Artes, com o desejo de incentivar e estimular o protagonismo destas artistas dentro do cenário da arte contemporânea." Para maiores informações visitar: https://mulheresnegrasnasartes.tumblr.com/

desigualdades e exclusões socialmente instituídas, além de construírem ações e outras possibilidades frente estruturas assimétricas. Assim, embora se perceba uma maior atenção, dentro dos contextos artísticos contemporâneos, direcionada às *margens*, em geral os sistemas e mercados de arte ainda se revelam como espaços que reproduzem os desequilíbrios sociais vigentes.

Outra pesquisa empreendida pela MUNA, publicada em 2020, na 53ª edição da revista "Arte Brasileiros", em uma matéria intitulada "Politizando o mercado de arte: Como novas propostas têm trazido à tona questões de raça, gênero e orientação sexual para o circuito", escrita por Ana Letícia Fialho e Luciara Ribeiro, observa as desigualdades de gênero e raça presentes na 30ª, 31ª e 32ª Bienais de São Paulo:

> A MUNA, Mulheres Negras nas Artes, fundada por Fabíola Rodrigues e Mariana de Matos, lançou em 2017 uma pesquisa precursora em evidenciar a grande desigualdade de raça e gênero existente no sistema das artes no Brasil. Os resultados, divulgados na página da muna no Facebook, informam que nas 30ª, 31ª e 32ª Bienais de São Paulo, por exemplo, participaram 390 artistas, entre os quais 45 mulheres, das quais apenas quatro artistas negras. (FIALHO e RIBEIRO, 2020, p. 25-26).

A pesquisa empreendida pelo projeto de Rodrigues e Matos revela os impactos gerados pelas violências de gênero e raça impostas às mulheres negras em um país extremamente racista e patriarcal. Entre 3 edições, a existência apenas de 4 mulheres negras entre os grupos expositores, escancara a manutenção das hierarquias historicamente instituídas. A matéria da revista "Arte Brasileiros" ainda apresenta os dados aferidos pela pesquisa "Negrestudo", desenvolvida pelo artista, curador e pesquisador Alan Ariê, em 2019, que mapeia as diferenças de gênero, raça e origem de 619 artistas representados por 24 galerias da cidade de São Paulo, projeto que, semelhantemente à pesquisa empreendida pela MUNA, revela uma dominância masculina e branca presente nas galerias comerciais da maior cidade brasileira:

> [...] entre os 619 nomes levantados pela pesquisa, apenas 46 pessoas não são brancas. Destas, 27 são pessoas negras - 23 homens e apenas 4 mulheres; 14 são pessoas asiáticas - 9 homens e 5 mulheres; 4 são pardas - todos homens; e apenas 1 pessoa é indígena. (FIALHO e RIBEIRO, 2020, p. 26).

Assim, embora o presente estudo defenda a ideia que as artes contemporâneas correspondem a um *movimento* que propõe uma guinada em direção às *margens*, o *alagamento marginal* contemporâneo, metaforicamente sugerido no início desta seção, mostra-se na verdade ainda

distante, uma vez que, inegavelmente os contextos se revelam significativamente desiguais e reprodutores das hierarquias historicamente instituídas; onde, por exemplo, conforme proposto por Kimberlé Crenshaw em seu conceito de interseccionalidade, as mulheres negras encontram-se impactadas por múltiplas *camadas* de violências e, sob condições extremamente *inferiorizadas*, ocupam lugares sociais *subalternizados* que lhes impõem invisibilizações, entre outras barreiras, que dificultam severamente possíveis mobilidades em suas posições sociais. Em outro texto recente, publicado em janeiro de 2024, Deri Andrade rememora o início do "Projeto Afro" e reflete a respeito de ações significativas empreendidas pela plataforma online, assim como articula outras proposições dentro do sistema das artes, como, por exemplo, uma importante exposição intitulada "Encruzilhadas da arte afro-brasileira" que, desde dezembro de 2023 e até março do ano seguinte, apresenta 61 artistas de todas as regiões do país no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo:

> Em junho de 2020, o Projeto Afro lançou sua plataforma com 135 artistas no mapeamento. [...] Quase quatro anos depois, com diversas ações realizadas e uma exposição no currículo, "Encruzilhadas da arte afro-brasileira", em cartaz no CCBB São Paulo, a plataforma atualiza seu mapeamento e apresenta mais de 300 artistas em suas páginas. Para ser mais exato, 327 artistas negros/as/es ocupam este portal, neste momento, oriundos de todas as regiões do Brasil. Em um exercício de pensar mapeamento como uma forma de visibilizar essa produção, que se mostra cada vez mais diversa em pesquisas, técnicas, suportes e estilos, o Projeto foi ganhando força ao longo desses anos e se consolidando como o maior do meio. (ANDRADE, 2024)

Os escritos de Andrade e o contexto atual, indicam mudanças significativas após alguns anos, em relação aos dados apresentados nas pesquisas citadas anteriormente. A 35ª Bienal de São Paulo realizada em 2023, por exemplo, diferentemente das edições analisadas nos estudos apresentados por Fabíola Rodrigues e Mariana de Matos, mostrou-se significativamente mais plural e diversa do que as versões anteriores. A começar pela curadoria, um quarteto que propôs uma relação horizontal, sem a figura de um curador-chefe, composto por duas mulheres e dois homens, especificamente três pessoas negras, Diane Lima, Grada Kilomba e Hélio Menezes, além de um homem branco, Manuel Borja-Villel[101]. Intitulada "Coreografias do impossível", a 35ª Bienal de São Paulo[102], inspirou-se em sabedorias negras, indígenas,

---

[101] Sobre o coletivo curatorial da 35ª Bienal de São Paulo: Diane Lima é curadora independente, escritora e pesquisadora; Grada Kilomba é artista multidisciplinar, escritora e teórica; Hélio Menezes é curador, antropólogo e pesquisador; e Manuel Borja-Villel é pesquisador e historiador da arte.

[102] Para maiores informações visitar: https://35.bienal.org.br/.

travestis, entre outros pensamentos disruptivos. A frase que nomeia o primeiro volume da publicação educativa: "*aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo"* é de autoria de Leda Maria Martins, assim como, o título do segundo volume: "meu modo de pensar é um pensar coletivo / antes de estar em mim já esteve nelas", corresponde a uma composição de frases de autoria de Rosana Paulino, registradas durante a visita da equipe Educativa da Bienal ao seu ateliê em março de 2023. No âmbito mercadológico, galerias de arte privadas, museus, centros culturais, organizaram importantes exposições de artistas, negros, indígenas, travestis, entre outras identidades historicamente *subalternizadas*, nesse sentido, observa-se *movimentos* diversos que sugerem fluxos heterogêneos e disruptivos que, entre outras coisas, sinalizam possíveis *ala[r]gamentos* da conjuntura atual, em vista de construir um *maranhado* pluriversal.

Entretanto, ainda que uma maior circulação e presença de identidades, materiais, saberes, fazeres, entre outros elementos tradicionalmente *subalternizados*, corresponda a um indício da possibilidade de construção de outros *sistemas-mundo*, por outro lado, a reificação e capitalização desse mesmo grupo de artistas, obras, pautas, assuntos, movimentos etc., operadas sobretudo por um mercado de arte, coleções e instituições consagradas, que buscam principalmente lucrativas vantagens e, muitas vezes, ainda intencionam *domesticar* e tutelar as diversidades subversivas contemporâneas, colocam em risco e em dúvida os potenciais transformadores e revolucionários que tais articulações possam mover.

5.2 ∈ Às escondidas, às sombras, de fininho... ou o ebó no conto de João Guimarães Rosa

"Narrar é resistir"
Guimarães Rosa

A *margem* representa o lugar pré-estabelecido pelas estruturas dominantes para que toda e qualquer *marginalidade* exista. Instituíram compulsoriamente as *bordas* para se afirmarem enquanto *centro*. Construíram as *periferias* para validar pseudo-centralidades, assim, sob artificiais dicotomias, existimos indissociáveis. As narrativas oficiais acerca do surgimento da

primeira favela[103] brasileira geralmente descrevem-na como obra daquelas pessoas desamparadas pelo Estado, entretanto, as *periferias* e toda e qualquer *marginalidade* são instituídas pelos *centros*.

