

REVISTA **BOLETIM**

OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

ARTE E DECOLONIALIDADE

V. 96, N. 01.2022

Junho. Julho . Agosto/2022

ISSN 2526-7442

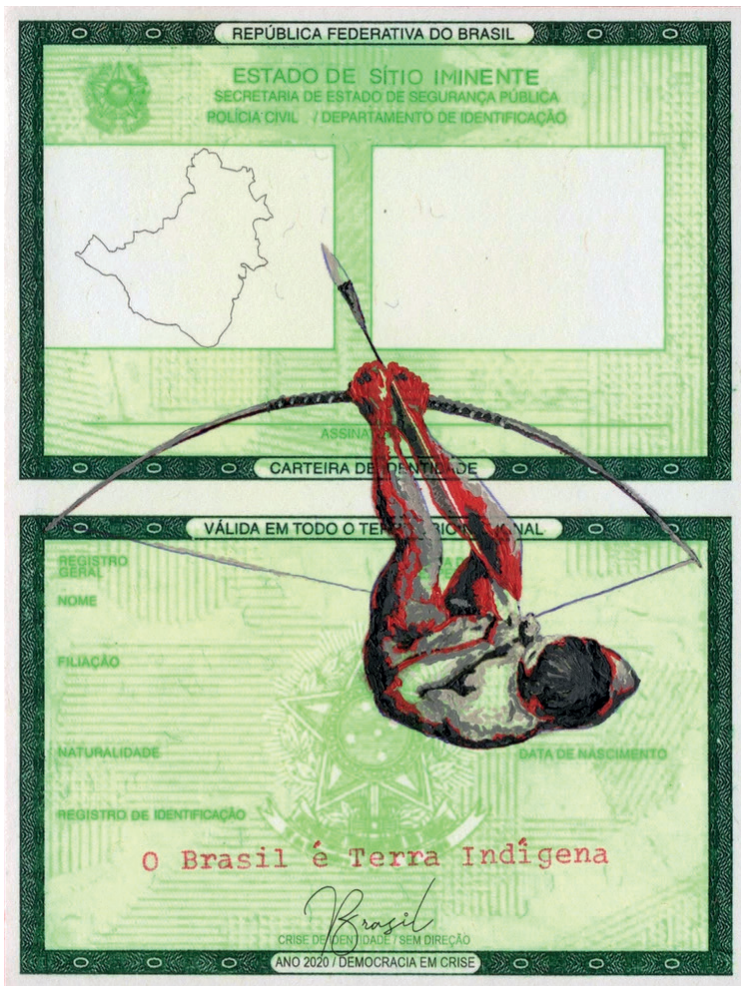
V.96

SEÇÕES

- Memórias, Culturas e Decolonialidade
- Poéticas e Decolonialidade



OBSERVATÓRIO
da diversidade
CULTURAL



HAL WILDSON
Série Identidades
Acrílico sobre identidade em papel algodão
São Paulo, SP, 2020-2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Maurício Amormino Júnior, CRB6/2422)

- B688 Boletim do Observatório da Diversidade Cultural, v. 96, n. 1 (jun.-ago. 2022) / Coordenação editorial José Márcio Barros... [et al]. – Belo Horizonte, MG: Observatório da Diversidade Cultural, 2022.
21 x 29,7 cm
- Trimestral.
Vol. 1, n. 1 (2014)-
ISSN 2526-7442
Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/boletins/>
1. Diversidade cultural. 2. Políticas culturais. 3. Arte urbana.
4. Espaço público. I. Barros, José Márcio. II. Val, Ana Paula do.
III. Dupin, Giselle. IV. Souza, Marcelo Renan de Oliveira. V. Melo, Sharine.

CDD 306.47

EXPEDIENTE

O Boletim do Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma publicação periódica que difunde textos, artigos, entrevistas, relatos de experiências, resenhas, reportagens e trabalhos artísticos (ilustrações, gravuras, fotografias) relacionados à diversidade cultural em suas diferentes perspectivas conceituais, metodológicas e estéticas, na qual pesquisadores envolvidos com a temática refletem sobre sua complexidade em suas variadas vertentes.

BOLETIM OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

Coordenação Editorial

José Márcio Barros
Ana Paula do Val
Giselle Dupin
Priscila Lolata
Sharine Melo

Editoria de Arte

Ana Paula do Val
Priscila Lolata

Revisão

Carolina Maria Soares Lima
Giselle Dupin
Jocasta Holanda
Luana Vilutis
Renata Leandro

Pareceristas

Joice Araújo
Sharine Melo
Jocasta Holanda
Carolina Maria Soares Lima
Marcelo Renan de O. Souza
Vitor Marques Barreto

Projeto Gráfico e Diagramação

Ana Carolina de Lima Pinto

Créditos das Imagens

Adriano Machado
Carina Lacerda
Cláudio Caropreso
Daiara Tukano
Hal Wildson
Jessica Lemos
Josi
Karen Eppinghaus
Lucas Soares
Ma Njanu
Marcela Bonfim
Mika
Sandro Ka
Tiago Sant'ana
Vulcanica Pokaropa

Capa

HAL WILDSON. Série Singularidades.
Técnica: Datilograma e Digigravura.
São Sebastião, SP, 2020

*

Acompanhe o ODC

observatoriodadiversidade.org.br



Projeto executado por meio da
Lei Estadual de Incentivo à Cultura.
CA: 2018.13609.0056

Realização



Parceiros



Patrocínio





ADRIANO MACHADO
Baratino (William com galo)
Fotografia
Feira de Santana, BA, 2018

SUMÁRIO

11

EDITORIAL

SEÇÃO I – MEMÓRIAS, CULTURAS E DECOLONIALIDADE

16

ENTRE ARQUIVOS E LITERATURA: PERCURSOS DE
DECOLONIZAÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL

Giulia Crippa

33

MUSEU DO MATO: ESCULTURA MUSEAL, POÉTICA DA
HERANÇA

Luciana Moniz de Aragão

42

GRIOTS: MEMÓRIAS, IDENTIDADE E RESSIGNIFICAÇÃO NO
ENVELHECER – RELATO DE EXPERIÊNCIAS SOBRE O LIVRO
ÁRVORE

*Maeli Gomes de Oliveira e Tamires Maria Lima
Gonçalves Santos*

57

TRANÇADEIRAS DE MASSARANDUPIÓ: PIAÇAVA, CONFLITOS
SOCIOAMBIENTAIS E SABERES TRADICIONAIS
EM RISCO NO LITORAL NORTE DA BAHIA

Marcos Paulo Sales e Sílvia Helena Zanirato

72

RENDA DE BILRO: IDENTIDADE DE RESISTÊNCIA DO
ARTESANATO NUMA COMUNIDADE TRADICIONAL DA BAHIA

*Vaneza Pereira Narciso, Viviane Pereira Narciso e Marcos
Paulo Sales*

SEÇÃO II – POÉTICAS E DECOLONIALIDADE

- 88** AS NARRATIVAS DE AVIVI NA PRODUÇÃO DE UMA POÉTICA VISUAL AFRO-BRASILEIRA
Ayrson Heráclito
- 94** PO_ÉTICA DAS MERMAZÁRIAS
Francisco Rômulo do Nascimento Silva
- 120** UM OLHAR DECOLONIAL SOBRE A TEMPESTADE, DE WILLIAM SHAKESPEARE
Weslaine Gomes
- 134** GRITANDO PELAS PAREDES: A ARTE URBANA COMO NARRATIVA DECOLONIAL NA AMÉRICA LATINA
Carolina Maria Soares Lima
- 147** CRISE E IDENTIDADE
Érika Bauer
- 154** CURRÍCULO E DECOLONIZAÇÃO: DISCUSSÕES INICIAIS NO CAMPO DO TEATRO (DIREÇÃO TEATRAL- UFBA)
Alexandra Gouvêa Dumas
- 165** ENTREVISTA COM JORGE ARMANDO NDLOZY
Colaboração de Wolfgang Pannek
- 174** DESCONSTRUIR DISCURSOS E PRÁTICAS NATURALIZADAS SOBRE OPRESSÕES E IMPUNIDADES
Solange Borelli e Cecilia Setti

- 186** ESTÁ NO SANGUE! RASTROS DE MEMÓRIA E PROCESSOS DE APAGAMENTOS RACIAIS
Talita Rocha da Silva
- 199** APARÁ - CAMINHOS DAS EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS NEGRAS NA CANÇÃO BRASILEIRA
Mariela da S. Santiago Laban
- 215** SOBRE A COORDENAÇÃO DO EDITORIAL E EDITORIA DE ARTE
- 218** SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL
- 221** APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS E AUTORES



DAIARA TUKANO
O canto da floresta
Acrílico sobre tela
1 m x 1 m
Aldeia Escola Floresta do povo Maxakali, MG, 2021

EDITORIAL

O Observatório da Diversidade Cultural (ODC) abre esta nova edição com uma novidade, pois inaugura um novo formato para o volume 96, n. 01/2022: agora o tradicional Boletim recebe o nome de Revista do Observatório da Diversidade Cultural. Para celebrar este novo momento, a temática proposta é “Arte e decolonialidade”.

A arte é um fenômeno social que envolve agentes e espaços de construção do saber, mediados por relações de poder que determinam quais epistemologias são válidas dentro dos sistemas das artes (SIMÕES, 2021, p.4). A mudança da família real portuguesa, em 1808, para o Brasil estabeleceu e oficializou práticas e instituições de artes e cultura, de educação e acadêmicas, além de universidades e currículos a partir de uma matriz de conhecimentos eurocêntrica, desconsiderando saberes, fazeres, histórias, culturas e artes dos povos originários e diaspóricos. Foi determinado, assim, um único sistema reconhecido, as artes europeias, focadas nas linguagens artísticas trazidas do além-mar e instituindo uma ideia de universalidade e hegemonia dos sistemas de artes. A difusão de uma arte branca, europeia, patriarcal, machista, racista e escravocrata garantiu a manutenção do poder simbólico, contribuindo de forma crucial com o projeto de embranquecimento da identidade nacional do país.

Contudo, essas culturas e sistemas de artes das margens, periféricas, indígenas, quilombolas, negras, feministas, LGBTQIA+, chamadas de minorias políticas e sociais (fora do circuito hegemônico), permaneceram resilientes e se mantiveram em pé diante dos processos de apropriação cultural e de apagamento de suas memórias e existências simbólicas. Além de preservarem tradições e cosmologias, também se afetaram, hibridizaram, expandiram expressões, criaram sistemas próprios de artes e, sem dúvida, plasmaram e interseccionaram as fronteiras entre o erudito e o popular, os lugares de fala, os territórios, as classes sociais, os gêneros, as raças e etnias. Assim, construíram narrativas contra-hegemônicas ao sistema elitista das artes e da produção de saberes culturais, que podem ser denominadas como uma perspectiva decolonial que, fora do

circuito hegemônico, busca resistir e desconstruir padrões, conceitos e perspectivas impostos aos territórios e identidades.

Nas artes brasileiras, o pensamento decolonial tem ajudado a contextualizar a complexidade dos sistemas simbólicos que definem as engrenagens sociais, as quais são disputadas pelo poder social e econômico, sendo as artes peças-chave na manutenção de hegemonias e negociações simbólicas (SIMÕES, 2021, p.4).

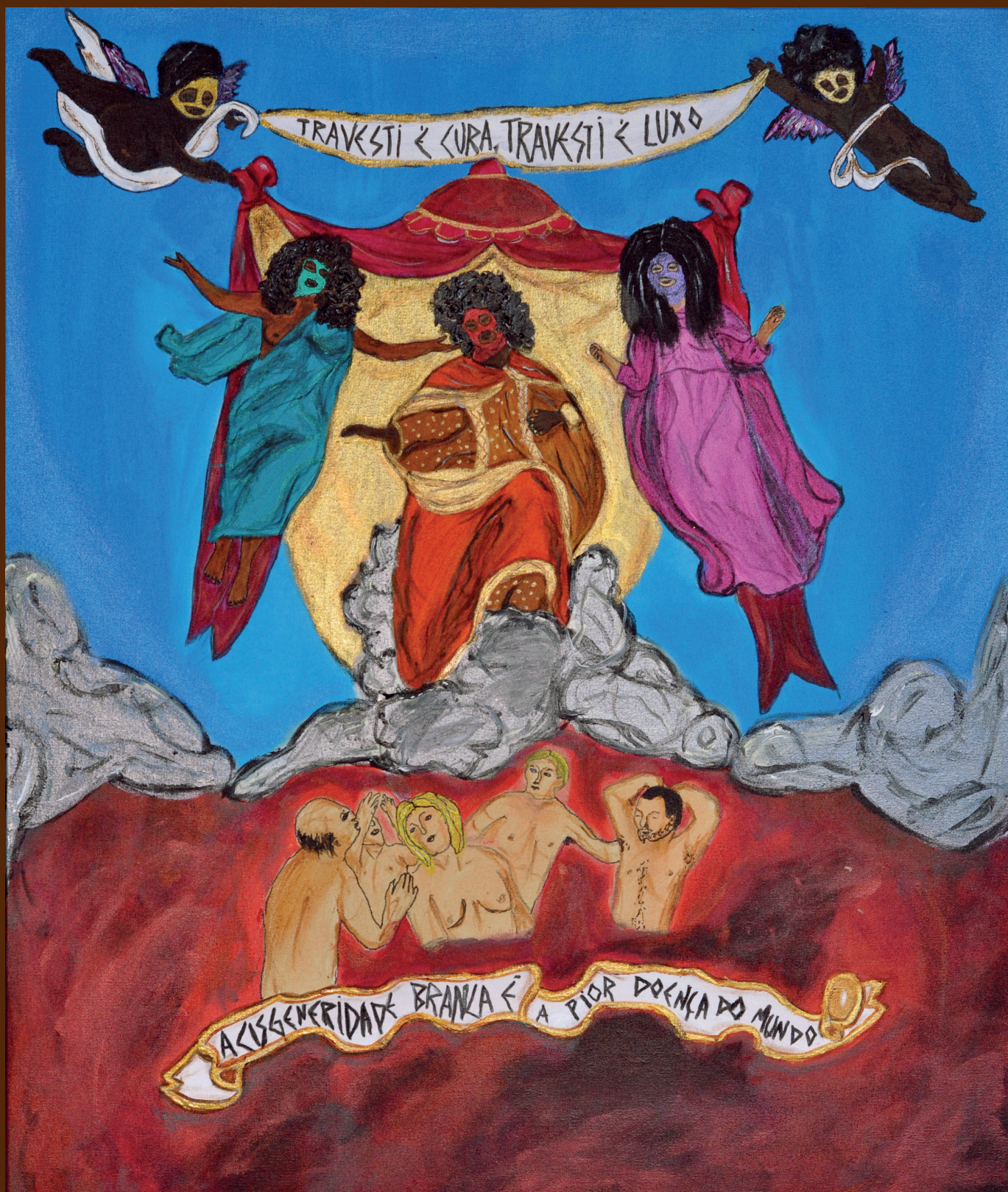
No contexto curatorial, o legado colonial tem ocupado o debate ao colocar ou re-contextualizar os problemas históricos e sociais oprimidos e silenciados e também ao questionar a falta de representatividade de grupos e identidades, ocupando lugares de criação, pesquisa e curadoria nas diversas linguagens das artes.

As forças criativas dessas expressões têm ocupado espaços hegemônicos de legitimação importantes nos circuitos das artes, como a Bienal de Artes de São Paulo (2021) e o Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo e da Bahia, o Museu Indígena para além de outros espaços institucionais.

Esta edição busca reunir trabalhos que reflitam sobre os diferentes aspectos e dimensões da relação entre as artes e a decolonialidade, envolvendo reflexões acerca das memórias, da diversidade cultural, dos processos identitários e das relações de poder, da criação artística, do acesso aos meios de criação, produção e difusão, do reconhecimento de práticas e artistas nos circuitos das artes e/ou pelas políticas públicas para artes, dentre outros caminhos.

REFERÊNCIAS

SIMÕES, Alessandra. **A hora e a vez do “decolonialismo” na arte brasileira.** Revista Visuais. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. no 12, v. 7. 2021.



VULCANICA POKAROPA
A Cura é Travesti
Acrílica e verniz vitral sobre tela
50x60x5cm
São Paulo, SP, 2020

MEMÓRIAS, CULTURAS E DECOLONIALIDADE



TIAGO SANT'ANA
Arqueologia-reapropriação
Objeto (açúcar e azulejos encontrados em engenho de açúcar)
Salvador, 2018

ENTRE ARQUIVOS E LITERATURA: PERCURSOS DE DECOLONIZAÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL

Giulia Crippa¹

RESUMO

O artigo visa pontuar os elementos politicamente conservadores dos arquivos em relação às leituras decolônias. Dialeticamente, propõe um uso “arquivial” da literatura pós-colonial como forma de produção de uma Memória Cultural capaz de impactar, com eficácia, a elaboração de narrativas documentadas como forma de história potencialmente decolonial.

*

Introdução

Este artigo visa examinar duas formas e práticas de mediação da Memória Cultural, no contexto de seus usos públicos, que definem o contexto (pós)colonial:

1) Memórias coloniais de arquivos, cuja localização, renomeação e, em alguns casos, desaparecimento, reflete atitudes públicas e políticas estatais de ofuscação, ao invés de revelação e reflexão do/sobre o passado colonial.

2) O papel da literatura, que se constitui como um espaço intermediário entre a memória e a história, como o reino da memória viva, assumindo a responsabilidade de lembrar e cumprir as três tarefas que pertencem à instituição do arquivo, que são as de administrar as memórias públicas, recuperar as memórias privadas e preservar, selecionar, organizar e transmitir documentos para fins sociais, políticos e culturais.

Em relação à primeira questão a ser abordada, a matéria central é a desconstrução da lógica classificatória, destinada a desvendar a matriz

¹ Professora Associada, Dipartimento di Beni Culturali da Universidade de Bolonha (Itália). Doutora em História Social pela USP; Livre Docente em Ciência da Informação pela USP. E-mail: giulia.crippa2@unibo.it

colonial da memória cultural (especialmente a memória dos arquivos), propondo contra narrativas como resistência e derrubando a própria lógica desta ordem através da criação literária.

Em relação ao segundo ponto proposto, em uma revisão seletiva da ficção mundial contemporânea, encontrei uma preocupação generalizada com o problema da história em escritores cujos temas, estilos e métodos diferem acentuadamente. Quer sejam atribuídos à categoria de “terceiro-mundista”, realista mágico, pós-colonial, realista, modernista, pós-modernista, feminista ou o que quer que seja, estes escritores revelam uma profunda preocupação com as inúmeras forças históricas que se uniram para moldar as especificidades culturais para as quais eles se posicionam. Para esses escritores, o trabalho histórico, realizado através de atividades de documentação, exigiu um grande sofrimento coletivo e um esforço para encontrar os elementos de um passado “documentado” – ou seja, de um passado fiel ao que aconteceu, mas capaz de gerar novas possibilidades. Pareceu lógico, portanto, testar a viabilidade da arte literária como um instrumento crítico da memória, analisando algumas dessas narrativas contemporâneas que enfrentam o problema da história. Não apenas porque são obras extraordinárias de grandes escritores contemporâneos, mas também porque o problema da história é explicitamente tematizado em todos os romances selecionados.

Embora muitos romances contemporâneos tematizem a história em um sentido geral, as obras selecionadas parecem incomuns em seu tratamento proeminente e insistente das narrativas relacionadas à dimensão do documento e a forma como a história é contada.

A memória cultural hegemônica

Em Roma, perto da Piazza di Porta Capena, há um pequeno canteiro com um cipreste e duas placas comemorativas, uma dedicada às vítimas do massacre de 11 de setembro de 2001 em Nova York, inaugurada em 2009 pelo então prefeito de direita. A outra com uma frase de George Santayana: “Aqueles que não se lembram do passado estão condenados a repeti-lo”. A questão que nos interessa neste espaço é, paradoxalmente, o apagamento da memória e, mais especificamente, da memória colonial. De fato, antes de lembrar as vítimas do trágico ataque ao solo norte-americano em 2001,

neste lugar encontrava sua colocação o obelisco de Axum, roubado da Etiópia durante a conquista colonial pelo fascismo, em 1937. Somente em 2005 a Itália devolveu o monumento à Etiópia, respondendo ao pedido de restituição, mas no lugar onde se encontrava o monumento, paradoxalmente, a memória do passado colonial desapareceu completamente.

Este não é um caso isolado: em toda a Europa há uma luta para tornar transparente o fenômeno do colonialismo, principalmente naqueles países onde tem tido proporções muito maiores e mais duradouras do que na Itália. Basta pensar na França, onde uma das ligações com o passado imperial é representada pelos Arquivos Nacionais de Outre-Mer (ANOM), localizados em Aix-en-Provence, que mostram como o giro arquivístico na gestão francesa da história colonial serve como gesto obliquamente redentor, na medida em que esta instituição é apresentada como local de preservação de um passado que não reflete o estado atual das discussões, colocado numa perspectiva histórica que enfatiza a distância política e ética entre o “então” e o “agora”.

A página introdutória do site ANOM nos diz:

Herdeiros de mais de três séculos de história, os Arquivos Ultramarinos Nacionais preservam duas grandes coleções com um passado administrativo e arquivístico diferente:

- Os arquivos das Secretarias de Estado e dos Ministérios responsáveis pelas colônias francesas do século XVII ao século XX.
- Os arquivos transferidos das antigas colônias e da Argélia na época da independência, entre 1954 e 1962, além dos arquivos de gestão que permaneceram nos países em questão.

(<http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/anom/en/Presentation/Historique.html>)

Estes arquivos devem sua existência a uma história colonial que só é reconhecida indiretamente na página inicial do site e nas informações fornecidas sobre a origem e organização dos diversos tipos de recursos (ministeriais, repatriados e privados) preservados. Qualquer referência ao processo real de colonização é substituída por sua cronologia ou implícita nas expressões “colônias francesas” ou “ex-colônias”. O que queremos destacar é que existe a reivindicação de um legado cuja formação atual, através de agendas e políticas conflitantes, que geram várias formas de dominação, expropriação, resistência, participação e manutenção, permanece em grande parte latente, escondida. Os arquivos foram estabelecidos sob a pressão de eventos históricos, quando a França estava entrando em

sua fase pós-colonial, e a denominação da instituição que preserva os registros coloniais, juntamente com a ausência, pelo menos aparente, de um aparato acadêmico sistemático dedicado ao contexto histórico não europeu ao qual devem sua existência, torna de vez insignificante o papel da reflexão pós-colonial e as possibilidades de descolonização do discurso memorial a eles atribuído.

O estudo de Krzysztof Pomian (1997), dedicado aos arquivos franceses, no terceiro volume de *Les Lieux de mémoire*, obra de Pierre Nora, encontra-se na última seção de todo o projeto, “De l’archive à l’emblème”, onde se afirma que a missão do departamento de arquivos modernos da França é “administrar e controlar os arquivos públicos que constituem a memória da nação e uma parte essencial de seu patrimônio histórico”. O decreto oficial do Estado francês, de 1979, ratifica a conexão inextricável entre as duas formas distintas, memória e história, de relacionar presente e passado. O ofuscamento, no *Les Lieux de mémoire*, do colonialismo na memória e na história francesa é confirmado pela entrada ‘Arquivos’, tornada ainda mais evidente pelo *hapax*: “Em 1699, foram estabelecidos os arquivos da Marinha, das Colônias e das Galés”, uma referência que permanece tristemente não desenvolvida.

No arquivo há sempre algo que escapa: ele é composto tanto de estratificações, presenças e ausências quanto de materialidade e provas. É difícil compreender o significado do silêncio, do que não foi dito ou não pode ser dito, do que não é reconhecido ou foi removido, na medida em que não faz parte da positividade explícita de uma gramática ordenada e rigorosa que afirma e, em sua ordem, torna algo “evidente”. Em uma inspeção mais detalhada, o arquivo é uma ordem meticulosa constantemente enfrentando o caos (Derrida, 2002). A isto, acrescentamos que

Todo arquivo, na medida em que está sempre ligado ao passado e tem necessariamente a ver com a memória, tem de fato uma espécie de fissura. É ao mesmo tempo sulco, abertura e separação, rachadura e separação, rachadura e desprendimento, rachadura e fissura, até mesmo laceração. Mas o arquivo é sobretudo um material escamoso, cuja característica é, em sua origem, ser feito de entalhes. De fato, não existe um arquivo sem rachaduras. Sempre se entra como se por uma porta estreita, esperando penetrar profundamente na espessura do evento e em suas cavidades. Penetrar material de arquivo significa revisar os traços. Mas é, acima de tudo, cavar diretamente na encosta. Este é um empreendimento arriscado porque, em nosso caso, muitas vezes foi uma questão de fazer memória através da fixação obstinada de sombras em vez de fatos reais, ou fatos históricos afundados no poder da sombra. Muitas vezes tivemos que traçar nosso próprio perfil sobre traços pré-existentes; para entender os

contornos da sombra e tentar nos ver a nós mesmos a partir da sombra, como sombra. Muitas vezes o resultado tem sido desconcertante. (MBEMBE, 2019, p. 151).

Há algo, no entanto, que permanece “inarquivável”: são os corpos e os objetos que não podem entrar na memória cultural oficial das instituições, afogados, no passado, no Oceano Negro e, hoje, no Mediterrâneo ou entre Nações cada vez mais marcadas por fronteiras intransponíveis, imensos arquivos de esperança e morte. Certos objetos, certos corpos, escapam da memória, porque não podem ser compreendidos em sua radicalidade sem explicitá-los em uma ordem classificatória, privando-os de seu “sopro vital” (MBEMBE 2019, p. 150), tornando-os, assim, inofensivos, neutralizando seu potencial de escândalo. Talvez seja precisamente porque estas memórias e estes órgãos não pertencem a instituições que eles mantêm sua radicalidade.

César escreveu, em 1955:

E quanto aos museus, dos quais a Europa se orgulha tanto? Teria sido melhor, tudo considerado, se nunca tivesse sido necessário abri-los. Melhor se os europeus tivessem permitido que as civilizações além do continente europeu vivessem ao seu lado, dinâmicas e prósperas, inteiras e imutáveis. Melhor se tivessem permitido que essas civilizações se desenvolvessem e florescessem em vez de oferecer membros dispersos, esses membros mortos, devidamente rotulados, para que nós admirássemos. Afinal, por si só, o museu não é nada. Não significa nada. Ele não pode dizer nada. Aqui no museu, o arrebatamento da autogratificação apodreça nossos olhos. Aqui, um desprezo secreto pelos outros nos seca o coração. Aqui o racismo, não importa se é declarado ou não, drena toda empatia. Não, na escala do conhecimento, a massa de todos os museus do mundo nunca poderia superar uma única centelha de empatia humana.² (CÉSAIRE, 1967, p. 79)

Esta parece ser essencialmente a função dos espaços da memória ocidental: uma função de culto e, ao mesmo tempo, política e cultural, que se estabelece como necessária para a própria sobrevivência do Ocidente, paralelamente à função do esquecimento. Documentos, objetos, corpos, discursos, escreve Mbembe, devem continuar pairando como fantasmas, escandalosos em sua ausência nas instituições responsáveis pela memória cultural. Para o autor, eles deveriam estar “em toda parte e em nenhum lugar”, aparecendo “na forma de uma invasão e nunca como uma instituição” (MBEMBE, 2019, p. 151).

2 Todas as traduções do original são da autora.

A ausência provoca um esforço de imaginação que se torna radical, uma ausência que produz instituições invisíveis, ainda inexistentes: lugares de hospitalidade para as narrativas e os corpos dos “malditos da terra” (Fanon, 1967), espaços definidos pelo Mbembe como “anti-museus”, e não instituições como estamos acostumados a pensar, lugares de transição, refúgios concebidos por e para as testemunhas e testemunhos do modo de produção escravocrata da Modernidade, um conceito que o arquivo recusou-se e recusa-se sistematicamente a conter (Mbembe, 2019). Instituições de memória cultural, sejam arquivos ou museus, são objetos de discussões estratificadas nas quais o discurso hegemônico foi articulado, traduzido, contestado e mediado por aqueles que ali trabalham com pesquisa, organização, preservação, valorização, assim como por aqueles que as atravessam como subjetividades. Basta pensar na documentação museológica dos artefatos, produzida histórica e contextualmente como todas as práticas burocráticas, que se torna necessário investigar, junto aos objetos. Esta documentação que acompanhou todos os objetos, é essencial para qualquer discurso sobre restituição, que é produzido com base nesses documentos de arquivo e nos catálogos, que possibilitam estabelecer vínculos de propriedade e autenticidade. Como é preciso levar em conta o fato de que as necessidades expressas pelos documentos podem mudar profundamente ao longo dos anos (valores diferentes são atribuídos a artefatos ao longo do tempo, como são descritos destacam aspectos e valores diferentes), então tudo que é produzido como documento deve ser considerado parte das escolhas no tratamento comunicativo das memórias. No decorrer da investigação nos arquivos, é imprescindível, portanto, estudar como foram estabelecidas categorias e ideias intelectuais que, com o passar do tempo, com base no falso conceito de “neutralidade” dos dados arquivados, se tornaram normativas. Listas, registros, catálogos devem ser considerados como tecnologias ligadas ao desenvolvimento do campo disciplinar dos arquivos e dos museus desde o século XIX, criando as estruturas dos bancos de dados digitais contemporâneos, modelados, nesta perspectiva, sobre conhecimentos inevitavelmente de matriz colonial.

Memória Cultural Literária

Talvez por causa do esforço imaginativo que os arquivos relacionados

ao mundo colonial impõem, torna-se crucial recorrer a outras formas de estabelecer a memória cultural. De fato, o arquivo, como reino colonial de memória, parece emergir, capaz de desenhar um contraste (sombrio) entre arquivos oficiais e ficcionais, em que estes últimos, ligados ao espaço “imaginado” ou “virtual”, se opõem aos arquivos oficiais, entendidos como “históricos” ou “físicos”, mas não necessariamente “reais”, “verdadeiros” ou “autênticos”. A literatura, neste sentido, funciona como espaço restaurador daquela memória que reivindica a verdade do arquivo, completando sua escassez, corrigindo sua falsidade ou compensando sua completa ausência.

A era pós-colonial nos apresenta uma série de livros que trazem à luz as histórias não contadas, obscurecidas pelas crônicas oficiais da História Universal Ocidental. A memória e a história, no caso do conhecimento colonial, parecem se colocar em extremos opostos do espectro do arquivo, e a literatura se esforça para preencher o abismo emocional e ético entre eles.

No romance histórico *Segù*, Maryse Condé (1988) realiza a monumental tarefa de recriar a vida do povo Bambara através de várias gerações de governantes Traoré e seus súditos entre os séculos XVIII e XIX, época crucial em que este poderoso império africano se viu sob a pressão das forças colonizadoras europeias e da expansão muçulmana. A forma e a grandeza do romance o transformam em uma vasta saga coletiva, entrelaçando recriação genealógica, pesquisa etnográfica e fatos históricos, em uma narrativa que ressuscita e transcende o arquivo. Trabalhos como *Texaco*, de Patrick Chamoiseau (1994) e *La Seine était rouge*, de Leïla Sebbar (2003), utilizam amplamente recursos documentais para revelar as consequências socioeconômicas da criação, em 1946, dos “Departamentos Ultramarinos” do Caribe (no caso de Chamoiseau) ou para questionar as lacunas históricas e políticas sobre as ações violentas da polícia contra os manifestantes anticoloniais durante a guerra na Argélia (no caso de Sebbar).

O romance de Chamoiseau, vencedor do *Prix Goncourt* em 1992, narra as lutas da população de uma Comunidade contra sua destruição e o apagamento da memória causado pelo desenvolvimento urbano contemporâneo em Fort-de-France, na Martinica. O romance toma emprestadas as características formais do arquivo, enquanto ergue um complexo andaime narrativo de relatórios oficiais e notas pessoais, escritos

privados e notas explicativas. Sua narrativa integra e eventualmente substitui documentos históricos silenciados, ausentes ou falsos.

Usando o tropo do imigrante de segunda geração que não fala “a língua do país” (SEBBAR, 2003, p. 9), o livro de Leïla Sebbar trata de um episódio crucial da guerra franco-argelina: a repressão sangrenta de um protesto contra a guerra organizado pela FLN em Paris, em 1961, e seu subsequente encobrimento, sob as ordens do prefeito de polícia Maurice Papon. Como, na ausência de um inquérito oficial credível, o número real de vítimas e sua causa de morte foram duramente contestados, Sebbar delega a busca da verdade a seus personagens: um adolescente francês de família argelina, um jornalista argelino no exílio durante a “década escura” de seu país e um cineasta. Suas narrativas individuais ilustram a natureza multidirecional e mediada da memória pós-colonial, enquanto destacam a vocação de arquivagem da arte, que coleta e sedimenta vestígios do passado perdidos no discurso oficial.

Duas grandes narrativas decoloniais

É possível, através do prisma da memória cultural, construir um paralelo entre dois romances que são bastante diferentes na origem e no desenvolvimento narrativo. Estes são os romances da afro-americana Octávia Butler, *Kindred* (2018) e da argelina Assia Djébar, *La femme sans sépulture* (2002). Ambos propõem uma confrontação da herança colonial.

Kindred usa o dispositivo da viagem no tempo, para permitir que a protagonista, Dana Franklin, salve a vida de Rufus Weyland várias vezes, no sul escravocrata dos EUA. Rufus está destinado a ser um proprietário de escravos que violará e impregnará uma das ancestrais de Dana, e se isso não acontecer, a própria Dana será destinada a não existir.

Djébar, por outro lado, reescreve a vida de uma combatente pela liberdade argelina, Zoulikha Oudai, uma protagonista histórica da guerra de libertação dos anos 50, torturada e massacrada pelos franceses, cujo corpo nunca foi encontrado.

Pela leitura das duas obras, observa-se que, embora os tópicos e as configurações dos dois trabalhos sejam diferentes, em ambos os casos é encenada uma relação causal entre os eventos do passado e sua influência no presente. Ambos os textos se encaixam na descrição da meta-história proposta por Linda Hutcheon (1989):

O que eles sugerem [...] é que não existe um passado “real” para nós hoje, direta e naturalmente acessível: só podemos conhecer – e construir – o passado através de seus traços, suas representações. Como temos visto repetidamente, sejam documentos, relatos de testemunhas oculares, filmagens de documentários ou outras obras de arte, elas ainda são representações e são nosso único meio de acesso ao passado. (HUTCHEON, 1989, p. 113)

Ao ir além do aspecto mimético e realista do romance tradicional, as duas obras problematizam a questão da representação e da verdade a partir da perspectiva dos grupos marginalizados. Em ambos os casos, as autoras estabelecem e, em seguida, desfocam as linhas que dividem a ficção da história (Hutcheon, 1989). Djebbar questiona, em sua história, o status do romance biográfico como forma de intervenção no debate historiográfico. O livro abre com um *Avertissement*:

Neste romance, todos os fatos e detalhes da vida e morte de Zoulikha, a heroína de minha cidade de infância, durante a guerra de independência argelina, são relatados com uma preocupação de fidelidade histórica, ou, eu diria, com uma abordagem documental. Entretanto, alguns dos personagens ao lado da heroína, especialmente aqueles próximos à sua família, são aqui tratados com a imaginação e as variações que a ficção permite. Usei voluntariamente minha liberdade romancística, precisamente para que a vida de Zoulikha pudesse ser mais iluminada, no centro de um grande afresco feminino – de acordo com o modelo dos antigos mosaicos de Cesareia da Mauritânia [...] (DJEBAR, 2002, p. 9)

Assim, o problema da representação da verdade é colocado explicitamente pois, ao mesmo tempo, seu livro é um romance que inclui uma abordagem documental, garantindo assim uma “verdade” histórica, e uma obra de imaginação. Da mesma forma, esta lógica se aplica ao romance de Butler: uma espécie de “arqueologia” literária na qual somente através de um ato de imaginação se pode compreender alguma verdade, desde que este ato imaginativo tenha suas raízes na memória.

É claro que há diferenças notáveis entre Butler e Djebbar. A primeira é uma afro-americana de Los Angeles, que sempre escreveu em inglês e é mais conhecida por seus romances de ficção científica, enquanto a segunda, nascida e criada na Argélia, mudou-se para os Estados Unidos nos anos 90, mas suas obras são escritas em francês, enriquecidas com ritmos e termos árabes. As obras de Djebbar têm aparecido desde os anos 50, ao mesmo tempo em que a Argélia estava entrando no processo de descolonização da França. Seus romances e novelas se concentram

na reescrita contra a colonização e a opressão das mulheres. Sobre estes temas, podem ser encontradas semelhanças com *Kindred*, uma reescrita da história afro-americana. Deve-se notar que ambas as autoras ganharam prêmios e menções por seus trabalhos e são objeto de estudos acadêmicos. Djébar, além disso, foi nomeada à *Académie Française* em 2005. Embora haja mais de duas décadas entre a publicação de *Kindred* (originariamente publicado em 1979) e de *Femme sans sépulture* (de 2002), Djébar começou a se dedicar à história de Zoulikha nos anos 80.

Ambos os livros têm uma protagonista feminina como parte essencial de uma reflexão transeccional sobre feminismo e colonialidade, embora em Butler personagens masculinas ocupem um lugar importante na trama. Ambas as autoras, também, visam um amplo público de leitores (americanos brancos e negros para Butler e argelinos e franceses para Djébar).

Kindred lida com a centralidade da escravidão na história americana e as consequências do passado sobre o presente. É possível pensar no romance como uma alegoria nacional, na medida em que Dana e Kevin, o marido branco da protagonista, são bastante representativos da realidade contemporânea. A interpretação alegórica do texto parece ser apoiada pelo simbolismo das datas das “viagens ao passado” da protagonista, a mais evidente das quais é o 4 de julho, a última vez que Dana volta no passado para a plantação. Outras datas, entretanto, parecem se referir à história dos Estados Unidos. A terceira viagem a leva a 1819, um bicentenário muito menos conhecido: foi em 1619 que a documentação atesta a chegada dos primeiros africanos escravizados na Virgínia. O trabalho de Butler destaca a necessidade de os brancos enfrentem sua própria história pois, de fato, é durante esta viagem que a protagonista é acompanhada por seu marido. O penúltimo retorno de Dana ao presente, é 19 de junho, uma referência à mesma data em 1863, quando a escravidão foi oficialmente abolida e que, desde 1865, tem sido uma data comemorativa (Dia da Emancipação Afro-Americana). Finalmente, vale a pena considerar o sobrenome do casal, Franklin, uma referência a Benjamin Franklin, figura que é ao mesmo tempo fundadora da nação e ligada à sua trajetória de escravização: proprietário de escravos, que ele libertou, Franklin foi um defensor da educação de negros livres e signatário de uma petição em 1790 a favor da abolição.