Este estudo tem origem e se guia a partir das *margens* e, como tal, se reconhece como uma *outra* mirada, afinal, estivemos visados desde o *centro*, que nos classifica, subjuga, oprime, explora etc., assim sendo, assentados nas *beiras* devolvemos os olhares que, retornam como *contra-vistas*, pois, partem no sentido oposto à tradição instituída, dessa maneira, representam *outros* modos de ver, que enxerga *outras* perspectivas e mira em possibilidades *outras*.

Desse modo, esta pesquisa busca pensar a coexistência de diferentes pontos de vista, afinal, compreende que, a possibilidade de experimentar olhares diversos, enriquece e amplia os horizontes. Assim, as palavras deste texto buscam questionar e combater autoritarismos monovalentes e trabalhar pelo comunitário. Sob essa perspectiva, evoca-se o conto "A terceira margem do rio", do escritor João Guimarães Rosa, para interpretá-lo a partir de uma mundividência afrodiaspórica, uma vez que, sob essa mirada, torna-se possível relacionar elementos do texto com práticas, ensinamentos, tradições, religiosidades etc., de matrizes africanas e, assim, *alargar* os imaginários em torno dessa obra e possibilitar *outras* conexões e conhecimentos.

Recomenda-se neste momento a leitura do referido conto, disponível no link: **A terceira margem do rio** ou apontando a câmera de um smartphone para o QrCode ao lado:

Conforme mencionado, acredita-se que visões de mundo diferentes agregam aprendizados distintos e, desse modo, o referido e notório conto "A terceira margem do rio", abarca inúmeras possibilidades interpretativas, como por exemplo, o detalhe observado pela escritora Carla Madeira em seu livro "A natureza da mordida". A autora percebe, a partir de uma fala dramática presente no início do conto, a existência de um afastamento

[103] Segundo matéria intitulada "Primeira favela do Brasil, Morro da Providência completa 120 anos", do portal de notícias "O Globo", "Após a campanha em Canudos, no sertão baiano, os integrantes do Exército voltaram ao Rio de Janeiro em busca da recompensa prometida pelo governo: uma casa. Apesar de terem saído vitoriosos sobre o grupo liderado por Antônio Conselheiro - considerado por fazendeiros da região uma ameaça - eles nada receberam. Sem local para ficar, acabaram se estabelecendo na Providência. Segundo o historiador Milton Teixeira, o início da ocupação ocorreu em 1897. Foi também essa a primeira vez que o termo favela, uma planta rasteira comum na região de Canudos, foi usado. Era esse o nome que os moradores deram à Providência: Morro da Favela. Foi só na década de 1920 que o termo passou a ser usado para se referir a outras comunidades carentes. A Providência também abrigou ex-escravos e ganhou visibilidade cultural com o lançamento, em 1916, da música "Morro da Favela", e o filme "Favela dos meus amores", rodado em 1935 por Humberto Mauro quase integralmente ali.

espacial-temporal entre as personagens que indica, concomitantemente, um distanciamento afetivo-sentimental. Os deslocamentos, espaço-temporal e afetivo, são articulados por meio do uso dos pronomes de tratamento *cê*, *ocê* e *você* ditos em sequência pela mãe do narrador no momento de partida do pai. Na obra da autora, a personagem Biá comenta o trecho do texto de Rosa, com Teo, o seu companheiro:

> "O homem está indo embora em sua canoa, decidiu passar o resto da vida no meio do rio, e a mulher dele, Teo, apenas diz: cê vai, ocê fique, você nunca volte. Você não sente a distância entre eles aumentando dolorosamente a cada letra? Cada letra diminuindo a intimidade?' (MADEIRA, 2023, p. 78)

A protagonista observa uma construção linguística onde a variação do pronome de tratamento expressa o distanciamento afetivo derivado do afastamento daquele homem no tempo e no espaço, afinal, o pai está indo, atitude que instiga a mãe a enunciar uma sequência verbal em um direcionamento que parte do coloquial sentido à formalidade, "*cê*, *ocê* e *você"*, construção que, em consonância com a distanciação espaço-temporal entre as personagens, demonstra também um desligamento afetivo sucessivo e a perda da intimidade, ou seja, o uso da expressão coloquial *"cê"*, revela uma espontaneidade e informalidade presentes em relações íntimas, diárias, personalizadas, ao passo que, o derradeiro pronome *"você"* indica um formalismo, geralmente usado em situações burocráticas, onde não há uma familiaridade entre as pessoas falantes.

Nesse rumo, a partir de uma perspectiva afrodiaspórica, interpreto elementos presentes no conto de Guimarães Rosa conectando-os a saberes relativos às religiosidades de matriz africana; sob essa ótica, as personagens estabelecem relações e articulam conhecimentos ancestrais intrínsecos aos terreiros de Candomblés, perspectiva que possibilita reimaginar a narrativa a partir de outros referenciais. Assim, o texto imerso em um viés afrodiaspórico, alaga ainda mais o fértil ecossistema roseano e transborda *outras* óticas possíveis. Destarte, o narrador abre o texto descrevendo o pai, a mãe e o local onde habitam:

> Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; [...] Nossa mãe era quem regia, e que ralhava no diário com a gente — minha irmã, meu irmão e eu. Mas se deu que, certo dia, nosso pai mandou fazer para si uma canoa. [...] Nossa casa, no tempo, ainda era mais próxima do rio, obra de nem quarto de légua: o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre. Largo, de não se poder ver a forma da outra beira. E esquecer não posso, do dia em que a canoa ficou pronta. (ROSA, 2019, p. 37).

A história inicia-se com o uso do pronome possessivo "*nosso*"[104], em referência ao pai que, sob essa definição, torna-se uma representação paterna de um grupo. O mesmo ocorre com a figura materna que, apresentada como "*nossa mãe*", resulta em quem "*regia*" e "*ralhava no diário*" para a *família*. Tendo em vista o brutal processo de sequestro e escravização das populações negras africanas e o cruel desmembramento das famílias cativas no Brasil, os Candomblés, entre outras manifestações erguidas por povos subjugados, há séculos, articulam importantes estruturas – físicas e simbólicas –, para a reelaboração de laços familiares. Nesse sentido, os terreiros de religiões afrodiaspóricas, apresentam *Pais* e *Mães de Santo*, aos quais toda a comunidade vinculada se filia. Sobre as barbáries do período escravocrata, o jornalista e escritor Laurentino Gomes, em seu livro intitulado "Escravidão, volume I: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares", indica que:

> O cativeiro separava pais e filhos, maridos e mulheres, famílias e comunidades inteiras que, na África, tinham convivido e compartilhado os mesmos costumes e crenças por muitas gerações. A identidade original do escravo era praticamente eliminada. Para trás ficavam seus laços familiares, suas convicções religiosas, seu status social, as memórias coletivas. Completava-se, desse modo, o processo de desenraizamento que o sociólogo Orlando Patterson chamou de "morte social". (GOMES, 2019, p. 310-311)

Conforme descrito por Gomes, a escravização promovia a separação de parentes e comunidades próximas, uma violência instituída e presente no cotidiano colonial que as religiões, entre outras construções coletivas, articularam meios para combater e reverter. Nesse caminho, os terreiros se constituem como espaços geridos por "*pais*" e "*mães*", que cuidam e orientam seus muitos filhos, reestruturando assim, famílias destroçadas.