Representantes da América contemporânea, Dana e Kevin não estão

preparados para seu encontro com a dureza da história. Quando finalmente se reencontram, depois de cinco anos de permanência de Kevin no passado, eles têm dificuldade em se reconhecerem, por causa das feridas que a permanência deles nesse passado deixou em cada um, especialmente no corpo de Dana, castigado e chicoteado na plantação. Interpretados sempre por uma perspectiva alegórica, estes corpos “marcados” mostram como o necessário e inevitável retorno ao passado é doloroso tanto para negros quanto para brancos, embora inevitavelmente mais para os negros, assim como é necessária uma ‘permanência’ metafórica mais longa para que os brancos entendam o que aconteceu e como isso afeta o presente, enquanto a perda do braço de Dana e suas cicatrizes simbolizam o que resta deles no passado.

O romance de Djébar enfoca a presença/ausência da lutadora pela liberdade Zoulikha, cuja voz desencarnada ilumina, paradoxalmente, sua corporeidade. Assim como Butler, que através do dispositivo de viagem no tempo faz de Dana uma espécie de fantasma sem idade, Djébar insere alguns monólogos de Zoulikha, um fantasma pela ausência de um corpo, retomando a perspectiva de Mbembe (2019). O interesse da autora pela personagem não se deve apenas à sua participação na luta pela independência: Zoulikha foi a primeira mulher “diplomada da região” (DJEJAR, 2002, p. 19); ela escolheu o marido que queria; divorciou-se duas vezes; foi trabalhar na cidade; deixou sua filha ser criada por um parente e conseguiu evitar usar o véu em uma época em que isso era incomum. Ela não teve medo de afirmar o racismo dos colonizadores franceses nem de criticar as injustiças do sistema colonial diante dos próprios franceses.

Djébar traça claramente um caminho que se desenvolve desde o proto-feminismo da protagonista até sua luta nacionalista e isto, em um contexto onde o feminismo é frequentemente visto em oposição aos movimentos nacionalistas, revela perspectivas inovadoras: o nacionalismo da protagonista está centrado em uma rede feminina que a apoia quando ela se torna uma *mujiáidin*. Através da figura de Zoulikha, Djébar traça uma nova historiografia argelina que focaliza o papel das mulheres nos processos de descolonização.

Os dois livros não terminam com soluções fáceis. O fim de *Kindred* não oferece todas as respostas que Dana procura: o que aconteceu com Kevin nos cinco anos passados no Sul escravocrata, o que aconteceu

com as personagens escravizadas, o que acontecerá com a relação de Kevin e Dana. Estes silêncios refletem, talvez, o fato de que parte da história permanece irrecuperável. De forma paralela, Djébar não tenta substituir os silêncios da história por uma comemoração inequívoca da participação de uma mulher no processo de independência argelina. Pelo contrário, para evitar tal monumentalização, ele usa uma polifonia de vozes femininas muitas vezes desestabilizadoras. Onde *Kindred* se concentra em um casal inter-racial, sobrecarregado com o peso de uma alegoria nacional, em *La femme sans sépulture* a relação entre as mulheres é privilegiada como um caminho narrativo da construção da Argélia.

Considerações finais

Semelhante aos museus e outras instituições tradicionais, os arquivos passaram por mudanças significativas nas últimas décadas, em direção a uma maior acessibilidade e transparência, facilitada principalmente pelos avanços nas tecnologias digitais. Estas mudanças levaram a novos desafios que oferecem possibilidades imprevistas de democratização, tanto em termos de acesso quanto de produção de conhecimento por novas vozes, marginalizadas por muito tempo. A descolonização dos arquivos tem um significado mais amplo, que vai além de interrogar o legado colonial e as relações de poder neocolonial existentes, ou mesmo emergentes (Stoler, 2009). Portanto, o que temos tentado discutir é como desfazer, ou pelo menos evitar, a perpetuação das epistemologias neocoloniais, lutando pelo reconhecimento de certos materiais como relevantes, apesar das constantes rejeições das instituições (Ernst, 2016). Um dos níveis que precisamos considerar ao lidar com a memória cultural pensada em uma matriz decolonial reside no reconhecimento de que os critérios e classificações ocidentais, aparentemente neutros, são na verdade ferramentas para manter o papel dos arquivos dentro de um projeto imperialista de dominação e afirmação, enquanto a ampla disseminação de documentos digitalizados pode oferecer a ilusão de uma nova “democratização” do conhecimento. No entanto, a aparente abundância de material disponível online muitas vezes resulta em uma sobrecarga que, em vez de reformular narrativas ocidentais estabelecidas, apenas complementa e confirma sua primazia.

O problema da narração de memórias culturais contemporâneas e o reconhecimento de sua legitimidade ou não são temas do discurso pós-colonial e decolonial.

A análise da literatura é particularmente interessante ao observar as formas de impacto das reflexões culturais e políticas desenvolvidas pelo meio acadêmico ao entrarem em contato com um público globalizado, desafiando certos princípios de universalidade de origem eurocêntrica. Os romances podem ser observados identificando, como seu núcleo principal, a produção de discursos que se tornam institucionais e que se originam na formação de memórias alternativas àquelas, em base binária, da dialética centro-periferia, num esquema discutido, já nos anos 70, por Fernando Novais (1986).

A questão que identificamos nestes produtos é a da possibilidade de narrativas alternativas legítimas àquelas produzidas pela tradição Ocidental, nas quais qualquer alteração à ordem imposta pela formação de arquivos institucionais criados pela colonização não responderia à ideia de verdade, mas seria relegada para o espaço da invenção. Queríamos discutir o princípio do conhecimento legítimo e ilegítimo com base no status das produções discursivas que, como ficções, são consideradas como memórias sociais "secundárias", pois ainda existem princípios eurocêntricos que afirmam que as construções históricas só reconhecem a validade dos discursos produzidos pela criação de fontes documentais, já que há muito foram articuladas a partir de arquivos europeus e coloniais, especialmente desde o século XIX.

Os romances estão ligados à esfera da produção artística e da imaginação e, ao mesmo tempo em que ainda não são bem vistos pelo mundo acadêmico da história, eles entram, de forma efetiva, no mercado simbólico do capitalismo tardio, conforme analisado por Beatriz Sarlo (2007).

A história proposta por estes romances impõe a irrupção do presente, transformando-os em operações que só podem ser decodificadas na medida em que são estruturadas como narrativas fictícias. Assim, eles são capazes de ir muito além do campo disciplinar da história, alcançando a esfera pública da comunicação política.

Nossa proposta quis discutir estas obras literárias, sugerindo uma revisão das regras metodológicas de uma história ainda eurocêntrica,

que afirma supervisionar as formas de reconstituição do passado, através de um ideal epistemológico que se apresenta como garante de uma produção histórica de “qualidade”, correspondendo assim à construção da autoridade. Por outro lado, a história narrada pela ficção, sensível às estratégias com as quais o presente “captura” o passado, revela-se aberta a um “senso comum” capaz de orientar o público de diferentes maneiras, legitimando certas perspectivas pós-coloniais e decolonias que ainda são menores no mundo acadêmico.

REFERÊNCIAS

AOM: <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/anom/en/Presentation/Historique.html>

BUTLER, Octávia. **Kindred**. London: Headline Publishing Group, 2018.

CÉSAIRE, Aimeè. **Discours sur le colonialism**. New York-London: Monthly Review Press, 1972. p.79

CHAMOISEAU, Patrick. **Texaco**. Torino: Einaudi, 1994.

CONDÉ, Maryse. **Segù**. Roma: Edizioni Lavoro, 1988. 2 Vol.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

DJEBAR, Assia. **La femme sans sépulture**. Paris: Albin Michel, 2002.

ERNST, Wolfgang. **“Radically De-Historicizing the Archive: Decolonising Archival Memory from the Supremacy of Historical Discourse”**. In: AA.VV. *Decolonising Archives*. Ghent: L’Internationale Books, 2016.

FANON, Frantz. **Black Skin, White Masks**. New York: Grove Press, 1967.

HUTCHEON, Linda. **The politics of postmodernism**. London-New York: Routledge, 1989.

MBEMBE, Achille. **Nanorazzismo: il corpo notturno della democrazia**. Bari: Laterza, 2019.

NOVAIS, Fernando. **Estrutura e dinâmica do Antigo Sistema Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

POMIAN, Krzysztof. “De l’archive à l’emblème”. In: NORA, Pierre. **Les Lieux de mémoire**, Paris: Gallimard, 1997, vol. 3.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado:** Cultura da Memória e Guinada Subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEBBAR, Leïla. **La Seine était rouge.** Paris: Babel, 2003.

STOLER, Ann Laura. **Along the archival grain:** epistemic anxieties and colonial common sense.



KAREN EPPINGHAUS
Luzir
Fotografia
Comunidade de Vão de Almas, Goiás, 2022

MUSEU DO MATO: ESCULTURA MUSEAL, POÉTICA DA HERANÇA

Luciana Moniz de Aragão¹

RESUMO

Que futuro podemos ter com o presente que construímos? Com que futuro sonhamos? Onde estão os modelos para o futuro? O que a herança espiritual, memórias, outras percepções de tempo e espaço podem nos ensinar? Um museu pode potencializar experiências locais, afetar percepções e contribuir para a sobrevivência harmoniosa do ser humano? Um esboço de resposta vindo dos pés da Serra do Sincorá, na Bahia.

*



Série Jaci. 2016. Acervo Museu do Mato

¹ Luciana Moniz é graduada e mestre em Museologia pela UFBA, foi diretora executiva do MAM da Bahia e da 3ª Bienal da Bahia, desenvolve o projeto Museu do Mato na área rural de Mucugê, e é pesquisadora sobre relações entre arte, herança, natureza e bem comum. E-mail: luciana.moniz@gmail.com

O Museu do Mato é uma escultura, uma Escultura Museal. Escultura cuja matéria-prima é pensamento e o cinzel a palavra. Palavra que molda pensamento. Palavra que deve ser potente o suficiente para provocar transmutações, mudanças de percepção. A matéria plástica desta Escultura Museal são pensamentos, subjetividades relacionadas a formas de percepção da natureza, dos bens espirituais, do tempo, do espaço, da vida. É uma obra coletiva, construída a partir de subjetividades compartilhadas, e com o desejo de transformar o futuro.

A Escultura Museal é um conceito elaborado no campo híbrido entre arte e museologia, baseado em princípios do artista alemão Joseph Beuys², e tem estrutura de planta: raízes, ramos, flores. RAÍZES são o passado, memória, tradição, o Sal alquímico; RAMOS são mediação, criação, adaptação, o Mercúrio da alquimia; FLORES / PÓLEN, é o novo, a potência do futuro, o Enxofre. Esta também é a estrutura funcional dos museus: passado, presente, futuro – preservar, pesquisar, comunicar (modelo PRC³).

Museu é instância de legitimação, cujo propósito é criar e legitimar narrativas culturais / artísticas, ideias e lógicas. O propósito do Museu do Mato é produzir e difundir reflexões e exercícios poéticos sobre natureza, tempo, ciclos, amplitude, aridez, água, trabalho, sobrevivência, memória, transmutação (decomposição, compreensão e recomposição), sistemas vivos, espaço, fruição, estado de participação, imprevisibilidade, cosmos. Novas lógicas a partir de um círculo pequeno, fora dos centros urbanos, buscando alguma independência das instâncias e ideias hegemônicas.

Leituras poéticas das relações natureza / cultura; percepções, valores e tradições de fruição, plantio, lida com a terra; alimentos, remédios caseiros, rezas; ancestralidade; relações entre herança espiritual (herança ligada aos valores do espírito) e patrimônio total (natural e cultural), podem provocar sensibilização e mudanças de perspectiva sobre o cotidiano e sobre a vida, e contribuir para o bem comum.

Segundo a teórica política Hannah Arendt⁴ – que estudou a formação dos regimes autoritários totalitários instalados na primeira metade do século XX (nazismo e comunismo) – a massificação é um método de domínio

² Joseph Beuys (1921-1986) foi um artista e teórico alemão considerado um dos mais influentes da segunda metade do século XX.

³ Formulado na Academia Reinwardt em Amsterdam, o modelo PRC agrega as funções do museu em torno de três pólos: *Preservation-Research-Communication* (preservação-pesquisa-comunicação).

⁴ Hannah Arendt (1906-1975) foi uma filósofa alemã de origem judaica. Entre suas principais ideias estão o respeito às diferenças, inclusão (pluralismo político), contrário ao totalitarismo, onde as decisões sobre a sociedade são tomadas por um só grupo; a importância de decidir em conjunto o futuro comum (“O revolucionário mais radical se torna um conservador no dia seguinte à revolução”); a preservação do espaço público para prática da liberdade e da cidadania; e as relações entre poder – para ela fruto da convivência e cooperação – e o domínio total, que anula a interação social.

total sobre seres humanos, que os torna incapazes de ter consciência das consequências dos seus atos e palavras. O indivíduo submisso age como uma engrenagem do domínio total (AGUIAR, 2010, p.1), um domínio institucionalizado, legitimamente eleito.

O método do domínio externo é eliminar qualquer conjunção que possa favorecer a existência de elos afetivos, solidariedade, colaboração, raízes culturais – os bens espirituais dos quais falava Beuys, o Sal. Como explica o filósofo Odílio Aguiar – que estudou o pensamento de Arendt – sem raízes, a percepção é de um mundo de desamparo e ódio, que se espalha sem controle. E o mal “se realiza na banalidade, na injustiça e nas radicais práticas de violência contra apátridas, imigrantes, mulheres, desempregados, índios, negros, crianças, idosos e a natureza” (AGUIAR, 2010, p.4). No cotidiano.

Para Arendt, nas sociedades massificadas o mal banal, da vida mundana, comum, do dia-a-dia, surge do sentimento de impotência, submissão, solidão, condicionamento. Cujas únicas formas de libertação são os dons do espírito: pensar, querer e julgar. O mal é a renúncia à capacidade de pensar. Ao renunciar do pensamento se renuncia ao espírito. Ao abdicar do espírito, o indivíduo, o grupo, se torna submisso à lógica externa dominante, seus clichês morais e palavras de ordens (ARENDR, 1995).

O indivíduo que se submete ao domínio total não se reconhece dotado da capacidade de dar início a qualquer coisa, se sente incapaz de criar. “É um círculo vicioso onde quem não encontra a criatividade em si recusa os dons do espírito. O mal é o vazio reflexivo. Quem pensa se dignifica” (AGUIAR, 2010, p.2). Os exercícios dos dons do espírito produzem uma sociedade melhor, o cuidado com o bem comum, o amor *mundi*. É a dimensão ética da vida (AGUIAR, 2001).

Os pensamentos de Beuys e Arendt convergem em diversos pontos. Para os dois a livre fruição dos dons do espírito (pensar, querer e julgar) – através de ações de libertação da vontade, usando a potência de gestos e palavras para canalizar energias coletivas –, pode transformar o mundo. A reflexão aprofundada, transdisciplinar e coletiva é capaz de promover o despertar da consciência sobre os bens espirituais, o bem comum, produzindo o amor *mundi*.

Para Hannah Arendt a experiência humana se divide nas esferas da contemplação e da ação, o trabalho, a participação na vida pública, o

exercício dos dons do espírito, recriar o novo coletivamente. É o Pólen da obra de Beuys, a transformação do mundo através da criatividade, da força do pensamento criativo, expressão como estratégia de organização das experiências: transformar ações cotidianas e organizar o esforço coletivo para alcançar um novo estágio evolutivo de humanidade, a partir de uma visão holística da sociedade e da natureza.

O mundo comum, como pensado por Hannah Arendt, é organizado em torno de valores institucionalizados, família, arte, religiões, partidos, sindicatos, justiça e outros sistemas, espaços físicos e simbólicos, onde os indivíduos podem exercitar a empatia e a solidariedade entre iguais e diferentes. Os governos totalitários atacam as instituições e os elos de amparo e respeito entre as pessoas, tudo que possa multiplicar os dons do espírito, gerar solidariedade e ação. O que é negado em tempos de horror são as subjetividades.

A pesquisadora Lotte Arndt⁵ entende que contemporaneamente as referências (o Sal, as raízes), se fragmentaram e os sistemas instituídos são incapazes de representar o interesse comum, de proteger cidadãos e sociedades da supremacia de poderes excludentes, o que promove um sentimento geral de abandono político, cultural e social, uma crise de representação (ARNDT, 2017). E nessa conjuntura as instâncias culturais tem o papel preponderante de multiplicar as zonas de contato, de troca de reflexões, valores, sensações, emoções, percepções. E para serem capazes dessa tarefa precisam se reinventar. Para Arndt:

(...) os museus podem hoje participar na resistência às explosões reacionárias e contribuir, através de suas práticas, para abrir e destacar caminhos previamente invisíveis, ressoar com sons inauditos, resultantes de encontros entre vozes e corpos muitas vezes separados por hierarquias sociais, e assim esboçar, com uma transversalidade barroca e às vezes dissonante, uma linguagem que se inventa no caminho (ARNDT, 2017, tradução nossa).

Segundo a pesquisadora Nora Sternfeld⁶ “lógicas participativas estão entre as principais tendências do campo museológico” (STERNFELD, 2017, p.8) na teoria e na prática. Assim como enunciados inclusivos anti-

⁵ Lotte Arndt leciona na École d'art et design de Valence. Seu PhD é sobre negociações pós-coloniais em revistas culturais relacionadas à África. Sua produção científica foca em tópicos relacionados ao presente pós-colonial e estratégias para subverter narrativas eurocêntricas. Ela acompanha o trabalho de artistas que interrogam criticamente o presente pós-colonial e os pontos cegos da modernidade.

⁶ Nora Sternfeld é educadora e curadora. Faz parte do trafo.K, um escritório de produção de conhecimento crítico baseado em Viena, e de freethought, uma plataforma de pesquisa. É diretora artística do Bergen Assembly e professora de Curadoria e Mediating Art, na Universidade de Aalto, em Helsinki, Finlândia, e codiretora do ECM - educação / curadoria / gestão - Masterprogramme de teoria e prática de exposições na Universidade de Viena.

nacionalistas, questões sobre representação e políticas de memória hegemônicas, teorias decoloniais, herança cultural como instrumento de inclusão social e cidadania, museus como zonas de agenciamento, de narrativas e processos museológicos alternativos: exercícios para imaginar mundos possíveis.

Para ela, mesmo diante da conjuntura atual e a partir de círculos pequenos e isolados, é possível atuar sem ser assimilado pelo sistema comercial, e sem se isolar, tendo impacto no desenvolvimento democrático e saudável da sociedade. Para ser participativo não é preciso estar nos centros emissores de discursos e práticas, tomar distância e experimentar formatos independentes também é resistir. Este momento crítico da história pede espaços de colaboração, de criação de novas reflexões, e experimentos sobre transformações do mundo a partir do cotidiano. Mesmo sem saber onde exatamente o trabalho pode levar, e o que fazer com o conhecimento produzido.

Nesse panorama de privilegio dos interesses econômicos e autoritarismo, em detrimento de valores ligados ao desenvolvimento humano, Sternfeld acredita que “o desafio das instâncias culturais é manter o compromisso crítico e continuar a produzir e difundir discursos e práticas sobre memória e herança cultural cada vez mais independentes das instâncias hegemônicas de poder” (STERNFELD, 2017, p. 9).

Arte é um locus de articulação das subjetividades. Arte é olhar para fora a partir do universo interior. A criatividade é capaz de criar novas modelagens de sociedade. A herança espiritual é mensagem poética, passada de geração em geração, que tem o poder de ressignificar a existência humana. Museu é o espaço simbólico para transmissão de fragmentos dessas mensagens poéticas. Dentro do museu é possível moldar o futuro.

A natureza e seus padrões possuem uma lógica própria e um profundo sentido de equilíbrio e harmonia. A observação de sistemas biológicos e fenômenos naturais pode trazer soluções para problemas diversos do cotidiano. As experiências participativas e contemplativas nas relações entre sujeito e ambiente ativam processos criativos, alargando fronteiras e provocando novas interpretações e significados para a arte e a vida, novos paradigmas.



Ação artística “A Montanha Mágica”. Nícia Freire, 2019. Acervo do Museu do Mato.

A Escultura Museal é um processo poético contínuo, como os ciclos naturais, e o MATO é objeto natural, arquétipo, imagem, símbolo dessa obra. MATO é a vegetação que nasce espontaneamente, em local e momento inesperados. É capaz de germinar em qualquer lugar, qualquer terreno. MATO tem alto poder de adaptação, aproveita ao máximo qualquer escasso recurso que surja. Precisa de pouco tempo para germinar e florescer. É poliploide: capaz de se modificar geneticamente. É auto-compatível: capaz de se polinizar com seu próprio pólen. MATO é capaz de hibernar até ter condição de desenvolvimento. Produz continuamente. E por isso tudo é perene, quase imortal.

MUSEU DO MATO é museu-obra que tem pensamento como matéria: reflexões sobre natureza e cultura; sobre relações entre bem comum e memória; sobre herança espiritual e mudanças de percepção em tempos de transição. Como todo museu, é uma instância de legitimação.

Aqui é SERTÃO. Ideia que envolve relações entre tempo e experiência cotidiana, SECA, SOL, suas causas e efeitos físicos, mentais, emocionais, espirituais. Aqui nas GERAIS da Chapada Diamantina, na amplidão, no tempo lento das cordilheiras, todo esforço é nada diante de uma força maior: tudo é amplo, aberto e paradoxalmente hermético.

POÉTICA DA HERANÇA. Herança espiritual. Conhecimentos a partir da experiência cotidiana, vivências poéticas nas Gerais. Em busca da

consciência a partir de fragmentos. Fragmentos ancestrais de sangue e de espírito. Pensando como os bens ou valores espirituais podem continuar sendo transmitidos para contribuir para o BEM COMUM.

Nesses tempos de profunda transição os valores do espírito humano se perdem no excesso de informação, de ambição, excesso de pressa. Em lugares distantes da velocidade urbana, em contato direto com a natureza, é possível buscar a dimensão real do espírito, do tempo, dos ciclos. Ritmo da natureza se sobrepondo à velocidade do capital, retornando à escala da vida natural, não-industrial.

Perspectiva poética nesta realidade permite crer e criar utopias. Recriação coletiva de valores espirituais agregadores. Ganhar consciência, transformar as estruturas mentais, em busca da ordem no caos. Para isso é necessária percepção ampliada, alteridade, solidariedade, atenção e TEMPO. Para produção de pensamentos e processos capazes de ressignificar nossa existência.

As ações do Museu do Mato tem o objetivo de mapear, identificar, potencializar subjetividades de agentes locais: diversos repertórios; relações poéticas com história, cultura, natureza, patrimônio material e imaterial, cultura, arte; que dialoguem com diferentes dimensões locais; para ampliar percepções sobre o mundo, estimular a reflexão e o reconhecimento de outros valores simbólicos, como estes das entranhas da Chapada Diamantina; construir novas possibilidades de futuro, reativar experiências, consolidar conhecimentos, divulgar ideias: ecoar outras vozes.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Odílio Alves. **Filosofia política no pensamento de Hannah Arendt**. Fortaleza: EUFC, 2001.

AGUIAR, Odílio Alves. Violência e banalidade do mal. **Cult**, São Paulo, p.1-2, 14 mar. 2010. Mensal. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/violencia-e-banalidade-do-mal/>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

ARENDT, Hannah. **A vida do Espírito: o pensar, o querer, o julgar**. 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995. 2 v. Tradução de Antonio Abranches, Cesar Augusto Almeida e Helena Martins.

ARENDT, Hannah. **As Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 395 p. Tradução de Roberto Raposo.

ARNDT, Lotte. Introduction. In: **qalqalah** n° 3 ^{1/4}, p. 03-09. Paris, 2017. Disponível em: <https://www.betonsalon.net/IMG/pdf/qalqalah-3_1_4-2.pdf> Acesso em 11 jun. 2022.

MONIZ, Luciana. **A revolução somos nós**: esboço de uma escultura museal a partir da alquimia de Joseph Beuys. 2019. 211 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Museologia, Programa de Pós-Graduação em Museologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31868>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

STERNFELD, Nora. Why exhibit at all? An answer from the year 2030. In: **qalqalah** n° 3 ^{1/4}, p. 10-43. Paris, 2017. Disponível em: <https://www.betonsalon.net/IMG/pdf/qalqalah-3_1_4-2.pdf> Acesso em 11 jun. 2022.

7GRAUS (org.). **Dicionário de sinônimos online**. 2022. 7Graus. Disponível em: <<https://www.sinonimos.com.br/>>. Acesso em: 11 jun. 2022.



MARCELA BONFIM
Rezador
Fotografia
Alta Floresta , RO, 2015

GRIOTS: MEMÓRIAS, IDENTIDADE E RESSIGNIFICAÇÃO NO ENVELHECER – RELATO DE EXPERIÊNCIAS SOBRE O LIVRO ÁRVORE

Maeli Gomes de Oliveira¹

Tamires Maria Lima Gonçalves Santos²

RESUMO

O presente trabalho apresenta a criação do livro Griots, que se trata de um projeto que discute questões ligadas à memória, identidade e ancestralidade. Para essa produção, foram realizadas oficinas arte-educativas em espaços públicos através do Edital Arte todo dia da Fundação Gregório de Mattos. É fruto do compartilhamento de saberes com idosos de sete asilos e um orfanato em Salvador e buscou salvaguardar formas de ser ancestral.

*

Introdução: o início da jornada

No território brasileiro a velhice aparece simbolicamente como o período de descansar, aposentar sendo até mesmo considerado como improdutivo. É também uma busca de retiro, em que não se pode assumir de forma física e mental certas ações no conjunto social. Nesse período torna-se necessário fortalecer vínculos familiares e de convívio para promover a autonomia e a sociabilidade dos idosos. Embora, o envelhecimento populacional, seja um fenômeno universal, marcado pela velocidade da transição demográfica comprovada no nosso país, não é notório o investimento em políticas públicas sociais e de saúde que favoreçam o envelhecer saudável ou mesmo que garantam uma cobertura de atenção ao idoso que não consiga conviver em espaços familiares seguros.

¹ Doutora em Saúde Pública pela Universidade Federal da Bahia. É docente adjunta do curso de Enfermagem da Universidade Estadual de Feira de Santana atuando em supervisão de Estágio no Hospital Especializado em Saúde Mental Lopes Rodrigues, atuando no Grupo de Trabalho Humanizado. E-mail: maelioli@hotmail.com.

² Doutoranda em Educação pela Universidad Autónoma de Madrid. Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Docente na Universidade Federal da Bahia, atuante no curso de Design com foco em Ilustração e Educação Inclusiva à crianças surdas. E-mail: tamilima.santos@gmail.com.

Após conhecimento dessa realidade e da legislação brasileira com base no Estatuto do Idoso que respalda os direitos das pessoas com idade igual ou superior a 60 anos, e que além das necessidades básicas como higiene, alimentação e moradia, ressalta que manter a mente ativa através da realização contínua de atividades artísticas e culturais são vitais para manutenção da saúde mental e física da pessoa idosa. Foi a partir desse conhecimento que se buscou o desenvolvimento do projeto **Griots: arte e ancestralidade**, com o objetivo de estimular a realização de atividades artísticas e educativas entre as pessoas idosas que ocupam esses espaços de acolhimento e retiro, através do resgate das suas memórias e histórias vivenciadas e compartilhadas. E através dessas vivências criou-se o livro árvore.

O livro árvore é uma produção editorial, o qual consiste em poesias, fotos e detalhes como: folhas flores, raízes e papéis transparentes que significam as memórias e afetos das pessoas idosas residentes nessas casas. Convém ainda dizer que a fonte de inspiração para a escolha do nome Griots, originou-se no vocábulo jali ou jeli (djeli ou djéli na ortografia francesa), que define as pessoas comprometidas em preservar e compartilhar histórias, fatos históricos e os conhecimentos e as canções de seu povo. Existem os griots músicos e os griots contadores de histórias. Eles ensinavam a arte, o conhecimento de plantas, tradições, histórias e davam conselhos aos jovens príncipes. Além disso são eles os responsáveis por assegurarem a tradição e a cultura ao compartilharem com os demais as suas experiências.

Nesse sentido, as atividades propostas foram substanciais para o levantamento das memórias e histórias desses sujeitos, pois durante a realização das mesmas, estabeleceu-se um vínculo de confiança, o que favoreceu a partilha de suas experiências de vida. Nesses marcantes momentos, eles contaram suas histórias e compartilharam aprendizados com uma atividade sensitiva. No desenvolvimento dessas atividades foi realizada uma contação das histórias relatadas pelos idosos com as crianças do Espaço Lar Vida, onde as mesmas, ouviram as histórias e desenharam o que sentiram em cada história contada. As histórias foram cruciais para a criação do livro, pois se tornou um material experimentado, fugindo de bases clássicas, dando originalidade aos assuntos ligados à memória dos nossos Griots.

Memórias, identidade e resignificação no envelhecer

Muitas pessoas não aceitam o processo de envelhecimento e até chegam a adoecer psicologicamente por não compreenderem o seu novo lugar no mundo. No tocante à autoimagem, memórias e identidade existe um arcabouço teórico definindo sobre o significado de cada variável nesse processo de envelhecimento. Em relação à autoestima, Morais (2009), afirma que a mesma poderá influenciar para uma boa ou má qualidade de vida. Considerando a importância do espaço que ocupamos no mundo, a identidade é o “[...] o produto de uma intersecção de diferentes componentes, de discursos políticos e culturais e de histórias particulares” (HALL, 2006, p.38). Muitos fatos históricos acontecem no entorno de uma pessoa, mas é considerado relevante o que traz significado para a vida particular, pois isso define quem é a pessoa e como quer ser representada.

Desse modo, assim como as histórias, as pessoas tendem a trazer consigo traços de seu pertencimento, sua identidade e memória, que dependem das particularidades do contexto sociocultural de que fazem parte. Muitas pessoas tornam-se adultas e não permanecem no lugar de origem, mas levam consigo essas marcas e as memórias de sua infância. Essas memórias podem ser revividas e recontadas com riso, se forem lembranças boas e nostálgicas.

Pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições. [...] Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa” particular). (HALL, 2006, p.89).

Assim, o avivamento da memória traz à tona uma imensa bagagem de relações construídas em diversos locais, culturas e relações interpessoais. Já a memória é a reunião de recordações sobre histórias de vida ou histórias de um grupo. Essas lembranças têm relação com a infância, com pessoas, lugares e fatos que lhe ocorreram; até mesmo experiências sensoriais podem ficar guardadas como memórias. O inconsciente preserva aquilo que é considerado mais importante, seja uma memória de algo bom ou ruim que aconteceu. Sendo assim, percebe-se que a memória é seletiva e a

capacidade de guardar não é relacionada pela idade ou pelo que diz para decorar: a memória é guiada pelo impacto que algumas sensações ou momentos nos causam. Assim, ressalta-se como se compõe sentimentos de identidade. Para o autor:

A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLACK, 1992, p.204).

Dessa forma, entende-se porque muitas pessoas não guardam na memória os fatos históricos importantes do país, já que tais momentos não influenciaram diretamente suas vidas. Então, os fatos foram esquecidos de suas lembranças, porém, o cérebro também possui a capacidade de apagar propositalmente as memórias ruins, que causaram muita dor à pessoa. Nesses casos, pode-se reafirmar como a memória seleciona os fatos que constituem a identidade. Para Pollack (1992), a memória é atemporal, e o sujeito pode manter acesa na memória o que considera mais importante, saltando o tempo e realocando em outros momentos da história, buscando a ressignificação.

Na memória individual, permanecem a personalidade e histórias particulares da vida, enquanto, na memória coletiva, é possível evocar recordações impessoais quando for de interesse do grupo; um exemplo é a função da oralidade de transmitir conhecimentos e histórias que foram vividas pelos antepassados. São recordações não vividas, mas foram sentidas pelo grupo em geral, então permanecem o sentimento de recordação e o desejo de perpetuar esse sentimento aos mais novos do grupo. Dessa forma, a memória é constituinte da organização social e cultural da vida. Cabe à pesquisadora o cuidado ao analisar os relatos orais das memórias, entendendo-os como tramas de significados em movimento, que se deslocam no tempo e segregam recordações que podem ou não vir à tona em outros momentos.

A narrativa de suas recordações é o esforço de um sujeito para construir sua identidade. As histórias de vida devem ser consideradas como expressões da identidade social do informante, e essa identidade é o resultado de um processo de apropriação simbólica do real. Ao investir no relato e na ação, ao conferir sentido aos gestos e materializar as significações adquiridas, o ator torna-se sujeito dos seus atos. (MOTT; NEVES; VENÂNCIO, 1988, p.35).

Nesse sentido, recordar é um modo de construir a identidade. O que é lembrado tem valor simbólico e contribui para que a pessoa se desenvolva. Dessa maneira, também se percebe elos com a ancestralidade, pelo avivamento de suas origens e a transferência de práticas passadas às próximas gerações. Portanto, escolher um suporte atemporal para contar tais histórias é fundamental para trazer ao idoso um sentimento de representação. Tendo em vista que a Política Nacional do Idoso (Lei Nº 8.842) declara em seu primeiro artigo o objetivo de assegurar direitos dos idosos, criando condições para promover sua autonomia, integração e participação efetiva na sociedade (BRASIL, 1994), é preciso revisitar práticas de reintegrar tais pessoas à sociedade.

Tendo em vista a variabilidade desses conceitos de memória, identidade, autoestima e sua subjetividade, com o propósito de promover orientações para um envelhecimento com a salvaguarda de suas histórias é que nasce a ferramenta livro. Com a produção literária, pode-se notar a intrínseca relação entre memória e identidade, já que as histórias carregam traços sobre memórias, pertencimento e etnia do autor. Para Ferreira (2005), a identidade social reflete a etnicidade, como o entendimento dos traços culturais identificadores e diferenciadores dos grupos.

O caminho metodológico

O caminho metodológico utilizado nesta pesquisa permeia a Etnografia e o Design Thinking. A etnografia trata-se de um ramo da antropologia social em que o pesquisador tem contato direto com o sujeito ou com a comunidade que deseja estudar e busca compreender um pouco de sua cultura para registrá-la. Percebe-se que o método etnográfico propõe a interpretação do comportamento de indivíduos ou grupos (CLIFFORD, 1998). Outros autores apoiadores da etnografia que deram suporte na metodologia foram Minayo (1994) com Pesquisa social: teoria, método e criatividade, e Thompson (1998) com Ideologia e cultura moderna. O autor John Thompson (1998) acredita na importância da aplicação de uma metodologia interpretativa, analisando as formas simbólicas encontradas como expressões culturais. Portanto, durante oito meses houve o contato com a comunidade idosa de Salvador ao visitar sete instituições de longa permanência públicas nos bairros: Itapuã, Piatã, Brotas, Campinas de Brotas, Barbalho, São Tomé de Paripe, Boa Viagem.

Nesse momento foram propostas as oficinas arte-educativas para promover o acesso ao lazer e a cultura e também conhecer suas histórias. Essa série de atividades criativas instigou aspectos cognitivos dos idosos. A oficina de bonecas estimulou a memória afetiva sobre elos familiares, a oficina de plantas medicinais ajudou a recordar os ambientes vividos, como a casa e seu cotidiano doméstico, as oficinas de recorte e colagem estimularam a coordenação motora, abriu fronteiras para as conversas sobre a sensação de cada cor e sua importância em memórias e a Oficina de cadernos de memórias, os fez lembrar de grandes histórias que marcaram suas vidas. Como última experimentação, compartilhamos as histórias contadas e fotos dos idosos para nova geração, ou seja, crianças. Visitamos o Orfanato Lar Vida e fizemos uma oficina de desenho e encadernação a partir das memórias dos idosos. Após o período das oficinas deu-se o desenvolvimento do livro e nessa etapa foi utilizado o Design Thinking (2011), metodologia criativa advinda do Design colaborativo, em que o público-alvo é inserido no processo. A metodologia então se divide em três fases: Imersão, Ideação e Prototipação. Na Imersão, o objetivo é propor ideias, conhecer e reunir informações sobre o público-alvo. Para tanto, foi realizadas as oficinas previamente apresentadas. Na Ideação foram organizadas as histórias compartilhadas e definições sobre como as memórias afetivas deveriam ser registradas em poesia, fotografia e desenhos no livro. Já na Prototipação, o primeiro livro nasceu, ao ser diagramado, impresso e montado. Esse momento foi validado em dois momentos: o primeiro sendo o retorno à Casa de Repouso Rosa Menina em Piatã, e o segundo momento foi o lançamento do livro Griots: Arte e Ancestralidade no espaço Ativa Atelier - Rio Vermelho.

Resultados e experiências

A memória é um elo constituinte entre as recordações das histórias de vida do indivíduo e a formação de si mesmo. Essas lembranças são selecionadas e registradas no inconsciente e podem ser reavivadas através de conversas, entrevistas e momentos de ordem sensorial tais como barulhos, cheiros e cores que remetem a alguma passagem da vida. Dessa forma, é possível perceber que a memória possui movimento próprio, pois ela “[...] desloca-se no tempo, sai do presente em direção ao

tempo vivido e refaz o caminho em direção ao presente, é nesse tempo que ela vive” (FERREIRA, 2005, p.6). Assim, observa-se a não obrigatoriedade da memória em obedecer ao tempo cronológico. As recordações que serão mais marcantes nem sempre serão as mais previsíveis, como um aniversário ou uma conquista no âmbito profissional ou acadêmico. O registro da memória pode se ater a um lugar visitado apenas uma vez na infância ou fatos corriqueiros da vizinhança, o que importa é como esses momentos podem marcar a história e a lembrança de um sujeito.

Por meio de conversas e trocas de experiências, as marisqueiras contaram um pouco de suas lembranças e reconstruíram brinquedos que pensavam ter esquecido. Realizar tais atividades foi um aprofundamento da reflexão sobre o lugar que memórias tem no mundo, e como estão relacionadas com a ancestralidade. A importância de cada fato em suas vidas, o que carregam com eles por tanto tempo e a maior descoberta: o tempo tem sua própria maneira de caminhar e a relevância do que fazemos e do que somos varia no contexto social e familiar que ocupamos. É preciso construir história com os pontos-chaves relevantes e saber que se transformarão em memórias e marcas de nossos corpos.



Figura 1 – Oficina em Abrigo São Gabriel, Ribeira – Salvador. Fonte da autora

E por falar em corpo, esse foi o quesito crucial para planejar as atividades arte-educativas, uma vez que foi necessário desacelerar, pensar no tempo, nas conversas, na coordenação motora e nos materiais utilizados. Essa percepção foi sentida nas primeiras atividades pois os idosos queriam receber os produtos da oficina já prontos (a boneca, o

caderno), pois já estavam acostumados a fazer atividades mais simples como pintar ou colar. Então foi necessário fazê-los acreditar em suas próprias habilidades, e as cuidadoras agradeceram muito pelos estímulos de coordenação motora e psicológico gerados.