Após inicialmente apresentar no conto esse pai e essa mãe comunitários, a declaração "Nossa casa, no tempo", proferida em seguida pelo narrador, pode ser percebida como a indicação de um espaço dedicado a religiões de matriz africana, como um terreiro de Candomblé por exemplo, uma vez que, a palavra "*casa*" corresponde a uma designação utilizada para se referir a tais espaços sagrados e, o fato de localizar o local no "tempo", aponta ainda para uma possível presença de divindades como Iroco, entidade que representa a temporalidade e

---

[104] "nosso", Usa-se para indicar que algo é pertencente ou relativo à pessoa ou pessoas que falam ou escrevem, à primeira pessoa do plural in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2024, https://dicionario.priberam.org/nosso.

habita uma grande árvore comumente cultivada em terreiros de religiões afrodiaspóricas. Nesse sentido, a "casa, no tempo" sinalizada no texto, pode referir-se a uma "casa de santo", isto é, um "Terreiro de Candomblé", fundamentado com a presença de Iroco, uma entidade vinculada a uma árvore sagrada e a temporalidade. Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã, no livro "O Candomblé bem explicado, nações Bantu, Yorubá e Fon" definem os espaços sagrados para as religiões de matriz africana como:

> É a morada arquitetónica e sagrada das divindades, um conjunto onde agem as energias naturais, que faz a ligação física destas com os seres humanos. Um lugar público, aberto a todos que o procuram e que recebe variados nomes, entre eles a "casa das forças sagradas", a "casa dos elementos poderosos da natureza", "casa-de-santo", "Axé", "roça" ou "terreiro". Na nação iorubá as casas de candomblé denominam-se Ilê Axé; na nação fon, Kwe, Abassá ou Humpame; e Mbazi ou Canzuá, na nação bantu. Geralmente, os terreiros ficam localizados em lugares distantes, em sítios, alguns em locais mais centrais. [...] Em alguns terreiros, fazendo uma delimitação emblemática da roça, encontra-se uma espécie de cerca viva, com plantações de peregum, também conhecida como nativo, uma folha de uso litúrgico. Outros possuem no portão algum distintivo especial que identifica seu orixá patrono. [...] Ao ar livre temos os orixás que vivem no "tempo", ao pé de grandes árvores sagradas, como Ossâim, Bessém, Tempo, Iroco e outras divindades. [...] É neste convívio que se encontram enraizados os ensinamentos, os segredos, as tradições, as origens e, principalmente, a memória de um povo que sofreu com a brutal separação de sua pátria. [...] Tudo isso foi conseguido por uma comunidade que, na sua vida em conjunto, produziu regras próprias para uma boa convivência, esquecendo-se das diferenças sociais e intelectuais. São todos parentes míticos, não possuem laços consangüíneos, estão unidos pela religião, pela fé e pelo mesmo amor às divindades. E celebram todo dia o que temos de mais sagrado, a nossa vida, praticando uma comunhão integral e visceral com a ancestralidade. (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 42-44)

Outro detalhe referente ao espaço pode ser observado na descrição "ainda era mais próxima do rio", informação que pode ser vista como a indicação da entidade regente da casa, uma orixá provavelmente ligada às águas, como Oxum, Oxumaré ou Iemanjá, por exemplo. Nesse sentido, cabe interpretar que o narrador indica uma "casa" *de santo*, que possui uma presença sagrada vinculada a temporalidade, como Iroco, uma vez que se encontra "no tempo", e à uma entidade relacionada às águas, por ser " mais próxima do rio". Assim, os elementos descritos nesse trecho podem evocar a relação de Iroco com Oxum ou Iemanjá, uma vez que, a tradição afrodiaspórica, indica relações de proximidade entre essas entidades:

> Embora tenha muita similaridade com a cor branca e com os orixás funfun, Iroco se incute também na cor vermelha, que faz um elo entre ele, as poderosas Iyamís e Oxum, a senhora do sangue menstrual, e a maior representante destas. [...] Porém, a iyabá preferida de Iroco é Iemanjá, a quem devota um carinho profundo e com quem tem grande afinidade. É para ela que Iroco se curva humildemente! (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 265).

Assim como demonstrado por Kileuy e Oxaguiã e, expresso pelo narrador no conto, o tempo, Iroco, e as *águas* possuem relações próximas, inclusive, nesse fluxo, cabe pensar que as árvores, enquanto seres repletos de seiva, incorporam seus próprios rios internos. Os autores ainda salientam que no Brasil, devido à ausência da árvore nativa *Milicia excelsa*, associada a Iroco em África, outras árvores presentes no território nacional tornaram-se representantes da entidade:

> No Brasil, criaram-se assemelhações dela com outras de porte frondoso, geralmente da família das gameleiras, como a gameleira branca, o fícus e a figueira. Utilizam-se também a jaqueira, a mangueira, a cajazeira, a aroeira e outras árvores de grande altura e copa majestosa que, após serem consagradas à divindade, se chamarão "árvore de Iroco" e também "árvore de Olorum". Mas Iroco não é a árvore, nem a árvore é divina! Somente ao receber o axé e a energia de Iroco, esta se tornará a morada e o local onde ele deverá ser reverenciado. (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 264).

A gameleira corresponde à árvore mais utilizada no Brasil para a sagração de Iroco e, conforme apresentado anteriormente, sua estrutura majestosa e as inúmeras raízes aéreas, compõem um ser vivo que conecta o orum (céu) com o aiê (terra), portanto, relaciona mundos distintos, assim como o personagem paterno do conto conecta o rio e a terra. Outro detalhe que, além do "tempo" onde a casa é situada no início, também associa Iroco ao texto de Guimarães Rosa, é o fato da gameleira possuir uma madeira muito utilizada para a construção de canoas, um dos principais elementos do conto vinculados ao pai do narrador.

> A árvore iroco é muito respeitada também por ser a moradia de uma poderosa divindade, Iroco, que não criou fronteira com a natureza e amalgamou-se à árvore, ficando conhecido como "o vodum que é da árvore e a árvore que é vodum"! A gameleira possui madeira branca, leve e resistente, sendo indicada para a confecção de pequenas canoas. (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 218).

Em outro trecho da história, o personagem informa que "as vozes das notícias se dando pelas certas pessoas" a respeito do pai, arregimenta um grupo diverso, originário de locais distintos,

“passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda”, uma descrição associável à construção polissêmica dos Candomblés no Brasil, uma vez que, essa religiosidade existe em solo brasileiro a partir da presença de vários povos africanos trazidos compulsoriamente “da outra banda”. A conjunção de vozes, que vão “se dando pelas certas pessoas”, pode também indicar a própria constituição do Xirê[105], o encontro entre os membros de um terreiro para convocar os orixás e festejar as coexistências:

> As vozes das notícias se dando pelas certas pessoas — passadores, moradores das beiras, até do afastado da outra banda — descrevendo que nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, de dia nem de noite, da forma como cursava no rio, solto solitariamente. Então, pois, nossa mãe e os aparentados nossos, assentaram: que o mantimento que tivesse, ocultado na canoa, se gastava; (ROSA, 2019, p. 38).

Entretanto, embora a existência e os feitos do pai tenham se tornado notórios e agrupado variadas gentes, a narrativa indica também que: “nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto”, construção textual que pode ser interpretada como uma presença incorpórea da ancestralidade paterna nos ritos da casa, nesse sentido, o “ponto” e o “canto”, descritos no texto, podem corresponder às cantigas entoadas nos Xirês, também denominadas “pontos”, que são extremamente importantes para compor a festa e convocar ancestrais. Sobre esse momento dentro dos terreiros, Kileuy e Oxaguiã destacam a relevância dos Atabaques, o canto, as palmas, entre outros elementos: “É o seu toque e o seu rufar que produzem o som que, em conjunto com as músicas, as danças, o canto e as palmas vão buscar as divindades, criando e mantendo uma comunicação física e divina!” (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 199). Como indicado no texto, o conjunto de pessoas, cantos, sonoridades e gestos reunidos nos ritos das casas de Candomblé, intencionam “buscar as divindades” em uma outra dimensão espaço-temporal, para criar uma festa compartilhada entre sujeitos e mundos diversos. Assim, conforme cogitado, essa construção coletiva própria dos Xirês, pode ser associada ao gesto das muitas pessoas reunidas em função de *buscar* o pai do narrador nos escritos de Guimarães Rosa.

---

[105] A palavra xirê, contração dos termos em iorubá ṣè, fazer, e ire, brincadeira, diversão, pode ser traduzida como “fazer festa, brincar”. Um congraçamento, um encontro, o xirê é a roda onde os orixás se encontram para dançar e brincar! Ocasião em que o rufar dos atabaques e o canto das pessoas conclamam e convidam os orixás para que venham à festa que seu povo lhes oferece! O xirê tem uma ordem seqüencial de chegada dos orixás conforme cada casa. É também chamado de odorozan/ adorozan (odohozan), pelo povo fon, ou jamberessu, pelo povo bantu. (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 203).