Figuras 2 a 6 – Fotos das oficinas nos asilos e orfanato em Salvador. Fonte da autora

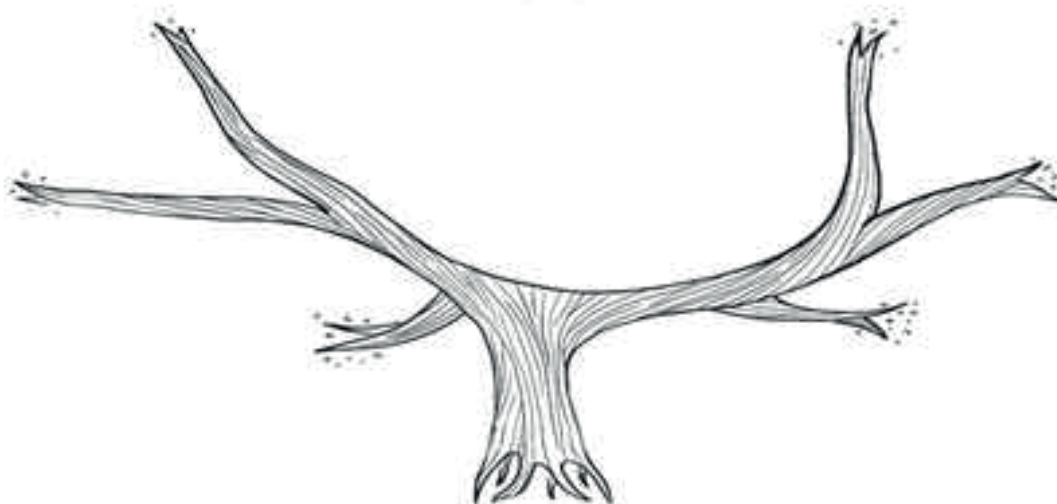
O livro Griots: Arte e Ancestralidade

O projeto culminou em um livro de poesias cujo tema está relacionado à memória dos afetos e a produção do livro contou com o apoio financeiro do Edital Arte Todo Dia da Fundação Gregório de Mattos 2018, com a curadoria de Juci Reis. Essa produção buscou um diálogo entre o passado e presente e discute a amplitude de ser idoso, de ser ancestral. E, para isso, o livro se mostra não só um livro em formato tradicional, ele se transforma, a cada página aberta se apresenta como um novo tronco e galho, iniciando como raiz de uma árvore que frutifica, assim como os idosos, também chamados Griots.

Na parte conceitual o livro buscou-se tratar o tema de forma poética, e colocar esse momento da vida humana envelhece e que os idosos refletem o passado e o futuro. Eles são a raiz e nós o tronco que frutificamos. Tudo a extensão de um corpo só. E por isso, o elemento árvore. Na parte estética o livro assume um formato novo, o livro objeto, que na esfera editorial se torna

criativo pela sua existência e complementa o tema discutido. As técnicas utilizadas no livro são a risografia, serigrafia, dobradura e colagem de folhas coletadas durante o processo. Por fim, o jogo de transparências também remete à memória. A árvore representa um traço de culturas negras, ela representa um lugar de segurança, onde são narradas histórias, gera sombra e dá frutos. E mantém uma relação com os idosos desse projeto, se apresentam como uma árvore que fica mais bela quando está mais velha.

Essas relações entre a obra, memória e ancestralidade se aprofundam quando analisamos as escolhas do papel com pequenas manchas que aumentarão com o tempo, o tipo de impressão com pequeninas falhas e partes desfocadas numa tentativa de captar o etéreo e o deslocamento no tempo, assim como as memórias devem ser. Considerando que a ancestralidade está ligada ao sentimento de origem e pertencimento ao realizar certas práticas, no projeto gráfico e montagem foi proposta essa interação a partir da escolha do processo de impressão, mas também na proposta de interação da leitora e do leitor a partir do toque. Esse toque foi pensado na colagem de folhas, flores e raízes, nas janelas de papel-manteiga trazendo imagens turvas e cor dourada, trazendo um toque antigo. Todos esses elementos corroboram em uma proposta decolonial, fugindo do molde clássico do livro, propondo uma nova narrativa de contar histórias em um suporte original, o livro de artista Griots.



Figuras 7 – Imagens do livro. Fonte da autora



Figuras 8 a 11 – Imagens do livro. Fonte da autora

Compartilhando e trocando saberes

O lançamento foi um chá da tarde no Ativa Atelier Livre (endereço: Rua Tupinambás, 423, Rio Vermelho). Essa temática de chá foi escolhida exatamente por estar próxima do que seria uma atividade popular entre idosos. Nesse momento foi realizada uma roda de conversa sobre memória, idosos e afetos, os participantes relembrou histórias dos idosos de seu cotidiano e de sua própria vida. Também foi um momento de contar as histórias que inspiraram cada poesia e refletir sobre a situação atual dessa comunidade na cidade e como contemplá-los cada vez mais.

Como validação do projeto, houve também a entrega dos livros nas instituições de longa permanência e os idosos ficaram muitos contentes quando se viram no livro. Esse momento de retorno foi de extrema importância para completar o ciclo do projeto, assim como foi valioso ter realizado esse registro de suas histórias no livro físico por ser um objeto palpável e que está compartilhado com o mundo.



Reposou Rosa Menina. Fonte da autora

Fechando um ciclo

O reconhecimento dos idosos ao visualizar o livro demonstrou euforia e alegria em ver suas histórias registradas e a aceitação do livro na Roda de conversa sobre Envelhecimento e Resignificações foi de grande relevância. Dessa forma, percebe-se a importância da essência do caminho metodológico seguido, pois deu grande ênfase à convivência do período estipulado com os sujeitos da pesquisa. Conhecê-los e envolver-se no ambiente foi uma forma de entender como essa comunidade idosa se sentia em relação ao registro da memória, das histórias e do afeto.

A partir desse projeto percebeu-se que a população brasileira está envelhecendo, e este é um reflexo, dentre outros fatores, do aumento da expectativa de vida devido aos avanços que o sistema de saúde vem conquistando. Entender esse fenômeno e valorizar as transmissões de saberes e fazeres pertencentes ao patrimônio imaterial foram as principais circunstâncias que levou à essa criação. É observado também a importância de considerar os sujeitos da terceira idade como um público que carece de políticas de inclusão.

Essa reflexão se faz necessária ao considerar a escassez de ações

culturais e artísticas que as instituições que amparam os idosos enfrentam atualmente. Desta forma, essa série de atividades arte-educativas incentivaram de forma criativa este público e ao mesmo tempo gerou material paradidático de apoio para os educadores, médicos e servidores das instituições numa ação multiplicadora. Além de uma ferramenta pedagógica, o livro Griots registrou a história desses idosos e assim, suas memórias, afetos e salvaguardou formas de ser ancestral. Temos que a memória apresenta rastros de um passado, e nesse projeto tem-se representada as origens dessas senhoras para demarcar sua ancestralidade e compartilhar tais saberes à crianças na sessão do projeto e as leitoras e leitores do livro produzido, tendo em vista um novo discurso, uma narrativa decolonial ao inovar nos processos gráficos e de contar a história da comunidade idosa participante que são raiz e têm tanto a nos contar.

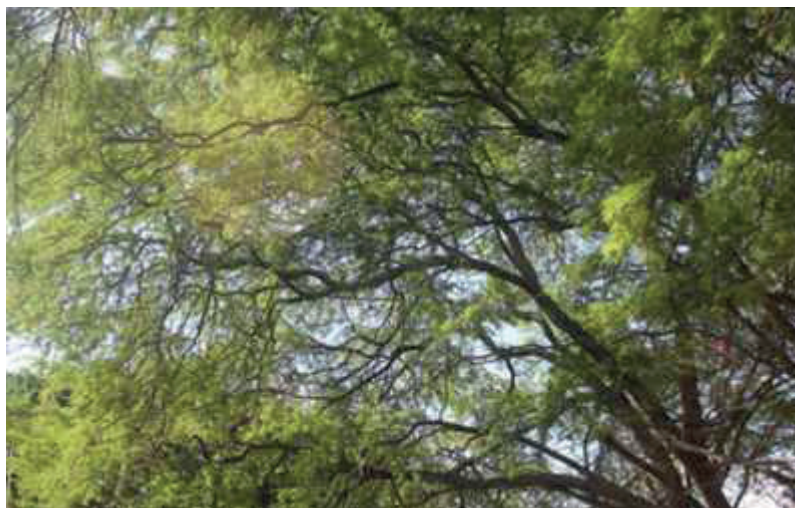
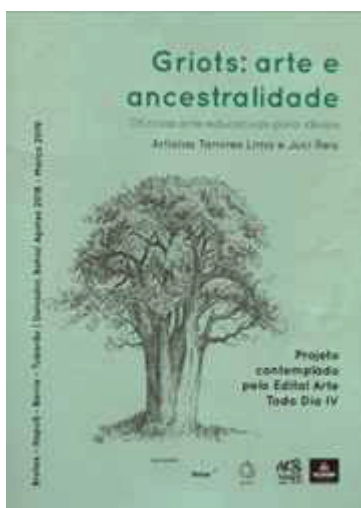


Figura 17 e 18 – Fachada do primeiro asilo visitado e cartaz final de divulgação. Fonte da autora

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei Nº 8.842, de 4 de janeiro de 1994. Dispõe sobre a política nacional do idoso, cria o Conselho Nacional do Idoso e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1994. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8842.htm. Acesso em: 23 abr. 2018.

BRASIL. Lei nº 10.741, de 1º de outubro de 2003. Dispõe sobre o estatuto do idoso e dá outras providências. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF, 3 out. 2003.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica:** Antropologia e literatura no século XX. RJ: Editora UFRJ, 1998

FERREIRA, Edson Dias. Desenho e Antropologia: influências da cultura na produção autoral. In: **International Conference On Graphics Engineering For Arts And Design**, 6, Anais, Recife, 2005.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11 ed. RJ: DP&A, 2006.
MOTT, M.; NEVES, M.; VENÂNCIO, R. A escravidão e a criança negra. **Revista Ciência Hoje:** Suplemento Negros Brasileiros, Rio de Janeiro, v.8, n.48, p.20-23, 1988.

MINAYO, M. **Pesquisa Social:** Teoria, método e criatividade. 7ª Ed, Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

MORAIS, O. N. P. de. Grupos de idosos: Atuação da psicogerontologia no enfoque preventivo. **Psicologia:** Ciência e Profissão, Brasília, v.29, n.4, p.846-855, 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932009000400014>. Acesso em: 30 de julho de 2021.

PARIOL, C; BOVOLINI, T; SARDINHA, L; LEMOS, V. A influência da autoestima no processo do envelhecimento: uma visão da psicologia. In: **Revista Diálogos Interdisciplinares** 2019 VOL. 8 Nº 1 – ISSN 2317-3793

POLLAK, Michel. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, RJ, v. 2, n. 3, p.3-15, 1989.

SALDANHA, Amanda; RAUPP, Luciane. Livro da vida: reativando memórias e ressignificando experiências de vida de um grupo de idosas (os). In: **Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento**. ISSN: 1517-2473 (impresso) e 2316-2171 (eletrônico) Qualis Capes 2019, A3 DOI: <<https://doi.org/10.22456/2316-2171.66095>>. Acesso em: 30 de julho de 2021.

SILVA, Maurício [et. all]. **Design Thinking: Inovação em negócios**. 1º ed. – RJ: MJV Press, 2011.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura moderna**. 2ª Ed, Petrópolis: Vozes, 1998.



JOSI
Da série: Decantações, fervuras e temperamentos
Água de feijão preto e açafrão sobre papel
Belo Horizonte, 2022

TRANÇADEIRAS DE MASSARANDUPIÓ: PIAÇAVA, CONFLITOS SOCIOAMBIENTAIS E SABERES TRADICIONAIS EM RISCO NO LITORAL NORTE DA BAHIA

Marcos Paulo Sales¹
Sílvia Helena Zanirato²

RESUMO

O texto analisa os conflitos que envolvem comunidades tradicionais do Litoral Norte da Bahia, que produzem artesanato a partir de bens naturais disponíveis no meio ambiente. Os saberes e práticas associadas se expressam nos artefatos, principal fonte de renda dessas populações. Os conflitos percebidos advêm de ações decorrentes do avanço da silvicultura e da urbanização. A pesquisa empregou entrevistas, fotografias e foi orientada por metodologias para cada fase do estudo.

Palavras-chave: Comunidades tradicionais; Áreas protegidas; Artesanato; Conflitos ambientais; Massarandupió (BA).

*

INTRODUÇÃO

Este texto propõe uma análise sobre os conflitos socioambientais que envolvem as comunidades tradicionais que vivem em Massarandupió, no Litoral Norte da Bahia. Para produzir o artesanato Tupinambá, as artesãs fazem uso de bens naturais da Mata Atlântica, recolhidos na região que se tornou uma Área de Proteção Ambiental (APA). Criada como instrumento da Política Nacional de Meio Ambiente (decreto nº 1.046/1992), a unidade de conservação tem como premissa o ordenamento ecológico-econômico da região.

À época da sua criação, o instrumento legal previa, por exemplo, avaliar os diversos impactos que ocorreriam na localidade a partir da

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Mudança Social e Participação Política (ProMuSPP), da Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Mestre em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social (PPGPTDS), pela Universidade Católica do Salvador (UCSal). Jornalista.

² Livre-Docente em Ciência Ambiental, Professora do Instituto de Energia e Ambiente e da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), da Universidade de São Paulo (USP). Brasil.

construção da Linha Verde (BA-099) – rodovia que interliga os estados da Bahia e Sergipe. Nestes quase 30 anos de criação da APA Litoral Norte da Bahia mudanças substanciais ocorreram nos contextos ambientais (ecossistemas), sociais, econômicos e culturais.

De acordo com o Instituto do Meio Ambiente (INEMA, 2022), a APA possui área total de 142 mil hectares, uma faixa litorânea com 10 quilômetros de largura e 142 quilômetros de extensão ao longo da Linha Verde. A Vila de Massarandupió, região geográfica escolhida para este estudo por sua expressiva produção artesanal, é um distrito do município de Entre Rios e está inserida na unidade de conservação.

Os instrumentos legais destacados neste estudo buscavam (e ainda buscam), favorecer a manutenção de um cenário de conservação ambiental, nem sempre possível. As dificuldades não são recentes, mas remetem a obras estruturantes e a abertura da linha verde, que favoreceu o desenvolvimento de empreendimentos ligados ao turismo, estimulado por aquilo que mais caracterizava a região: vegetação nativa densa, águas limpas, praias quase desertas e paisagens deslumbrantes.

Mesmo com o avanço da ocupação da área por empreendimentos ligados ao turismo, a região ainda conserva uma vegetação remanescente de Mata Atlântica: restingas, manguezais, coqueirais, dunas, lagoas, riachos e cachoeiras, além fauna e flora endêmicas (TINOCO, 2019). O patrimônio natural ressalta a importância da localidade para a conservação ambiental e proteção da biodiversidade, sendo considerado um *hotspot* de biodiversidade (TINOCO, 2019).

As comunidades que vivem em Massarandupió manifestam as suas tradições pelo artesanato. O saber-fazer tem origem que remete aos índios Tupinambás, é carregado de ensinamentos ancestrais e transmitido por sucessivas gerações. O ofício ocupa e empodera as mulheres, gera renda e reconhecimento para a localidade (SOUZA; GERMANI; SOUZA, 2011).

Compreender esse saber como tradicional encontra fundamento em Diegues et. al. (2000), são

[...] grupos humanos culturalmente diferenciados que historicamente reproduzem seu modo de vida, de forma mais ou menos isolada, com base em modos de cooperação social e formas específicas de relações com a natureza, caracterizados tradicionalmente pelo manejo sustentado do meio ambiente (DIEGUES et. al. 2000, p. 22).

O artesanato produzido pelas artesãs é resultante de um conjunto de saberes e saber-fazer a respeito do mundo natural, transmitidos oralmente por gerações, e se verifica em um lugar ecológico específico: a zona de ocorrência da piaçava da Bahia (*Attalea funifera Martius*), palmeira resistente, endêmica da Mata Atlântica, no Litoral Norte da Bahia, principal matéria-prima utilizada para a produção dos artefatos.

As práticas artesanais ali verificadas são definidas por Sales e Moura (2020):

Representam uma forma de resistência ao mundo globalizado e ao conceito de desenvolvimento baseado na economia, são protagonistas do patrimônio cultural imaterial baiano. Elas detêm, transmitem e socializam conhecimentos tradicionais do fazer com as mãos, transmitidos por sucessivas gerações. São saberes trançados em práticas não sistematizadas, mas com forte poder transformador de transmitir saberes ancestrais, como o respeito às questões ambientais (SALES; MOURA, 2020).

Apesar de ser uma atividade secular que tem buscado se adaptar às transformações do lugar, esta se encontra em risco que decorre de mudanças bem mais abruptas nos espaços de ação das artesãs. Para entender esse processo, a pesquisa se valeu de uma metodologia ampla: pesquisa bibliográfica, visitas *in loco*, observação participante, entrevista semiestruturada, registro de imagens e estudo de caso, realizado na Associação das Artesãs de Massarandupió (ADAM), que conta com 16 trançadeiras em atividade.

As metodologias empregaram orientações a respeito da revisão de literatura em artigos científicos, trabalhos acadêmicos e técnicos, acessados pelos bancos de dados do *Web of Science*, SciELO, Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de São Paulo (SIBi USP) e Google Acadêmico. A história oral foi praticada em acordo com Boni e Quaresma (2005), a leitura da imagem fotográfica conforme Zanirato (2005) e a análise de conteúdo dos documentos oficiais fundamentada em Laurence Bardin (1977).

A Vila de Massarandupió

De acordo com o IBGE (2010), as principais atividades econômicas do município são a pesca artesanal, mariscagem, agricultura e produção do artesanato. No entorno da Vila de Massarandupió é possível encontrar vilarejos históricos, empreendimentos turísticos e hoteleiros e um extenso litoral com quase 200 quilômetros de praias, que gera grande fluxo de

turismo na região, atividades que também geram emprego e renda.

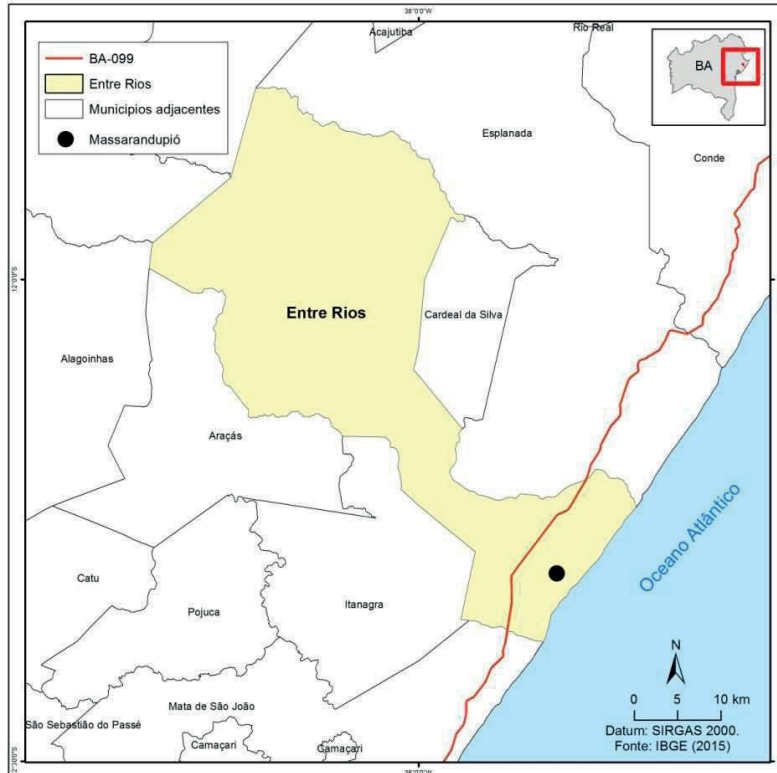
A comunidade, às vezes esquecida pelo poder público, relata a deficiência de serviços básicos como o acesso universal à saúde, educação e saneamento básico. A região, de hábitos simples, pode ser observada na Figura 1, que traz em primeiro plano uma artesã no trabalho. As ruas de terra, com amplas áreas verdes, são palco para a montagem da estrutura de produção, exposição e comercialização do artesanato, que também pode ser encontrado na sede da associação. A tranquilidade observada só é interrompida pela presença de turistas – potenciais consumidores –, que frequentam a praia naturista da Vila.

Figura 1 – Entrada da Vila de Massarandupió, no município de Entre Rios (BA)



Fonte: Marcos Paulo Sales (2021)

A Vila é acessível pela rodovia BA-099, Km 88, na região costeira do município de Entre Rios, no Litoral Norte da Bahia, e fica a aproximadamente 120 quilômetros de distância da capital, Salvador. Atualmente conta com uma população estimada de 600 habitantes, segundo dados da última contagem (SOUZA; GERMANI; SOUZA, 2011).

Figura 2 – Mapa da área de estudo, com destaque para a comunidade de Massarandupió (BA)

Fonte: Marcos Paulo Sales e Luis Paixão (2020)

O bioma predominante é a Mata Atlântica, onde se veem também vegetação de restingas, coqueirais, dunas, áreas úmidas (brejos e lagoas) e manguezais. Na Figura 3, pode-se observar, em primeiro plano, os coqueirais, no segundo plano, um dos rios que serpenteia a região para desaguar no mar, e ao fundo, as dunas e vegetações de restingas.

Figura 3 – Os coqueirais da Vila de Massarandupió (BA)

Fonte: Marcos Paulo Sales (2021)

Relatos de moradores dão conta do surgimento da Vila, habitada no passado pelos índios Tupinambá, que dá nome e homenageia o artesanato da localidade. Estes relatos falam da abundância de uma árvore da região, a maçaranduba (do tupi, *maçarandyba*), utilizada na mata para rolar outras árvores. A maçaranduba é conhecida por produzir um fruto amarelo, pequeno e geralmente doce. Diferente do habitual, os frutos da região possuíam sabor amargo, o que levou os moradores do início a associar os frutos da maçaranduba a um sabor pior, originando daí o nome da Vila: Massarandupió.

Conhecimento biodiverso e o artesanato local

As áreas de ocorrência natural da piaçava, ao longo do Litoral Norte da Bahia, hoje são propriedade de produtores rurais, redes turísticas e empresas; há também a plantação em terras indígenas demarcadas ou em processo de demarcação ou ainda em terras pertencentes aos quilombos certificados pela Fundação Cultural Palmares – FCP (PIMENTEL, 2015).

Os artesãos extraem a piaçava se valendo de práticas empíricas de manejo tradicional e esse manejo consiste, segundo Barreto (2009), em

[...] retirar a fibra de ano em ano, a fim de possibilitar a formação de fibras mais longas e de melhor valor comercial, fazendo com que as artesãs colham a palha em diversos pontos do piaçaval. A época considerada como mais apropriada para a colheita é no período de maio a setembro, uma vez que nos meses mais quentes as fibras ficam menos flexíveis (BARRETO, 2009, p. 88).

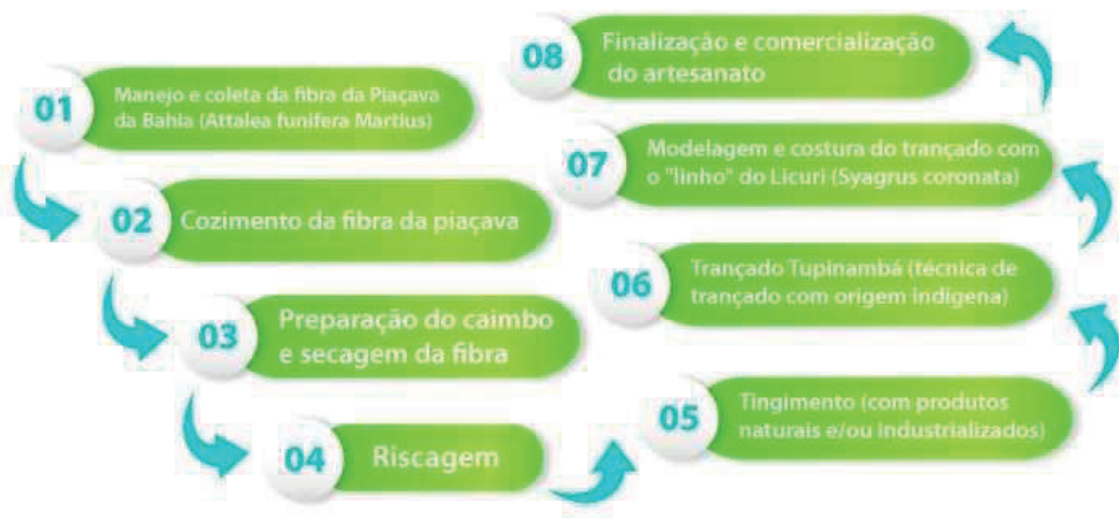
Esse manejo exige um conhecimento aprofundado do ciclo das palmeiras, de sua reprodução e de emprego de um calendário que permita a retirada das fibras sem comprometer a capacidade de recuperação da planta. Isso se deve a um conhecimento adquirido pela tradição herdada e que possibilita o uso sustentado do ecossistema.

Constata-se, então, que o artesanato de Massarandupió se insere nos ciclos naturais renováveis e se configura como um modo de vida associado ao ambiente. Ele é, prioritariamente, produzido por mulheres. Os homens, quando inseridos no contexto produtivo, aparecem como extrativistas, ou quando comercializam a matéria-prima utilizada no artesanato, sobretudo para as artesãs mais idosas e que já não têm condições de coletar a piaçava nas matas do entorno da Vila.

Em décadas anteriores, foram realizados programas de qualificação profissional em parceria com órgãos públicos e organizações não governamentais (ONGs), que visavam a elevar a qualidade dos produtos e permitir o acesso das artesãs associadas a novos mercados consumidores, como os complexos hoteleiros da região. Atualmente não há mais nenhuma iniciativa nesse sentido em curso.

O artesanato praticado na região é conhecido como Trançado Tupinambá. A técnica é única no mundo e representa uma característica marcante da região onde está inserida a Vila de Massarandupió. O processo de produção é composto por oito etapas, que vai desde a coleta da matéria-prima e o seu beneficiamento, até a comercialização do produto final. A partir das entrevistas e observações realizadas, pudemos conhecer o processo de produção do artesanato, descrito abaixo (Figura 4).

Figura 4 – Processo de produção do trançado Tupinambá



Fonte: Marcos Paulo Sales (2021)

As etapas de produção do artesanato Tupinambá podem ser observadas nas imagens que ilustram este trabalho (Figura 5). Como identificado por Barreto (2009, p. 90), "o trabalho começa com a saída das artesãs em direção ao local da colheita, bem no início da manhã, quando o sol está fraco, ou no final da tarde. O percurso até o piaçaval geralmente é feito a pé, em grupos de três ou mais artesãs".

Figura 5 – Etapas de produção do artesanato Tupinambá

Fonte: Marcos Paulo Sales (2021)

A influência do turismo e a pressão mercadológica interferiram na produção local: “[...] a atividade, que antes tinha lugar garantido na ludicidade, ganhou o estatus de fonte de renda” (MATTEDI, 2002, p. 87). A produção se adaptou ao mercado, incorporando adereços, mobiliários, vestimentas, peças decorativas e funcionais, entre outras.

As artesãs de Massarandupió

A história do artesanato em Massarandupió pode ser melhor compreendida a partir da fala de uma das artesãs:

Quando eu era menina, a gente passava o ano fazendo artesanato pra conseguir dinheiro para duas festas: Natal e São João. A gente fazia três tipos: chapéu, esteira e bocapiu, e só tinha uma cor, a cor natural. A gente fazia e o pai ia vender longe esse artesanato, de comboio, uns três dias de viagem. Lá, na feira de Alagoinhas, tinha um rapaz certo que comprava o artesanato. E a gente ia a pé! Arrumava tudo no lombo do jegue, levava água e comida e às vezes a gente também dormia na estrada, e voltava com um dinheirinho pras festas, pra comprar farda, essas coisas.

A fala demonstra o saber recebido das mães e avós, que começou ainda na infância. Hoje as artesãs têm, em sua maioria, idade que varia

entre os 61 e 70 anos (37,5%). As mulheres com mais de 71 anos perfazem 18,75%. Numa proporção menor, estão as artesãs na faixa etária entre os 26 e 30; 41 e 50 e 51 a 60 anos de idade, com 6,2% cada. Na faixa entre os 31 e 40 anos estão outras 25%. Há uma ausência de mulheres com idade até os 25 anos nesse ofício, o que sugere que as mais jovens preferem atuar em outros ramos de atividade, sejam eles formais ou informais, como nos empreendimentos turísticos e hoteleiros da região ou prestando serviços nas casas de veraneio no entorno da Vila.

As artesãs explicam que o seu fazer é difícil:

O artesanato para mim é a minha fonte de renda, é a minha vida. Como você acompanhou a gente lá na mata, não é um trabalho, digamos, fácil. Não! Eu trabalhei muitos anos na agricultura e depois voltei pro artesanato, que é o que eu gosto. [...] eu ainda vou na mata pegar piaçava, mas tem artesã que não aguenta mais pela idade, e compra os feixes na mão do rapaz. [...] E posso falar que hoje ainda é melhor do que antigamente, quando a gente não tinha a associação, né?.

O nível de ocupação é maior entre as mulheres com mais de 61 anos de idade. Nessa faixa etária, elas são, em sua maioria, aposentadas e as que ainda não conseguiram o benefício da aposentadoria atuam em outras atividades para complementar a renda familiar, como em serviços domésticos, na agricultura ou na coleta e comercialização de frutas da estação, como a mangaba.

Percebe-se, assim, que já estão a ocorrer interrupções na transmissão do conhecimento às populações mais jovens, atraídas por trabalhos considerados menos difíceis, e associados aos diversos ramos vinculados ao turismo. Todavia, não é apenas esse fator que está pondo em risco a manutenção dos saberes e fazeres em torno do artesanato a partir da piaçava da Bahia.

Um saber em risco

O manejo da matéria-prima ocorre de forma a minimizar os impactos ao meio ambiente, com a preocupação em não extrair mais do que a capacidade de reposição das palmeiras e não gerar pressão sobre as mesmas. Como diz um dos artesãos, entrevistado por Barreto: "Não se pode retirar a folha da mesma piaçava sempre, tem que esperar um tempo pra ela crescer e ter novas palhas, senão termina matando a piaçava" (BARRETO, 2009, p. 89).

Ainda que haja essa preocupação, a continuidade da atividade encontra-se em risco em face de ações que estão a ocorrer em Massandupió e que remetem ao avanço da silvicultura e da urbanização nos espaços que ainda abrigam formações vegetais que fornecem as fibras para o artesanato praticado.

Dados apresentados por Maia e Santos (2009) mostram que, entre 1991 e 2008, a Costa dos Coqueiros, onde está situado o município de Entre Rios, recebeu mais de 1.500 empreendimentos turísticos e hoteleiros. Foram residências turísticas e de serviços, campos de golfe, áreas de serviços, esporte e lazer à beira mar, que retiraram a vegetação de restinga, tornando a situação crítica para a conservação da biodiversidade no Litoral Norte.

A silvicultura teve expansão no Litoral Norte na década de 1970. A plantação gera produtos madeireiros, papel, celulose e carvão vegetal. A produção “evidencia o seu caráter excludente quanto ao domínio territorial das famílias de camponeses, historicamente estabelecidas no Estado da Bahia” (ANDRADE e OLIVEIRA, 2016, p. 322).

Segundo o Instituto do Meio Ambiente da Bahia (INEMA, 2021), os principais problemas na região que abriga a APA incluem a ocupação desordenada do solo, o avanço da plantação de pinus e eucalipto, a intensificação da pecuária e da pesca predatória, a degradação dos manguezais e o turismo que tem levado a diversos loteamentos ao longo de toda a costa.

O avanço dos condomínios e loteamentos sobre os brejos, mangues e dunas costeiras não só deteriora os ecossistemas ao aterrar lagoas, erradicar a vegetação originária, extrair areia para a construção civil, despejar lixo e entulho nas áreas circunvizinhas, contaminar os lençóis freáticos, como também contribui para acabar com os tradicionais meios de subsistência da população local. (LIMONAD, 2007, p. 9).

Essas ações estão a diminuir a vegetação nativa do Litoral Norte da Bahia, como as piaçaveiras. Essa diminuição é uma preocupação constante na fala das artesãs, que dizem o quanto tem tornado a coleta difícil e escassa nos limites da Vila. Parte das palmeiras que ainda resta está em áreas privadas, situação que gera tensões e conflitos. Quando o acesso delas é permitido, este se dá por acordos verbais com os proprietários de terras para coletar a piaçava. Segundo as artesãs, caso medidas emergenciais não sejam adotadas, a escassez da matéria-prima inviabilizará a tradição do artesanato a médio ou longo prazo.

Sobre a diminuição na oferta da piaçava na região, podemos confirmar a situação relatada *in loco*. Percorremos cerca de doze quilômetros, de carro, do centro da Vila até o local mais próximo de coleta, na BA-099. No passado, como dizem as artesãs, esse percurso era realizado a pé, dentro dos limites da Vila:

Antes a gente não andava muito pra pegar a piaçava pra fazer o artesanato, sabe? Tudo era aqui em Massarandupió, a piaçava, o licuri, a tintura pra tingir a palha. Hoje não tem mais piaçava que preste aqui por perto e a gente tem que andar muito pra conseguir uma boa, com qualidade pra fazer o artesanato. Quem não consegue, compra, mas aí diminui o lucro, que já é pouco e as pessoas não valorizam muito. Na verdade, muita área daqui já foi desmatada pelo eucalipto, que acaba com tudo.

A fala da artesã traz uma série de problemas que afligem a coleta da matéria-prima: o desmatamento para o plantio do eucalipto, a distância cada vez maior até áreas onde ainda estão as piaçaveiras, dificuldades decorrentes do desmatamento em conseguir outros produtos naturais empregados no artesanato, como o licuri, e a ação de intermediários na coleta das fibras, fatores esses que diminuem o lucro e desmotivam a prática.

A pesquisa permitiu entender as ameaças à continuidade da produção do artesanato, verificada tanto nos relatos das artesãs, como no próprio campo. O principal motivo, segundo as falas das artesãs, diz respeito ao desmatamento que tem ocorrido na região, sobretudo para o plantio de eucalipto, seguido ainda pela privatização de áreas verdes, que antes eram comuns, assim como pelo avanço da urbanização e dos empreendimentos do turismo a ela associados. Estes fatores ocasionam, de forma considerável, uma queda na oferta da matéria-prima e na produção artesanal em Massarandupió.

Considerações finais

O estudo demonstra os problemas advindos da ocupação da região costeira do Litoral Norte da Bahia, particularmente no entorno da Vila de Massarandupió. Em que pese a área de estudo estar dentro de uma APA, que tem como premissa o ordenamento ecológico-econômico da porção litorânea dos municípios em seu entorno, os diversos impactos locais advindos das novas formas de uso e ocupação do solo na região têm

resultado em mudanças substanciais, com comprometimentos ambientais e sociais.

Entre os comprometimentos está o relacionado ao desmatamento, que envolve diretamente os saberes e práticas artesanais a partir da extração e manuseio da piaçava, saber aprendido e transmitido por gerações. A continuidade desse saber requer ações capazes de reduzir os riscos que a ele se apresentam e que comprometem não só esse conhecimento, como a manutenção dos bens naturais biodiversos.

O agravamento do problema aponta, como solução passível de resolver e assegurar o direito à terra para as comunidades tradicionais, a criação e efetiva fiscalização de reservas extrativistas, pensadas como propriedades de uso coletivo, capazes de garantir o acesso das comunidades de artesãos aos bens naturais de uso comum. As comunidades tradicionais que vivem do artesanato e seus modos de vida e saberes devem ser preservados, assim como os ecossistemas por elas utilizados.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maicon L. de e OIVEIRA, Gilca G. de. **Monocultura do eucalipto na Bahia**: um retrato da apropriação privada da natureza. Cadernos do CEAS, Salvador, n. 237, p. 294-326, 2016.

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARRETO, R. O. Técnicas de manejo e sustentabilidade da palmeira *Attalea funifera Martius* – piaçava da Bahia: estudo de caso em Massarandupió, Litoral Norte – Bahia. **Candombá – Revista Virtual**, v. 5, n. 2, p. 80-97, jul – dez 2009.

BONI, Valdete. e QUARESMA, Silvia J. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em ciências sociais. **Em Tese**, v. 2, n. 1, p. 68-80, 2005.

DIEGUES, A C et al. **Os Saberes Tradicionais e a Biodiversidade no Brasil**. M M A, COBIO, NUPAUB – Universidade de São Paulo, fevereiro de 2000.

IBGE. Entre Rios. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/entre-rios/panorama>>. Acesso em: 29 mai. 2022.

INEMA. **Unidades de Conservação**. Apresenta informações básicas sobre todas as unidades de conservação da Bahia. Disponível em: <<http://www.inema.ba.gov.br/gestao-2/unidades-de-conservacao/apa/apa-litoral-norte-do-estado-da-bahia/>>. Acesso em: 10 jun. 2022.

LIMONAD, Ester. O fio da meada. Desafios ao planejamento e à preservação ambiental na Costa dos Coqueiros (Bahia). **Scripta Nova**. Número extraordinário dedicado al IX Coloquio de Geocritica, 2007.

MAIA, Margareth P.; SANTOS, Sidnei S. Conservação e Uso Sustentável da Biodiversidade no Litoral Norte da Bahia – Importância, Ameaças e Estratégias de Conservação. **CEAMA**, 2009. Disponível em: <http://www.ceama.mpba.mp.br/2013-03-15-18-55-53/doc_view/1324-conservacao-e-uso-sustentavel-da-biodiversidade-no-litoral-norte-da-bahia-importancia-ameacas-e-e.html>. Acesso em: 08 jun. 2022.

MATTEDI, M. R. M. **Pesquisa e planejamento ambiental no Litoral Norte da Bahia**. Gestão e Planejamento, Salvador, v. 1, n. 3, p. 1-11, 2001a. Disponível em: <<http://www.revistas.unifacs.br/index.php/rgb/article/view/147/149>>. Acesso em: 08 jun. 2022.

PIMENTEL, NOARA M. Uso Tradicional, Manejo e Processamento da Piaçava da Bahia (*Attalea funifera* Mart.). **Tese de Doutorado em Ciência Florestal, UNB**, – Brasília, 2015. 210 f.