Outro pormenor presente no conto e diretamente vinculado às religiões de matriz africana, é a expressão "assentaram" ligada ao "mantimento". Essa construção surge quando o narrador diz: "nossa mãe e os aparentados nossos, assentaram: que o mantimento que tivesse", essa palavra e sua associação à algo fundamental para a *manutenção*, evoca um ato essencial dentro da religiosidade afrodiaspórica. A matriarca, junto aos "aparentados", ou seja, pessoas que não necessariamente possuem vínculos consanguíneos, detalhe que sugere o auxílio de "afiliados" dessa mãe que rege a casa, articulam, em um gesto coletivo, conduzido pela "mãe" e esses "aparentados", um assentamento, palavra que, no âmbito religioso afrodiaspórico, corresponde à um conjunto específico de elementos reunidos para representar materialmente um Orixá nos terreiros de Candomblés. Nesse sentido, assim como nas casas de religiões afrodiaspóricas são construídos "assentamentos" para que as entidades possam se *presentificar* materialmente no espaço: na narrativa de Guimarães Rosa a Mãe e seus "aparentados" "assentaram" um mantimento em referência à presença da figura paterna. No conto o personagem ainda descreve, em sequência ao assentamento, a oferta de comida ao pai após esse rito coletivo, algo que pode ser observado como um ebó[106], ação que, dentro da religiosidade dos terreiros, corresponde a gestos fundamentais ofertados para as entidades a fim de equilibrar o Axé entre os seres pertencentes àquela casa:

> Eu mesmo cumpria de trazer para ele, cada dia, um tanto de comida furtada: a ideia que senti, logo na primeira noite, quando o pessoal nosso experimentou de acender fogueiras em beirada do rio, enquanto que, no alumiado delas, se rezava e se chamava. Depois, no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas. [..] Mostrei o de comer, depositei num oco de pedra do barranco, a salvo de bicho mexer e a seco de chuva e orvalho. Isso, que fiz, e refiz, sempre, tempos a fora. (ROSA, 2019, p. 38).

O narrador relata um rito realizado pelas pessoas que, "na primeira noite", acenderam fogueiras, onde, sob o "alumiado delas", "se rezava e se chamava". Após essa situação ritualística descrita, oferta alimentos ao pai, em um gesto semelhante às práticas comuns em religiosidades de matriz africana. Nesse sentido, Odé Kileuy e Vera de Oxaguiã indicam que,

---

[106] A palavra ebó (èbó), para o iorubá, e adrá (adhá), para o povo fon, tem o significado de "presentear", "sacrificar", designando então todas as formas de as pessoas se devotarem. O ebó tem como premissa ser o "princípio do axé", pois é através dele que o axé se fortalece e se distribui. O sentido de "fazer ebó" tem uma grande amplitude, porque ele faz parte de rituais que permitem o fortalecimento da vida espiritual, como também faz parte dos rituais que ajudam a afastar forças negativas, que trazem a instabilidade. São elementos que podem ser ofertados para Exu, eguns e Odus e também para os orixás e demais divindades, sempre com variadas finalidades. (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 95).

tendo em vista o caráter livre de Iroco, o assentamento para essa entidade é feito aos pés de uma grande árvore:

> Iroco mora na árvore porque é do tempo, do espaço amplo, da liberdade, e prefere viver ao ar livre, na natureza. Ao mesmo tempo, gosta de viver perto de seu povo. Por isso, seu assentamento é feito quase sempre em uma gamela de madeira avermelhada e colocado aos pés de uma grande árvore, dentro do terreiro, para ser visto e reverenciado por todos! (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 264)

Conforme indicado, Iroco apresenta características ambivalentes: "é do tempo, do espaço amplo, da liberdade, e prefere viver ao ar livre, na natureza" e "ao mesmo tempo, gosta de viver perto de seu povo.", ou seja, uma existência tautócrona associável a postura do pai dentro do conto, afinal, o homem se instaura no rio de modo que habita "na natureza", "ao ar livre" e simultaneamente permanece próximo ao seu povo, condição de existência sincrônica atribuída ao comportamento de Iroco, orixá do tempo.

Outros povos, semelhantemente, possuem entidades vinculadas ao tempo e associadas a árvores. "Na nação Bantu existe o Inquice[107] Tempo (Kitembo) ou Catendê, cujo assentamento também é feito aos pés de uma árvore, preferencialmente a mangueira ou o fícus." (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 267).

No conto "A terceira margem do rio" o personagem, entre outras pessoas, depositam comida para o pai aos pés de uma gameleira, principal árvore, conforme já mencionado, associada à Iroco no Brasil: "O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, ou na lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável." (ROSA, 1994). Nesse trecho, Guimarães Rosa explicita que a comida é arriada pelo filho e "a gente" nas raízes de uma gameleira, detalhes bastante específicos e que parecem confirmar uma devoção da família a Iroco. Outro elemento ressaltado que indica um atributo da divindade é o momento quando a irmã do narrador decide mostrar seu filho para o pai. O conto sublinha que a personagem vestiu-se de branco, cor relacionada a Iroco:

> Mas minha irmã teve menino, ela mesma entestou que queria mostrar para ele o neto. Viemos, todos, no barranco, foi num dia bonito, minha irmã de vestido branco, que tinha sido o do casamento, ela erguia nos braços a criancinha, o marido dela

[107] "inquice", divindade equivalente ao orixá, nos candomblés de rito angola e congo. in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2024, https://dicionario.priberam.org/inquice.

> segurou, para defender os dois, o guarda-sol. A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados. Minha irmã se mudou, com o marido, para longe daqui. Meu irmão resolveu e se foi, para uma cidade. Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos. (ROSA, 2019, p. 40).

Kileuy e Oxaguiã ensinam que o fato de Iroco representar uma divindade muito antiga, vincula-se aos Orixás primordiais, designados *funfun*[108], entidades que se encontram vinculadas a cor branca, uma metáfora que, além de expressar a calmaria desse grupo, também indica um conhecimento cromático que compreende a derivação de todas as outras cores a partir da luz branca. Nesse sentido, os Orixás primevos, enquanto geradores de todos os outros, vestem-se de branco para simbolizar essa descendência também demonstrada através das cores:

> Em reverência e respeito a Orixalá, demonstrando sua antiguidade e seu relacionamento com a ancestralidade, Iroco se veste de branco. O uso desta cor serve, inclusive, para aplacar e conter a impulsividade de Iroco e seu temperamento tempestuoso. (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 265).

Conforme indicado pelos autores, Iroco possui um comportamento impulsivo e fugidio, a respeito dessa característica, cabe observar com atenção o final do trecho no conto de Rosa quando o narrador cita o uso da cor branca. A frase derradeira apresenta duas vezes a palavra "tempo" e a união dos advérbios "devagar depressa", posicionados em sequência: "Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos". A ênfase proposital do "tempo", parece evocar uma existência dupla, "os tempos" "dos tempos", como se Iroco, orixá primordial que há muito *tempo* existe, enquanto o próprio *tempo*, presentifica-se lampeiro, ainda que se situe na vagarosidade dos *tempos* ancestrais. Existência ambivalente materializada no pai que literal e metaforicamente "existe no tempo", resultando em um ser que é presente ao mesmo tempo que já se foi. Assim como a entidade ancestral afrodiaspórica, o pai também existe multidimensionalmente, no tempo, no espaço, na memória, etc. Ainda sobre o caráter irrequieto dessa entidade, Kileuy e Oxaguiã observam:

> Porém, Iroco possui uma curiosa peculiaridade: é um vodum "fujão". Mesmo em seus momentos de grande felicidade, quando está junto aos seus, não permanece muito tempo no mesmo local e na cabeça de seus filhos. É preciso que as pessoas saibam agir com muito tato, mimo e até mesmo bajulação para fazê-lo permanecer

[108] "[...] "os usuários do branco, os funfun, que são do grupo das divindades da criação e que personificam a calmaria, a placidez, o equilíbrio e estão ligados à ancestralidade." (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 81)

> dançando, senão ele retoma para sua morada, para a liberdade! (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 266)

A fuga, característica observada no temperamento de Iroco, constitui elemento fundamental no conto "A terceira margem do rio" de João Guimarães Rosa. Afinal o pai vai-se para o rio e pouco a pouco a família também desloca-se para outros lugares. O irmão se foi para outra cidade. A irmã se muda para longe, a mãe envelhecida a acompanha, e resta apenas o filho-narrador, que, após um intento de substituir o pai, foge de sucedê-lo. Nesse sentido, ao longo da narrativa diversas pessoas se mostram *fugidias*, um comportamento observado como inerente a Iroco por visões religiosas afrodiaspóricas. Assim, tanto no texto, quanto em universos religiosos não hegemônicos, movimentos constantes entrelaçam mundos.