SALES, Marcos Paulo; MOURA, Geraldo Jorge Barbosa de. **Conhecimento Tradicional e Artesanato: Trançado de Piaçava, Respeito à Natureza e Educação Ambiental em Massarandupió (BA)**. In: III Congresso Internacional Ibero-Americano de Bioética, IX Congresso de Humanização e Bioética e Simpósio de Educação e Bioética da Sociedade Brasileira de Bioética Regional Paraná, 2020, Curitiba/PR. Anais 3ª edição ISSN 2316-1140. Curitiba/PR, 2020. p. 74-74.

SOUZA, M. D. L.C; GERMANI, Guiomar Inez ; SOUZA, E. R. L. D. C. **Conflitos de interesses na produção do espaço na área costeira do Litoral Norte da Bahia**. Anais do Iº Seminário Espaços Costeiros 2011 – IGEO/UFBA – Salvador, Bahia. Disponível em: <https://geografar.ufba.br/sites/geografar.ufba.br/files/geografar_souzagermani_producaoespacolitoralnorteba.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2022.

TINÔCO, M. S. **Restinga: A Herpetofauna do Litoral Norte da Bahia**. 1. ed. São Paulo: Barro de Chão, 2019. 367p.

ZANIRATO, Silvia H. A fotografia de imprensa: modos de ler. In: PELEGRINI, Sandra & ZANIRATO, Silvia H. **Dimensões da imagem**. Maringá: EDUEM, 2005, p. 15-37.



MIKA
Na raiz tem tudo que preciso
Colagem têxtil
Teresina PI, 2021

RENDA DE BILRO: IDENTIDADE DE RESISTÊNCIA DO ARTESANATO NUMA COMUNIDADE TRADICIONAL DA BAHIA

Vaneza Pereira Narciso¹

Viviane Pereira Narciso²

Marcos Paulo Sales³

RESUMO

Este texto traz uma reflexão sobre o saber-fazer artesanal da renda de bilro, herança secular europeia. A atividade encontra-se salvaguardada em mãos de mulheres negras, artesãs do município de Saubara (BA). A análise foi feita com base em pesquisas bibliográficas, a partir de termos como artesanato, identidade cultural e decolonialidade. Por fim, compreende-se que a produção artesanal representa um elemento de resistência para a comunidade local.

Palavras-chave: Identidade Cultural; Produtos Artesanais; Saubara (BA); Decolonialidade.

*

Introdução

O produto artesanal busca personalizar diferenças culturais, imprimindo sensibilidade e elementos simbólicos como valores agregados à peça final e, deste modo, se contrapõe ao produto “globalizado”, geralmente impessoal e feito em escala comercial. Assim, o artesanato faz parte da identidade cultural de uma localidade, representando uma forma de resistência diante da globalização. De forma geral, estes processos globalizantes são responsáveis por uma padronização de costumes e retira a “cor local” das peças produzidas pelas comunidades tradicionais (BARRETTO, 2015, p. 97).

1 Pós-graduanda em Comunicação e Marketing pela Universidade Salvador (Unifacs), Bahia, Brasil. E-mail: vanezanarciso@gmail.com.

2 Pós-graduada em Gestão da Qualidade pelo Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE), Bahia, Brasil. E-mail: vivian.ciso@gmail.com.

3 Doutorando do Programa de Pós-graduação em Mudança Social e Participação Política (ProMuSPP), da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social (PPGPTDS), pela Universidade Católica do Salvador (UCSal), Bahia, Brasil. Jornalista. E-mail: mp.sales@gmail.com.

Esta reflexão parte da compreensão de que a identidade cultural é mutável, e assim abrem-se caminhos para o debate sobre como o artesanato da renda de bilro, produzido no município de Saubara (BA), no Recôncavo da Bahia, resiste, buscando diálogos produtivos com as diversas áreas do conhecimento e o equilíbrio nas relações entre a tradição artesanal e a sociedade contemporânea (HALL, 2006, p. 12). Cabe destacar que neste diálogo com a contemporaneidade, a oralidade das artesãs é preponderante a manualidade, pois deixa entrever que suas histórias de vida estão impressas simbolicamente no trabalho artesanal e que a hibridação cultural faz parte da decolonialidade.

Este texto analisa o saber-fazer artesanal da renda de bilro como uma herança europeia, que hoje encontra-se em mãos de mulheres negras do Recôncavo Baiano e que neste processo de hibridação cultural verifica-se uma possível afirmação da identidade de resistência do artesanato frente aos processos globalizantes.

Artesanato e Identidade Cultural

Ao tratar da representatividade do artesanato tradicional, Lemos (2007, p. 45) aponta que este “remete ao conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes”. A produção artesanal se incorpora às relações familiares e comunitárias, de tal maneira que este saber é visto como de valor cultural a ser preservado e transmitido de geração em geração, para manutenção da memória coletiva (LEMOS, 2007, p. 45).

Alguns autores contribuem para o entendimento conceitual de identidade cultural e, nesta abordagem, destacamos os trabalhos de Stuart Hall (2006), Zygmunt Bauman (2005) e Manuel Castells (2018). Para Hall (2006), um indivíduo possui múltiplas identidades, acessadas de acordo com as circunstâncias vividas. Em sua obra, ele menciona, por exemplo, algumas identidades: de classe, étnica, política, profissional e sexual. Já Baumann (2005) vai afirmar que existe um processo de identificação destas identidades, que se caracterizam e propõem ao indivíduo múltiplas experimentações. Hoje, a identidade é entendida como uma característica relacionada com o papel social que o sujeito desempenha em sua realidade (BARRETTO, 2015, p. 93-96).

Para o estudo da identidade coletiva aplicada ao artesanato, destaca-se o exposto por Castells (2018): “A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, por instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso”. Desta forma, um ou mais desses elementos podem ser dominantes para a construção de uma identidade coletiva. Cabe destacar ainda a importância de significados percebidos pelos indivíduos (CASTELLS, 2018, p. 55).

Qual ameaça sofre o artesanato enquanto elemento identitário na atualidade?

O horizonte mencionado por Rios (1969), percebidos por alguns estudiosos, era de que “nos albores da industrialização, que a fábrica acabaria fatalmente por absorver a oficina e o artesanato, típico de uma era superada pelo capitalismo e pela indústria, passaria a atividade fósil e marginal”. No entanto, a partir da crítica feita por Rios (1969), percebe-se, na atualidade, que o artesanato vem resistindo ao tempo e aos processos globalizantes, além de reforçar a sua importância e identidade cultural nos cenários produtivos locais. Também ganhou novas tipologias: artesanato brasileiro, artesanato indígena, arte popular e artesanato tradicional.

Neste aspecto, observa-se que o artesanato brasileiro na contemporaneidade ganha novo fôlego e passa a valorizar as características de onde ele é produzido, suas identidades culturais e aspectos simbólicos, reafirmando, assim, uma resistência frente ao cenário industrial e globalizante. Sobre este cenário, menciona-se que

“[...] o artesanato tradicional só pode ser produzido enquanto os modos de vida que o sustentam continuarem a existir, ele é uma importante ferramenta de resistência cultural e política” e acrescenta que o artesanato permite que “grupos tradicionais como quilombolas, ribeirinhos e indígenas afirmam as singularidades de suas culturas, reivindicando a importância e o direito de preservar seus conhecimentos, modos de fazer e de viver” (ARTESOL, 2022).

A identidade cultural da renda de bilro pode ser associada a uma das definições propostas por Castells: “[...] Identidade de resistência: criada por atores que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação” (CASTELLS, 2018, p. 57). A partir destas contribuições, é possível caracterizar o artesanato produzido por comunidades tradicionais brasileiras como um bem-dotado de uma

identidade de resistência frente aos desafios impostos pela globalização. Para sobreviver às intensas mudanças no cenário do consumo cultural, é necessário que as comunidades artesãs, como a de Saubara (BA), mantenham uma visão estratégica sobre estes processos de construção da identidade e estejam estruturadas e sólidas para enfrentar as ameaças a incidir sobre a identidade cultural do saber-fazer da renda de bilro.

Culturas Híbridas e Decolonialidade

Na obra *Culturas Híbridas*, Canclini (2001) faz uma abordagem conceitual sobre o processo de hibridação cultural, no qual o define como “processos socioculturais nos quais estruturas e práticas discretas, que existiam separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Culturas diferentes passam a conviver juntas e a formar uma multiculturalidade criativa, como resultados de processos intencionais ou ocasionais, mas sempre como fruto da criatividade individual ou coletiva. Este termo ganhou atenção no final do século XX, sendo comumente usado para descrever alguns processos, dentre eles, os interétnicos, decoloniais e globalizantes (CANCLINI, 2001, p. 15 e 16).

O pensamento de Aníbal Quijano reforça a linha argumentativa deste texto quando este sociólogo expôs que, a Europa, como controladora das diversas e heterogêneas culturas e produção do conhecimento, manteve submissa à subjetividade dos colonizados que, por repressão, a definiram como subcultura dos iletrados. Assim, houve o que o autor caracteriza como “colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo das relações intersubjetivas do mundo, da cultura em si” (QUIJANO, 2005).

Nisto, cabe trazer o que foi mencionado por Hall (2006) quando aborda a homogeneização cultural ao citar Kevins Robins, que se refere ao capitalismo global como sendo um processo de ocidentalização, ou seja, “a exportação das mercadorias, dos valores, das prioridades, das formas de vida ocidentais”, onde o ocidente considera a cultura do outro como sendo “alienígena” e “exótica” e, assim, “a globalização torna o encontro entre o centro colonial e a periferia colonizada imediato e intenso” (HALL, 2006).

O que seria então a decolonialidade?

Walter D. Mignolo (2017) pontua de forma simples que “a decolonialidade significa primeiro desvincular-se dessa estrutura de conhecimento [criado pelos colonizadores] para se engajar em uma reconstituição epistêmica”. Ou seja, é preciso revisitar “os diversos modos de pensar, linguagens, modos de viver e estar no mundo que a retórica da modernidade desmentiu e a lógica da colonialidade implementada” (MIGNOLO, 2017).

O estudo sobre culturas híbridas interessa, sobretudo, aos setores hegemônicos que dominam e determinam o mercado, mas também aos setores populares que resistem e buscam beneficiar-se da modernidade. A hibridação coloca em debate a existência de identidades puras e autênticas, visto que

“em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio aos conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (CANCLINI, 2001, p. 18, tradução nossa).

Portanto, a hibridação vai além da mestiçagem biológica, pois no campo das ciências sociais, abarca uma dimensão cultural e envolve combinações identitárias. Em Saubara, há um exemplo de convivência multicultural entre vários elementos identitários: indígena (artesanato de palha), europeu (renda de bilro) e afrodescendentes (trabalho manual das artesãs).

Para Quijano (2005), “a colonialidade, em outras palavras, é o lado mais sombrio da modernidade ocidental” e acrescenta que “a decolonialidade é tanto um fazer analítico quanto um fazer prospectivo: construindo e reconstruindo os modos de vida que a modernidade repudiou e destruiu” (MIGNOLO, 2017). Oportunizar e criar espaços de expressões orais dos saberes tradicionais é promover a reconstituição epistêmica daqueles que herdaram a tradição, mas que não puderam, por algum tempo, evocar sua subjetividade durante o processo de produção. Hoje, representantes destas comunidades tradicionais podem criar diálogos com as diversas áreas do conhecimento sem perder a identidade cultural.

Renda de bilro

Objeto de análise deste artigo, os registros mais antigos sobre a renda de bilro datam dos séculos XV e XVI, porém, sem um marco temporal específico. Fortes indícios apontam que a técnica pode ter surgido entre Portugal e Espanha, por volta dos séculos XII e XIII (OLIVEIRA, 2014, p. 5). Vera Felippi (2021) destaca que a técnica foi mencionada pela primeira vez nos livros de Matio Pagano (1515-1588). Outros registros foram observados na obra de Mrs. Burry Palisser, em 1869. Já em 1913, Clifford utiliza a renda de bilro como ilustração (FELIPPI, 2021, p. 28-30).

De acordo com Ramos (1948), quase não há relatos sobre a origem das rendas no Brasil, “pois a renda de bilros, entre nós, como, aliás toda e qualquer forma de artesanato, jamais mereceram a menor proteção ou orientação oficiais, sendo deixados aos azares da improvisação, significando abandono quase completo” (RAMOS, 1948, p. 35-36).

Felippi (2021) também complementa que sobre a origem da técnica “[...] não há como apontar certezas históricas, pois há muitas possibilidades a serem consideradas, principalmente nos primeiros séculos de surgimento das rendas como as conhecemos hoje”. Estes trabalhos evidenciam, assim, as imprecisões históricas e temporais sobre o artesanato (FELIPPI, 2021).

Diante do exposto até aqui, a respeito do saber-fazer da renda de bilro e da relação com a identidade cultural, converge-se para o entendimento de que “as rendas, nesse caso, nos proporcionam um repertório rico para estudo tanto histórico e social quanto técnico e visual”, como um bem cultural material e imaterial, “carregam traços de identidade individual (no caso de mestres artesãos) e coletiva que transmitem códigos culturais através de características próprias na forma com que determinados indivíduos ou grupos confeccionam pontos de renda ou tipos de renda” (FELIPPI, 2021, p. 59).

A renda de bilro é um objeto que pode ser estudado a partir de várias categorias de análises e contextos regionais, resultando em uma rica e vasta produção de conteúdo, visto que, no Brasil, observamos a existência de vários polos produtores da renda de bilro. Entre eles, está o município de Saubara (BA), localizado no Recôncavo Baiano, a cerca de 120 km da capital (Salvador), que possui pouco mais de 12 mil habitantes e surgiu no ano de 1550 (IBGE, 2022). Ao segmentarmos a população por gênero,

observa-se que os homens vivem da pesca; já as mulheres, trabalham na coleta de mariscos, complementando a renda familiar com a produção e comercialização do artesanato. Neste município, encontra-se a Associação dos Artesãos de Saubara (também conhecida como Casa das Rendeiras) que possui atualmente 110 associadas, das quais 55 estão em atividade, sendo 43 artesãs com atuação na produção da renda de bilro e outras 12 dedicadas ao artesanato de palha.

Figura 1 – Mosaico de fotos da Associação dos Artesãos de Saubara: local de aprendizagem e comercialização da renda de bilro



Fonte: elaborada pela autora (2022)

Mãos negras, renda branca

É possível estabelecer uma reconstituição epistêmica do modo de ser, saber e fazer da renda de bilro através da oralidade das artesãs, mas também nos poucos trabalhos científicos sobre a renda de bilro saubarense.

No projeto de pesquisa sob o título *“As rendeiras de Saubara – da educação informal à educação formal: estudo de caso na Associação dos Artesãos”*, Tourinho (2019) mencionou o resultado do trabalho feito pela Associação, conduzida pela mestra-artesã Maria do Carmo, em que a artesã diz o seguinte: “tendo ganhado a confiança no mercado e o reconhecimento da comunidade de outras cidades, e até estados e países” observou a necessidade de organizar a transmissão deste saber-

fazer através de cursos e, deste modo, “continuar o trabalho artesanal na região, assim não deixando se perder no esquecimento dos antepassados” (TOURINHO, 2019, p.17).

Na dissertação de Oliveira (2019), com o tema *“Mãos que cosem a memória: as Rendeiras de Saubara-BA e o protagonismo de mulheres negras no patrimônio”*, destaca-se o papel das artesãs na salvaguarda deste trabalho artesanal. Evidencia-se a construção da identidade cultural do saber-fazer a partir das expressões orais das rendeiras e o modo como observam o mundo e se relacionam com ele. Representante da Associação dos Artesãos, Maria do Carmo revela a sua relação mágica com a renda de bilro ao dizer que “Por isso que chama magia do Recôncavo, porque é uma magia mesmo a renda de bilro”. Ela também aborda a questão da independência feminina (algo que não é exercido pela maioria das rendeiras), conforme trecho em que diz que “eu não aceito que ninguém mande em mim, nem diga o que eu tenho que fazer. Eu não sou mulher de pedir, eu sou de avisar” (OLIVEIRA, 2019, p. 71).

Sobre o diálogo das artesãs com outras áreas do conhecimento, tem-se a parceria das rendeiras com a designer Márcia Ganem, que desenvolveu pesquisas na comunidade. Como resultado desta proposta, alcançaram projeção internacional, com apresentação do artesanato de Saubara na Europa e nos Estados Unidos.

Cabe mencionar a realização de alguns programas de capacitação e fomento ao artesanato, que proporcionaram às artesãs uma maior autonomia sobre a produção, mesmo que outros objetivos não tenham sido alcançado, conforme avalia Maria do Carmo, representante da Associação dos Artesãos, quando relata que o maior é que todas as rendeiras vivessem só da renda “porque é um trabalho que fica em casa, e a mariscagem é um trabalho muito sacrificado [...]. O que eu gostaria que acontecesse aqui é que a gente encontrasse um mercado que escoasse nossos produtos” (OLIVEIRA, 2019).

A relação das rendeiras com o saber-fazer revela a subjetividade de cada artesã e cria momentos de distração ou mesmo de desenvolvimento intelectual. Na fala de dona Doralina Cruz, a mais antiga das rendeiras, ela menciona: “eu ainda coso porque eu gosto de coser a renda, tanto é que não tem outra coisa que me distrai. O pensamento tá ali, aí distrai”. Tal sentimento é compartilhado por Maria Antônia Passos: “Não me vejo

sem minha renda. Às vezes quando não tem encomenda eu vou lá, 'Maria me dê qualquer coisa aí'" (OLIVEIRA, 2019, p. 71).

Acerca da transmissão do saber, valorizam-se os ensinamentos dos antepassados. Torna-se motivo de orgulho ter aprendido a render com uma tia, mãe ou avó, conforme a fala de Ednalva Menezes: "eu amo essa profissão, amo mesmo, já gosto [...]. É fazer.. que gente tá (expressão de tristeza)... às vezes distrai a mente da gente ói, vai jogando os birros ói". Estabelece-se um vínculo familiar que ultrapassa a correlação sanguínea e torna-se uma relação comunitária do saber-fazer, incluindo outras atividades como a mariscagem, segundo Doralina Cruz: "Eu comecei menina, não lembro a idade não. Todo mundo fazia, minhas tias, tudo era rendeira. Naquela época não tinha outra coisa pra fazer. Aí fazia renda. Mariscava e fazia renda" (OLIVEIRA, 2019).

Comumente, as rendeiras brasileiras utilizam o termo "birro" em substituição a palavra de origem europeia, "bilro". Segundo o autor do livro *Ômi Rendero* (2009), o termo birro "não recebeu nenhum reconhecimento da parte da camada intelectual" e justifica esta situação ao fato de que "as rendeiras sendo na sua imensa maioria mulheres que muito frequentemente não sabiam quase ler, e que por consequência não tinham voz" (RENDERO, 2009).

Ainda que historicamente a origem da renda seja vista como uma herança europeia, o que as artesãs destacam e se orgulham é o processo de construção da identidade transmitida por seus familiares, como vemos dito por Lidiane Silva: "Aí aos nove anos eu já sabia fazer a renda, [...] E minhas primas todas elas fazem renda, aprendeu com minha vó também", e acrescenta: "é uma tradição milenar passada de geração em geração desde os portugueses até aqui. É um fato histórico, uma tradição histórica. Tanto a renda quanto a palha né, o trançar". Nisto, observa-se que outros elementos identitários são igualmente valorizados, como o artesanato da palha, reforçando a multiculturalidade (OLIVEIRA, 2019).

O que preocupa a comunidade artesã nesta localidade é o desinteresse da nova geração pela renda de bilro. Quando questionada sobre este assunto, Maria do Carmo apontou que "elas [as jovens] começaram com muita força de vontade mas depois o zap tiraram elas da Casa das Rendeiras, é tanto que hoje só tem duas aí, antes eram 10".

Seria este um desafio para a Associação e para a sociedade diante da modernidade? Cabe uma reflexão mais profunda sobre os contornos que a colonialidade trouxe para as comunidades tradicionais (OLIVEIRA, 2019)

Observa-se nos trabalhos científicos aqui citados, que a tradicional renda de bilro dialoga com diversas outras áreas do conhecimento, como a moda, o *designer*, novas tecnologias, educação, meio ambiente e desenvolvimento local. Assim, o artesanato da renda de bilro é visto, tanto pelas artesãs como pela sociedade, como um elemento identitário de resistência, que pode ser observado e analisado sob diversas perspectivas, valorizando o saber-fazer artesanal e salvaguardando a tradição.

Considerações finais

Uma arte europeia trazida para o Brasil e aqui, desenvolvida por mulheres negras que se apropriaram da técnica – desenvolvida a partir de habilidades manuais – e se apropriaram dessas narrativas decoloniais em seu cotidiano. Estas mulheres buscam, por meio da arte, o reconhecimento do trabalho e a valorização da cultura. Resistem aos processos globalizantes que afetam não apenas o consumo, mas também comprometem o interesse das novas gerações em perpetuar o tradicional saber-fazer artesanal. Assim é a produção artesanal da renda de bilro em Saubara, que passa por constantes desafios e se mantém resiliente.

Os resultados aqui obtidos permitiram compreender que o conceito contemporâneo de identidade cultural não é algo imutável, pois os signos e símbolos que a compõem sofrem o processo de hibridação cultural através de transições e mutações ao longo das épocas. Acrescenta-se a este ponto de análise as possibilidades do artesanato no universo acadêmico, sob as mais diversas perspectivas. Percebeu-se que a produção da renda de bilro em Saubara se atualiza constantemente e resiste às mudanças do tempo, sobretudo ao dialogar com outras áreas do conhecimento.

A representatividade do artesanato de Saubara torna-se um elemento expressivo da cultura local. Além de trazer valores simbólicos, representa de forma marcante as tradições dos grupos que o produz, trazendo elementos da vida cotidiana e tornando-se parte indissociável dos costumes locais. Por isso, a comunidade das artesãs cria, recria e mantém uma identidade de resistência. Isto ganha notoriedade nos diversos depoimentos encontrados nos trabalhos científicos e nos eventos catalogados para este trabalho.

Destaca-se aqui que é urgente criar ações de fortalecimento da identidade cultural da renda de bilro, salvaguardar esse saber ancestral e fomentar ações que estimulem a preservação da memória. Dentre estas possibilidades, citamos: oferta de oficinas e cursos, criação de acervo bibliográfico e uso das tecnologias para aproximar o público da produção artesanal. Estas ações podem fazer parte do processo de preservação, conservação e recuperação do patrimônio e da memória, pois é o que mantém a identidade local.

Por fim, compreende-se, com maior ênfase, que a produção artesanal da renda de bilro constitui um elemento identitário de resistência para a comunidade, principalmente quando se analisa os relatos das artesãs nos diversos trabalhos científicos. Estas mulheres são símbolos de resistência e expressam, com orgulho, a maneira em que promovem a preservação do saber-fazer secular por transmiti-lo às novas gerações e, em simultâneo, participarem de um intercâmbio de conhecimentos com outros setores da sociedade contemporânea. Espera-se que este artigo contribua e estimule, em alguma medida, para a preservação da identidade cultural da renda de bilro na comunidade.

REFERÊNCIAS

- ARTESOL. (2022). **O que é Artesanato Brasileiro**. Disponível em <<https://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/O-que-e-conceitos>>. Acesso em 23 de mar. de 2022.
- BARRETO, Margarita. **Cultura e Turismo, discussões contemporâneas** [livro eletrônico], Campinas:Papirus, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair de la modernidade. 1.ed. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2018.
- FELIPPI, Vera. **Decifrando rendas:** processos, técnicas e história.[livro eletrônico]. 1ª Ed.. Porto Alegre: Ed. da Autora, 2021.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LEMOS, Maria Edny Silva. **O artesanato como alternativa de trabalho e renda**. Subsídios para Avaliação do Programa Estadual de Desenvolvimento do Artesanato no Município de Aquiraz-Ce. 2007. Mestrado (Pró-reitoria de pesquisa e Pós-Graduação Mestrado Profissional em Avaliação de Políticas Públicas) – Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE, Brasil.
- MIGNOLO, Walter. **Entrevista – Walter Mignolo/Parte 2: Conceitos-chave** . Disponível em <<https://www.e-ir.info/2017/01/21/interview-walter-mignolopart-2-key-concepts/>>. Acessado em 10 jun. 2022.
- OLIVEIRA, Anna Luisa Santos de. **Mãos que cosem a memória: as Rendeiras de Saubara-BA e o protagonismo de mulheres negras no patrimônio**. 2019.

Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Museologia) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, Brasil.

OLIVEIRA, Márcia Pereira. **Coleção Luíza Ramos:** um Nordeste imaginado em rendas. 2014. Mestrado (Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina.** En libro: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colección Sur Sur-CLACSO, 2005.

RAMOS, Artur e Luiza. **A Renda de Bilros e sua aculturação no Brasil.** Rio de Janeiro: Publicações da Sociedade Brasileira e Antropologia e Etnologia, 1948.

RENDERO, Ômi. **A Renda de Birros** – Renda de Bilros, Renda do Norte, Renda da Terra, Renda do Ceará, Renda de Almofada [Bruxelas, Bélgica]: Edição independente, fev. 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/16704/1/2014_dis_dsgomes.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2022.

RIOS, José Arthur. **Artesanato e desenvolvimento: o caso cearense.** [S.l.]: CNI/SESI, 1969.

TOURINHO, Natália Paula da Conceição. **As Rendeiras De Saubara - da Educação Informal à Educação Formal:** Estudo de Caso na Associação dos Artesãos. 2019. Bacharelado (Instituto de Humanidades e Letras Bacharelado em Humanidades) – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, BA, Brasil.



VULCANICA POKAROPA
Poder as pessoas Trans e Travestis
Desenho digital
Presidente Bernardes, SP, 2021

POÉTICAS E DECOLONIALIDADE



AYRSON HERÁCLITO
Narrativas de Avivi
Fotografia
Dimensões variáveis
Pirajuia, BA, 2022

AS NARRATIVAS DE AVIVI NA PRODUÇÃO DE UMA POÉTICA VISUAL AFRO-BRASILEIRA

Ayrson Heráclito¹

Fotografia como devir ritual: rumos metodológicos

O ensaio fotográfico *Narrativas de Avivi* integra as investigações do artista, que compreende a produção de imagens como um devir ritual, a partir da cosmopercepção afro-brasileira dos òrìsás. Toda visualidade produzida pelo artista é criada através de uma ação ritual, remetendo ao conceito iorubano de uma temporalidade multidimensional que reúne o passado, o presente e o futuro em uma composição de eventos circulares, como nos informa Fayemi Ademola Kazeem no seu artigo *Time in yorùbá culture* (2016).² Nesta perspectiva, a imagem realizada encarna a dinâmica condição de impermanência em sua recepção.

Em outra conceituação sobre a distinção do tempo, nos diz o escritor nigeriano, prêmio Nobel em literatura (1986):

passado, presente e futuro sendo concebidos de forma tão pertinente e entrelaçados na cosmovisão yorùbána, o elemento de eternidade que . prerrogativa do deus não tem a mesma qualidade de afastamento ou exclusividade que tem no cristão, [islâmico] ou Cultura budista. (SOYINKA, 1988, p. 27)

Inspirados nas práticas e nos mitos do Candomblé (religião afro-brasileira da qual o artista é integrante), que diviniza os elementos da natureza, a obra apresenta saberes que afirmam os contínuos processos de transformação dos seres humanos. Compreendendo que sua constituição física possui parte do universo em seu corpo, como a água, a terra, o fogo, o ar.

Cada òrìsá possui símbolos característicos que representam as

¹ Ogã Sojatin do Jeje Mahi em Salvador, professor da UFRB na cidade de Cachoeira-BA, artista visual e curador. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo, Mestre em Artes Visuais pela UFBA.

² As palavras Yorùbá àkókò, ìgbà, asiko são frequentemente usadas de forma intercambiável para se referir ao tempo. Àkókò - um tempo em torno de um evento de coisas, ìgbà - um período ou época e Asiko - simplesmente uma estação específica.

forças da natureza em cada um de nós. Na pesquisa, nos debruçamos nas divindades do chamado Panteão da Terra, o elemento terra. A relação dessas divindades de origem africana que foram levadas pelas populações negras escravizadas para as Américas e o Caribe, que são evocadas nesta ação ritual materializada pela fotografia, nos diz o quanto saberes pré-coloniais podem inspirar o mundo contemporâneo em uma perspectiva não europeia. E como ações artísticas podem ser políticas em uma concepção mística e espiritual com armas incomuns como o *Ibirí*, *Xaxará*, *Draka* e *Avivi*. A beleza e as estratégias de lutas dessas divindades (òrìsá) que representam a proteção e a regeneração, unidas em laços familiares, podem nos conectar com a atualidade em que ainda vivemos as consequências nefastas das desigualdades sociais e do racismo que atingem as populações pretas nos nossos dias.

Ìtàn Òsányìn

A palavra Òsányìn se origina da contração do vocábulo Òsán (forte luz do sol) com a Yìn (*atingir*) assim como *Gbìn'lè* (da palavra *irúgbìn*), que significa semente da terra).

Representa o espírito de cura e magia através de todas as vidas vegetais. O grande mago e feiticeiro da natureza domina os segredos e propriedades das folhas, ervas e plantas. A energia e a força que movem o cosmo (àse) reside, em sua parte, nos vegetais. Como se enuncia o famoso oriki “*Kò sí ewé, kò sí òrìsà*” (sem folha, não há orixá), os ritos de Èsìn ìbìè *yorùbá* não existem sem o poder das plantas, a alma de cada folha de Òsányìn. Sua magia é utilizada para o cuidado de todos os ritos de outros *Irunmole* e òrìsá, sem seu poder nada pode ser realizado. Sua importância é primordial nos ritos de Ifá, sendo que seu conhecimento sagrado é reservado e secreto. A sua força, poder e vitalidade das suas propriedades se encontram em diferentes folhas e ervas.

Òsányìn é o grande herbanário, curandeiro, médico. Mas seu poder é paradoxal: cura, como também pode matar. O conceito de saúde para os *yorùbás* é complexo e deve ser conseguido pela harmonia do físico, psíquico, emocional e sobretudo espiritual. Para a promoção da cura deve-se recorrer aos poderes fitoterápicos específicos para cada mal. Os curandeiros se dividem em vários grupos e funções, como os divinadores, os

fitoterapeutas, como os herbalistas (*Onísègùn*) que realizam o diagnóstico preparando ou fornecendo o remédio vegetal em consulta direta com a divindade Òsányìn. Nesta tradição e cultura, os yorubanos realizaram um estudo expressivo sobre as qualidades terapêuticas das ervas, levando o estudioso Robert Farris Thompson a registrar a sua importância:

Ossanha inicia o domínio desse conhecimento taxonômico aprendendo quais espécies de erva coletar, misturar e amassar para fazer remédios a fim de tratar um corpo febril ou de acalmar uma mente agitada. Como elementos de cura, as folhas e as raízes são para Ossanha o que as dezesseis *ikin* e a arte divinatória são para o Ifá. (THOMPSON, 2011, p. 55)

As ervas agem sobre os efeitos maléficos dos Ajogun.³ Neutralizando seus efeitos das doenças e malefícios. O grande sacerdote é conhecido como “Aquele que tudo vê, com os olhos de Olódùmarè”. Acredita-se que nenhuma folha pode cair em uma floresta sem a ciência e consentimento do grande Olódùmarè. A magia de Awo Asè, que representa também a essência do espírito *Èla* e que teve a divindade primordial e Òsùmàrè como sistematizadores, agora está sob o poder do praticante da magia.

Sobre a técnica ritualística de colher e preparar os medicamentos, o nosso professor de itãs e linguística yorùbá, Damilare Falade⁴ nos informa que:

[...] Colhe-se as ervas pela manhã, depois que o sol secou o orvalho, mas antes que o calor do dia chegue. Usar uma faca consagrada afiada para cortar as ervas. [...] agradece a planta por seu presente e oferece algo em troca, talvez um pouco de água.
[...] Familiarizar-se com ervas e outras plantas, saber como elas devem ser e como devem cheirar é um aprendizado fundamental no processo de um Awo.

Ao se relacionar com a natureza de forma tão íntegra e sustentável, a cultura yorùbá nos ensina grandes lições sobre como devemos tratar nossos recursos naturais, além da lógica capitalista e sua violência de exploração de forma tão destrutiva e extrativista. Òsányìn é uma divindade que todo o mundo contemporâneo precisa reverenciar por tudo que representa. Inspiração divina para as batalhas contemporâneas de proteção da natureza no antropoceno.

3 Ajogun – Àqueles Que Lutam Contra A Humanidade – espíritos malignos que têm como objetivo afetar a vida das pessoas no Aye. Forças muito negativas, que têm como objetivo causar doenças, acidentes, brigas, discórdias.

4 Anotações de aulas realizadas no curso de Itàn, de forma remota, entre março de 2021 e março de 2022 no Instituto ÈKÓ YORÙBÁ, com o professor Damilare Falade.

Aviví ou Opá Òsányin

O *Aviví* é composto por um cajado ou *Opá* em yorùbá que representa o triunfo da consciência - *Ori* (cabeça) sobre as energias das enfermidades e da destruição. Um bastão de ferro batido encimado por um ou mais pássaros. A ferramenta possui muitas variações entre a África e sua diáspora nas Américas e Caribe. O ifé diz que existem cerca de 16 tipos de cajados, variando a quantidade de pássaros. No Brasil, especificamente a partir da Bahia, se popularizou uma versão mais simplificada, com um único pássaro que o estudioso americano assim descreve:

Um eco dessa forma, na Bahia, é despojado e simplificado, e foi feito por um ferreiro afrobrasileiro, José Adário dos Santos, em seu ateliê na ladeira da Conceição, acima do porto de Salvador, na primavera de 1968 (imagem 31). Um único pássaro estilizado em cima seis barras esquadrihadas de ferro pontudo, sugerindo, em uma versão, Ossanha acima das encruzilhadas de Exu e do ferro ou, na outra versão, o pássaro de Ossanha sobre pontas afiadas do ferro de Ogum ou, ainda em outra versão, o pássaro de Ossanha nos galhos de uma árvore". (THOMPSON, 2011, p. 61)

Babalorixá Mauro T'Òsún, em sua análise sobre os significados simbólicos da ferramenta, nos recorda o mito do pássaro 'kukuru idé' (pássaro de ferro), pássaro utilizado pelo orisá Osaniyṅ, que obedece e informa o awo das èwè e toda mágica da divindade da floresta.

REFERÊNCIAS

KAZEEM Ademola Fayemi. **Time In Yorùbá Culture**. Al: Hikmat. University of Logos, Akoka, Nigeria, 2016.

SOYINKA, W. **The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origin of Yoruba Tragedy**. Art, Dialogue, and Outrage. New York: Pantheon, 1988.

THOMPSON, Robert. **Farris. Flash of the spirit – Arte e filosofia africana e afro-americana**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.



MA NJANU
Enredo
Colagem digital
Fortaleza, CE, 2020

PO_ÉTICA DAS MERMAZÁRIAS

Francisco Rômulo do Nascimento Silva¹

RESUMO

Po_ética das Mermazárias é uma relação de cuidado, desprendimento e do em-comum. São três pontas de uma espiral-encruzilhada do “agora”: passagens e travessias; opacidade e transparência; salto e invenção. Neste texto costuro uma escrita-acontecimento da pesquisa que vem sendo realizada junto às *poetas-mediadoras-de-leituras* que fazem parte das bibliotecas de iniciativa popular de Fortaleza (CE), especificamente, o Movimento Biblioteca Na’zária. Poetas de Lugar Nenhum e de todos os Lugares. Nessa zona existencial cada pessoa é abertura, raiz que se estende a outras raízes.

Palavras-chaves: Po_ética das Mermazárias. Mediação-de-Leituras. Bibliotecas de Iniciativa Popular. Saraus de Periferias. Fronteirizações.

*

“Que todos vivam o grande conclave que é a Terra.
O grande conselho que é a Terra”.

- “Orí”,

Beatriz Nascimento (1989).

¹ Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS/UECE), pesquisador do Laboratório de Estudos sobre a Conflitualidade e Violência (COVIO), da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e pesquisador-colaborador do Laboratório de Arte Contemporânea (LAC), da Universidade Federal do Ceará (UFC) e também pesquisador do Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR/UFC). E-mail: franromulosilva@gmail.com

“Para o povo colonizado, o valor mais essencial, porque mais concreto, é a terra: a terra deve garantir o pão e, é claro, a dignidade. Mas essa dignidade não tem nada a ver com a dignidade da ‘pessoa humana’. Dessa pessoa humana ideal, ele nunca ouviu falar”.

– “Os condenados da Terra”,
Frantz Fanon (2005).

A *po_ética*² das *mermazárea* inventa-se a um-só-tempo como múltipla e una, desordenada e imprevisível. Por excelência, as *mermazárea* é a Terra, é a questão da Terra. É uma condição indistinta e opaca, logo, diversa entre humanos e mais-que-humanos. É a *po_ética* do Vivente. Jamais relativa, passiva e indiferente, ela acontece e se nutre do encontro, a confluência do tudo e do Todo na radicalidade que é a transmutação, a invenção reimaginada dos mundos possíveis já existentes. Porque é impossível sair ileso de um encontro. É, deve-se dizer, atravessar fronteiras, destruir os mitos [todos eles], caminhar no fio-da-navalha, abraçar o imprevisível e aceitar o erro. A *po_ética* das *mermazária* é uma epifania ecumênica dos caminhantes que se materializa na festa regada a poesia, literaturas, abraços de um devir-ilimitado dos saraus de periferias e das bibliotecas-livres, comunitárias e de iniciativa popular³. Poetas de Lugar Nenhum e de todos os Lugares. Nessa zona existencial cada pessoa é abertura, raiz que se estende a outras raízes.

2 Neologismo com as palavras “poetics” e “ethics”, formando “poethics”. Noção utilizada por Denise Ferreira da Silva em “Corruption Everybody Knows” disponível em <<http://www.e-flux.com/program/64755/corruption-every-body-knows/>>, com curadoria de Natasha Ginwala, como parte do programa E-Flux-Su-percommunity da 56ª Bienal de Veneza, realizada em 2015. Acesso em 16 de junho 2021, às 14h52. Uso o *underline* (_), também conhecido por *underscore* ou subtraço, não somente como um símbolo gráfico usado como sinal de separação de palavras - principalmente em comunicações informáticas onde o espaço não é interpretado como uma informação válida -, mas, pelo contrário, para evocar uma poética da Relação (GLISSANT, 2011), os rastros-vestígios da memória, a raiz-aberta e subterrânea, assim como para sublinhar não somente a preciosidade da teoria da diferença, mas confluir na textura da trama que é a própria Relação; a semelhança de um hiperlink que nos leva não apenas para as mil passagens das possibilidades Transparentes na Era Computacional, mas sobretudo nos convida a consentir com o “direito à opacidade”: “subsistência numa singularidade não redutível” (idem, p. 180).

3 Daqui em diante irei usar apenas “bibliotecas de iniciativa popular”. Tratarei brevemente de descrever algumas zonas de vizinhanças transparentes e opacas entre elas no estado do Ceará, em especial, na cidade de Fortaleza a partir de contatos com falas e conversações com Talles Azigon e Profa Dra. Claudiana Alencar (UECE). Bibliotecas de Iniciativa Popular, noção pensada para e com o Encontro de Bibliotecas Comunitárias pela Profa Claudiana Alencar e poeta e mediador de leituras Talles Azigon, lugar criado por uma pessoa ou um grupo de pessoas, um coletivo ou uma iniciativa popular, elas, as bibliotecas de iniciativa popular, se distingue de algumas bibliotecas comunitárias pelo fato de não possuir CNPJ, logo, não está associada a uma instituição, seja ela político-partidária, igreja, ONG, associação comunitária e etc. As bibliotecas de iniciativa popular nascem do desejo e da dimensão política não exclusivamente visando apenas o acesso ao objeto livro disponível para a comunidade [ainda que consideremos esse objeto ser muito caro quando comparado ao custo de vida dessas pessoas], mas principalmente, objetivando a experiência da leitura da palavra traduzida pela leitura-mundo de cada pessoa e somada pelo emaranhamento de encontros que esses espaços possibilitam. Ou seja, talvez a principal diferença entre elas e as bibliotecas comunitárias seja o fato de não atender exclusivamente critérios institucionais para demandas de financiadores, seja público ou privado.

Enquanto a lógica da filiação opera violentamente na exclusão absoluta do “Outro”, na tentativa de legitimação enraizadora e conquistadora, a extensão, por sua vez, “tece-se” na relação imaginando outra poética da existência. Um elogio à circularidade, à transversalidade e ao inesgotável emaranhamento dos afetos, ou seja, distribuir-se no espaço aberto e indefinido (GLISSANT, 2011). Mais que ato de sobrevivência, a vida habita e prolonga-se no movimento circular, na travessia tática e nas espirais-encruzilhadas.

A poética da extensão é para as *poetas-mediadoras-de-leituras* uma *poética das mermazárea*, em outras palavras, “uma relação de cuidado mútuo, solidariedade e desprendimento” (NASCIMENTO SILVA, 2019, p. 174), trata-se de reimaginar modos de relação espiralar de cuidado mútuo com tudo e com o Todo vivo a partir da redistribuição da *palavra, da memória e da escuta*.

dar caminho

uma árvore sozinha
enfeitando os desertos
quadrados e sem-raízes.

seguro caneta na boca
como quem segura-se no cachimbo.
Sou [da] fumaça.

cruzo os punhos nas costas e ando.
Caminhante, não boêmio.
Tô chegando e já vou saindo.

o doce cheiro do limão corresponde ao sabor
das breves manhãs e das tardes
que nunca têm fim.

agarrado às bordas dos muros da irracionalidade,
a rua habita em mim.
Sou [da] rua.

sendo-encruzilhada
 observo, aprendo.
 Masco teus silêncios e cuspo tuas palavras.

não-durmo
 finjo que cochilo.

um banco pequeno de madeira
 e uma janela do imprevisível
 dali ouço teu canto
 e fumo tuas lágrimas.

Porque minha palavra é uma navalha de cura,
 e meus ouvidos oceanos de novos caminhos.

anoiteceu.
 ainda bem,
 ainda bem.

A *po_ética* da extensão transpõe fronteiras da morte [que é o colonialismo] para se fazer existentes do “lado de lá” da vida, da alteridade em deslocamento [a poeta é uma errante no caminho]. Isto é, por meio da invenção de zonas de existências⁴, lugares marcados pelo encontro como os que acontecem nos saraus das periferias e bibliotecas de iniciativa popular da cidade de Fortaleza e outras cidades dos interiores do Ceará; práticas por si só de subversão das assimetrias do poder que são as relações coloniais de dominação inscritas nos corpos marcados e criminalizados (FANON, 2005). O imprevisível que floresce a todo-instante em zonas áridas e vigiadas por todos-os-lados: a poesia nos saraus, nos cambão e nas

4 A questão da Terra, no Mundo Moderno, não somente se ver confrontada com a lógica da raça e suas infinitas dobras, mas nela se reedita enquanto máquina-brutalista e se alimenta como invenção-destruidora de tudo que é vivo e vivente. Enquanto nomos da Terra, atualiza-se o problema da distribuição da terra (questão *quid juris?* Como distribuir a terra ou o solo e a quem pertence a terra?) A um-só-tempo, a possibilidade da Declosão-do-Mundo, para citar Jean-Luc Nancy (2016, p. 293), trata-se da “desmontagem e desajuntamento dos encerramentos, das cercas, das clausuras. Desconstrução da propriedade - a do homem e a do mundo”. Em seu mais recente trabalho, Achille Mbembe (2020), afirma que a grande questão do século XXI, juntamente com as mudanças climáticas, é a governança da mobilidade das pessoas em escala global, somadas ao capitalismo-absoluto, a intensificação da velocidade da vida cotidiana por meio do que ele chama de “era computacional” ou “era do Brutalismo” estão levando a aceleração e densificação das conexões cada vez mais complexas. Segundo o autor, essas infinitas conexões criam redes e trocas de todos os tipos inimagináveis.

bibliotecas de iniciativa popular como mediação-de-leituras não apenas da palavra, mas da leitura de Todo-o-Mundo são sementes lançadas “onde um autêntico ressurgimento pode acontecer” (FANON, 2008, p. 26).

Trabalhando com as noções de “rastros-vestígios”, “extensão, filiação” de Édouard Glissant (2005, 2011, 2014), a radicalidade da *performance* preta fugitiva (HARNEY & MOTEN, 2013; FANON, 2005), os conceitos de “quilombo” como “*continuum*” e *mermazária* em um pensamento atmosférico da liberdade, do em-comum e da imaginação (BEATRIZ NASCIMENTO, 2018 e 2021; NASCIMENTO SILVA, 2019), este texto encruzilha, por meio de uma escrita-acontecimento, as artes com os fazeres de um devir-poeta-mediadora-de-leituras no meio de uma sociologia que se faz canto e vôo nas grafias de um território movente de criação de um ‘em-comum’.

BIBLIOTECA NA’ZÁRIA: aquilombamento-criador

“Estar-junto” é compactuar da mesma ideia. Não estamos em todos os lugares, mas estamos lutando por uma causa só. “Estar-junto” por uma causa única: pela vida, arte e transformação. Imagino, por exemplo, que sarau não tem lugar, o que importa é o encontro.

- *Elane Fidelis, no II Encontro de Saraus do Ceará - Diário de Campo em 28 de julho de 2018.*

O massa porque a gente consegue de certo ponto acabar com a segregação com esse tipo de arte, tá ligado? Porque tem canto que é facção tal, é facção tal que “ah, não pode vir pra cá porque aqui é isso e aí no teu é isso, tá ligado?” E aí, quando a gente já através da arte que a gente já faz o sarau e a gente já chega pra dialogar com a criminalidade, a criminalidade já começa a pegar uma visão de tipo de entender que o cara que ele mora em outra favela, *por mais que seja diferente, ele também é favela*, tá ligado?! E é onde vem a expressão “mermazária”. O favelado, tá ligado?! A gente tem que entender, mã, que a gente é tudo “mermazária”.

Que a favela, não importa onde ela seja, ela vai ser só um lugar diferente de pessoas diferentes. Mas as condições e as vivências, as experiências, sofrimentos vão ser os mesmos, tá ligado?!

- *Victor Oliveira, artista de rua e poeta de busão, entrevista em 09 de outubro de 2018*

Na capital cearense existe o que denomino Rede de Afetos (NASCIMENTO SILVA, 2019). Trata-se de uma poética da Relação que habita encruzilhadas e zonas existenciais, um emaranhado de *práticas de re-existências poéticas*⁵ em constante movimento, sem começo e fim, tecida entre “becos” e asfaltos pelas inventividades das poetas nos encontros-saraus e por meio da poesia no “busão”⁶. Uma quebrada se reconhece em outras, é tudo *mermazária*: “*por mais que seja diferente, ele também é favela*”.

As principais titulares, em sua maioria, são jovens entre 15 e 29 anos, moradoras e moradores de periferias e favelas de Fortaleza (CE) e região metropolitana, algumas também integrantes de inúmeros coletivos e coletividades, projetos e iniciativas diversas: saraus, bailes de *reggae*, batalhas de *MCs*, *slams*, projetos musicais, de dança, teatro, residências artísticas e rolezinhos que resistem e *re-existem* nos dias de destruição.

Rede de Afetos são práticas de resistência e de re-existência que objetivam reimaginar *coletivamente* outras formas de vida. Para além dos encontros-saraus de periferias e da poesia no “busão”, a Rede de Afetos estende-se na ação poética e política de moradores e moradoras de comunidades localizadas em periferias e favelas, assim como das e dos *poetas-mediadores-de-leitura*⁷ que reinventam projetos de incentivo e fomento à leitura por meio da organização e construção coletiva de bibliotecas livres, comunitárias e de iniciativa popular, recebimento de doações de livros e atividades de “leituramundo” e de “Todo-o-Mundo”

5 Para “re-existências”, conf.: NASCIMENTO SILVA, 2019; MACIEL, ALENCAR e SOUSA, 2018; SOUZA, 2009.

6 Expressão local para ônibus ou transporte coletivo. Para saber mais sobre a poesia de cambão conferir SILVA & FREITAS. Práticas de re-existências poéticas: a poesia no “busão” em Fortaleza (CE). INTERSEÇÕES [Rio de Janeiro] v. 22 n. 1, p. 97-123, mai. 2020. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/51166>> Acesso em 15 de abril de 2022, às 00h11min. Para acompanhar as publicações diárias de alguns poetas de cambão nas redes sociais acessar no Instagram “Rimadores de Busão” (@rimadoresdebusao) e “Poesia Viva” de Chris Rodrigues (@_poesiaviva).

7 A extensão sarau-de-periferia-biblioteca-comunitária-e-livre e o seu inverso é uma das poéticas da relação, da circularidade, da travessia e da re-existência inventiva no cotidiano não somente na cidade de Fortaleza, mas em outros municípios localizados no Estado do Ceará, como por exemplo, Maracanaú, Caucaia, Maranguape e Sobral.

(FREIRE, 2006; FREIRE & MACEDO, 2021; GLISSANT, 2014) prioritariamente com e para crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos moradores de favelas e periferias da capital cearense.

A semelhança dos encontros-saraus, as bibliotecas de iniciativa popular são organismos vivos que existem mais por meio da *poética da extensão* e menos por meio da imposição enraizadora da *filiação*. A poética da extensão, neste sentido, é a poética do Diverso, do *compartilhamento*, da circularidade e da travessia (GLISSANT, 2005; 2011; GILROY, 2012). Ela tece-se numa outra poética do inesgotável, da transversalidade, da “quantidade que não se realiza”, conforme Glissant (2011, p. 63). A poética da extensão é para as *poetas-mediadoras-de-leituras* uma *poética das mermazárea*, mais que uma tática de sobrevivência, trata-se de reimaginar modos de relação espiralar de cuidado mútuo com tudo e com o Todo vivente [humanos e mais-que-humanos].

Os encontros-saraus possuem outras temporalidades que inventam espaços, embora possuam certa periodicidade e espacialidade, quando comparado ao caráter fixo, porém inventivo, das casas-bibliotecas de iniciativa popular. Saraus de periferias acontecem nas bibliotecas de iniciativa popular e essas bibliotecas habitam os encontros-saraus, uma raiz estende-se a outras infinitamente. Ao mesmo tempo que ambos são lugares da palavra aberta, da memória da carne e do tato no encontro, ambas afastam-se do pensamento do Uno, isto é, da imposição enraizadora e conquistadora da filiação, o sistema da “generalização de fundamento ontológico” que é, portanto, a exclusão absoluta do Outro. A poética da extensão, conforme Glissant (2011, p. 63), portanto, “não é apenas espaço, é também o seu próprio tempo sonhado”, ou seja, é o que nos falta no mundo.

Em outras palavras, podemos identificar as bibliotecas de iniciativa popular como patrimônios material e imaterial que circulam, isto é, espaços de *compartilhamentos* não somente de livros, mas da palavra, da memória e do encontro [a experiência conta mais que o acervo]. As bibliotecas de iniciativa popular doam e redistribuem livros em lugares e para existências em que a presença física do livro é rara. Por receberem diferentes doações voluntárias de livros, brinquedos, materiais de escritório e higiene pessoal e etc., concorrem e, por vezes, aprovam pequenos projetos em editais públicos. À semelhança dos saraus de periferias e da poesia-no-cambão,

as bibliotecas de iniciativa popular são organismos vivos que existem mais por meio da partilha e da relação de cuidado a favor da vida.

Durante o isolamento social (2020 e 2021), ainda que de forma remota e mais recentemente semipresencial e presencial, algumas bibliotecas nos últimos dois anos foram obrigadas a fechar as portas e outras a se reinventar conforme cada realidade, respeitando os decretos locais e protocolos recomendados pela Organização Mundial de Saúde (OMS) em combate à pandemia da COVID-19⁸.

As *poetas-mediadoras-de-leituras*, diante das inumeráveis arquiteturas de isolamentos [lógicas do recinto-fechado] que se reeditam no trânsito perpétuo entre o desejo de explorar e a tentação de eliminar preferencialmente corpos-pretos e favelados, durante o isolamento social enfrentaram inúmeras dificuldades. Além dos diferentes relatos de desemprego, escassez de comida e múltiplos adoecimentos, durante o isolamento social rígido [*lockdown*], alguns saraus de periferias passaram a acontecer ao vivo pelo *Instagram*, assim como algumas bibliotecas de iniciativa popular passaram a realizar mediações-de-leituras por meio das redes sociais da *internet*.

Nos últimos meses, resultado de lutas e organização popular, inicialmente o Movimento Biblioteca Urgente⁹ se articulou como rede integrando aproximadamente doze bibliotecas de iniciativa popular de Fortaleza inicialmente com o objetivo de lutar pela inclusão de fomentos para bibliotecas de iniciativa popular no Plano Plurianual (PPA) de Fortaleza¹⁰. Resultado da abertura para o diálogo com instituições e diferentes representantes do poder público, o Movimento Biblioteca Urgente não é filiado a nenhuma bandeira político-partidária, pelo contrário, as bibliotecas de iniciativa popular têm como princípios da autogestão e da autonomia junto às comunidades onde estão plantadas. Suas raízes são práticas que se estendem para além das fronteiras de onde estão situadas geograficamente. Expressões não apenas das necessidades básicas como alimentação e incentivo em arte e cultura, as bibliotecas de iniciativa popular expressam os modos de vida particulares e em-comum

8 Sobre os limites e desafios da Lei Aldir Blanc (LAB), política de emergência à cultura no contexto pandêmico, conferir SEMENSATO, C. A. G & BARBALHO, A. "A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC". *POLÍTICAS CULTURAIS EM REVISTA*, v. 14, p. 85-108, 2021. Disponível em <<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/42565>> Acesso em 19 de maio de 2022, às 13h38min.

9 Para apoiar e saber mais como tem sido a luta do Movimento Biblioteca Urgente, siga o perfil [@bibliotecanazaria](https://www.instagram.com/bibliotecanazaria), no Instagram.

10 Instrumento estabelecido pela Constituição Federal de 1988, o PPA é o planejamento que determina, de forma regionalizada, as diretrizes, objetivos e metas da administração pública estadual para as despesas de Capital e para relativas aos programas de duração continuada.

às margens e nas brechas dos complexos de equipamentos culturais e turísticos da cidade de Fortaleza (CE).

O Movimento Biblioteca-Urgente estende-se a toda Cidade, seja por meio das programações abertas e gratuitas, seja pelo apoio e participação não apenas das poetisas-mediadoras-de-leituras, mas também de intelectuais, artistas, produtores e escritoras, lideranças comunitárias que direta ou indiretamente unem-se na luta pela continuidade e fortalecimento das práticas de incentivo e fomento à arte, cultura e leitura por meio da organização, construção coletiva de bibliotecas de iniciativa popular, recebimento de doações diversas, além da livre circulação de livros e promoção de atividades que envolvem clubes de leituras, esportes, artes e entretenimento prioritariamente voltadas para crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos das comunidades.

Meses antes do fechamento do orçamento plurianual de Fortaleza, parte das/os poetisas-mediadoras-de-leituras, juntamente com outros integrantes na luta do movimento, mantiveram diálogos com vereadores das diferentes ideologias e siglas partidárias na intenção de que os parlamentares apoiassem na câmara a inclusão das demandas das doze bibliotecas de iniciativa popular no orçamento, entretanto, não houve êxito.

Em reunião, sem a presença de representantes do movimento Biblioteca Urgente, decidiram não aprovar a inclusão para o PPA¹¹ sob justificativa, dentre outras coisas, da inexistência de uma instituição que pudesse executar o recurso [embora o movimento já tivesse sinalizado a existência da instituição parceira, no caso, a Organização Social O Pequeno Nazareno¹²], posteriormente, aprovaram emenda parlamentar coletiva no valor de 750 mil reais por meio da Lei Orçamentária Anual (LOA)¹³ a ser executada pela Secretaria de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR). No entanto, embora aprovada e dependendo apenas do repasse do recurso, até o presente momento [desde março deste ano], o movimento não obteve

11 Segundo Portal da Transparência de Fortaleza (<https://transparencia.fortaleza.ce.gov.br/>), com o valor gasto com PMPU (Torres de Vigilância Comunitária) em 2019 que foi de R\$ 10,3 milhões. Com esse valor seria possível implantar 171 Bibliotecas de Iniciativa Popular, ou seja, quatro por território (bairro/comunidade) de Fortaleza ou seria possível manter as 12 bibliotecas por 14 anos. Com o valor gasto com PMPU em 2020 (R\$ 4,9 milhões), seria possível implantar, aproximadamente, 82 Bibliotecas de Iniciativa Popular, ou seja, duas por território ou seria possível manter as 12 bibliotecas por sete anos. Já o valor gasto em um mês para compra de 100 pistolas para a Guarda Municipal foi de R\$ 588.087,00 enquanto o custo anual por biblioteca seria de R\$ 60.000,00.

12 O Pequeno Nazareno possui uma plataforma multidisciplinar de atendimento nas áreas de Educação (Educação Social de Rua, Educação Profissionalizante), Assistência Social (Acolhimento Institucional e Apoio Psicossocial às Famílias) e Direitos Humanos (Sensibilização e mobilização social). Para apoiar e conhecer mais, acessar <<https://www.opequenonazareno.org.br/>> Acesso em 20 de maio de 2022, às 09h33min.

13 Disponível em <<https://transparencia.fortaleza.ce.gov.br/index.php/orcamento/loa>> Acesso em 20 de abril de 2022, às 09h53min.

nenhuma resposta do atual Secretário de Cultura do Município, Elpídio Nogueira Moreira (PDT)¹⁴.

Biblioteca Naz'área se estende nas e pelas singularidades infinitas e em-comum das seguintes Bibliotecas de Iniciativa Popular: Adianto - Barra do Ceará; Casa Futuro - Coaçu; Cia Bate Palmas - Conjunto Palmeiras; Coisa de Preto - José Walter; Filó - Santa Filomena; Livro Livre Curió - Curió; Okupação - Antônio Bezerra; Papoco de Idéias - Pici; Periferia que Lê - Bom Jardim; Quintal Cultural - Bom Jardim; Viva Barroso - Barroso e Viva a Palavra - Serrinha.

Um dos objetivos principais das bibliotecas de iniciativa popular é inventar não somente uma *relação* com os livros e leitores (inclusive, frequentadores do espaço) não mediada pela vigilância dos cadastros, da catalogação, dos prazos de renovação e devolução; assim como não somente sobre a quantidade de livros que podem circular por vez, mas mais que um espaço físico, trata-se da *mediação-de-leitura da Palavra-de-Todo-o-Mundo* (FREIRE, 2006; GLISSANT, 2014). As infinitas práticas de mediação-de-leituras aqui experimentadas objetivam inventar relações com e a partir das comunidades em que estão situadas e, por sua vez, com toda a Cidade, de modo à reimaginar por meio das poéticas que as constituem, outras formas ou modos de fazer política com e a partir de onde estão fincados os pés, mãos e rostos das entidades-hifenizadas desse acontecimento, as poetisas-mediadoras-de-leituras: mulheres cis e trans em sua maioria pretas [negras e pardas] e/ou descendentes de populações indígenas¹⁵.

Dentre as inumeráveis linhas que compõem esse emaranhado afetivo e comunitário, como por exemplo, rodas de conversa, capoeira, jogos digitais, serviço de manicure, oficinas de música, curso de desenho, oficinas de fanzines, intervenções urbanas, dentre outras, algumas bibliotecas e saraus de periferias, por exemplo, possuem estantes, caixas e até geladeiras-estantes totalmente abertas com livros para circulação. São práticas não de "abandono" ou "restos", mas de fomento da *livre circulação* de livros novos e usados em condições de uso mediada pela *po_ética* do

14 Secretário de Cultura de Fortaleza, Elpídio Nogueira Moreira é natural de Acopiara, Região Centro-sul do estado do Ceará. Contou com base eleitoral em algumas igrejas evangélicas dentre outras coisas, foi diretor do Hospital Gonzaguinha da Barra do Ceará. É irmão de José Sarto Nogueira Moreira, atual Prefeito do Município de Fortaleza, eleito em 2020.

15 No Estado do Ceará são 14 os povos indígenas, espalhados por 18 municípios, que fortalecem esse legado de resistência. Anacé, Gavião, Jenipapo-Kanindé, Kalabaça, Kanindé, Kariri, Pitaguary, Potiguara, Tapeba, Tabajara, Tapuia-Kariri, Tremembé, Tubiba-Tapua e Tupinambá. Em 2018, surgiu um povo chamado Jaguaribara, apelidado de "Karão", por conta do cacique deles. Eles estão ali perto dos Kanindé, maciço de Baturité.

Aberto, da Palavra e do Comum. Não obstante, a própria biblioteca-livre circula em uma *bike*, é o caso da experiência em mediação-de-leituras que acontece na cidade de Sobral com a poeta-mediadora-de-leituras Fran Nascimento:

[...] para além dos livros, a biblioteca-ambulante tem uma parte com mediação-de-leituras aí, tal hora, quem não tá afim de ler ou de pegar nos livros, tem uma parte lá que a gente bota também pra galera que quer desenhar, e tal hora, usamos instrumentos musicais [...] e tal hora a gente leva uma experiência científica também [...] então, a experiência com a biblioteca-ambulante ela parte de um campo literário também, que aí eu não consigo te precisar exatamente quais são os livros que a gente tem lá um a um, mas ela parte também para um campo sensorial também. Então, eu acho que é isso, acho que a minha experiência que eu tenho com a biblioteca-ambulante parte disso também. Eu acho que além da experiência da leitura em si, que a gente busca incentivar com a biblioteca [...] a biblioteca-ambulante tem esse foco, acho que reavivou agora em 2021, que é o lance da gente [...] criar esses pontos de leitura, assim como a gente já criou alguns aqui na cidade, né, em bairros distintos. O lance é esse assim, desse incentivo à leitura. A biblioteca-ambulante é uma extensão da única biblioteca comunitária da Cidade e ela surge desse contato com o chão, lendo os livros, quem quiser criar cria seus desenhos, toca seus instrumentos. Ela surge para romper com esse lugar estático, romper essas paredes, ela está em todo canto. (PODCAST BIBLIOTECAS-CAROLINAS, "Fran Nascimento e Nina Rizzi". Primeira Temporada, 2ª edição, 2021)¹⁶

Por serem lugares de partilha não somente de livros, mas sim da palavra-praticada, escrita, lida ou relatada, mediada principalmente pela experiência particular de determinados territórios que têm o em-comum como prática e invenção cotidiana, esses espaços são construídos com tijolos e argamassa em comunidade, práticas fruto das formas de existências que diferem das lógicas do verticalismo autoritário e da fragilidade das políticas públicas no campo da arte, cultura, assim como das políticas do livro e da leitura no Brasil.

A *po_ética das mermazária* é, nesse sentido, um acontecimento que possibilita ler mais que um livro ou uma imagem, ela nos convida a escrever com nossas próprias mãos, pés e rosto a nossa história re-imaginando possíveis por meio da luta cotidiana e coletiva. A semelhança, e como uma espécie de extensão dos saraus de periferias, as bibliotecas de iniciativa popular possuem certa espontaneidade, criam ordenações múltiplas e relações possíveis entre os participantes e a própria comunidade.

16 A série de podcasts Bibliotecas-Carolinas seguidas de cartas-diários e oficinas de zines-coletivas são mediações-de-leituras com e das poetas-mediadoras-de-leituras da cidade de Fortaleza e outras cidades dos interiores do Ceará. O episódio completo pode ser acessado no seguinte endereço no spotify : <https://open.spotify.com/episode/0IAMdOatzx cBOSeg5Cm8nL?si=FK6DXTJIRmWqj6QZacD-Qg&utm_source=&nd=>> Acesso em 21 de maio de 2022, às 21h47min.

Reivindicam uma existência respirável contrária a toda lógica que nos asfixia há séculos.

Não apenas como mediação-de-leituras da expressão oral e escrita - a literatura -, defendo que a *po_ética das mermazária* são três pontas de uma espiral-encruzilhada do “agora”: *passagens e travessias; opacidade e transparência; salto e invenção*. O princípio comum às três pontas consiste em “erguer uma ponte”, inventar estruturas de escuta não como um em-si ou clausura sobre si mesmo, mas como um favorecimento à extensão em detrimento da compreensão/profundidade; uma *Relação à Escuta*¹⁷.

Em outras palavras, esta produção e mediação poética e literária acontecem sob e à revelia da violência-total do Mundo-Branco. Constituído por suas infinitas clausuras, erguem-se por todos os lados torres de vigilância, multiplicam-se as insígnias inscritas nos muros da mente e da carne da Cidade; o Mundo-Branco é um emaranhado de forças que consagram, celebram e legitimam os conclaves, as hierarquias, as identidades-fechadas. Em outras palavras, trata-se do mundo-transparente e ordenado pelos *pilares ontoepistemológicos* que sustentam as matrizes desse mundo que nos foi dado a conhecer, conforme Denise Ferreira da Silva (2019)¹⁸.

Esta forma de vida que decodifica, seleciona e hierarquiza existências como racializadas, marginalizadas sócio-economicamente, dissidentes de gênero e sexualidade, feridas e mortas é não somente denunciada e subvertida pelas poetas-mediadoras-de-leituras por meio da escrita e da oralidade performatizadas. A partir das diferentes formas de travessias, habitação e invenção de zonas existenciais imageadas nos sarau-de-periferias e nas bibliotecas de iniciativa popular, essas identidades-abertas e perecíveis, ora transmutam-se ora fixam-se, reinventando-se e reinventando os diferentes espaços na cidade de Fortaleza (CE).

Aquilombamento-criador, conforme Glissant (2011, p. 74), tem como base o pensamento do “rastros-vestígio”, ele também é resultado dos aquilombamentos-históricos ou de um “*continuum*” de acordo com Beatriz Nascimento (2018): múltiplas práticas poéticas que começaram a fundar um *continuum*¹⁹. Semelhantemente, a poética de Conceição Evaristo (2017,

17 Participei de uma breve entrevista para o jornal O POVO abordando essa noção. “Estruturas de escuta são invenções cotidianas de insubmissão”, defende Rômulo Silva”. Disponível em <<https://mais.opovo.com.br/jornal/pause/2021/05/30/estruturas-de-escuta-sao-invencoes-cotidianas-de-insubmissao---defende-romulo-silva.html>> Acesso em 21 de abril de 2022, às 22h20min.

18 Para “Mundo Ordenado” pelos pilares ontoepistemológicos e Mundo Implicado, conf.: Denise Ferreira da Silva (2019).

19 “[...] A nós não nos cabe valorizar a história. A nós cabe ver o continuum dessa história. Porque Zumbi queria fazer a nação brasileira, já com índios e negros integrados dentro dele. Ele queria empreender um projeto nacional de uma forma traumática. Mas não tão traumática quanto os ocidentais fizeram, destruindo culturas, destruindo a história dos

p. 24-25) nos convida a pensar com e a partir das poetisas-mediadoras-de-leituras esse *continuum*, esse “rastros-vestígio” das “Vozes-Mulheres”:

A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.

A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela

A minha voz ainda
ecoou versos perplexos
com rimas de sangue
e
fome.

A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.

O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.

A *po_ética das mermazárias* como palavra-praticada, incorporada, imageada e transmutada em canto ecoa à margem do Estado e suas instituições, arquiteturas moderno-colonial-patriarcal-capitalistas, para além das fortificações que amarram a política e a crítica na arquitetura colonial do tempo presente, tempo linear e de repetição da engrenagem necropolítica das ficções de poder que cerceiam as vozes da periferia.

ÁRVORES DE CONCRETO E AÇO: entre a assimilação e a aniquilação

No mesmo ano, isto é, em 2020, conforme previsto, tivemos eleições para prefeitura de Fortaleza e em outras cidades do Brasil. Apoiado pelo ex-governador Camilo Santana (PT) e outras filiações, Sarto Nogueira (PDT) foi eleito prefeito de Fortaleza para os próximos quatro anos. Em segundo turno, obteve 51,69% dos votos válidos e derrotou o candidato apoiado pelo presidente Jair Bolsonaro (PL) em Fortaleza, Capitão Wagner, que teve 48,31% dos votos válidos. Importante observar o desempenho de cada candidato e a diferença entre eles. Mas não somente.

Para o primeiro mandato, Sarto e seu vice, Élcio Batista (PSB), dentre outras coisas, prometeram *ampliar e dar continuidade à implantação de novas Torres de Segurança da Guarda Municipal*²⁰. A instalação de Células de Observação Comunitária e o patrulhamento ostensivo do Grupo de Operações Especiais (GOE), somados ao apoio da Polícia Militar do Ceará, integram o Plano Municipal de Proteção Urbana (PMPU) nas diferentes periferias e favelas de Fortaleza, capital do estado do Ceará.

Idealizado pelo ex vice-prefeito Moroni Bing Torgan (DEM), o PMPU foi lançado com a instalação da primeira torre no início do segundo semestre

20 Na série fotopoética "A Cidade e a Lama", o fotógrafo e escritor Leo Silva imageou, dentre outras coisas da Cidade, uma das Torres de Vigilância Comunitária (PMPU). Série disponível em <<https://www.behance.net/gallery/118137941/A-Cidade-e-a-Lama-Serie-Fotografica-em-processo>> Acesso em 02 de abril de 2022, às 11h50min.

de 2017, no bairro Conjunto São Cristóvão (Grande Jangurussu), na calçada do Cuca Jangurussu – um dos equipamentos de arte, cultura e esporte para as juventudes²¹. Por sua vez, o atual vice-prefeito eleito, sociólogo (UFC) e ex-chefe de gabinete do ex-governador, Élcio Batista, antes de ocupar o alto escalão do Executivo Estadual e Municipal, foi secretário-executivo de Segurança Pública e assessor de planejamento do Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC). Inclusive, no primeiro mandato do prefeito Roberto Cláudio (PDT), ocupou o cargo de secretário da Juventude de Fortaleza.

À época, às vésperas da inauguração da primeira Torre de Vigilância em 2017, a Defensoria Pública do Estado (DPCE) foi mobilizada após articulação de coletivos de juventudes do Grande Jangurussu, publicações da grande mídia e compartilhamentos de nota pública nas redes sociais denunciando as recorrentes violações da Guarda Municipal (inclusive, as equipes que faziam a guarda patrimonial da própria Rede Cuca), por policiais militares, dos direitos de civis na região e questionando a legitimidade do PMPU, mobilizou a Defensoria Pública do Estado do Ceará (DPCE).

Conforme SILVA & FREITAS (2018), no dia 28 de dezembro de 2017, a Defensoria protocolou ofício solicitando à Prefeitura de Fortaleza esclarecimentos sobre o possível treinamento feito pela Polícia Federal dos homens da Guarda Municipal de Fortaleza com o objetivo de uso de arma de fogo de alta precisão. Essa atividade, em particular, seria desenvolvida nas periferias nas denominadas “torres de vigilância.” Curiosamente, a primeira Torre de Segurança foi instalada na esquina da avenida Álef de Souza Cavalcante, nomeada em 2016 após abaixo-assinado de moradores no entorno do Cuca Jangurussu e organizado por coletivos de resistências juvenis. O rebatismo da rua homenageia uma das vítimas da Chacina da Messejana, protagonizada por Policiais Militares sob a gestão do ex-governador Camilo Santana, que aconteceu na madrugada de 12 de novembro de 2015 e deixou 11 mortos (quase todos jovens entre 15 e 29 anos) e, pelo menos, sete pessoas sequeladas.

Sobreviventes em territórios sob um estado de exceção permanente, as poetisas-mediadoras-de-leituras inventam rotas de fuga-criadora e escapam da “câmera sofisticada do ‘pan-óptico’” (MAFFESOLI, 2001, p. 25)

²¹ Existem atualmente cinco CUCAs em Fortaleza. Eles formam a Rede Cuca: um na Barra do Ceará, inaugurado em 2009, um no Mondubim e um no Jangurussu, ambos inaugurados em 2014; e outros dois inaugurados em 2020 e 2022, José Walter e Pici, respectivamente. Ambos são administrados pelo Instituto Cuca e mantidos pela Prefeitura de Fortaleza. Eles foram construídos em locais estratégicos, territórios com baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) e elevado índice de homicídios entre indivíduos de 13 e 29 anos. Os Cucas são resultado das demandas das expressões dos movimentos juvenis e sociais que conseguiram construir e implementar ações de fortalecimento desta política pública na agenda governamental ainda na gestão da ex-prefeita Luizianne Lins (PT), por meio do Orçamento Participativo (OP).

que pode ser aqui representada pelas dezenas de Torres de Vigilância Comunitárias e ocupações militares distribuídas pela Cidade. A semelhança de árvores de concreto e aço, elas foram plantadas inicialmente em territórios precários [zonas do “não-ser”, conforme Fanon, 2008] e se alastrou pelos cinturões turísticos com nova estrutura, mas mantendo a mesma lógica militar: comandadas não apenas por nômades-fardados da Guarda Municipal de Fortaleza em parceria com a Polícia Militar do Ceará, mas por toda-sorte de câmeras espalhadas no perímetro de cada uma das dezenas de Torres implantadas, por meio do uso tático de drones. Ambas estruturas governadas por uma espécie de *força que separa*, uma política da inimizade que transita entre o desejo de explorar e a tentação de eliminar o ‘Outro’, em suma: a militarização não apenas da polícia e da política, mas de toda a arquitetura das relações sociais do mundo que nos foi dado a conhecer²².

Não obstante, é necessário lembrar que o controle político no Mundo Moderno-Colonial acontece por meio de elementos de múltiplas ordens que tentamos dar alguma forma, seja pela força ou por meio do exercício de torcer e remodelar. É nesse sentido, conforme Achille Mbembe (2020), que a Política pode ser vista como uma prática instrumentalizada, um trabalho de montagem, organização, modelagem e redistribuição, incluindo espacial, de conjuntos corporais vivos. Entretanto, e cada vez mais, parece que tudo é regido pela lei da espada. Os pilares fundamentais do humanismo, do “direito de gente”, parecem ruir e entramos efetivamente naquilo que o autor chama de era do Brutalismo.

A era do Brutalismo ou era computacional (MBEMBE, 2020) se caracteriza pela imbricação de diferentes figuras da razão: a econômica e instrumental; a eletrônica e digital; e a razão neurológica e biológica. O autor está convencido de que não há mais distinção entre os vivos e as máquinas ou, em suas palavras, existe uma “ligação cada vez mais estreita do humano à máquina” (MBEMBE, 2017, p. 29). Essa imbricação e, por último, essa indistinção permitem caracterizar a era computacional como um fenômeno de ordem global, não circunstancial e nem circunscrita localmente. Não obstante, o gesto mais radical é aquele que, operando sobre a indistinção entre os vivos e as máquinas, permite delimitar esse

22 Existem atualmente dez torres funcionando na Cidade. Para saber como surgiram as Torres, conferir SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento & FREITAS, Geovani Jacó de. Práticas Poéticas: juventude, violência e insegurança em Fortaleza. *Tensões Mundiais*, Fortaleza, v. 14, n. 26, P. 129-155, 2018. Disponível em <<https://revistas.uece.br/index.php/tensoesmundiais/article/download/887/775/3299>> . Acesso em 07 de junho de 2020, às 19h09min.

tempo como uma prática de transformação e de gerência, portanto de cálculo de tudo e do todo (vivo e não vivo) por meio dos algoritmos, como sendo obsoleto, residual ou despejado. Para o filósofo, uma das questões centrais de nosso tempo é: *a civilização dará lugar a possíveis formas de vida política?*

A especificidade do presente tempo histórico, político, econômico e estrutural continua privilegiando relações de inimizade assentadas em lógicas de guerra. Principalmente uma guerra do “todos-contra-todos”. Os espíritos belicosos, intrigas, rivalidades, desconfiança, ciúmes, os movimentos de ódio e hostilidade que se alastram nas redes sociais (principalmente as da Internet, mas não só), assim como as armadilhas que as alianças trazem consigo, das quais ninguém está isento. A luta contra um “inimigo” pré-fabricado, encastelamento narcisista, instalação de cercas elétricas e câmeras de vídeos traduzem a construção social do medo sob a máscara de democracias liberais que possuem como fio condutor, conforme Achille Mbembe (2017), “viver a ferros” como norma.

Trata-se de demarcações a ferro e fogo por meio de fronteiras simbólicas e geográficas a partir da ideia de “inimigo”²³ [o corpo-poeta, o *corpo-não-artiste* e antipoeta são a própria fronteira]. Fronteira móvel, caminhante, itinerante e opaca, não mais codificada por linhas fixas, mas corpo em movimento perpétuo ainda que parado [indomável]. Trata-se aqui de entender a poeta-mediadora-de-leituras não como a representante-fugitiva, pelo contrário, chamo atenção para sua *fugitividade irrepresentável* que agarra-se nas bordas dos muros da irracionalidade [para recuperar Harney & Moten, 2013 e Fanon, 2021]. Mais que fronteiras, refiro-me a esse corpo como fronteirização.