As relações aproximadas que personagens e os elementos da natureza estabelecem na trama constitui outra particularidade que, em alguma medida, borra hierarquias coloniais historicamente instituídas entre os seres vivos, algo próximo as cosmovisões presentes em religiosidades de matrizes africanas e indígenas. Tal qual o pai do narrador é visto como "só quieto", aquele que "nada não dizia", o curso d'água também é apresentado incorporando uma personalidade semelhante: "o rio por aí se estendendo grande, fundo, calado que sempre". Sob essa ótica, a antropomorfização ou zoomorfização presentes nos escritos de Guimarães Rosa, como o rio "calado que sempre" ou a canoa "feito um jacaré", diferentemente de assimetrias coloniais, aproxima o texto de mundividências que *humanizam* os diversos seres, característica inerente às sabedorias afrodiaspóricas e indígenas.

Entre os vários povos africanos trazidos compulsoriamente ao Brasil, as divindades da nação Fon, chamadas Voduns, encontram-se conectadas com os diversos seres naturais a nossa volta, conforme indicam Kileuy e Oxaguiã:

> As divindades desta nação chamam-se voduns e dividem-se em famílias, de acordo com a sua especificidade e também pela sua ligação com os elementos da natureza. Os voduns são cultuados aos pés de grandes e antigas árvores, algumas até centenárias. Este igbá natural chama-se atinsá e mantém escondidos os fundamentos destas divindades. Estas árvores recebem cuidados especiais e estão permanentemente enfeitadas com ojás e laços, particularizando-as. (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p.185)

Como descrito pelos autores, árvores longevas compõem o panteão dos Voduns na nação Fon e são denominadas Atinsás. Enquanto existências anciãns, recebem zelosos tratamentos por parte da comunidade. O Vodun denominado Loko constitui um Atinsá semelhante a Iroco e,

entre os variados cuidados devotados a essa entidade, o ato de enfeitar a árvore com um grande ojá – tira de pano, geralmente branco, utilizado para cobrir partes do corpo de pessoas, enfeitar os espaços, atabaques, árvores etc. – configura um gesto indicativo da presença desse vodun naquele corpo vegetal. Cosmogonias afrodescendentes e ameríndias reconhecem os elementos naturais com os quais convivemos como entes relacionáveis e que demandam atenção e cuidados singulares. Assim, diferentemente de padrões coloniais, pode-se vestir uma árvore, alimentar um rio ou saudar o mar a partir de visões de mundo que não subordinam outros seres a espécie humana. Kileuy e Oxaguiã ressaltam que comunidades de matriz africana cultivam universos próprios onde a terra e os seres que nela habitam encontram-se aptos a estabelecerem inúmeras relações, nesse sentido, dentro da cultura Fon, o ambiente e os Atinsás podem ser descritos como:

> São árvores antiquíssimas, que estão contidas em áreas cercadas e delimitadas por pequenos canteiros, delicadas cercas, pedras etc., em local afastado. Elas são preparadas ritualisticamente para se tornar a morada sagrada de alguns voduns, que recebem ali as suas oferendas. É em volta dos Atinsás que os voduns dançam e relembram momentos passados, se reencontram com os homens e com eles confraternizam. Os Atinsás vivem adornados com ojás e são muito venerados e respeitados, pois são os legítimos representantes da ancestralidade. Em suas raízes repousam a história e a luta de uma nação e de uma casa de candomblé que está há várias gerações povoando a religião com novos iniciados!
>
> Para o povo Fon todas as árvores são sagradas porque assemelham-se com o ser humano: a sua copa representa a cabeça; os seus galhos lembram os braços; seu tronco, o tórax; e as raízes personificam as pernas e os pés. As árvores simbolizam a continuidade da vida!
>
> No passado, as casas da nação Fon eram construídas em grandes terrenos (humpames) e em fazendas (nakundá) onde existiam rios, fontes, cachoeiras, matas e muita terra para plantar suas árvores e suas ervas. Muitos que se iniciavam continuavam ali morando, criando assim uma grande comunidade. Nessa imensidão de terra, existiam, e ainda existem em alguns Axés, árvores imensas, algumas até centenárias, como a gameleira, o iroco, a jaqueira, a mangueira, a cajazeira, a figueira e o ficus, que se transformam em morada dos voduns. (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p.187)

O fato do narrador ressaltar “minha irmã de vestido branco” pode também relacionar-se a indumentária comumente utilizada por membros das comunidades de terreiro, ou ainda

indicar uma *saída de Iaô*[109], rito onde, após um longo período de recolhimento no Roncó, quarto destinado à reclusão, ocorre um renascimento, uma confirmação pública e comunitária da identidade do iniciado no Candomblé como filho(a) de santo. Nesse sentido, a cena da irmã trajando branco e apresentando uma criança, abrigada do sol, pode ser interpretada como uma sutil alusão a uma saída de Iaô que corresponde a essa aparição pública após um período recluso e que representa um renascimento espiritual dentro daquela comunidade de terreiro.

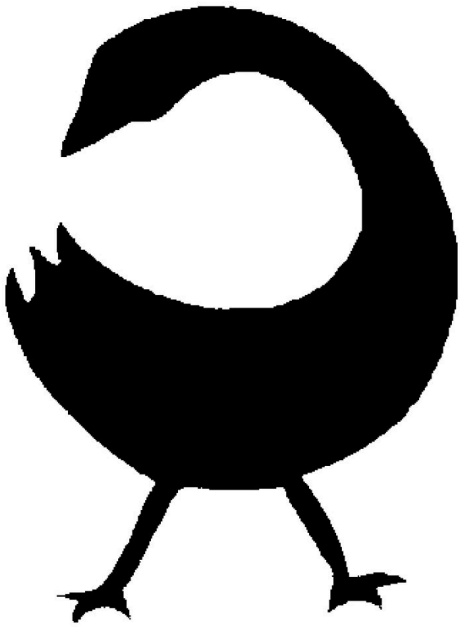
Ainda cabe salientar, a presença no conto de elementos repressores, uma vez que o narrador indica a existência de um "padre", que vai à margem "para esconjurar" *o pai-marginal-rio* e, além desse opositor símbolo de uma religião dominante, igualmente há a presença de "dois soldados", força estatal, que surgem também a fim de repreender os feitos inusuais do homem intencionalmente *marginalizado*. Trecho que pode ser associado às diversas opressões que os Candomblés, até o tempo presente, sofrem em um sistema absurdamente racista. Após mencionar os agentes da repressão, o personagem indica uma presença constante da figura paterna, nesse sentido, ainda que apartado fisicamente, o pai habita o rio e os pensamentos do narrador:

> Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos. O severo que era, de não se entender, de maneira nenhuma, como ele agüentava. De dia e de noite, com sol ou aguaceiros, calor, sereno, e nas friagens terríveis de meio-do-ano, sem arrumo, só com o chapéu velho na cabeça, por todas as semanas, e meses, e os anos — sem fazer conta do se-ir do viver. Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio, não pisou mais em chão nem capim. Por certo, ao menos, que, para dormir seu tanto, ele fizesse amarração da canoa, em alguma ponta-de-ilha, no esconso. [...] Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos. (ROSA, 2019, p. 39).