O crime organizado e suas “facções”, com as respectivas insígnias identitárias filiativas expressas nos muros, entre becos-infinitos espalhados pelo Brasil (PCC, CV, FDN, GDE, dentre outras) é apenas uma pequena parte no interior da complexa, assimétrica e extensa rede do poder estatal e outras múltiplas soberanias²⁴. Escoriações do ferro, da madeira e da palha,

23 Importante lembrar que o princípio da filiação, conforme Édouard Glissant (2011, p. 55), está alicerçado na seguinte Lei: “ou ele é assimilado ou é aniquilado”.

24 Para a discussão sobre “Governo Privado Indireto” (Du gouvernement privé indirect), conferir Achille Mbembe (1999) e para “A era do humanismo está terminando”, acessar <<https://www.ihu.unisinos.br/publicacoes/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>> Acesso em 29 de janeiro de 2022, às 11h18min. No primeiro ano da pandemia no Brasil (entre 2020 e 2021), por exemplo, surgiram pelo menos 11 novos bilionários. Isso significa, de acordo com o II Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia da COVID-19 no Brasil, 33,1 milhões de brasileiras/es/os estão passando fome e mais da metade da população do país [125,2 milhões de pessoas] vivem com algum grau de insegurança alimentar.

esse poder se manifesta como *hieróglifos-da-carne*, “marcas indecifráveis no corpo”, conforme nos lembra Hortense J. Spillers (2021, p. 35 – grifo da autora) que revelam um construto histórico e retroalimentado “encontrando suas várias *substituições simbólicas* em uma eficácia de significados” que tem em determinada “forma de morte-na-vida” (MBEMBE, 2017, p. 124) o seu estandarte no negacionismo. Nomadismos em flecha, essas identidades-fechadas constituem, mantêm e reeditam determinadas relações sociais e históricas inscritas em determinados corpos-territórios. Neste caso, em específico, são coletivos-híbridos-armados [máquinas-de-guerra] a serviço dos “Donos do Poder”²⁵ em territórios *brasilis* que integram o jogo do tabuleiro compondo o que Mbembe (2020) chama de “forma-rede”, neste caso, daqueles e daquelas que direta ou indiretamente lucram com essa lógica por meio da produção, rotas, distribuição, comércio de drogas e armas – a criminalização da primeira corresponde ao não controle da segunda.

Na trama do espetáculo midiático, do superfaturamento da terceira maior indústria carcerária do mundo e da multiplicação da economia-funerária; o excedente, isto é, o corpo-combustível-enjaulado-chacinado, habitando as bordas dessa forma-rede aparecem apenas como números, estatísticas. Acumulação de cadáveres. A dívida impagável. Trata-se dos mesmos perfis: adolescentes quase crianças, jovens ainda adolescentes em sua grande maioria lidas no Brasil como pretas (negras e pardas), e residentes das margens urbanas.

A VOZ DA TERRA: o direito às mermazárias

A *po_ética das mermazárias* é abertura do mundo. Declosão: derrubada das cercas, dos muros, dos conchaves. Uma quebrada se reconhece na outra como imensidão do lugar de onde se emite a voz, o texto e o grito, mas também como o lugar da experiência do *encontro* com outras pessoas que abre caminho para uma consciência de si em nível coletivo ou de reimaginar um em-comum. O Poeta sabe que é impossível sair ileso de um encontro e que há uma multiplicidade de encontros acontecendo a todo-instante.

Rede de Afetos são emaranhadas práticas de re-existências “em

²⁵ Conf.: Raymundo Faoro (1925-2003), autor de *Os donos do poder – Formação do patronato político brasileiro* (2001 [1958]).

movimento, como um manto” ou como “a armadura de voo”. Pois há aquelas que, não obstante, correm “buscando por uma arma” e segue “correndo à busca de largá-la” (HARNEY & MOTEN, 2013, p. 19). A indecisão e insubmissão à institucionalização, descrença e insurreição contra tentativas de regulamentação “democrática” [a democracia radical é uma promessa, está sempre por vir] das manifestações artísticas por meio da coerção física e simbólica do Estado e suas instituições como “*comunidade humana*” que “*reivindica o monopólio do uso legítimo da violência física*” (WEBER, 2011, p. 66, 67 - grifei) e ainda como a instância oficial, reconhecida como legítima, isto é, como detentora do monopólio da violência simbólica legítima, conforme Bourdieu (2014), as *poetas-mediadoras-de-leituras* com as suas práticas de re-existências poéticas não se limitam a lutar pela igualdade de direitos prometida pelo Estado Moderno, mais que isso, **reivindicam o direito às mermazárias.**

A Biblioteca Na'zária é essa rede de afetos, um bando que voa habitando lugares e continua a voar na intenção de abandoná-los. Não se trata aqui de doze bibliotecas, são histórias e vidas incontáveis. É a insistência sem medida a favor da vida e de uma existência diferente, um mundo diferente sobre a única Terra que herdamos e que é de todo vivente por direito.

A palavra aberta, o livro-aberto, as bibliotecas na'zária são corpos em permanente combate, um devir-ilimitado de encontros.

NÃO HÁ COMEÇOS ABSOLUTOS. HÁ TODO-INSTANTE UM AO LONGO QUE
FLUI POR TODOS LADOS, COMO ÁGUAS DOCES E SALGADAS POSSIBILITANDO
CAMINHOS, IMPREVISIBILIDADES

SOMOS ÁGUA E A PRÓPRIA FRONTEIRA

PRECISAMOS INTERROGAR O ESPANTO E A NATURALIZAÇÃO DAS VIOLÊNCIAS

GOLPEAR IMAGENS SEM RECUAR

SE OPOR AO PENSAMENTO DO “EU-MENOS-O-OUTRO”

TODA FORMA DE CANCELAMENTO É COLONIALISTA. FIGURA COMPLEXOS E

FISSURAS NARCISISTAS, INCLUSIVE, HIPÓCRITA, LEGALISTA E NEGACIONISTA.
ANTÍPODAS DA GENEALOGIA DA MORAL

A TENTAÇÃO DE SER MODELO/REPRESENTANTE NASCE DO DESEJO DE
SOBERANIA E NÃO DA VONTADE DE POTÊNCIA

A DEMOCRACIA DE ESCRAVOS MUDA PROVISORIAMENTE OS LUGARES DE
PODER, CONTANTO QUE MANTENHA-SE A RELAÇÃO, ISTO É, SUA LÓGICA DE
FUNCIONAMENTO: VERTICAL, HORIZONTAL, SELETIVO E DESIGUAL

HABITO O AVESSO, CAMINHOS ÍNGREMES E QUENTES DO CAOS, ESPIRAIS-
ENCRUZILHADAS QUE NÃO SE DEIXA NOMEAR

O SERVIÇAL DO INTERIOR DA CASA-GRANDE, AO APRENDER E ADENTRAR
OUTROS CÓDIGOS DE LINGUAGEM E CONDUTA, INCORRE NA POSSIBILIDADE
DE NUTRIR O AUTO-ÓDIO: O SOBREVIVENTE DA CASAGRANDE NÃO SOMENTE
DESEJA A ELIMINAÇÃO DO OUTRO, ELE TEM PRAZER EM VÊ-LO SUCUMBIR

AS POLÍTICAS DO ÓDIO, DO MEDO E DO TERROR CIRCULAM NA E ENTRE A
PLANTATION, A SENZALA E A CASA-GRANDE. TOMA FORMAS E CONTORNOS
DISTINTOS E SIMILARES. A REPETIÇÃO E O MESMO

NESSA ANTIECONOMIA, POR NÃO PARTICIPAR EFETIVAMENTE DE NENHUM
TIPO DE HUMANIDADE, ELE INSISTE, ELE BAJULA, MAS SEU FIM É O AÇOITE, A
HUMILHAÇÃO E A PROMESSA DE UMA RECOMPENSA ADIADA. TALVEZ EM OUTRA
VIDA JUNTO AO ONIPOTENTE, ONIPRESENTE E ONISCIENTE

O PEDAGOGO DA CASA-GRANDE QUE É UM CATECISTA-BANCÁRIO, POR SUA
VEZ, DISPUTA CERTO REGIME DE VERDADE, CANCELA E REPLICA O CANCELADOR,
REIVINDICA SER O MILITANTE-ISENTÃO QUE JÁ LEU PAULO FREIRE, MAS SÓ
CONSEGUE TECER UMA CRÍTICA NA DISPUTA POR OUTRA ECONOMIA: A DO
LUCRO-SILENCIOSO

O SOBERANO É BRANCO. ELE PERFORMA UM MUNDO-PRETO E ALIMENTA-SE DE
SUA CRIAÇÃO

DESPISTADOR E INVENTIVO, CADA CORPA-DANÇANTE E CORPO-NEGRO É UM QUILOMBO. SOMOS A PRÓPRIA FUGA, A PRÓPRIA DANÇA. FUMAÇA E CINZAS. NÃO SOMOS, ESTAMOS SENDO. SER-SENDO. DAR-COM.

REVERÊNCIA A TODA FORMA DE AQUILOMBAMENTO-CRIADOR. BEATRIZ NASCIMENTO E UMA MULTIDÃO ESCREVE COMIGO.

“QUE TODOS VIVAM O GRANDE CONCLAVE QUE É A TERRA. O GRANDE CONSELHO QUE É A TERRA”

É NA FRAGILIDADE DE TODOS E DO TUDO QUE HABITA A RELAÇÃO E O POSSÍVEL, O INVENTIVO E O TRANSGRESSOR.

GARGALHAMOS.

“[...] Onilé, orixá da Terra, receberia mais presentes que os outros. Deveria ter oferendas dos vivos e dos mortos, pois na Terra também repousam os corpos dos que já não vivem”²⁶

26 “Onilé ganha o governo da Terra”. PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 414.

REFERÊNCIAS

BEATRIZ NASCIMENTO, Maria. **Orí**. Documentário dirigido por Raquel Gerber, roteiro, texto e narração de Beatriz Nascimento. Lançamento: 1989. Duração: 91 minutos, Brasil.

___. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual**: possibilidade nos dias da destruição. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre o Estado**: cursos no Collège de France (1989–1992). Tradução: Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da Recordação e outros Movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

___. **Os condenados da Terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

___. **Por uma revolução africana**: textos políticos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. São Paulo: Editora Globo, 2001.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. Tradução: Amilcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. – 47ª ed. – São Paulo: Cortez, 2006.

FREIRE, Paulo & MACEDO, Donaldo. **Alfabetização**: leitura do mundo, leitura da palavra. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 9ª ed. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. **O pensamento do Tremor. La Cohée du Lamentin**. Tradução: Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Gallimard, 2014.

____. **Poética da Relação**. Tradução: Manuela Ribeiro Sanches. Portugal: Porto, 2011.

____. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. – Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HARNEY, Stefano & MOTEN, Fred. **The Undercommons**: fugitive planning & black study. New York/Brooklyn. Oxford University Press, 2013.

II Inquérito Nacional sobre Insegurança Alimentar no Contexto da Pandemia da COVID-19 no Brasil [livro eletrônico]: **II VIGISAN : relatório final/Rede Brasileira de Pesquisa em Soberania e Segurança Alimentar** – PENSSAN. -- São Paulo, SP: Fundação Friedrich Ebert : Rede PENSSAN, 2022.

INSTITUTO CUCA. **Estatuto Consolidado do Instituto de Cultura, Arte, Ciência e Esporte**. Fortaleza (CE), 2014.

INSTITUTO CUCA. **Projeto Concepção e Desenvolvimento do Cuca** – Parte 1. Fortaleza (CE), 2007.

INSTITUTO CUCA. **Protocolo de Funcionamento da Diretoria de Promoção de Direitos Humanos (PDH)**. Fortaleza: Comissão de Direitos Humanos e Proteção Social, 2014.

MACIEL, T. W. N.; ALENCAR, C. N. de; SOUSA, A. O. de B. Entextualizações em eventos de letramentos de arte e reexistência das juventudes: ressignificar para reexistir em contextos periféricos. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [s.l.], v. 10, p. 651-676, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/558>>. Acesso em: 03 maio 2021, às 14h52min.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

___. **Políticas da Inimizade**. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

___. **Brutalisme**. Paris: La Découverte, 2020.

___. Du gouvernement privé indirect. **Politique africaine** nº 73 – mars 1999, p. 103-121. Disponível em <<https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-1999-1-page-103.htm>> Acesso em 22 de dezembro de 2018, às 16h47min.

NANCY, Jean-Luc. **A Declosão (Desconstrução do Cristianismo, 1)**. Tradução de Andreia Carvalho, André Mendes, Bruno Padilha e Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2016.

NASCIMENTO SILVA, Francisco Rômulo do. **Rede de Afetos**: práticas de re-existências poéticas na cidade de Fortaleza (CE). 212 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Estadual do Ceará, 2019.

PRANDI, Reginaldo. “Onilé ganha o governo da Terra”. In: **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 414.

SANTOS SILVA, Bruna. **“Toda periferia é um centro!”**: cartografia do jogo de linguagem sarau Okupação. 107 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, 2020.

SEMENSARO, C. A. G., & BARBALHO, A. A. (2021). A Lei Aldir Blanc como política de emergência à cultura e como estímulo ao SNC. **Políticas Culturais Em Revista**, 14(1), 85–108. Disponível em <<https://doi.org/10.9771/pcr.v14i1.42565>> Acesso em 22 de maio de 2022, às 18h46.

SILVA, Francisco Rômulo do Nascimento. & FREITAS, Geovani Jacó de. Toda Periferia é um Centro. **Revista Desenvolvimento Social**, Vol. 26, n. 1, p. 144-168, jan/jun, 2020a. PPGDS/Unimontes-MG. Disponível em <<https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/rds/article/view/3266>>. Acesso em 10 de mai. 2021 às 03h45min.

___. Práticas de re-existências poéticas: a poesia no “busão” em Fortaleza (CE). **INTERSEÇÕES** [Rio de Janeiro] v. 22 n. 1, p. 97-123, mai. 2020b. Disponível em <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/intersecoes/article/view/51166>> Acesso em 17 de jun. 2021 às 13h23min.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de Reexistência**: culturas e identidades no movimento hip-hop. 2009. 206 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 2009.

SPILLERS, Hortense J. *et al.* **Pensamento Negro Radical**: antologia de ensaios. Organizado por Clara Barzaghi, Stella Z. Paterniani, André Arias; Traduzido por Allan K. Pereira... [et al]. – São Paulo: Crocodilo; São Paulo: N-1 Edições, 2021.

WEBER, Max. **Ciência e Política**: duas vocações. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. 18ª ed. – São Paulo: Cultrix, 2011.



CLÁUDIO CAROPRESO

Sem título

Gravura em relevo e estêncil

São José dos Campos, SP, 2016

Cortesia da Galeria Gravura Brasileira

UM OLHAR DECOLONIAL SOBRE *A TEMPESTADE*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

Weslaine Gomes¹

RESUMO

Nosso ensaio analisa a peça *A Tempestade*, de William Shakespeare, sob a ótica das experiências históricas, sociais, estéticas e políticas do Sul, defendendo a possibilidade de uma leitura decolonial a partir do diálogo com os autores latino-americanos – muitos do chamado grupo Modernidade/Colonialidade, constituído no final dos anos 1990 na América Latina – e com Aimé Césaire.

*

ATO I

Da crítica pós-colonial à teoria decolonial

Nas últimas décadas tem ganhado força o movimento de valorização das epistemologias do Sul em diferentes universidades do mundo. Tais epistemologias têm exercido influência em áreas diversas, como economia, ciências sociais, literatura e outras artes. No campo literário algumas obras têm sido revistas sob a ótica das experiências históricas, sociais, estéticas e políticas do Sul. Entre tais obras, a peça *A Tempestade*, de Shakespeare, tem recebido atenção de autores dos estudos pós-coloniais e autores latino-americanos.

Em nosso ensaio procuramos destacar as leituras pós-coloniais da peça e tentamos ir além, defendendo a possibilidade de uma leitura decolonial, a partir do diálogo com os autores do chamado grupo Modernidade/Colonialidade, constituído no final dos anos 1990 na América Latina.

¹ Professora, atriz, produtora e gestora cultural. Graduada em Ciências Sociais e mestra em Ciência Política, ambos pela UFMG. Especialista em Políticas Culturais de Base Comunitária pela FLACSO. Formada em Teatro também pela UFMG. E-mail: contatowesgomes@gmail.com

Como salienta Walsh (2007), no interior da categoria de análise da *colonialidade*, podemos distinguir quatro esferas que se articulam entre si: (1) *colonialidade do poder*; (2) *colonialidade do saber*, (3) *colonialidade do ser* e (4) *colonialidade da natureza*.

Ainda segundo a autora, a primeira esfera refere-se aos padrões de poder que vinculam as categorias de raça, Estado, controle e exploração do trabalho e a produção do conhecimento. A segunda esfera faz referência ao eurocentrismo como narrativa única que organiza a construção do conhecimento e de saberes, segundo uma divisão geopolítica e ontológica do mundo entre centro e periferia. A *colonialidade do ser* está relacionada à imposição de determinados seres sobre outros, baseando-se no controle de suas subjetividades, a partir dos padrões de poder coloniais. Por fim, a *colonialidade da natureza* expressa uma crítica à divisão natureza-sociedade, divisão binária que desconsidera a relação entre seres humanos, plantas e animais, bem como, entre os chamados mundos espiritual e material.

Em nosso ensaio, abordaremos a *colonialidade do poder e do ser*, buscando articulá-las com uma leitura da peça que compreende a categoria racial e os saberes produzidos como fator de distinção entre as personagens e que, considerando o contexto shakespeariano, defendemos se tratar de uma crítica do autor ao empreendimento colonial e toda violência decorrida do mesmo.

Ato II

Shakespeare: uma crítica à colonização do coração da colonização?

A vasta obra de William Shakespeare (1564-1616) tem despertado, no decorrer dos últimos quatro séculos, uma pluralidade de leituras-traduições ao redor do mundo, não diferindo no caso de *A Tempestade*. Segundo a cronologia das peças teatrais de Shakespeare, elaborada por Chambers (1982), *A Tempestade* foi escrita entre 1611 e 1612, sendo considerada a última de suas 37 peças.

O enredo dá conta da comitiva do rei de Nápoles, Alonso, também composta por seu filho, Ferdinando, seu irmão, Sebastião, seu conselheiro, Gonzalo, e pelo ilegítimo duque de Milão, Antônio. Durante a viagem dos nobres italianos, que regressavam do casamento da filha de Alonso com

o rei de Túnis, o navio sofre com uma inesperada tempestade e seus viajantes são obrigados a abandoná-lo para tentar sobreviver, e nesta tentativa encontram a ilha criada por Shakespeare. A ilha é comandada por Próspero, uma espécie de mago, que habita com sua filha, Miranda, e seus servos, Ariel e Caliban, ambos seres nativos da ilha.

A tempestade foi provocada por Ariel, um “espírito do ar”, a mando de Próspero, que almejava se vingar da comitiva dos nobres, uma vez que seu irmão, Antônio, em acordo com o rei de Nápoles, usurpou-lhe a coroa e o ducado de Milão.

Próspero e sua filha, ainda um bebê, foram expulsos de Milão e colocados em um barco, condenados a vagar pelo mar, tendo suas vidas guiadas pela sorte. Gonzalo, o velho conselheiro napolitano, se compadeceu de Próspero e sua filha e, na tentativa de ajudá-los, deu-lhes água potável, alimentos e alguns livros que Próspero, amante dos estudos, guardava em sua biblioteca e que Gonzalo sabia ser da estima do duque traído. Após dias vagando pelo mar, pai e filha se depararam com a ilha e, posteriormente, com seus habitantes, Ariel e Caliban.

Caliban é filho da bruxa Sycorax, banida de seu país, Argélia, e enviada para a ilha, já Ariel era criado de Sycorax, mas devido a sua recusa em obedecer determinadas ordens, foi aprisionado por Sycorax em uma fenda de pinheiro, até ser resgatado por Próspero. Doze anos passados da traição sofrida por Próspero, a comitiva de Nápoles e Milão segue rota próxima à ilha e dá ao ex-duque a possibilidade de vingança.

O arco dramático principal da peça desenvolve-se em torno da relação Próspero – Ariel – Caliban. Tal relação tem sido explorada de formas distintas por autores oriundos de diferentes tradições literárias, filosóficas e políticas. Como já salientamos no ato anterior, nosso diálogo ocorrerá com as leituras pós-coloniais e latino-americanas da peça, que interpretam a relação de servidão estabelecida entre Próspero e os dois nativos da ilha inseridas no discurso crítico ao empreendimento colonial britânico - e europeu - à época de Shakespeare.

Para estabelecer tal diálogo, a seguir apresentamos brevemente algumas leituras de intelectuais latino-americanos acerca da peça e de Aimé Césaire, um dos mais influentes desenvolvedores do argumento pós-colonial, como pode ser observado em *A Tempest*, sua versão de *The Tempest*, de Shakespeare.

Em sua leitura da peça, Césaire (1991) critica duramente as relações de mando e obediência entre colonizadores e colonizados. Próspero é representado como o colonizador europeu, Ariel como o escravo mulato e Caliban como o escravo negro. A peça de Césaire se passa em alguma ilha não especificada do Caribe e o enredo se mantém similar ao de Shakespeare.

Césaire procura fazer sua voz anti-colonizadora ser ouvida por meio da personagem Caliban, que em sua versão possui mais clara consciência de sua escravidão e de que Próspero roubou sua terra, cultura, linguagem e identidade. Próspero não é apresentado como o mago poderoso de Shakespeare, mas como o colonizador da ilha pertencente a Caliban. É como se Césaire tivesse colocado uma lente de aumento e denunciado o caráter violento e opressor da colonização, capaz de retirar dos sujeitos subalternizados a capacidade de autodeterminação de suas vidas. É visível a raiva no discurso de Caliban contra Próspero:

*“(...) Prospero, you’re a great magician:
You’re an old hand at deception.
And you lied to me so much,
about the world, about myself
that you ended up by imposing on me an image of myself: underdeveloped...
undercompetent
that’s how you made me see myself! And I hate that image... and it’s false!
(CÉSAIRE, 1991, p.64) ”*

Caliban recusa a imagem depreciativa criada por Próspero para se referir a ele como um ser inferior, e demonstra uma atitude mais pró-ativa na construção de sua própria identidade. Uma identidade a que ele não tenha que se referir com vergonha, mas com orgulho. A mesma postura de recusa Caliban possui em relação ao seu nome, dado por Próspero:

“It’s the name given me by your hatred, and everytime it’s spoken it’s an insult (CÉSARIE, 1991, p. 15)”

Próspero, na leitura de Césaire – e também de Shakespeare, porém Césaire de modo mais intenso – se refere a Caliban sempre de forma humilhante, “beast”, “dumb animal”, em uma interpretação do olhar da civilização ocidental para a África, como um mundo bárbaro, que não possui dignidade alguma (FEI, 2007).

Essa imagem e esse nome falso construídos pelo colonizador e recusado por Caliban é o que Césaire procura descolonizar, transformando Caliban em um símbolo do nativo resistente e consciente de sua escravidão.

Ariel, espírito do ar, no que lhe concerne, recebe um tratamento melhor que o do Caliban e, embora também seja consciente de sua condição de escravo e deseje sua liberdade, ele procura conquistá-la de forma não violenta. Ariel demonstra certo comodismo na servidão a Próspero e tenta despertar a consciência do colonizador, porém, em uma relação de poder tão assimétrica, falta-lhe força. Na leitura de alguns críticos, Ariel representa os intelectuais, guardando mais semelhanças com o próprio Césaire (FEI, 2007).

A peça de Shakespeare e suas possibilidades de leituras-traduições também falam alto aos escritores latino-americanos. De modo geral, tais escritores também centraram-se na relação Próspero – Ariel – Caliban e procuraram reinterpretar certos elementos simbólicos do velho mundo europeu a partir da América Latina, no intuito de oferecer ao novo mundo um olhar renovado sobre sua própria identidade (WEINBERG, 1994). Podemos mencionar o nicaraguense Rubén Darío, o uruguaio José Enrique Rodó, o mexicano Leopoldo Zea, o argentino Aníbal Ponce e o cubano Roberto Fernández Retamar.

Em nosso diálogo com as leituras latino-americanas, discutiremos as visões de José Enrique Rodó e Roberto Fernández Retamar, por limitações de espaço, e também por considerarmos suas interpretações mais influentes ao pensamento social e político latino-americano.

O livro *Ariel*, escrito por Rodó, publicado pela primeira vez em 1900, trata-se de uma das obras fundamentais do pensamento político-social latino-americano do século XX. Rodó (1930) estabelece uma oposição entre Ariel e Caliban, e não entre Próspero e Ariel-Caliban, como o fazem outros autores. Ariel, o espírito do ar, é símbolo do espírito livre, nobre, dedicado à cultura e repudia somente os interesses voltados para a vida mundana e questões materiais. Caliban, no que lhe concerne, é símbolo do apego aos interesses materiais e da massificação e brutalização da vida. A artimanha de Rodó é associar Ariel à espiritualidade da cultura latina em oposição ao pragmatismo norte-americano, associado a Caliban. Ariel representaria uma crítica à sociedade estadunidense, baseada em uma cultura materialista, que poderia promover a canibalização do patrimônio cultural-espiritual das nações latino-americanas (WEINBERG, 1994).

Diferente de Rodó, Roberto Fernández Retamar (2004), em seu livro *Todo Caliban*, propõe uma leitura a partir da oposição Próspero – Caliban. Este último se converte na representação da relação colonial imposta na América, África e Ásia pelos conquistadores europeus, representados por Próspero.

A personagem Ariel, assim como faz Rodó, é lida como símbolo dos intelectuais latino-americanos, no conflito entre os interesses de Próspero e Caliban. Retamar enfatiza que Ariel também está na mesma ilha que Caliban e possui duas escolhas: servir a Próspero ou se rebelar contra seu senhor, unindo-se a Caliban (WEINBERG, 1994).

Ainda que haja diferenças nas interpretações dos autores mencionados neste segundo ato, todos eles possuem em comum o fato de inserirem Shakespeare no debate colonial. Podemos nos perguntar se o autor de *A tempestade* estaria participando das controvérsias de seu tempo acerca da investida britânica e europeia sobre os novos territórios descobertos e, principalmente, sobre o violento ataque aos povos originários destas terras. Certamente, as respostas encontradas concordarão com as tradições literárias e políticas dos diferentes escritores.

Neste ensaio, defendemos haver elementos presentes na peça shakespeariana que nos permitem lê-la em uma chave decolonial e continuar o diálogo com o poeta. Os elementos presentes na peça e abordados no ensaio são a ideia de raça, que na teoria decolonial surge como categoria que organiza e justifica os padrões mundiais de poder, e a noção de geopolítica do conhecimento, que critica o estabelecimento da Europa como perspectiva única de conhecimento, desconsiderando os saberes produzidos fora do centro europeu. A articulação destas duas categorias de análise com a peça em questão é o assunto do nosso próximo ato.

ATO III

Por uma Tempestade decolonial

A inserção da categoria racial no debate pós-colonial, constitutiva da esfera *colonialidade do poder*, foi uma contribuição do grupo Modernidade/Colonialidade, tendo origem mais precisamente no pensamento de Aníbal Quijano.

Outra contribuição importante do grupo foi a noção de geopolítica do conhecimento e diferença colonial, desenvolvida principalmente por Walter Mignolo, e associada à esfera *colonialidade do saber*.

Quijano (2005a) afirma que um dos eixos centrais do padrão de poder constituído pelo capitalismo colonial/ moderno/europeu é a classificação social da população mundial segundo critérios de raça. Para o autor, a classificação racial deu legitimidade à conquista dos novos territórios e à relação de dominação violentamente imposta pelos colonizadores europeus aos povos originários destes territórios. Um elemento chave, então, para se compreender a *colonialidade do poder* é a questão racial.

O autor estabelece, ainda, uma relação entre raça e o lugar nas ocupações de trabalho. Uma vez que os povos violentados pela colonização foram classificados como naturalmente inferiores, seus lugares e papéis destinados na estrutura social também foram os mais inferiores. O cenário construído nesta perspectiva do autor é de uma divisão racial do trabalho, na qual as categorias raça e divisão do trabalho foram associadas e cada vez mais mutuamente reforçando-se. É para essa relação entre classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça e as novas formas de controle e exploração do trabalho que gostaríamos de chamar atenção, pois, de nosso ponto de vista, tal relação manifesta-se em *A tempestade*, e diferencia-se das leituras pós-coloniais anteriores da peça.

Pedimos licença para uma citação mais longa de um trecho da peça, onde encontramos um raivoso diálogo entre as personagens Próspero e Caliban em torno da, entre outros temas, escravidão a que Caliban foi submetido e a noção de raça inferior defendida por Próspero:

“Caliban – Está na hora do meu jantar. Esta ilha é minha; herdei-a de Sicorax, a minha mãe. Roubaste-me; adulavas-me, quando aqui chegaste; fazias-me carícias e me davas água com bagas, como me ensinaste o nome da luz grande e da pequena, que de dia e de noite sempre queimam.

Naquele tempo tinha-te amizade, mostrei-te as fontes frescas e as salgadas, onde era a terra fértil, onde estéril... Seja eu maldito por havê-lo feito!

Que em cima de vós caia quanto tinha de encantos Sicorax: besouros, sapos e morcegos. Eu, todos os vassallos de que dispodes, era nesse tempo meu próprio soberano. Mas agora me encheiraste nesta dura rocha e me proíbes de andar pela ilha toda.” (SHAKESPEARE, 1982, p. 43-44)

Este diálogo é revelador do contraste entre o entendimento de Caliban e Próspero a respeito de seus próprios direitos à ilha e a uma livre existência. Próspero, o europeu, italiano, ex-duque de Milão, de origem nobre, acredita-se no direito de aprisionar e escravizar Caliban, que o próprio Shakespeare não descreve segundo o sexo, gênero, idade, cor da pele, identificando-o apenas como ser nativo da ilha, e que aos olhos de Próspero, trata-se de um selvagem, pertencente a uma raça vil, inferior, que merece a escravidão.

A raça como categoria e estrutura de classificação foi também utilizada e institucionalizada para posicionar, de forma hierárquica, determinados grupos acima ou abaixo nos campos de saber (WALSH, 2007). Desta perspectiva podemos depreender que a *colonialidade do poder* está ligada à *colonialidade do saber*, nossa segunda esfera de estudo e articulação com *A Tempestade*.

A *colonialidade do saber* exprime a ideia de que há, na América Latina - e no mundo - uma subalternização de formas de se produzir conhecimento que não se enquadram no padrão científico hegemônico de origem europeia, resultando em uma perspectiva eurocêntrica de conhecimento que nega, por exemplo, o legado intelectual de povos indígenas e negros (WALSH, 2005), que também por meio da categoria de raça são reduzidos a "seres primitivos" (MIGNOLO, 2008a, 2008b; QUIJANO, 2005a, 2005b; CASTRO-GÓMEZ, 2008).

A questão da epistemologia eurocêntrica pode ser discutida em *A Tempestade*. O conhecimento de Próspero advém de seus estimados livros, trazidos de Milão, quando da sua expulsão do reino. Ao chegar a ilha e encontrar Caliban e Ariel, os poderes (conhecimento) do ex-duque de Milão mostraram-se superiores aos dos nativos, capazes de dominar a natureza de modo a utilizá-la contra Caliban, o escravo que se rebela contra a escravidão. Os conhecimentos de Caliban e Ariel são valorizados apenas na medida em que podem servir a Próspero. Caliban após ensinar a Próspero como sobreviver na ilha é escravizado sem maiores problemas. Ainda que Caliban insista que a ilha lhe pertence, herdada de sua mãe, Sycorax, a bruxa banida da Argélia, Próspero não se comove. Sycorax, inclusive, pode ser lida como a natureza, a mãe-natureza de Caliban e outros povos originários, com quem estes estabeleciam uma relação de comunhão e não de exploração material/capitalista. Ariel, ,, só consegue sua liberdade após colocar seus poderes a serviço dos planos de vingança de Próspero.

A relação estabelecida entre Próspero e Caliban – Ariel pode ser comparada à relação estabelecida entre os colonizadores europeus e os povos nativos da América, e em uma leitura atual, entre a Europa e o restante do mundo. Conforme afirma Santos (2010), a dicotomia apropriação/violência foi a que prevaleceu nos territórios coloniais, contrariamente a dicotomia regulação/emancipação aplicada às sociedades metropolitanas. Coube à população que ficou “do outro lado da linha” – apropriação/violência – lidar com as consequências da colonização, em todas as suas dimensões, racial, epistemológica, cultural.

Caliban é consciente da violência física, epistemológica, simbólica, racial, submetida por Próspero, e é só devido a este reconhecimento que obedece.

“Caliban – Forçoso é obedecer.
Sua arte é tão potente, que lhe fora possível dominar até Setebos,
o deus de minha mãe, e transformá-lo
em seu vassalo, até.” (SHAKESPEARE, 1982, p. 45)

Ao mesmo tempo em que, quando planeja a morte de Próspero para livrar-se da escravidão, sinaliza à outra personagem que primeiro é preciso destruir a fonte de conhecimento de Próspero: seus livros. Fonte esta, inacessível para Caliban.

“Caliban – (...) Mas, primeiro, é preciso que te lembres
de lhe tomar os livros, pois, sem eles,
é um palerma como eu, já não dispondo
de espírito nenhum sobre o que mande.
Todos, como eu, lhe têm ódio entranhado.” (SHAKESPEARE, 1982, p. 76)

A *Tempestade*, como procuramos mostrar, possui marcas da *colonialidade do saber*. Outra marca que podemos discutir é a marca do lugar. Conforme assinala Escobar (2005), o enfraquecimento do lugar como lócus da experiência cotidiana, devido à globalização, enfraqueceu ou invisibilizou as formas subalternas de pensar e os modelos locais de configurar o mundo, tais como os modelos de Caliban.

Por fim, outra personagem que podemos nos perguntar sobre seu papel na peça é Ariel. Afinal, quem é Ariel, em *A tempestade*? Ou, quem é Ariel hoje frente à *colonialidade do saber*?

Em nossa leitura, compreendemos que Ariel guarda semelhanças com o intelectual latino-americano, no conflito entre servir à epistemologia

soberana ou assumir a diversidade de epistemes como ponto de partida de sua produção intelectual. Nos termos de Walsh (2007, 2010) trata-se da pergunta: qual a responsabilidade dos intelectuais, de seus projetos e daqueles que com eles se aliam? Para a autora é necessário o diálogo com as formas de produção de conhecimento que se localizam fora das universidades e do cânone científico padrão. É necessário refutar os pressupostos de universalidade, neutralidade e não-lugar do conhecimento científico como único modelo possível de produção de saber, pois esses pressupostos desconsideram as experiências baseadas no lugar (ESCOBAR, 2005), desconsideram os Calibans e consideram os Arieis até o momento em que estes não se coloquem contra os padrões de poder e reclamem-lhe os recursos que lhe permitem construir a si próprios e não serem construídos pelos dominadores.

A relação entre Ariel e Próspero é provocadora, ao mesmo tempo em que Ariel vivencia a servidão, busca em seu senhor afeto e reconhecimento de seus trabalhos. Próspero, demonstra afeto por seu servo e o considera um ser delicado, oposto a Caliban.

“Ariel – Amais-me, mestre, também?
Próspero – De coração, meu delicado, Ariel.” (SHAKESPEARE, 1982, p. 85)

Podemos nos perguntar porque Ariel age dessa forma. Por não conhecer a liberdade, já que antes de servir a Próspero, servia a Sycorax? Diferente de Caliban que nasceu livre. Por temer outro castigo que o machuque novamente e preferir a servidão a Próspero? Por ser grato a Próspero por tê-lo tirado do aprisionamento realizado por Sycorax? Por não conseguir imaginar outra realidade possível fora da servidão? Outra realidade é possível para América Latina?

ATO IV

Admirável Mundo Novo!

“Miranda – Oh! Que milagre!
Que soberbas criaturas aqui vieram!
Como os homens são belos! Admirável
mundo novo que tem tais habitantes!
Próspero – Para ti isso é novo.” (SHAKESPEARE, 1982, p. 100)

A respeito das diversas possibilidades de leitura da peça, compreendemos também que a história da América passa por imaginação similar a da personagem Miranda, em diálogo com seu pai, Próspero, apresentado no início deste último ato. O diálogo ocorre quando esta vê pela primeira vez outros homens, os tripulantes do navio naufragado, e é com este diálogo que gostaríamos de encerrar nosso ensaio.

Miranda, que não conhece ou se lembra de outro mundo a não ser a ilha em que viveu, considerou novidade aqueles homens que chegaram ao seu mundo. Seu pai, entretanto, conhecedor do velho mundo, lembra que, para ela, aquilo era novo.

A similaridade está no fato de que quem chegou e colonizou o continente americano foi o homem europeu, branco, nobre, capitalista, cristão, corrupto. O velho mundo ao encontrar o novo trouxe todos os seus padrões de poder e tratou de reproduzi-los, em sua visão, para o bem da humanidade - europeia - e da população do novo mundo.

Dada a colonização e a colonialidade, não é de mau tom perguntarmos: como podemos viver nessas colonialidades? O que implica existirmos nesses padrões de poder estabelecidos a partir da raça, conhecimento, gênero, sexo, idade, natureza? Quem somos nós em *A Tempestade*? Nosso conhecimento aprisiona outras pessoas, torna-nos Prósperos? Ou nosso conhecimento liberta e contribui para a construção de um mundo mais inclusivo, diverso e questionador das colonialidades?

Muitas são as perguntas que podem ser formuladas a partir da peça e, certamente, não esgotam o rico mundo construído e imaginado por Shakespeare.

REFERÊNCIAS

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Postcoloniality for dummies: Latin American perspectives on modernity, coloniality, and the geopolitics of knowledge. In: MORAÑA, Mabel; CÉSAIRE, Aimé. **A Tempest**. New York: Library of Congress Catalogue, 1991.

DUSSEL, Henrique e JÁUEGUI, Enrique (editores). **Coloniality at large** – Latin America and the postcolonial debate. Duke University, 2008.

ESCOBAR, Arturo. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento?. En libro: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. p.133-168.

FEI, Liang. **A Call for Freedom: Aime Cesaire's A Tempest**. Canadian Social Science. vol. 3, nº 5, 2007.

MIGNOLO, Walter. The geopolitics of knowledge and the colonial difference. In: MORAÑA, Mabel; DUSSEL, Henrique e JÁUEGUI, Enrique (editores). **Coloniality at large** – Latin America and the postcolonial debate. Duke University. 2008a.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. En: **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, nº 34, p. 287-324, 2008b.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005a. p. 227-278

QUIJANO, Aníbal. EL 'MOVIMIENTO INDÍGENA' Y LAS CUESTIONES PENDIENTES EN AMERICA LATINA. In: **Revista Tareas**, nº 119, Enero-abril. CELA, Centro de Estudios Latinoamericanos, Justo Arosemena, Panamá, R. de Panamá, 2005b, p. 31-62.

RETAMAR, Roberto fernandez. Caliban. In: **Todo Caliban**. Ed. CLACSO, 2004.

RODÓ, José Henrique. A la Juventud de America. In: **Ariel**. Ed. Cervantes, 1930.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

WALSH, Catherine. **¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras?** Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales. *Nómadas*, nº 26, 2007, p. 102-113.

WALSH, Catherine. Political epistemic insurgency social movements and the refounding of the state. In: MORAÑA, Mabel and GUSTAFSON, Bret. (Editores). **Rethinking Intellectuals in Latin America**, Iberoamericana, 2010, p 199-211.

WALSH, Catherine. Introducción: (re) pensamiento crítico y (de) colonialidad. In: WALSH, Catherine (edt). **Pensamiento Crítico y matriz (de)colonial**. Universidad Andina Simón Bolívar, Editorial Abya-Yala, Quito, 2005.

WEINBERG, Liliana. La identidad como traducción. Itinerario del Calibán en el ensayo latinoamericano. **Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, vol. 5, núm. 1, Tel Aviv, enero-junio, 1994. Disponível em <<http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1225/1253>>. Acesso em 22/02/2017.



DAIARA TUKANO
De volta ao alento
Pintura mural
São Paulo, SP, 2021

GRITANDO PELAS PAREDES: A ARTE URBANA COMO NARRATIVA DECOLONIAL NA AMÉRICA LATINA

Carolina Maria Soares Lima¹

RESUMO

O presente texto representa um excerto da pesquisa de mestrado realizada entre 2020 e 2021 na Universidade Federal de Minas Gerais. A pesquisa buscava compreender as relações entre a arte urbana e a produção do espaço, mas, dentre os resultados, foi observado o potencial da arte urbana em promover narrativas alternativas, de forma dissensual e decolonial, sobre grupos subalternizados na América Latina.

*

Apresentação

O presente texto, que se apresenta como excerto de uma pesquisa de mestrado realizada entre os anos de 2020 e 2021 e como fonte de provocações sobre a potencialidade dissensual e decolonial da arte urbana, também traz contribuições a respeito de experiências e vivências em outros âmbitos de pesquisa, objetivando expor entrelaces possíveis entre arte, espaço público e a perspectiva decolonial. Nesse sentido, portanto, busca-se, aqui, responder à pergunta sobre de que modo a arte pública resiste à violência epistêmica, conseguindo promover uma produção de conhecimento outra, de bases decoloniais, nas cidades contemporâneas?

Num primeiro momento, portanto, faz-se fundamental discutir os conceitos fundantes desta pergunta, sendo eles a *arte pública*, a *violência epistêmica*, o *decolonialismo* e as *cidades contemporâneas*. A partir da discussão ao redor dos conceitos supracitados, faz-se possível responder à pergunta apresentada. Contudo, a partir da pesquisa de mestrado

¹ Geógrafa e mestre em geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais e especialista em Políticas Sociais Integradas pela Universidade Estácio de Sá. É pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural e bolsista DTI do Observatório das Metrôpoles. E-mail: carolmsoares98@gmail.com

realizada, evidências empíricas em duas cidades brasileiras (Belo Horizonte e São Paulo) colaboram para o argumento que se pretende construir neste texto.

Colonialidade e violência epistêmica

Há um grande perigo para as sociedades em ter uma única história sendo contada (pela produção acadêmica e cultural, sobre os grupos e lugares), pois a história única rouba a verdade dos agentes dominados (ADICHE, 2009). De tal modo, começemos pela noção de colonialidade, o processo que roubou a verdade dos povos do Sul. Este “furto da verdade” é o que Aníbal Quijano (2014) chama de violência epistêmica, consistente no apagamento histórico de saberes, culturas, conhecimentos e representações dos grupos marginalizados na leitura racializada e eurocentrada da sociedade contemporânea.

Quijano (2014), então, elabora uma proposta de se analisar os grupos e as comunidades a partir dos diversos campos de tensões que partem deles, em justaposição com os demais grupos, sem hierarquizá-los. Ou seja, sem considerar que um grupo é a ausência do outro, resultado apenas da dominação do outro: deve-se realizar uma leitura das comunidades a partir delas mesmas e de seus processos históricos. De tal modo, seria possível conceber os grupos subalternizados em sua totalidade e não como o fragmento excluído e marginal do grupo dominante.

Um importante aspecto da colonialidade é a noção de raça, que, desde o processo de colonização em si, codifica os colonizadores e os colonizados de modo que as relações sociais se fundam em uma divisão racial. Assim, surge, neste contexto, uma divisão social e racial do trabalho (QUIJANO, 2002). De tal modo, diferentes identidades históricas racializadas são produzidas e apenas uma delas concentra o poder hegemônico econômico, científico e cultural – os brancos –, engendrando um processo de repressão até mesmo da produção artística e cultural dos grupos dominados. Ou seja, a partir deste processo, a cultura dos grupos dominados passa a ser codificada como uma cultura inferior, marginalizada e excluída, em detrimento da cultura erudita ou branca.

A partir disso, voltando a Quijano (2014), o autor destaca que toda utopia acaba por se constituir, essencialmente, no plano estético. Apoiados nisto,

podemos notar a importância da produção artística para a construção de narrativas alternativas e contra-hegemônicas. O autor, ainda, aponta, que a busca por outros modos de vida é aportada pela subversão estética, uma vez que esta antecipa a subversão do poder. De tal forma, a construção de narrativas utópicas no plano estético (ou sensível, como veremos em Rancière, à frente) faz-se fundamental para o rompimento com a colonialidade. De acordo com o autor, a América Latina, ainda, faz-se um território extremamente profícuo para a insurgência destas utopias que produzem o imaginário coletivo a partir de racionalidades alternativas de poder.

Um exemplo evidente de proposta de subversão pela veia cultural na América Latina, recente, é a música *This is not America* (2022), do cantor porto-riquenho Residente. Na música e no vídeo que a acompanha, Residente critica o imperialismo estadunidense, líderes atuais do continente, como Jair Bolsonaro e referencia diferentes eventos históricos e sociais dos territórios latinos. A partir deste vídeo e da música, foi gerada uma instabilidade na ordem do sensível, trazendo as pautas para a discussão popular e ganhando destaque na imprensa brasileira.

A cidade na era da produção capitalista do espaço

Entretanto, este texto não busca discutir qualquer produção cultural na América Latina. Conforme explicitado anteriormente, a busca analítica presente se situa no contexto das produções culturais urbanas, em especial para a arte urbana, situada em espaço público, na urbe latino-americana. Por tal motivo, faz-se importante compreender, ainda, o lócus desta produção artística, que também é o *lugar* da existência dos agentes que a produzem. Antes, ainda, de compreender a urbe latino-americana, é fundamental compreender o conceito de lugar, aqui trabalhado.

Isso porque a noção de “lugar” se refere a uma importante categoria da pesquisa socioespacial. Esta noção se relaciona às formas com as quais a experiência humana se apropria do espaço socialmente construído. Assim, o lugar trata de uma convergência do que se entende por espaço percebido (mais relacionado à fenomenologia e à compreensão individual do espaço) e do que se entende por espaço vivido. Além disso, tal categoria relaciona-se, também, às dimensões culturais, simbólicas e identitárias,

sendo carregada de sentidos, narrativas e histórias próprias (SOUZA, 2013). A partir disso, portanto, em diálogo com a discussão sobre narrativas contra-hegemônicas, passa a ser esperado que nos lugares, exatamente, sejam observadas insurgências narrativas que colaboram para o debate decolonial, tendo em vista que o lugar, por assim dizer, é o suporte essencial da consolidação da identidade dos agentes e de diferentes grupos.

O lugar, então, é o espaço vivido, percebido e o lócus da reprodução da vida cotidiana. Na contemporaneidade, de acordo com Serpa (2007), entretanto, só é possível atingir a condição de lugar nas brechas e margens do tecido espacial, ou seja, naqueles espaços nos quais há a insurgência de resistências contra a produção capitalista, e hegemônica, do espaço. Nesse sentido, nota-se que as cidades contemporâneas não possuem uma produção espacial, cultural e simbólica, orientada para a consolidação de lugares. De tal modo, ocupar-se dos espaços públicos e da cidade, em sua totalidade, como forma de resistência, faz-se uma ocupação não apenas física, mas sobretudo política, contra uma cultura imposta pela colonialidade do poder. Considerando, ainda, que a produção artística e cultural pode ser uma forma de apropriação do espaço, fica evidenciada a relação que se estabelece entre as ruas, a arte, a decolonialidade e a noção de lugar.

Arte pública como resistência

O autor Ângelo Serpa (2007) aponta que o poder é sempre expresso e mantido nas representações, assim, as representações das margens, ou seja, oriundas da cultura dos povos dominados e subalternizados, podem conter narrativas e alternativas que expressam o poder sobre eles exercido ou respostas contra-hegemônicas, que propõem uma visão em paralaxe do poder central. Nos espaços públicos, frequentemente marcados por exclusão e repressão, senão fundados nestes processos, a arte urbana se coloca como uma prática crítica e política, capaz de agenciar narrativas dissensuais e imaginários sociais contra-hegemônicos. A estética marginal, portanto, faz-se capaz de auxiliar na leitura dos espaços a partir deles mesmos, e não por suas ausências (ausência de dinheiro, do eurocentrismo e da raça branca, por exemplo), além de ser capaz de descrever o urgente, e busca pela promoção da instabilidade na ordem do sensível –

o dissenso. Considerando isso, portanto, vê-se em Lima (2021a) que a arte urbana e a estética marginal são fundamentais para uma leitura crítica dos espaços, mais próxima da proposta decolonial no que diz respeito às relações socioespaciais que se estabelecem, não somente, mas também, nas metrópoles.

As obras de arte que se colocam nas ruas têm algumas características em comum: são obras com acesso mais amplo do que aquelas expostas em museus, por exemplo. Elas se colocam em contraponto às galerias, se voltando para as cidades e para as pessoas (MARQUEZ, 2018). Ao caminhar pelas ruas das cidades, pela fruição, acessamos obras de murais, grafittis e pixo de forma quase obrigatória (ainda que alguns não sejam tocados pelas provocações intencionais das obras). É essa diversificação de acessos, permitida pelos espaços públicos, que gera a possibilidade de instabilidade na ordem do sensível e de uma agência dissensual mais abrangente do que as obras presentes em espaços privados, fora das ruas. São as obras presentes no espaço público, portanto, que carregam um maior potencial de construção de imaginários coletivos, apresentando narrativas alternativas. As obras de arte em espaço público são peças fundamentais da construção de um imaginário coletivo, a partir das narrativas apresentadas em suas representações, capazes de gerar, em grupos distintos, diferentes versões sobre a realidade política, social, econômica e cultural de um lugar (LIMA, 2021). A arte urbana é essencialmente socioespacial por seus propósitos e ambições relacionados à revolução e à contestação da estrutura (social, política e econômica), que, de acordo com Nascimento (2020), é fundada na exclusão.

Ainda que, em algumas ocasiões, as obras de arte urbana sejam cooptadas pelo mercado e pelo Estado, que as utilizam para fins de propaganda, a presença dessas obras nas cidades confronta até mesmo a arquitetura e o planejamento das cidades. Isso porque confronta a função pré-concebida dos muros e paredes: aquilo que antes era visto como forma de proteção ou, por vezes, abrigo, torna-se um suporte expográfico. A presença da arte urbana confronta, também, a funcionalidade urbana prevista, além de confrontar a institucionalidade hegemônica em que a arte e a política se inserem, propondo experimentações artísticas desde insumos gráficos variados a formas de ocupação do espaço alternativas. Devido a tal enfrentamento, a arte urbana está constantemente exposta

a riscos, assim como seus artistas. Não somente pelo risco ao qual são expostas, mas também pelo fato de que as manifestações de arte urbana compõem um escopo de produções que surgem no interior das periferias, onde há movimentações e produções da ordem da cultura cujas reciprocidades e abrangências reescrevem o que se considera “à margem” (PALLAMIN, 2017), surge um profundo interesse de pesquisa em compreender a potencialidade destas representações tão efêmeras e, em simultâneo, disruptivas.

Retomando, então, a análise crítica da produção do espaço em Lefebvre (1983), buscando estabelecer um diálogo com as manifestações de arte urbana, nota-se que o autor propõe uma dimensão do espaço que nos interessa no presente debate: o espaço de representações. Este é o espaço apreendido por meio dos sentidos e dos componentes subjetivos dos significados, por meio da percepção espacial, ou seja, constitutivo do imaginário. O imaginário, ainda na concepção do autor, destaca-se como um fato social, consolidado a partir das representações. Por tal potencial das representações, de consolidar imaginários sociais, articula-se um campo de disputa ao redor do que se entende pelas representações e pelos espaços de representação (os quais as obras de arte urbana ocupam).

Esse campo de tensões e disputas parece ter origem na instabilidade que a arte promove na ordem do sensível, ou seja, o potencial de dissenso que a arte pública carrega. De acordo com Rancière (2010), a arte redispõe frações do mundo já dado e reorienta o olhar sobre ele, por meio da construção de espaços e relações capazes de reconfigurar o material e o comum. Tal apontamento reforça a noção de que a arte é capaz de apresentar outras narrativas sobre a realidade presente. De tal modo, a arte interfere naquilo que se entende como a partilha do sensível: um sistema de evidências que revela a existência de um comum partilhado e de partes exclusivas (RANCIÈRE, 2014). Nesse contexto, a arte gera heterotopias, por desestabilizar o sensível e, também, a materialidade. Por conseguir constituir uma experiência sensível compartilhada, ela assume um caráter político, devido à sua capacidade de agência na ordem do sensível. Há, portanto, uma relação profunda entre política e estética permitida, possibilitada e agenciada pela partilha do sensível, caracterizando, assim, toda arte como arte política, em especial as obras públicas, pela quantidade de agentes que podem ser, como visto anteriormente, por ela atravessados e mobilizados.

Para compreender o espaço público, fundamental para a presente discussão, tendo em vista que é o lócus da produção e da exibição das obras em questão, não é possível olhar apenas pelas lentes que miram as estruturas hegemônicas; devemos deslocar o olhar, também, para as horizontalidades e as micropolíticas agenciadas no “teatro do cotidiano”. Estas, segundo Carlos (1996), não se restringem à rotina, mas, essencialmente, às coações e possibilidades, formando elo entre a estrutura, as superestruturas e as relações que são resíduo e produto do conjunto social. Ademais, nota-se que o cotidiano, nas cidades, tem um ritmo próprio, composto de outros ritmos, concordantes ou não com o hegemônico, e o ritmo da produção artística pode se apresentar como estratégia ou resistência ao hegemônico, por ser contra a disciplina e a norma impostas (LEFEBVRE, 2013). Nesse sentido, faz-se profícuo debruçar-se sobre a arte urbana como um fenômeno socioespacial que sugere uma possibilidade de leitura do lugar a partir de suas narrativas, produções e recepções. Nota-se, portanto, reforçando o argumento de Barbosa (2009), que a arte confere possibilidades de leituras e interpretações do espaço e constitui uma dimensão histórica da crítica do espaço, sendo um instrumento para a percepção da realidade, registrando o cotidiano e se colocando como um modo de entender e agir no mundo.

Portanto, reforça-se a existência de uma capacidade de promoção do dissenso a partir da arte urbana, sendo esta capaz de reorientar a visão que se tem sobre a realidade e promover debates e inflexões políticas sobre o próprio espaço. Assim, a arte faz-se um importante componente do escopo de elementos que constituem as cooperações e conflitos que tecem o espaço público nas cidades contemporâneas. A arte urbana é uma prática social e espacial: configura territorialidades, potencializa a criação de lugares e altera a paisagem urbana e, devido ao seu caráter público e das narrativas que agencia, poderia ser um importante elemento para uma leitura crítica e mais acurada do espaço, considerando a leitura do lugar e as suas perspectivas não hegemônicas. De tal modo, tais intervenções conseguem atribuir novos sentidos, narrativas e histórias de grupos que, por vezes, são subalternizados. Esse processo de resignificação dos espaços, chamado por Souza (2013) de “relugarização”, é uma prática que merece destaque na pesquisa socioespacial, capaz de agregar análises críticas a respeito da cultura e dos símbolos nas disputas de poder que se articulam

no e sobre o espaço, oriundos, na contemporaneidade, do processo de colonialidade.

Casos de análise

No contexto da pesquisa de mestrado, que seguiu sob a pretensão de investigar as formas com as quais a produção da arte urbana se relaciona à produção do espaço, também foi possível verificar que a arte urbana promove narrativas alternativas sobre a sociedade, além de agenciar resistências e movimentos contra-hegemônicos. A fim de verificar tais hipóteses, foram analisadas três cidades na América Latina: Medellín, na Colômbia, Belo Horizonte e São Paulo, no Brasil. À frente será apresentada uma discussão a partir do caso belo-horizontino, e suas relações com o decolonialismo.

O caso da cidade de Belo Horizonte, MG, conta com publicações já dedicadas a ele (LIMA, 2021b), que elucidam, em maior profundidade, os fatos encontrados para a análise. É importante destacar que a análise do caso belo-horizontino se deu, também, como um desdobramento da monografia de conclusão de curso que antecedeu o mestrado, sobre a Rua Sapucaí, também em Belo Horizonte. Já no contexto do mestrado, o interesse pela pesquisa foi dedicado às obras do Circuito Urbano de Arte (CURA). Não apenas no circuito, mas também em outros contextos, a arte de rua se coloca como forma de apropriação do espaço público na cidade de Belo Horizonte.

O CURA é um festival que objetiva ser o maior festival de arte pública de Minas Gerais e, em suas primeiras edições, criou o único mirante de arte urbana do mundo, na Rua Sapucaí, no bairro Floresta em Belo Horizonte. Quando a pesquisa foi realizada, cinco festivais já haviam ocorrido, nos quais o CURA realizou ocupações na cidade de forma festiva, formativa e com obras de arte, que até hoje permanecem na paisagem de Belo Horizonte. No Circuito, que conta com mais de 15 obras de mural, diversas destas trazem narrativas que apresentam outros pontos de vista sobre grupos subalternizados. Conforme já apontado como característica das obras de arte urbana, não seria diferente com algumas das obras do CURA: sofrem perseguições da sociedade e do Estado.

Entretanto, não são todas as obras do CURA que sofreram

perseguições sistemáticas. Este fato, de que apenas algumas das obras sejam perseguidas, abre porta para questionamentos sobre as motivações das perseguições, bem como para a discussão acerca das noções de legalidade, pois tais perseguições configuram uma criminalização seletiva, a partir de marcadores sociais das contradições que nascem da produção do espaço (raça, propriedade ou gênero, por exemplo). As obras perseguidas no Circuito, as quais serão apresentadas posteriormente nesta análise, foram obras que retratavam o feminino (relacionada à questão de gênero), o corpo negro ou culturas indígenas (relacionada à questão da raça), criminalizando não apenas a estética da periferia – da arte urbana –, mas também a realidade dos grupos subalternizados. Nota-se um processo de criminalização das contradições que se originam no processo de colonialidade.

Três das obras do CURA, ainda que tivessem suas execuções autorizadas, foram perseguidas por diversos atores da sociedade e do próprio Estado, conforme apresentado na pesquisa de dissertação. As obras são “Híbrida Astral”, da artista Criola, pintada em 2018; “Entidades”, do artista Jaider Esbell, uma instalação de 2020; e “Deus é Mãe”, do artista Robinho Santana, pintado em 2020. Criola é uma mulher negra e Jaider, um homem do povo Makuxi. O trabalho de Criola foi contestado na justiça sob a alegação de que “não é uma simples pintura, é uma decoração de gosto duvidoso”, enquanto a obra de Jaider sofreu ameaças de moradores, que disseram que agiriam para a remoção da instalação. Já Robinho, um homem negro, foi indiciado, junto às organizadoras do CURA, por crime ambiental. Felizmente, nenhuma das acusações levou ao cárcere ou remoção das obras até a data de escrita deste trabalho.

Nos casos analisados, então, foi possível notar um processo de criminalização das estéticas das periferias, das contradições resultantes da produção do espaço e dos artistas. Além disso, nota-se que a arte no espaço é importante para a promoção do dissenso, uma vez que interrompe o cotidiano e apresenta debates à coletividade. Assim, é estabelecido um campo de tensões ao redor da arte de rua, articulando diversos agentes, e mediando interações entre pessoas e o próprio espaço.

A partir deste caso, portanto, ficam evidenciados aspectos que colaboram para a construção do argumento apresentado aqui. Isso porque, em primeiro lugar, a arte de rua serviu para trazer a pauta da negritude e da

maternidade em um dos maiores murais do mundo, apresentando debates inerentes a grupos subalternizados e que, por vezes, sofrem da violência epistêmica que retira deles o direito de narrar suas próprias histórias. É certo que se estivesse em um museu, ou se não tivesse as proporções que tem, que só é permitido pela construção que é seu suporte, não teria sucesso em transmitir a narrativa que transmitiu. O artista foi capaz de trazer duas pautas sensíveis e resultantes da exclusão sistemática na qual a produção do espaço se funda sob a lógica neoliberal da contemporaneidade, e foi visto e ovacionado não apenas por cidadãos de Belo Horizonte, mas de todo o Brasil, através de uma intervenção autorizada na paisagem da capital mineira.

Considerações finais

Ao longo da pesquisa percebeu-se, conforme evidenciado no presente texto, que a arte de rua (e, ainda que este texto se ocupe das artes visuais, não apenas elas) configuram uma forma de resistência à hegemonia neoliberal que produz os espaços na contemporaneidade, apoiada na colonialidade do poder. De tal modo, surgem hipóteses de que a arte de rua, alinhada à análise socioespacial e histórica, pode ser uma importante ferramenta de compreensão das narrativas da sociedade que apresentam perspectivas diferentes que não as hegemônicas.

No caso apresentado, referente à cidade de Belo Horizonte, é notado, ainda, que além do potencial de denúncia e de apresentação de narrativas decoloniais, analisar a arte de rua, tal como se ocupar da análise crítica das ruas, colabora para um entendimento sobre as relações de poder que se estabelecem no tecido socioespacial. Isso porque a forma com a qual diferentes agentes – artistas, estado, sociedade – se articulam ao redor das manifestações artísticas é uma espécie de simulacro das relações de poder que ordenam a sociedade. A arte não escapa.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. **O perigo da história única**. Tradução: Goreti Araújo. **TED**. [s. l.], jul. 2009. Palestra realizada no TEDGlobal, 2009, [Oxford, Reino Unido]. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt. Acesso em: 20 abr. 2022.

BARBOSA, J. L. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. **GEOgraphia**, [s. l.], v. 2, n. 3, p. 69-88, set. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13375>. Acesso em: 18 jul. 2021.

CARLOS, A. F. A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.

LEFEBVRE, H. **Rhythmanalysis: space, time and everyday life**. [London]: Bloomsbury Publishing, 2013.

LIMA, C. M. S.. O estudo da arte de rua como um fenômeno urbano e prática espacial na geografia. *REVISTA E-METROPOLIS*, v. 1, p. 19, 2021a.

LIMA, C. M. S. Arte, Espaço Público e Exclusão: o Circuito Urbano de Arte em Belo Horizonte, MG. In: XIV ENANPEGE, 2021b, Campina Grande. **Anais do XIV ENANPEGE**. Campina Grande: Realize Eventos Científicos e Editora Ltda, 2021. v. 1. p. 1-14.

MARQUEZ, Renata. **Arte Pública**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 12, 2018. pp. 108-119.

NASCIMENTO, D. M. **O sistema de exclusão na cidade neoliberal brasileira**. Marília, SP: Lutas Anticapital, 2020.

PALLAMIN, V. Apresentação. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (ed.). **Vozes à margem: periferias, estética e política**. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2017. p. 9-12.

QUIJANO, A. Colonialidade, poder, globalização e democracia. **Novos Rumos**, [s. l.], ano 17, n. 37, p. 4-28, 2002. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2192>. Acesso em: 8 jul. 2021.

QUIJANO, A. **Estética de la utopia in cuestiones y horizontes**: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Buenos Aires: CLASCO, 2014.

RANCIÈRE, J. A estética como política. **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010.

RANCIÈRE, J. A partilha do sensível. **Revista Brasileira de Bioética**, [s. l.], v. 10, n. 1-4, p. 106-109, 2014.

SERPA, A. **O espaço público na cidade contemporânea**. [São Paulo]: Contexto, 2007.

SOUZA, M. L. D. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2013.



LUCAS SOARES

1. *Série Tô descalço no calçado* (ao centro)
2. *Desbica* (primeira à esquerda)
3. *Flor* (primeira à direita)
4. *Opala* (segunda à esquerda)
5. *Por conta das pernas inchadas* (segunda à direita)

Tinta Óleo sobre chinelo arreventado

Juiz de Fora, MG, 2020

Fotos: Marize Moreno

CRISE E IDENTIDADE

Érika Bauer¹

Na música de Gilberto Gil e Caetano Veloso, “Haiti”, aparece um trecho que fala da chacina do Carandiru:

(...) e quando ouvir o silencio sorridente de São Paulo, diante da chacina, III presos indefesos, mas presos são quase todos pretos, e pobres são como pretos e todos sabem como se tratam os pretos. (VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto, 1993)

Como um soco no estômago, a música nos lembra o quanto fomos e ainda somos cruéis. Olhando em retrospectiva, tentamos recuperar o grito, a tragédia que sempre se repete e que deveria ecoar em cada existência branca, invisível e tão estabelecida com a sua imagem herdada de um passado colonial. Sempre presente nas instâncias de poder da sociedade branca brasileira, o preconceito mascarado de arrogância e bondade marcou a separação dos territórios de classe e raça, como leis de conduta entre o eu branco e o outro, entre o que pode e o que não pode. Entre um levante dos excluídos e outro, entre uma crise econômica, política e social e outra, novas fissuras se instalaram e os grupos das minorias excluídas foram se articulando, principalmente através da cultura.

Esse incômodo da memória da escravidão, do genocídio indígena, foi fundamental para a criação das políticas públicas brasileiras, iniciadas pelo Governo Lula e encabeçadas justamente pelo Ministro Gilberto Gil.

Na virada do século 20, no Brasil, com o avanço das novas tecnologias e um cenário político mais favorável, mas já percebendo as ondas de uma nova crise que se aproximava, vários artistas do audiovisual começaram suas produções, dialogando com uma nova forma de enxergar o país, longe da representação, mas criando alegorias e rupturas do sujeito neoliberal, estimulado pela comunicação ilimitada (FOUCAULT). Um cinema caracterizado pela insurgência rompeu o cenário audiovisual brasileiro, apresentando uma proposta de contracorrente, como um chamado para

¹ Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília. É documentarista e realizou, entre outros, o documentário “Dom Helder Camara, o Santo Rebelde”, e “Flor do Moinho”, seu mais recente trabalho. Doutoranda no PPG- Faculdade de Comunicação/UnB.

uma ampla e impactante atuação de diferentes grupos identitários nas telas audiovisuais.

Escolhemos três filmes – Tremor-ie (2018), de Elena Meireles e Lívia de Paiva, Era uma vez Brasília, de Adirley Queiroz (2017), e Voltei!, de Glenda Nicácio e Ary Rosa – para refletir sobre interessantes diálogos que essa nova onda audiovisual estabelece para transpor barreiras, sem medo de se perder na escuridão periférica. Todos eles se caracterizam por trabalhar com uma imagem escura, noturna, e a partir de territórios que não aparecem na mídia como possibilidade de produção de saber e riqueza. Acreditamos que esses filmes celebrem encontros coletivos, rompendo com normas midiáticas impostas diariamente no imaginário comum, ou seja, saem do padrão do indivíduo como sujeito para encontrar uma nova formação de vida coletiva, invertendo jogos de poder.

Alguns autores nos ajudam a pensar essa sociedade extremamente conservadora e violenta. Como remover a poeira do preconceito, e iniciar qualquer compreensão sobre grupos identitários no Brasil e seus movimentos culturais de sobrevivência. Liv Sovic, em “Aqui ninguém é branco”, nos aponta para Muniz Sodré, para quem a civilização europeia é uma espécie de “modelo identitário das elites nacionais”, e Kabengelê Munanga, que afirma que a cor não é uma questão biológica, mas uma das “categorias cognitivas herdadas da história da colonização, apesar da nossa percepção da diferença situar-se no campo do visível”.

Identidade no Brasil é um tema complexo, levanta debates espinhosos e carrega uma ferida muito antiga – a ferida colonial. A história oficial costuma disfarçar esse lado grotesco, feito de mortes e invasões, por homens que chegaram sem avisar, usando os pés para calçar botas que chutavam corpos dóceis e corpos escravizados, laçando e estuprando mulheres negras e indígenas. Só podemos pensar identidade no Brasil como criação de homens brancos para gerar mais privilégios de uns contra o enfraquecimento das outras múltiplas vozes, com diversos povos e etnias. Todos esses grupos foram mantidos na invisibilidade, mas suas dores e perdas se transformaram em canções, pinturas, danças, comida e poesia. Depois da quebra do monopólio de acesso aos meios e das possibilidades geradas com as políticas públicas, e fortalecidas com as novas tecnologias, o audiovisual se tornou um importante canal de manifestação de ruptura com o padrão estabelecido.

Como lembra o líder e pensador indígena Ailton Krenak, “precisamos de mais narrativas”, para assim evitar o perigo da história única. A defesa contra aquilo que foi construído, as promessas de um progresso que coloca em disputa diferentes povos que nunca foram escutados.

Esse novo cinema, principalmente depois de 2010 – e que está presente nos filmes “Tremor-íe (2018), de Elena Meireles e Lívia de Paiva, Era uma vez Brasília, de Adirley Queiroz (2017), e Voltei!, de Glenda Nicácio e Ary Rosa –, surge e amadurece sobretudo com as políticas inclusivas do governo Lula, apontando para uma narrativa que segue pelas vias vicinais da história brasileira, mostrando novos personagens, novos corpos periféricos que se reinventam e lutam há 500 anos, trazendo outras formas de olhar o país. São três filmes que abordam um momento importante da nossa história recente, quando grupos periféricos, surgidos das mais diversas realidades oprimidas, gritam para mostrar seu descrédito diante do poder branco e opressor, falível, forjando uma narrativa pulsante, com a força de suas dores e uma espera fora do tempo, potencializados pelo autocuidado que sustenta vidas marginalizadas. Como se faltasse apenas o sopro da oportunidade de motivação política para convocar o povo que faltava, trazendo para o centro dos debates esse caldeirão com ingredientes que integram identidades brasileiras.

Como seria esse novo caminho apontado pelos filmes citados? Como eles nos direcionam para uma descolonização do inconsciente? Seria possível fazê-lo pelo afeto? Como captar esse desejo que habita em nós e torná-lo ação para afetar, tocar, perturbar, atingir?

O sujeito colonial moderno é um que utiliza a maior parte da sua energia pulsional para produzir sua identidade normativa: angústia, violência, dissociação, opacidade, repetição... não são mais do que o preço que a subjetividade colonial-capitalística paga para poder manter sua hegemonia. (PRECIADO, 2018. Tradução nossa)

Nesses filmes percebemos um olhar que mira o próximo, como se olhasse para uma nova família e estabelecesse laços para permanecer, reconhecer-se no outro, partilhar o sensível e planejar estratégias coletivas de fuga e transformação – destruir o que não foi feito para todos e imaginar novos horizontes. Talvez esteja aí uma mudança que se processa, transfigurando a compreensão de direitos humanos para “inteligência coletiva”.

Além disso, retomam uma dimensão política de coletividade e urgência, trazendo um grito que clama pela humanidade perdida, uma necessidade de retorno à natureza para mergulhar em outras formas de viver o mundo. A diversidade presente nos personagens contrasta com o poder instalado e suas câmeras de vigilância. As ações são filmadas durante a noite, buscando luz nas frestas, em pequenos espaços onde enxergamos possibilidade de insurgências criativas, novos imaginários e rupturas.

Assim como novas narrativas são criadas, também novos valores de troca surgem, como um abraço, uma memória perdida, o coletivo que trabalha para atirar fogo contra o esquecimento dos grupos identitários e a memória que os poderes insistem em apagar, o mal-estar da escravidão e do genocídio indígena. Os três filmes decompõem o país do futuro e forjam histórias apagadas.

Lembrar, compartilhar, afetar – verbos que contribuem para rasgar a cortina do poder colonial instaurado e, com isso, possibilitar a abertura da caixa de pandora de nossas múltiplas identidades. As crises contribuem para que possamos dar sempre mais um passo rumo ao “reflorestamento de nossas mentes” (KRENAK).

Ao analisar esse cenário de insurgência apontado nos filmes estudados, que se evidencia principalmente depois de 2010, diante de uma crise que levará a outra ainda maior, de golpes, conservadorismos e a sociedade branca indignada diante desses portões que foram abertos pelas políticas públicas inclusivas, percebemos os diálogos que os filmes promovem para encarar discriminações, criando algumas doses de futuro e invenções ousadas. O audiovisual percebeu esse cenário com muita força criativa, olhando a política brasileira e desenhando uma polifonia com as vozes dissonantes, marcando territórios e tempos desarticulados com o presente, firmando novas posições periféricas. Trouxe os corpos diversos, de cores quentes, cabelos rebeldes, com gêneros variados, endereços desconhecidos, descalços, destronados, mas não mais amedrontados. Corpos que rasgaram o ideal da beleza padronizada do capitalismo, que clamam por justiça e dignidade, seja saindo às ruas, tentando entender do que é feita a política, como enfrentando homens da ordem, desafiando o poder instalado e ocupando territórios. Nesses filmes, um feixe de luz desenha desejos de novos futuros.

Houve também uma desarticulação de posições vitimizantes. Vozes da diversidade se articularam e se fortaleceram nesses filmes, sem perder coragem para enfrentar a escuridão. O que assistimos é justamente o afeto e a vontade de enxergar e viver o mundo, “enquanto o céu vai caindo”. Acertar no continuum da história (BENJAMIN, W.), para que essa introduza “um novo calendário”, marcando novas passagens, novas insurgências.

REFERÊNCIAS

MUNANGA, Kabengelê. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Petrópolis: Vozes, 1999, p.18.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999, p.32.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. *In*: **Obras escolhidas I** – magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KRENAK, Ailton. O eterno retorno do encontro. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A Outra Margem do Ocidente**. Minc-Funarte/Companhia Das Letras: 1999. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/O_eterno_retorno_do_encontro

SOFIC, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. 176 p.

PRECIADO, Paul. La izquierda bajo la piel. *In*: ROLNIK, Suely. **Esferas de la insurrección** – Apuntes para descolonizar el inconsciente. 1ª ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019, p. 9-18.



JESSICA LEMOS
Tudo que a boca come
Fotoperformance
Mosqueiro, PA, 2021

CURRÍCULO E DECOLONIZAÇÃO: DISCUSSÕES INICIAIS NO CAMPO DO TEATRO (DIREÇÃO TEATRAL- UFBA)

Alexandra Gouvêa Dumas¹

RESUMO

O texto versa sobre questões discutidas nos estudos da decolonialidade tendo como foco de diálogo teórico e análise o currículo de graduação em Direção Teatral da UFBA. Percebe-se nesse relevante documento formativo uma dominação dos conhecimentos de origem europeia em detrimento das epistemes negras, ignorando de forma incisiva o contexto afrocultural de localização do curso.

*

Trazer a temática da decolonialidade para uma reflexão no âmbito acadêmico é se deparar com a necessidade de um enfrentamento identitário sociocultural que perpassa a formação histórica universitária no Brasil. Essa constatação se apresenta como um desafio crítico, já que temos como base de implementação das instituições de ensino superior, inclusive dos cursos de artes, o referencial colonizador. Logo, tensionar a tríade arte-universidade-decolonialidade é fazer o exercício de análise da origem das universidades brasileiras e perceber os reflexos históricos nos instrumentos conceituais e operacionais atuantes em seus cursos e percursos ainda hoje.

O texto em tela tem como intenção levantar algumas observações a partir de uma leitura sobre um dos documentos basilares na organização pedagógica do ensino formal, o currículo, especialmente do bacharelado em Direção Teatral, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), localizado na cidade de Salvador- Bahia. A análise ficará restrita ao curso de graduação mais antigo da unidade, Direção Teatral, e se atentará para a identificação de alguns dos indicadores epistemológicos que fazem parte do seu currículo,

¹ Professora da Escola de Teatro da UFBA. E-mail: adumas@ufba.br

dentre eles: as disciplinas (ou componentes curriculares), as ementas e as bibliografias. Entende-se currículo como um elemento que compõe uma rede formada por complexos documentos e ações que atuam em mãos duplas como reveladores e condutores do campo de ensino. “O currículo está implicado em relações de poder, o currículo transmite visões sociais particulares e interessadas (...)” (MOREIRA; SILVA, 2005, p. 8). Trazendo para o campo mais direto da revisão discursiva e crítica sobre o processo colonizador brasileiro, o professor Luiz Rufino aponta: “A colonização não se faz sem que haja um plano de ensino e um currículo que institua a aprendizagem do ser colonizado via violência e esquecimento de si para sua transformação em algo permanentemente em desvio e submisso”. (RUFINO, 2021 p. 22)

Atualmente, estudos que aprofundam reflexões sobre o processo colonizador europeu ocorrido no século XVI nas Américas e na África vêm sendo progressivamente discutido em diversas áreas de conhecimento e, como resultado, vem promovendo, ainda que de forma insuficiente, revelações e desnaturalizações de ações de caráter colonizadoras entranhadas na nossa cultura acadêmica. Entretanto, percebe-se um desequilíbrio no que tange o quantitativo das produções textuais em artigos científicos acerca do tema e as reformulações efetivas nos currículos de artes cênicas dos cursos de graduação² que, por ora, atendem prioritariamente as determinações exigidas pelos órgãos oficiais federais. O currículo, como documento orientador de um curso, apresenta-se como um aparelho que tem uma dinâmica de resposta que não corresponde ao tempo de demandas advindas da sociedade. Um processo de revisão curricular, geralmente, passa por longo processo de discussão e elaboração textual no interior da sua comunidade conduzido por membros do corpo docente, que o pensa, o elabora e o delibera. Para se pensar um currículo numa perspectiva decolonial faz-se necessário identificar, perceber e tentar combater procedimentos arraigados que estão absolutamente naturalizados nas práxis pedagógica, que passam até como imperceptíveis. Posteriormente, propor formas, procedimentos metodológicos, conteúdos, teorias ou mesmo uma outra organização que, porventura, não tenha sido ainda experimentada no meio acadêmico.