[109] O Instituto Cultne, uma organização sem fins lucrativos dedicada à Memória e História da População Negra, em seu acervo videográfico sobre o Candomblé, disponibiliza um registro denominado "Saída de Yaô - Exú", onde se lê: Enugbarijô registrou o candomblé na zona norte do Rio de Janeiro em 1993 da nação Keto. A festa teve a saida Yaô de Bara (Exu). O ritual de feitura, de iniciação ao sacerdócio no Candomblé recebe vários nomes; fazer o santo, fazer a cabeça, deitar para o santo, oba baxé ori ou simplesmente oro, que é sacrifício e consagração. A pessoa que se inicia no Candomblé torna-se adoxú, ou seja, passa a possuir oxu, que é o canal de comunicação entre o iniciado e o seu orixá. Todo iniciado no Candomblé, toda pessoa "feita no santo" do neófito ao sacerdote é adoxú. Disponível em: <https://acervo.cultne.tv/religiao/matrizes-africanas/206/candomble> Acesso em: 13.07.2024.

A ideia do pai, invariavelmente, jogar “para trás os pensamentos” do filho, indica, entre outras coisas, um gesto associável ao Adinkra Sankofa (imagem 77).

Imagem 77 - Sankofa



Fonte: NASCIMENTO, Elisa Larkin e GÁ, Luiz Carlos. 2022.
Povo Acã. “Sankofa”, tradicionalmente carimbos de madeira. Imagem presente no livro “Adinkra, sabedoria em símbolos africanos”

.

Segundo Elisa Larkin Nascimento, os Adinkras constituem “mais de oitenta símbolos, destacados pelo conteúdo que trazem como ideogramas.” (NASCIMENTO, 2022, p. 19). Nesse sentido, correspondem a um conjunto de pictogramas que congregam conhecimentos expressos por meio de desenhos gráficos que remetem a animais, elementos culturais e da paisagem africana. Sobre essas figuras, a pesquisadora acrescenta: “Não só os desenhos do Adinkra são estética e idiomaticamente tradicionais, como, mais importante, incorporam, preservam e transmitem aspectos da história, da filosofia, dos valores e das normas socioculturais desses povos de Gana.” (NASCIMENTO, 2022, p. 19). Especificamente o Adinkra mencionado, denominado Sankofa, representa: “Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou atrás. Símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro.” (NASCIMENTO, 2022, p. 27). Nesse sentido, os pensamentos do narrador “jogados para trás”, quando pensava no pai, e a impossibilidade de esquecê-lo, remetem à articulação de aprendizados estruturados à partir dos ensinamentos ancestrais, que, como indica Sankofa, podem ser apanhados no passado para seguir adiante. Em um trecho do texto o filho afirma:

“Mas, por afeto mesmo, de respeito, sempre que às vezes me louvavam, por causa de algum meu bom procedimento, eu falava: — "Foi pai que um dia me ensinou a fazer assim..."; o que não era o certo, exato; mas, que era mentira por verdade.” (ROSA, 1994, p. 40). A ambiguidade em relação a veracidade dos aprendizados com o pai, pode ser interpretada como uma evidência de legados ancestrais transmitidos adiante por diversas gerações. Embora o narrador não tenha apreendido diretamente com seu progenitor, reconhece que aquilo que sabe constitui um saber antepassado.

Lorraine Mendes considera Sankofa um *verbo-ancestral-contemporâneo*, uma vez que, analisa as produções artísticas atuais, como gestos que buscam força e repertório em estéticas e resistências do passado para seguir adiante. Desse modo, a pesquisadora sinaliza a continuidade de legados plantados há tempos por aqueles que vieram antes de nós.

Além dessa relação sucessória expressada pelo vínculo entre o pai e o filho no conto de Rosa, característica relacionável ao *verbo-ancestral-contemporâneo* Sankofa, o fato do narrador afirmar a tenacidade da figura paterna em manter-se, dia e noite, em seu propósito, evoca uma frase recorrente da cultura popular dos terreiros: “Orixá não dorme”. Segundo Kileuy e Oxaguiã, tal expressão indica a conexão e o zelo que o panteão das divindades afrodiaspóricas estabelece com os fenômenos naturais:

> É comum dizer que "orixá não dorme", porque, se isso ocorresse, não seria ele o "guardião de pessoas e da natureza"! Por terem poderes administrativos, devem prestar contas pela boa manutenção do meio ambiente, respondendo ainda pelos grandes fenômenos da natureza, como os ventos, maremotos, vulcões, chuvas, neve etc. Têm também entre suas atribuições zelar pelos poderes da vida, da saúde, da doença e da morte. Em tudo que se referir ao homem e à natureza, o comando do orixá é soberano e poderoso. sua morada, para a liberdade! (KILEUY E OXAGUIÃ, 2009, p. 81)

Por fim, em conexão com os elementos naturais, existentes no conto de Rosa e nas cosmogonias afrodiaspóricas dos Candomblés, cabe recordar a metáfora do encontro de rios que formam uma encruzilhada em Y. Desenho tripartido, que, conforme exercitado, pode ser interpretado como um fluido vértice ascendente que se divide em dois, ou dois vetores descendentes que se unem em um, ou então, três vetores que se encontram e se equilibram. Construção que indica, entre outras coisas, uma encruzilhada de três caminhos possíveis e coexistenciais; presentes no universo das religiões de matriz africana e na obra de Guimarães Rosa, desde a “terceira margem” em seu título, e em diversos outros detalhes, como na

descrição inicial do pai como sendo um homem "cumpridor, ordeiro, positivo", ou na quantidade de filhos do casal, três novamente, a declaração tripla da mãe quando o pai se vai: "*cê*, *ocê* e *você*", as vozes que noticiaram a situação: "passadores", "moradores das beiras" e do "afastado da outra banda", os três alimentos ofertados: "rapadura, broa de pão, cacho de bananas", os agentes repressores, o padre e dois soldados. Tríades que seguem até o final, quando surgem explicitamente expressões triplas como "rio-rio-rio" e, no "falimento" do narrador, que assumindo a fuga ao invés do lugar do pai, admite: "corri, fugi, me tirei de lá", outra trinca presente no texto, que o leva, diante da covardia, a colocar-se "pedindo, pedindo, pedindo um perdão", para em "longas beiras" ver-se tal qual o pai: "e, eu, rio abaixo, rio afora, rio a dentro — o rio."

Assim como os olhares guiados para às *beiras* no conto de João Guimarães Rosa, ações recentes das artes contemporâneas demonstram um notável interesse direcionado às *margens* – físicas e simbólicas –, movimentos que buscam articulações *marginalizadas* a fim de extrapolar conformações tradicionais.

Nesse sentido, interpretar o texto "A terceira margem do rio" a partir de óticas afrodiaspóricas permite expandir essa narrativa e enriquecê-la ainda mais abarcando-a em *outros* universos, gesto que possibilita observar diversas manifestações artístico-culturais socialmente *marginalizadas* enquanto elementos ampliadores dos contextos tradicionalmente instituídos e, conforme já explanado, basilares para a fundamentação de um *outro* cenário atual denominado Arte Contemporânea. Sob essa ótica, a Capoeira, o Samba, o Maracatu, as cestarias e cerâmicas indígenas, a literatura de Cordel, constituem alguns exemplos de elaborações historicamente *subalternizadas que [r]existem*, há tempos, às *margens* dos sistemas instituídos e, como tais, articulam *outros* mundos. Assim sendo, tais construções culturais *[r]esistentes*, entre inúmeras outras atualmente enfocadas pelos sistemas das artes oficiais, precedem o contexto artístico contemporâneo e extrapolam conformações dominantes. Sob essa ótica, e, a partir das reflexões e análises apresentadas neste estudo, cabe afirmar, portanto, que a arte contemporânea pode existir a partir de um movimento rumo às diversas *margens*, entretanto, estas *[r]existem* anteriores e independentemente do circuito artístico hegemônico, nesse sentido, tal constatação, que é voluntariamente não-dicotômica e mais adepta da disrupção e da subversão, sugere a pergunta: existe arte contemporânea sem as *margens*?

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? E outros ensaios. Chapecó: Editora Argos, 2009.

AKOTIRENE, C. Interseccionalidade. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALEIXO, Ricardo. Extraquadro. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2021.

AMADOR, Antonio Gonzaga; JR, Jandir. Amador e Jr. Segurança Patrimonial. Disponível em: < https://cargocollective.com/amadorejr/Servicos >. Acesso em: 13 jan. 2024.

ANDRADE, Deri. Um mapeamento, muitas inquietações. Projeto Afro. São Paulo. 21 jun. 2020. Disponível em: < UM MAPEAMENTO, MUITAS INQUIETAÇÕES | PROJETO AFRO >. Acesso em: 21 jan. 2024.

ANDRADE, Deri. Mapear: Um panorama da situação do Projeto Afro em 2023. Projeto Afro. São Paulo. 30 jan. 2024. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/artigo/mapear-um-panorama-da-atuacao-do-projeto-afro-em-2023//>. Acesso em: 21 jan. 2024.

ASSIS JÚNIOR, António. Dicionário Kimbundu - Português, linguístico, botânico, histórico e corográfico. Luanda: Argente, Santos, 1949.

ÁVILA, Cristina. Relação texto-imagem no Barroco Mineiro: A arte das iluminuras. Sociedade e Estado, [S. l.], v. 8, n. 01 e 02, p. 108–154, 2022. Disponível em: <RELAÇÃO TEXTO-IMAGEM NO BARROCO MINEIRO: A ARTE DAS ILUMINURAS | Sociedade e Estado>. Acesso em: 8 fev. 2024.

AZOULAY, Ariella. 'Se fotografar a tragédia conscientizasse as pessoas, isso já teria acontecido', diz pesquisadora israelense. O Globo, 2019. Disponível em: <'Se fotografar a tragédia conscientizasse as pessoas, isso já teria acontecido', diz pesquisadora israelense>. Acesso em: 13 fev. 2024.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. Zum, revista de fotografia, 2019. Disponível em: <Desaprendendo as origens da fotografia - ZUM>. Acesso em: 13 fev. 2024.

BANDEIRA-POEMA. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <Bandeira-poema | Enciclopédia Itaú Cultural>. Acesso em: 10 de julho de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BARLEUS, Gaspar. O Brasil Holandês sob o Conde João Maurício de Nassau. Tradução e anotações de Cláudio Brandão. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940.

BISPO, Alexandre Araújo e LOPES, Fabiana. Presenças: a performance negra como corpo político. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro,

PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 197-205, jan.-jun. 2022. ISSN-2448- 3338. DOI: https://doi.org/10.37235/ae.n43.13. Disponível em: <http://revistas.ufrj. br/index.php/ae.> Acesso em: 21 ser. 2023.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. A terra dá, a terra quer. São paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

BRASIL. [Constituição (1934)]. Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil. Rio de Janeiro, 1934. Disponível em: <Legislação Informatizada - CONSTITUIÇÃO DE 1934 - Publicação Original.>Acesso em: 31 dez. 2023.

CAJE, A. M. S. ; Cajé, S.M. Antonio . SABERES E FAZERES DA ENCRUZILHADA: projeto pedagógico da mini comunidade oba biyi, um legado ao encontro da lei 11.645. KOAN - Revista de Educação e Complexidade , v. 1, p. 01-11, 2018.

CAMPOS, Elisa. Aberturas e atravessamentos: poéticas da ação na arte urbana. OuvirOUver, 16(1), 174-187. https://doi.org/10.14393/OUV26-v16n1a2020-51491. 2020.

CARNEIRO, Sueli. Dispositivo de Racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser, Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Camões com dendê: o português do Brasil e os falares afro-brasileiros, Rio de Janeiro, Topbooks, 2022.

CERNICCHIARO, Ana Carolina. Daniel Munduruku, literatura para desentortar o Brasil. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 12, n. 1, p. 15-24, jan./jun. 2017.

CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. Lisboa: Livraria Sá Da Costa, 1978.

CULTNE.ACERVO. CuktneTV: T1EP5 Saida de Yaô - Exu. Disponível em: <candomblé - exu - saida de yaô.>. Acesso em: 13.07.2024

DANTAS, Alessandra. Homens brancos da parcela 1% mais rica têm renda maior que todas as mulheres negras do Brasil. UFMG, 2021. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/homens-brancos-da-parcela-1-mais-rica-tem-renda-maior-que-todas-as-mulheres-negras-do-brasil.>. Acesso em: 28.07.2024

D'ANGELIS, Wilmar da Rocha. Aprisionando Sonhos: A educação escolar indígena no Brasil. Campinas: Curt Nimuendajú, 2012.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Mil Platôs. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1995 - 2011.

DIOGO, Marcel Martins. I COLÓQUIO DISCENTE DIA 2 - 3/3 - PPG - EBA - UFMG. Youtube, 19 Out. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/64Rrk9zAq5U>. Acesso em: 13 Nov.. 2021.

DIOGO, Marcel. www.marceldiogo.com - Trabalhos, 2024. Disponível em: <https://marceldiogo.com/trabalho/>. Acesso em: 20 Nov.. 2021.

ELLWANGER, Giovana. Bienal de Veneza/Neves: Um espaço para a arte Crítica. 25° Encontro da Anpap, Arte: seus espaços e/em nosso tempo. Porto Alegre. 26 a 30 nov. 2016.

EM que Brasil você vive?': empregadas domésticas e parentes que nunca saíram do Brasil reagem a fala de Guedes. BBC News Brasil, Brasília, 13 de fev. de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-51476202.> Acesso em: 21 Nov.. 2021.

EVARISTO, Conceição. Becos da memória. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

FERNANDES, Thiago. O lugar da periferia na arte contemporânea. 2018. Disponível em:<https://nuvemcritica.com/2018/04/04/o-lugar-da-periferia-na-arte-contemporanea/>. Acesso em: 28 Nov.. 2022.

FIALHO, Ana Letícia; RIBEIRO, Luciara. Politizando o mercado de arte: Como novas propostas têm trazido à tona questões de raça, gênero e orientação sexual para o circuito. In: Revista Arte Brasileiros, Ed. 53 Letramento Antirracista, dez. p. 24 - 27. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/flip/artebrasileiros-53/>. Acesso em: 18 Nov. 2022.

ESCRITORA Conceição Evaristo fala da luta das trabalhadoras domésticas. EBC, 2015. Disponível em: <Escritora Conceição Evaristo fala da luta das trabalhadoras domésticas.> Acesso em: 28 Nov. 2022.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Salvador: Edufba, 2008.

FELINTO, Renata. Adinkra: O sussurro canônico do ventre do mundo. in: Adinkra, sabedoria em símbolos africanos. Organização Elisa Larkin Nascimento e Luiz Carlos Gá. Rio de Janeiro: Cobogó: Ipeafro, 2022.

GERMANO, José Willington. As quarenta horas de Angicos. Resenha do livro de Lyra, Carlos. As quarenta horas de Angicos: Uma experiência pioneira de educação. São Paulo, Cortez, 1996.

GESUELI, Fábio Gonzaga, OLIVEIRA SILVA, Tamires, "Não queremos ser o futuro, somos o presente": des-outrizar as subjetividades por um processo formativo decolonial, in: Revista Páginas de Filosofia, v. 10, n. 1, p. 119-135, jan.-jun. 2021.

GLISSANT, Édouard. El discurso antillano. Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.

GLISSANT, Édouard. Poética da Relação. Porto: Sextante, 2011.

GOMES, Laurentino. Escravidão, volume I: Do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares. Rio de Janiero: Globo Livros, 2019.

GONÇALVES, Ana Maria. Um defeito de cor. Rio de Janeiro, São Paulo : Record, 2009.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Luiz Antônio Silva (Org.). Movimentos sociais, urbanos, memórias étnicas e outros estudos. Brasília: Anpocs (Ciência Sociais Hoje, 2), 1984, p. 223-244.

GONZALES, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Flávia Rios; Márcia Lima (orgs.) Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GRIMAL, Pierre, Dicionário da mitologia grega e romana, Rio de Janeiro, ed. Bertrand Brasil, 2005.

GROYS, Boris. Arte, poder. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende, et al. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HALL, Stuart. Cultura e representação. Rio de Janeiro. Ed. PUC-Rio. 2016.

HARTMAN, Saidiya. "Vênus em dois atos". Revista EcoPós, v. 23, n. 3, 2020.

HARTMAN, Saidiya. Perder a mãe, uma jornada pela rota atlântica da escravidão. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARTMAN, Saidyia. Cuidadora de histórias: Saidiya Hartman fala de seu método de pesquisa e escrita e de suas impressões sobre o Brasil. [Entrevista cedida a] Iara Biderman e Paula Carvalho. Quatro cinco um a revista dos livros, São Paulo, n. 65, jan./fev. 2023. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/entrevistas/historia/cuidadora-de-historias.>. Acesso em: 22 dez. 2023.

HEINICH, Nathalie, "Da rejeição à arte contemporânea para a guerra cultural". Tradução: SILVA, Diogo de Moraes. Salvador: Políticas culturais em Revista, Dossiê - Guerras culturais: políticas em confronto, v. 15 n.1, jan/jun, 2022, p. 119-180.

HILL, M. "Mulatas" e negras pintadas por brancas: questões de etnia e gênero presentes na pintura modernista brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.

KELLEY, Robin D. G..Twenty Years of Freedom Dreams. Boston Review, 2022. Disponível em: <https://www.bostonreview.net/articles/twenty-years-of-freedom-dreams/>.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de,. O Candomblé bem explicado, nações Bantu, Iorubá e Fon. Organização Marcelo Barros. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LOWE, Kate. The Lives of African Slaves and People of African Descent in Renaissance Europe. In: SPICER, Joaneath. Revealing the African Presence in Renaissance Europe. Baltimore: Walters Art Museum, 2013a. P. 13-34.

LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. AGADÁ: abrindo caminhos para a afirmação da epistemologia africano-brasileira. Caderno CRH, vol. 24, núm. 62, maio-agosto, pp. 449-450, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

MACEDO, Bárbara. Portfólio: Desenho Sudaca, 2019. Disponível em: <https://babimacedo.wixsite.com/babimacedo/single-project-9.> Acesso em: 1 jan. 2024.

MAESTRI FILHO, Mário José. Depoimentos de escravos brasileiros. São Paulo: Ícone, 1988.

MAMMÌ, L. À margem. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 2, n. 3, p. 80-101, 2004. DOI: 10.1590/S1678-53202004000300008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2926.> Acesso em: 25 jan. 2024.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003.

MENDES, L. P.; CARMO; R. E. de O. O Huín do Vodum: carnaval como instrumento de desnagotização. Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 723-738, dez. 2020.

MENDES, Lorraine Pinheiro. Minha história é suada igual dança no ilê, ninguém vai me dizer o meu lugar. Políticas Culturais Em Revista, 14(2), 122–141, 2021.

MENDES, Lorraine Pinheiro. Para cantar à revelia. in : Dos Brasis. Igor Simões, Marcelo Campos e Lorraine Mendes. Catálogo da exposição. São Paulo: Sesc, 2023.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Traduzido por: Norte, Ângela Lopes. in: Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade, n° 34, p. 287-324, 2008

MOMBAÇA, Jota. Ñ Ṽ NOS MATAR AGORA. Rio de Janeiro: Cobogó. 2021.

MOURA, Bruno de Freitas. Maior presença de negros no país reflete reconhecimento racial Avaliação é de especialistas ouvidos pela Agência Brasil. Agência Brasil, Rio de Janeiro, dez. 2023. Disponível em: <Maior presença de negros no país reflete reconhecimento racial | Agência Brasil>. Acesso em: 10 fev. 2024.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. O tempo dos povos africanos. Suplemento didático. Ministério da Educação – MEC / Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – SECAD, 2007.

NKOSI (FAUSTINO), D. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo in: Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher / organização Eva Alterman Blay. – 1. ed. – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014

NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. N°18: p.62-73, mai/out, 2012.

OITICICA, Hélio. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo. 1968. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioiticica.html.>. Acesso em: 13 fev. 2024.

OLIVEIRA, Alice Rafaela Bispo de. Racismo obstétrico. Rádio Senado, Brasília, 2023. Disponível em: <Racismo obstétrico — Rádio Senado.> Acesso em: 10 jun. 2023.

OLIVEIRA, José Carlos. Inclusão social pela arte - Os números alarmantes da exclusão. Rádio Senado, Brasília, 2009. Disponível em: <Inclusão social pela arte - Os números alarmantes da exclusão (07'21") - Rádio Câmara> Acesso em: 16 abr. 2022.

OLIVEIRA, Heli Sabino de. Do conceito de “periferia”: primeiras aproximações teóricas. In: BRITO, Cristiane Miryam Drumond de. Entrelaçando redes, reflexões sobre atenção a usuários de álcool, crack e outras drogas. Jundiaí: Editora Paco, 2017. p. 168-186.

OXFORD Dictionaries. Disponível em: <http://oxforddictionaries.com/?region=us>. Acesso em: 16 maio. 2023.

PATRIOTA, Rainer. “Apresentação à edição brasileira”, in BERENDT, Joachim-Ernest e HUESMANN, Günther, O livro do jazz (São Paulo: Sesc-Perspectiva, 2014).

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

PRESENÇA NEGRA # MANIFEST0. Revista O Menelick 2° Ato, São Paulo, fev. 2015. Disponível em: <A PRESENÇA NEGRA # MANIFESTO - Revista O Menelick 2° Ato>. Acesso em: 20 nov. 2023.

PRIMEIRA favela do Brasil, Morro da Providência completa 120 anos, O Globo, Rio de Janeiro, 5 de jun, 2017. Disponível em: <Primeira favela do Brasil, Morro da Providência completa 120 anos - Jornal O Globo>. Acesso em: 13 maio. 2023.

PUFF, Jefferson. MP diz que Rio 'tirou' 669 mendigos das ruas para Copa apesar de proibição. BBC News Brasil, 2014. Disponível em: <MP diz que Rio 'tirou' 669 mendigos das ruas para Copa apesar de proibição - BBC News Brasil.>. Acesso em: 7 ago. 2023.

QUÍJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. En: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas Buenos Aires. Clacso, 2005.

REZENDE, Priscila. www.priscilarezendeart.com - Trabalhos, 2024. Disponível em: <http://priscilarezendeart.com/>. Acesso em: 20 nov. 2023.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala?. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Luciara Santos. Reflexões e considerações a respeito da formação e perfil da Coleção Africana da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História da Arte, Guarulhos, 2014.

RIO DE JANEIRO. Lei n. 1, de 1837, e o Decreto nº 15, de 1839, sobre Instrução Primária no Rio de Janeiro.

RODRIGUES, Carolina. Carinhosa-Cafuné MetaQuilombo. Texto expositivo. Belo Horizonte: Mitre galeria, 2022.

ROLNIK, Suely, In: Posiblemente hablemos de lo mismo, catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg. Barcelona: MacBa, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2003.

ROSA, João Guimarães Rosa. Tutaméia: Terceiras estórias. 9ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

ROSA, João Guimarães. “A terceira margem do rio”. In: Primeiras estórias. São Paulo: Global, 2019.

SANTOS FILHO, Onofre dos. “Ultra Aequinoxialem Non Peccari: Anarquia, Estado De Natureza e a construção Da Ordem Político-Espacial”. In: Monções: Revista De Relações Internacionais Da UFGD, 2019.

SANTOS, M. Deoscoredes, LUZ, Marco Aurélio. O rei nasce aqui - Oba Biyi, a educação pluricultural africano-brasileira. Salvador, Fala Nagô, 2007.

SANTOS, Milton. Pobreza Urbana. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2013.

SCHUCMAN, L. V. Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana (Tese de doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SIMÕES FILHO, Afrânio Mário. A tradicional instituição diante dos desafios da arte contemporânea. In: Museus de Arte e Conceitualismos. Cadernos do MAV - EBA - UFBA, ano 1, n°1, 2004.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Vitú de. Massuelen Cristina, Terreiros - Às margens do velha. Catálogo Mostras BDMG Cultural, Ciclo 2022.

SANTANA, TIGANÁ . Abrir-se à hora: reflexões sobre as poéticas de um tempo-sol (ntangu). Revista Eletrônica Espaço Acadêmico (Online) , v. 20, p. 4-13, 2020.

TOLEDO, Daniel; CAPORALI, Francisca. 7° Bolsa Pampulha, Museu de Arte da Pampulha, JA. CA., Belo Horizonte, 2018/2019.

TROPICAOS, Dayane. dayanetropicaos.com, 2017. Disponível em: <https://www.dayanetropicaos.com/trabalhos.> Acesso em: 22/02/2024.