A eficácia do processo de opressão se estabelece, dentre tantas

² Tomo como base para essa afirmação a análise feita nos currículos de cinco cursos de graduação em Teatro focando nas disciplinas, ementas e bibliografias.

questões, através da naturalização e da reprodução de seus mecanismos conceituais e operacionais. Entrando de forma mais direta no propósito anunciado no início do texto, compartilho uma indagação condutora para esse escrito: em que medida os currículos dos cursos de Artes, aqui circunscrito apenas no curso de Direção Teatral, da UFBA, podem ser reprodutores de ideias e saberes colonizadores? De que maneira, pilares da colonização como racismo, patriarcado e elementos de ordem capitalista podem se apresentar no currículo de Direção Teatral da UFBA?

Disponho a fazer um breve diagnóstico epistemológico do currículo vigente³, e de pronto, anuncio como resultado a primeira constatação: a eurorreferencialidade é dominante nas disciplinas, seja nas suas ementas, seja nos programas e bibliografias básicas. Essa característica marca as nossas universidades brasileiras que tiveram na sua implementação, nas primeiras décadas do século XX, vínculos com a elite local, herdeira dos senhores comandantes europeus, com intuito de formar filhos da classe detentora do poder em profissões que a beneficiavam. Os modelos europeus foram determinantes nas formulações das universidades brasileiras e aqui “a crítica ao eurocentrismo é uma crítica à sua episteme e à sua lógica que opera por separações sucessivas e reducionismos vários.” (PORTO-GONÇALVES, 2005, p.3)

Não pretendo, contudo, oferecer um diagnóstico com o pretensioso (e falacioso) alcance da “única história” (Adichie, 2010) que caracteriza os ideais da Modernidade, mas sim, me implicando nesse processo de revisão, contribuir para ampliação epistêmica de uma universidade que represente cada vez mais a multiculturalidade que a habita, sobretudo através de seu corpo discente e da ampla sociedade que a abraça.

Considero importante, porém, antes de adentrar na apresentação da análise, contextualizar o curso em destaque. As graduações em Teatro da UFBA são consideradas as primeiras em plano acadêmico no Brasil. Inicialmente se configuraram como cursos livres, até que no ano de 1963, Direção Teatral passou a ser de nível superior e o de Formação em Ator, como nível médio que, posteriormente, no ano de 1983, institucionalizou-se como Bacharelado em Artes Cênicas, com as seguintes habilitações: Direção e Interpretação Teatral.

3 Projeto pedagógico dos Cursos de Bacharelado em Artes Cênicas (Direção Teatral e Interpretação Teatral) e Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia, aprovado pelo Conselho Acadêmico de Ensino 04/06/2014, implementado no semestre 2015.1 e ajustes aprovados em 04/11/2015. Disponível em <<http://teatro.ufba.br/wp-content/uploads/2013/12/PP-Escola-de-Teatro-UFBA-2014.pdf>>

O curso de Direção Teatral, que oferece cerca de dez vagas por ano, tem a carga horária total de 2.924 horas, e é dividido em três etapas subsequentes: Propedêutica, composta por “disciplinas indispensáveis para a introdução ao estudo sistematizado do teatro” (Projeto pedagógico, 2014, p. 17); Consolidação, com disciplinas que “garantem a preparação dos alunos para a prática autoral da criação em teatro”. (Idem) e a Profissionalizante, composta por disciplinas “que simulam a prática profissional”. (Idem). São, no total, vinte e cinco disciplinas entre obrigatórias, optativas e livres.

Do total dos componentes, trago primeiramente um recorte que engloba um conjunto representativo de disciplinas presentes em diversos cursos de graduação em Teatro no Brasil, seja nas licenciaturas ou nos bacharelados, que são as “Histórias”. No curso aqui analisado, são três, cada uma com a carga horária de 68 horas, sendo elas: 1) História do Teatro Ocidental da Antiguidade Clássica ao Romantismo; 2) História do Teatro Ocidental Moderno e Contemporâneo e 3) História do Teatro no Brasil e na Bahia.

Ao iniciarmos a observação pelo nome do primeiro componente citado, ofertado aos que ingressam no primeiro semestre do curso, percebemos um ponto crucial nas discussões da decolonialidade: a crítica ao eurocentrismo. O Teatro Ocidental que aparece no título refere-se a um território específico do Ocidente, o europeu, e este é tomado como medida totalizante. Na ementa há uma intencionalidade crítica quando traz: “Abordagem crítica e analítica da história do teatro e da literatura dramática no ocidente, da antiguidade clássica ao século XVIII.” Porém, no item Programa, os pontos que o compõem corroboram a referência euroexclusivista que traz marcos temporais dos territórios culturalmente dominantes: “Teatro clássico. Teatro romano. Teatro de mistérios e festas medieval. Renascimento e teatro. Teatro barroco. Teatro elizabetano. Commedia dell Arte. Classicismo francês. Teatro romântico.”

A Bibliografia Básica corrobora a mundialização “travestida de neutra e universal” (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016, p. 20) composta pelas obras: História mundial do teatro, de Margot Berthold (2000), Mestres do teatro, de John Gassner (1974) e A tragédia grega, de Albin Lesky (1971), obras consideradas referências na área e que corroboram os cânones europeus. A primeira é de abrangência territorial ampliada, porém no capítulo intitulado “Teatro Primitivo” aparece uma ação de caráter dominador

quando afirma que: “O raio de atuação do teatro compreende desde a pantomima de caça dos povos da era glacial até as categorias dramáticas da atualidade.” Ao colocar o teatro como modelo para tudo que corresponde a movimentação cênica humana desconsidera-se as estéticas e éticas próprias de cada legado cultural. Dessa forma, o teatro europeu se coloca sobre as múltiplas expressões de caráter cênico, impondo-se como: “tudo é teatro”. Porém, essa abrangência da conceituação do que é teatro não condiz com a restrição territorial quando observamos quem diz, quem legitima, quem pensa e quem determina o que é teatro. São os grandes centros acadêmicos e artísticos europeus, sobretudo os franceses, ingleses e alemães, que publicam e difundem suas ideias que, inclusive, referenciam os cursos de teatro no Brasil, assim como são desse território as principais técnicas corporais, de poéticas teatrais trabalhadas. Destarte, é já na entrada do curso que o futuro diretor ou a futura diretora de Teatro com formação na negra Bahia inicia a “sua” história: pela história dos “outros”

Entretanto, há mais história nesse currículo. Trata-se do segundo componente denominado História do Teatro Ocidental Moderno e Contemporâneo. Na sua ementa também se ressalta o caráter “crítico e analítico” com atenção para o “Teatro no Ocidente do século XIX ao Teatro Contemporâneo”. O programa demonstra de que Ocidente se trata, pois o destaque é para a “transição do Romantismo para o Teatro burguês, das vanguardas históricas e teatro do pós-guerra e, por fim o teatro no século XXI”. O que pode parecer ainda pouco explícito do recorte ocidental a ser tratado, as referências não nos deixam dúvida, pois elas estão pautadas prioritariamente no referencial europeu, sendo elas: o Teatro do Absurdo, de Martin Esslin (1968), mais uma vez a História Mundial do Teatro, de Margot Berthold (2000) e Estudos sobre teatro, de Bertolt Brecht (2005). As três obras básicas são escritas por autores que têm suas principais experiências de teatro em centros dominantes da cultura europeia.

Como a compreensão mais imediata tida pelas pessoas mais apartadas dos estudos acerca da decolonialidade é achar que a crítica ao eurocentrismo visa a eliminação de todo referencial europeu dos currículos, é importante antecipar que a discussão gira mais na afirmação de uma pluriepistemologia do que a reprodução monoepistêmica, até então adotada. Não se trata de desconsiderar a relevância de experiências teatrais europeias, mas, sobretudo, problematizar a sua preponderância

e o conseqüente apagamento das demais referências que também constituem a formação cênica brasileira, em destaque as da cultura negra.

Seguimos para o terceiro componente das histórias do currículo de Direção Teatral: História do teatro no Brasil e na Bahia. Estando na sequência semestral em terceira posição, significa que, no fluxograma regular (não constam como pré-requisito), a/o estudante conhece e analisa, através das duas disciplinas anteriormente citadas, práticas teatrais, prioritariamente, europeias para se chegar com essa bagagem de conhecimentos no Brasil e na Bahia. O programa é vasto e faz-se importante apresentá-lo em sua totalidade: “Programa: Teatro transculturado e matrizes: teatro e catequese (séculos XVII e XVIII), festas espetaculares e casas de ópera, matrizes francesas e a constituição do teatro nacional (século XIX), o Teatro São João na Bahia. Brasilidade no palco: a cena teatral brasileira na primeira República (temas e práticas cênicas), tentativas de renovação da cena teatral (atores empresários, dramaturgos e divas), o moderno teatro brasileiro e a ação dos amadores, **o Teatro Experimental do Negro** (grifo nosso), o Teatro Brasileiro de Comédias. Olhares renovados sobre a brasilidade na cena: a busca da identidade brasileira no teatro da década de 50, o Teatro de Arena, o Grupo Oficina, o moderno teatro na Bahia (Escola de Teatro, ensino-encenação e influências), o Centro Popular de Cultura e o Grupo Opinião, a década de 70 (contracultura, teatro de grupo e criação coletiva), as décadas de 80 e 90 (teatro e criação colaborativa)”.

A razão de apresentar todos os pontos do programa a serem abordados nas 68 horas de carga horária total do componente é localizar uma das únicas referências que se é feita no currículo de Direção Teatral da UFBA à cultura negra. É dentre o vasto campo histórico do Programa do componente em tela que o Teatro Experimental do Negro é citado, sem muitos desdobramentos, como pôde ser visto no parágrafo anterior.

O Teatro Experimental do Negro (TEN), segundo a pesquisadora Evani Tavares Lima:

(...) foi criado em 1944 com objetivos bem definidos: integrar o negro na sociedade brasileira; criticar a ideologia da branquidade; valorizar a contribuição negra à cultura brasileira; mostrar que o negro era dotado de visão intelectual e dotar os palcos de uma dramaturgia intrinsecamente negra. Ciente da problemática enfrentada pelo negro na sociedade brasileira e seus reflexos no teatro, o TEN propõe-se a utilizar o palco como principal veículo de sua ação. A iniciativa de criação desse teatro é creditada ao seu principal mentor, Abdias do Nascimento. (LIMA, 2010, p. 117)

Abdias do Nascimento, homem negro, é uma referência nas artes teatrais pela polivalência de ações em que atuou: da dramaturgia à militância, das visualidades da cena ao campo político. Tem publicações na área teatral, artes visuais e em diversas temáticas referentes à negritude. Saindo do Programa e adentrando a Bibliografia Básica, das três obras referenciadas não há sequer um livro sobre o TEN, tampouco uma obra escrita por Abdias do Nascimento.

Indo um pouco além, o TEN e Abdias Nascimento foram descartados totalmente das referências no item Bibliografias Básicas e no subsequente Bibliografias Complementares dos currículos dos dois bacharelados da Escola de Teatro da UFBA, além do de Direção, o bacharelado em Interpretação Teatral. Esse ato desconsidera um momento histórico relevante para a comunidade negra, o que traz no bojo desse acontecimento um apagamento epistêmico, que faz prevalecer a representação entronada como primordial, no caso a de base europeia. Aliás, há apenas um único livro referente ao Teatro Negro que consta na Matriz Curricular do curso de Direção Teatral da UFBA, e está citado em uma única disciplina apenas como Bibliografia Complementar⁴. Para Walter Mignolo:

(...) a tarefa do pensamento decolonial é revelar os silêncios epistêmicos da epistemologia ocidental, e afirmar os direitos epistêmicos dos racialmente desvalorizados e das opções decoloniais que permitam que os silêncios construam argumentos para confrontar os que tomam a "originalidade" como critério máximo para o julgamento final. (MIGNOLO, 2021, p. 28)

O racismo epistêmico vem sendo um ponto nodal nas discussões decoloniais no âmbito acadêmico. Uma discussão que é também tema levantado pelo professor José Jorge de Carvalho que denuncia o funcionamento das universidades brasileiras pautadas num "modelo de instituição adaptado para uma prática monoepistêmica de transmissão e criação de conhecimento - quadro que não espelha a diversidade epistêmica da sociedade brasileira." (CARVALHO, 2020, p. 20). No caso, a epistemologia branco-europeia ao ocupar a absoluta maioria de referências bibliográficas e conteúdos, coloca o diretor ou diretora formado/da pela Escola de Teatro da UFBA alheio ao seu meio cultural, inclusive, das culturas negras que marcam a capital baiana, Salvador, cidade que sedia o curso e que tem na sua população a maior concentração de negros e negras em relação às demais cidades do país.

4 UZEL, Marcos. **O teatro do Bando**: negro, baiano e popular. Salvador: P555, 2003.

Além de ignorar a história e personalidades negras nacionais do meio teatral, o currículo em tela descarta a contextualização de onde ele acontece, pois, as práticas culturais de matrizes africanas também não constam como conteúdos, como pontos do programa, tampouco nas bibliografias. Dessa forma, forja-se um currículo com uma pseudoneutralidade identitária, mas que na verdade, é a afirmação de um modelo teatral europeizado que promove fissuras entre a identidade local e a da poética teatral acadêmica.

São questões extremamente complexas, que envolvem séculos de dominação e o currículo é apenas um dos pontos desse emaranhado ideológico. Porém, sendo um elemento condutor formativo de pessoas e profissionais tem um potencial multiplicador de ideias inegável. Por tal razão, pensar, repensar, reformular as matrizes curriculares numa perspectiva emancipatória deve ser um exercício contínuo, pois o documento e suas tramitações burocráticas tomam parte do tempo e o tempo de agora é um tempo de urgências, de mobilizações e transformações. O currículo, como afirma o professor Fausto Antonio “é dimensão material, não é abstração”. Para ele, esse instrumento “é a cotidianização do conhecimento; é desse modo que se dá a sistematização do saber”. (2017, p. 45)

Sendo a Escola de Teatro da UFBA um centro relevante no cenário de formação acadêmica no Brasil, vejo-a como lugar estratégico nas elaborações curriculares de ações antirracistas. Digo isso, considerando o contexto cultural onde essa unidade está instalada, num bairro central da capital baiana, onde corpos, personagens e culturas negras desfilam histórias, inventam cenas, modos e jeitos de existir. Ao perceber suas peles e máscaras brancas, a Escola de Teatro da UFBA pode destronar o seu modelo hegemônico, o monoepistêmico, partir para a construção de um corpo de múltiplas peles e tons para que outras tantas epistemes protagonizem suas novas e dignas histórias com novas e justas cenas.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma única história**. Portal Geledés, 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>>

ANTONIO, Fausto. Negras práticas pedagógicas e epistêmicas: a centralidade da auto-expressão negra nas artes cênicas. **Revista de Humanidades e Letras**, vol 3, nº 1, ano 2017.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramon. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016.

CARVALHO, José Jorge. **Encontro de Saberes, descolonização e transdisciplinaridade**: três conferências introdutórias. In: Universidade popular e encontro de saberes. TUGNY, Rosângela Pereira de; GONÇALVES, Gustavo (orgs). Salvador: EDUFBA; Brasília: Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa- UNB, 2020.

CARVALHO, José Jorge. **Epistemômetro**: uma metodologia para a descolonização do currículo das universidades brasileiras. Cadernos de Inclusão. Brasília: Instituto de Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, 2020.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2010.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica, pensamento independente e liberdade decolonial. Universidade Federal do Paraná, **Revista X**, v. 16, n. 1, p. 24-53, 2021.

MOREIRA, Antonio Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu da. Sociologia e teoria crítica do currículo: Uma introdução. In: **Currículo, cultura e sociedade**. MOREIRA, Antonio Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu da (orgs). São Paulo: Editora Cortez, 2005.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Apresentação. In: **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro 2005.

RUFINO, Luiz. **Vence-demanda**: educação e descolonização. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.



JESSICA LEMOS
Travessia
Fotoperformance
Cândido Sales, BA, 2020

ENTREVISTA COM JORGE ARMANDO NDLOZY

Colaboração de Wolfgang Pannek¹

Por favor, conte um pouco de sua trajetória como artista.

Jorge Ndlozy: Sou bailarino e coreógrafo de dança contemporânea e de dança tradicional moçambicana. Desde 1999, sou profissional dessa área das artes. Comecei em 1994 na igreja católica São João Baptista do Fomento, em que fazia parte de um grupo de adolescentes. Eu vinha de uma família na qual havia certa influência artística que passou de geração em geração. Meu pai, quando jovem, fazia parte de um grande grupo de dança *macuaela*². Meu irmão, Ndlozy³, virou um renomado escultor. Na família havia esse espírito, essa herança. Na igreja me deram espaço. Éramos dois amigos curiosos e gostávamos do desafio de conhecer melhor e de desenvolver a dança. As danças que eu desenvolvia e ensinava eram inventadas por mim e não tinham nome. Aos poucos, começamos a participar de concursos de dança e passamos a ganhar competições. Em Moçambique, havia e ainda há poucas companhias de dança. Acabei entrando na Companhia Municipal de Canto e Dança da Matola, a segunda maior do país, onde comecei a praticar as danças tradicionais com mais frequência. Aprendi as danças tradicionais de Maputo e de todas as províncias de Moçambique, como *xigubo*⁴, *nondje*⁵, *mapiko*⁶, *ngalanga*⁷, *chioda*, *khonza*, *mutxongoi*,

¹ A entrevista foi realizada por Sharine Melo, pelo Google Meet, em 13 de maio de 2022. A transcrição foi revisada e editada por Jorge Armando Ndlozy, com a colaboração de Wolfgang Pannek.

² Dança do Sul de Moçambique, influenciada pela cultura da África do Sul, a princípio executada por mineiros, depois praticada por homens em geral, acompanhada de cantos em que se satirizam aspectos da vida social (como, por exemplo, decisões patronais, conduta das mulheres e infelicidades conjugais). Fonte: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/macuaela>>. Acesso em 05 Jun. 2022. (Nota dos editores).

³ Ndlozy é o nome artístico do escultor Sebastião Armando Jonze.

⁴ Tradicionalmente dançada para festejar as vitórias militares e para preparar os guerreiros para o combate. Fonte: <https://www.mozambiquehistory.net/arts/politica_cultural/19831100_semana_da_cultura.pdf>. Acesso em 05 Jun. 2022. (Nota dos editores)

⁵ Surgiu durante a luta armada de libertação nacional, como evolução da dança Limbonde, de Cabo Delgado. Fonte: <https://www.mozambiquehistory.net/arts/politica_cultural/19831100_semana_da_cultura.pdf>. Acesso em 05 Jun. 2022. (Nota dos editores)

⁶ Mistura de dança, teatro e música que cultiva a história e os signos do povo Maconde ao mesmo tempo que mantém o diálogo com o tempo atual. Após a independência de Moçambique, durante o período socialista, foi usada como elemento cívico. <[http://evento.abant.org.br/rba/30rba/files/1465940694_ARQUIVO_MapikoidentidadeMaconde-MarianaCondeRhormensLopes-Trabalhocompleto\(artigo\).pdf](http://evento.abant.org.br/rba/30rba/files/1465940694_ARQUIVO_MapikoidentidadeMaconde-MarianaCondeRhormensLopes-Trabalhocompleto(artigo).pdf)>. Acesso em 05 Jun. 2022. (Nota dos editores)

⁷ Tradicional do distrito de Maputo, celebrava o regresso dos guerreiros, após uma batalha na qual haviam sido vitoriosos. <<https://sopra-educacao.com/2021/02/20/dancas-tradicionais-de-mocambique/>>. Acesso em 05 Jun. 2022. (Nota dos editores).

wadjaba⁸, ganda⁹, semba¹⁰, niketche¹¹, chingomana¹² e makhuae. Nessa companhia aprendi tanta coisa, com tanta rapidez, que acabei fazendo espetáculos em outras regiões do país. Conheci professores de outras companhias, participei de workshops com outros coreógrafos, estabeleci relações artísticas.

Quando surgiu um novo grupo de dança contemporânea chamado Culturarte, participei de uma audição. Fui aprovado e participei da criação de uma peça de dança contemporânea de Título Ingaco, coreografada por George Khumalo, ambos sul-africanos. Na sequência, fiz workshops com vários professores internacionais, em Moçambique, em Portugal, na Alemanha e na Bélgica. A seguir, participei de uma outra audição promovida pela Culturarte, desta vez para o primeiro processo de formação em dança contemporânea em Moçambique. Faço parte desta primeira geração. Essa formação durou quatro anos e ocorreu na Culturarte, na escola de dança contemporânea PARTS, na Bélgica, e no Mark Theater, na África do Sul. Faço parte da primeira geração de dançarinos contemporâneos moçambicanos. Durante esse período, criei meu primeiro solo, *Falando de mim*. Esse solo recebeu um convite para o festival internacional *Danse l’Afrique*, em Paris, tendo aberto o festival. Fiz apresentações em vários países, como Alemanha e Bélgica. Nesses lugares pude aprimorar minha dança e entender melhor o corpo e o pensamento da dança. A minha linhagem é fazer algo meu, não de João, de Zezé. É trazer a minha própria marca. É onde consigo, talvez, incorporar a minha experiência e identidade.

Em 2005, a Taanteatro Companhia passou por Moçambique e, durante sete semanas, realizou um trabalho em colaboração com a Companhia Municipal de Canto e Dança da Matola. Sob direção e com coreografia de Maura Baiocchi, fizemos uma peça com o título *Xiphamanine*, derivado do nome de uma árvore chamada mphma. Essa árvore tem uma história de grande significado colonial. Havia um régulo muito temido, chamado

8 Dança originária do norte de Moçambique, antigamente executada em rituais de iniciação masculina. Desenvolveu-se durante o período de luta armada pela libertação nacional. <http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3405/MOZ_256.1.pdf>. Acesso em 05 Jun. 2022. (Nota dos editores)

9 Originária do litoral do Lago Niassa, no norte de Moçambique, era praticada pelos homens como manifestação de alegria pelos sucessos obtidos na produção agrícola e na pesca. Durante a Luta Armada de Libertação Nacional, foi usada como instrumento de mobilização popular e de esclarecimento político pelo conteúdo revolucionário das suas canções. <http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3405/MOZ_256.1.pdf>. Acesso em 05 Jun. 2022. (Nota dos editores)

10 Dança originária da Província de Sofala, no centro do País, exprime o sentimento dos jovens apaixonados. <http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3405/MOZ_256.1.pdf>. Acesso em 05 Jun. 2022. (Nota dos editores)

11 Dança tradicional originária de Gilé, que ganhou muita força no trabalho forçado nas plantações de chá sob o controle das grandes companhias nos tempos coloniais. <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Niketche>>. Acesso em 05 Jun. 2022. (Nota dos editores)

12 Originária da província de Gaza, é uma dança tradicionalmente feminina. <http://fcsh.unl.pt/mozdata/files/original/6/3182/MOZ_294.2.pdf>. Acesso em 05 Jun. 2022. (Nota dos editores)

Ngungunhane (1850 a 1906), o último imperador da província de Gaza, que resistiu ao Império de Portugal e foi exilado à força. Antes de enfrentar o exílio na Terceira Ilha dos Açores, onde também morreu, Ngungunhane passou pela fortaleza da capital, perto do porto, onde havia uma árvore chamada mphma. Lá ele se sentou em uma pedra, embaixo da árvore. Foi o último lugar onde se sentou em Moçambique. É um lugar histórico. A pedra está lá até hoje e essa árvore não se corta. Diz a lenda que, quando ela é cortada, passado um dia, o galho está de volta no mesmo lugar. Os turistas que vêm para Moçambique sempre vão visitar esse local.

No espetáculo *Xiphamanine - o eterno originar da árvore mphama*, apresentado no Teatro Cine África, fiz um solo com duração de 20 minutos. Durante três meses a gravação desta obra foi reprisada pela TVM (Televisão de Moçambique). Posteriormente, fiz contato com a Taanteatro Companhia. Pensamos em trabalhar juntos, mas ainda não havia condições para realizar esse plano. Então, fiz outros trabalhos como coreógrafo e em colaboração com outros artistas, em Moçambique e internacionalmente. Participei de concursos e ganhei alguns prêmios.

Em 2016, recebi o convite para participar das comemorações dos 25 anos da Taanteatro Companhia, em 2017, integrando o elenco da peça *Mil e um Platôs*. Foi uma linda peça. Fizemos quarenta apresentações em teatros de São Paulo. Na sequência, retornei para Moçambique. No ano seguinte, voltei novamente ao Brasil, por três meses. Sob direção de Wolfgang pannek, criamos *Mensagens de Moçambique*, que estreou na Sala René Gumiel da Funarte SP. Passei a integrar a Taantatro Companhia. Em 2019, concorremos em um edital do Programa de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo. Ficamos em primeiro lugar. Desde então, estreamos outras peças, como *Chissano - rito para Mabungulane* (2020) e *Hamlet em Necropolis* (2021), também apresentados no Complexo Cultural Funarte SP. Além disso, realizamos projetos de cinema, como *O Teatro e a Peste de Antoin Artaud* (2020) e *Apokálypsis* (2021). Desde 2021, junto à Taanteatro Companhia, integro também a equipe de curadoria do Festival Internacional de Ecoperformance.

Como você vê a influência colonial na arte e nos circuitos artísticos de Moçambique e do Brasil?

Jorge Ndlozy: Em primeiro lugar, é preciso dizer que minha percepção artística ainda não incorporou por inteiro o tema do colonialismo no Brasil a ponto de poder falar desse assunto com muita propriedade. Mas posso falar um pouco sobre Moçambique. Em comparação ao Brasil que se tornou independente de Portugal há muito tempo, a independência moçambicana é mais recente. Nessa perspectiva histórica, estamos a uma distância enorme do Brasil. Ainda hoje em dia, sentimos uma grande influência colonial portuguesa em Moçambique. A colonização ainda existe e atua em nós, por exemplo, em forma da língua oficial do país, do sistema educacional e das instituições políticas. Por outro lado, tivemos uma verdadeira revolução anti-colonial. No Brasil, essa ruptura violenta, através da luta armada e pela independência política e cultural, não ocorreu. Além disso, a população originária bem como o governo pós-colonial de Moçambique são formados por negros. Por consequência, a população negra moçambicana não se encontra na situação minoritária e racista característica dos negros no Brasil.

Na revolução anti-colonial moçambicana, vários artistas tiveram um papel fundamental. O pintor Malangatana Valente Ngwenya e o escultor Alberto Mabungulane Chissano, para falar dos mais famosos, não apenas retrataram a luta contra o colonialismo mas também valorizaram o povo moçambicano e sua cultura. Com frequência, as obras de artistas de Moçambique expressam situações existenciais e sociais das diversas tribos e das famílias de nosso país, falam das crenças e práticas de nossos ancestrais. Quando digo *nossos*, falo também de mim, de meus pais, meus avós, etc. Meu pai foi militar e lutou contra a colonização. Foi um dos antigos combatentes pela libertação do país. Essa experiência da guerra, com suas perdas e conquistas, é uma das coisas que não saem de nossos trabalhos. Falo de modo geral. A maioria das danças ou expressões corporais reflete esse sentimento ligado à luta pela liberdade. É uma forma de criarmos uma paz para nós. Os artistas mais reconhecidos de Moçambique traziam essa energia pesada e pensaram em como transformá-la em algo que nos fosse benéfico. O espetáculo *Mensagens de Moçambique*, por exemplo, também traz essa questão. Aborda a possibilidade de superação da guerra e da luta violenta, sua transformação em algo que transmita a paz.

Como a arte pode contribuir positivamente com os movimentos negros, feministas, indígenas, LGBTQIA+, entre outros?

Jorge Ndlozy: Conforme eu disse acima, as situações de Moçambique e do Brasil são distintas e cada lugar deve adotar estratégias políticas e artísticas que correspondam a sua respectiva situação. Em Moçambique, a população originária não é minoria, nem minoritária. E lá, atualmente, não existe essa divisão entre negros e brancos. Existem também movimentos feminista e LGBTQIA+, mas estes se fazem sentir menos na vida social e no debate público do que no Brasil.

Apesar dessas diferenças geográficas, históricas e culturais, a arte sempre contribui para a liberdade de expressão. Antigamente, na era colonial, essa liberdade não existia. Não podíamos sair e abrir a boca quando quiséssemos. Hoje em dia, a arte conquistou um espaço de expressão para os mais diversos movimentos. A arte se tornou um lugar em que qualquer pessoa, independentemente de sua origem e de suas características pode desenvolver seus ideais e abraçar o mundo. Nesse sentido, e apesar de não ser um lugar de mero aconchego, fazer arte deve ser prazeroso e, ao mesmo tempo, um combate benfeitor.

Em que sentido você diz que as minorias não são muito presentes no debate público de Moçambique? Além da população negra, que hoje é majoritária, há as mulheres, a população LGBTQIA+...

Jorge Ndlozy: Eu não disse que não há minorias ou movimentos sociais em Moçambique. O que tentei dizer é que ser negro em Moçambique e ser negro no Brasil são duas realidades distintas. Na atualidade, em Moçambique, onde a população originária negra forma a maioria e exerce todas as funções sociais possíveis, inclusive e sobretudo o governo, uma pessoa dificilmente será discriminada por ser negra. Os primeiros movimentos feministas moçambicanos surgiram junto à guerra anti-colonial e acompanharam a luta pela libertação nacional entre 1964 e 1974. Mais recentemente emergiram também manifestações políticas em prol da população LGBTQIA+, ainda que menos expressivas e bem menos aceitas quando comparadas à mobilização no Brasil.

Na sociedade, de certa forma, a discriminação, o racismo e o preconceito ainda existem...

Jorge Ndlozy: Evidentemente, como em qualquer sociedade, existem a discriminação e o preconceito na sociedade moçambicana. Mas, no que diz respeito ao racismo, a situação é diferente do Brasil. Para mim, cada um é cada um. Cada um é aquilo que é, com seu respectivo modo de vida. Ninguém é, nem precisa ou pode ser como um outro é. Obviamente, a arte pode e deve expressar o ser e viver de indivíduos, grupos e movimentos minoritários. É uma das funções tradicionais da arte, que contribui para a reflexão, a transformação e o enriquecimento democrático da vida social através da diversidade de seus agentes, temas e formas expressivas. Mas, ao meu ver, a abrangência da arte vai além de pautas identitárias.

Sua última performance é inspirada em Alberto Mabungulane Chissano. Poderia falar um pouco sobre a obra deste artista? Qual a sua importância atual?

Jorge Ndlozy: Chissano foi o melhor e mais famoso escultor de Moçambique. Foi também o mestre de meu irmão. Além disso, era nosso vizinho, quase familiar. A distância entre sua casa e a nossa casa é de 300 metros. Como eu falei, ainda tenho essa carga ancestral. O escultor Chissano foi uma figura culturalmente importante de Moçambique. Foi escultor e político ao mesmo tempo. Mesclado. Antigamente, o político se associava ao artista. Chissano trazia histórias e problemas da era colonial e do combate anticolonial, mas em forma de arte. Deixou um legado fundamental para o período pós-colonial, com registros de expressões muito fortes e politicamente importantes. Em suas obras retratava os acontecimentos sociais. Era abstrato na forma, mas o conjunto da obra referia-se aos fatos reais. Cada escultura contava e encarnava uma história. Falava sobre o massacre de nossos ancestrais, sobre seu lugar de origem, sobre a época em que viveram e sobre seu próprio presente, falava de sua visão sobre a geração vindoura. Os assuntos que exprimia através de suas esculturas me interessavam muito, não somente porque ele era próximo de minha família, mas também porque a questão da luta, tão presente em sua obra, tem a ver com a história de meu pai, que sofreu bastante na guerra da

independência. Chissano parou de estudar por causa da arte. Foi expulso da escola por dançar ngalanga, uma dança tradicional, fora da sala de aula. No espetáculo *Chissano - rito para Mabungulane*, quase no fim, minha dança faz referência a esse fato. Na era dos portugueses, não era permitido fazer danças tradicionais de Moçambique. Éramos obrigados a dançar o vira e o fado, por exemplo. O fato de estar dançando a ngalanga levou a sua expulsão da escola. Chissano parou de estudar, mas virou escultor. E, em sua escultura, a dança está presente e vem de longe. Suas obras trazem corpos em conexão com outros corpos, o corpo ancestral, mas também o corpo africano em confronto com o corpo cristão.

É possível traçar relações entre o trabalho de Chissano e os atuais movimentos decoloniais?

Jorge Ndlozy: A escultura de Chissano emergiu num período da história repleto de confrontos armados extremos entre as forças de opressão colonial e os movimentos de resistência anti-colonial. Desde então, passaram-se cinquenta anos e as características do combate mudaram. Mas a herança colonial persiste mesmo que sua violência se expresse de forma menos explícita do que no passado. Em sua época, a obra de Chissano articulou um discurso anticolonial por meio de uma linguagem artística contemporânea de matriz africana.

Em comparação, os discursos dos movimentos decoloniais da atualidade quase sempre estão impregnados por lógicas e formas que o próprio sistema colonial criou. Sob esse aspecto, a obra de Chissano levanta um desafio: como é possível superar o colonialismo sem se deixar capturar por sua linguagem? No espetáculo *Chissano*, me inspirei nesse escultor. Reinventei sua obra, mas sem tentar imitar sua linguagem, à minha maneira e através da dança. Quando trabalho não pretendo atingir nem perder o que já existe. Procuo fazer algo entre a ancestralidade e a contemporaneidade, de modo que gerem um único momento. Não gosto muito de falar em atualidade porque, às vezes, me faz pensar que o que você fez ontem já não existe, já não é nada. O respeito, por exemplo, pertence à ancestralidade e é algo que traz disciplina, mas já não existe. Quando focamos na atualidade, acabamos deixando coisas ricas para trás.

Em que outros artistas e obras você se inspira?

Jorge Ndlozy: Em Chissano, em Ndlozy, dois escultores. Eu me inspiro muito na escultura de meu irmão, não por ser meu irmão, mas por ter feito obras de que eu gosto e com as quais trabalho. Dois exemplos dessas obras são *Manuna* e *Olhe também pelos lados*. Eu sigo certos aspectos das obras desses artistas, pequenos fragmentos, não o trabalho em sua totalidade. Sigo micro-temas e, depois, trabalho neles. Também havia um dançarino que me inspirava muito, mas desde que me aprimorei na área da dança, não procuro nenhuma pessoa ou obra como modelo para me inspirar. Pessoalmente, prefiro experimentar e fazer. Me inspiro pelo pensamento, sonhando de diversas formas. É claro que, às vezes, busco alguma informação que eu possa vincular a esse pensamento. Na maior parte das vezes, é assim.



MIKA
Corpo Casca
Colagem têxtil
Teresina PI, 2020

DESCONSTRUIR DISCURSOS E PRÁTICAS NATURALIZADAS SOBRE OPRESSÕES E IMPUNIDADES

'Y LA CULPA NO ERA MÍA, NI DÓNDE ESTABA, NI CÓMO VESTÍA'

Solange Borelli¹

Cecilia Setti

2

RESUMO

A partir do ato performático do coletivo artístico LasTesis, propomos uma discussão preliminar sobre os mecanismos internos de subalternidade e a produção de comportamentos naturalizados, como a violência de gênero em suas múltiplas formas, na perspectiva de pensadoras, ativistas e feministas, a fim de obtermos perspectivas epistemológicas que nos levem a desconstruir discursos e práticas naturalizadas sobre opressões e impunidades.

Palavras-chave: feminismos decoloniais, violência de gênero, patriarcado.

*

"El patriarcado es un juez, que nos juzga por nacer / y nuestro castigo es la violencia que ya ves / Es feminicidio / Impunidad para el asesino / Es la desaparición / Es la violación / Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía / El violador eras tú / Son los pacos / Los jueces / El estado/ El presidente / El estado opresor es un macho violador / El violador eras tú."
(LASTESIS, 2019)

Introdução

Antes de qualquer estruturação do pensamento do que vamos expor aqui, neste ensaio reflexivo, precisamos dizer que somos e estamos diretamente afetadas por nascer e viver numa sociedade que esconde a brutalização, o abuso e a desumanização que a colonialidade de gêneros implica. Num país que mata indiscriminadamente gente preta, indígena, imigrantes, prostitutas, pessoas LGBTQIA+, empobrecidas e

¹ Mestranda no Programa Mudança Social e Participação Política (PROMUSPP) - EACH/USP.
E-mail: solangeborelli@usp.br

² Pesquisadora no Instituto Veredas. E-mail: cicasetti@gmail.com

moradores de bairros periféricos. Mata mulheres que escolhem seus próprios caminhos, afetos e modos de viver. Mulheres que carregam no corpo marcas da misoginia, da violência doméstica, da exploração, da solidão e da depressão, marcas próprias de um sistema patriarcal que insiste em manter adestrados os corpos para garantir a subalternidade sob controle. Nesse contexto e a partir do ato performático inaugurado pelo coletivo artístico chileno LasTesis, propomos instaurar uma discussão preliminar sob a perspectiva de ativistas e teóricas feministas decoloniais, que buscam nas suas militâncias desconstruir os mecanismos internos de subalternidade e a produção de comportamentos naturalizados, como a violência de gênero em suas múltiplas formas.

O coletivo LasTesis

Em 20 de novembro de 2019, nas ruas de Valparaíso, a 120 quilômetros da capital chilena, quatro mulheres artistas, integrantes do coletivo LasTesis, criaram um ato performático *“Un violador en tú camino”*. Em questão de dias, a performance viralizou e se tornou um fenômeno internacional, interpretada por outras mulheres em dezenas de cidades ao redor do mundo, transformando-se em um poderoso hino feminista que denuncia a violência de gênero.

O coletivo LasTesis, formado por Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz e Sibila Sotomayor Van Rysseghem, se dedica a pesquisar as artes performativas enquanto hibridização e choque entre linguagens (teatro, performance, dança, artes visuais etc.), em diferentes proposições de articulação entre arte e vida, envolvendo dimensões políticas, existenciais e culturais mais amplas.

A performance *“Un violador en tú camino”* nos propõe observar com outras lentes os mecanismos internos de subalternização, caracterizadas por uma relação hierárquica de poder, onde a desigualdade e a exclusão das mulheres manifestam-se e são explicadas com base nas diferenças físicas, sexuais e biológicas, construindo assim, uma identidade feminina com definições de papéis, colocando-a como figura passiva e submissa, criando assim o espaço propício para o exercício da opressão masculina.

A performance *“Un violador en tu camino”* encontra-se em vários canais do YouTube. Aqui selecionamos um dos registros feitos, no dia

contra a violência contra as mulheres, que ocorreu no Centro de Santiago, no dia 25 de novembro de 2019, com registro e edição de NOA (Nosotras Audiovisuales): <https://www.youtube.com/watch?v=aB7r6hdo3W4>.

Pensar a Mulher a partir de Mulheres: Maria Lugones, Lélia Gonzalez e Julieta Paredes

É importante desde já, desmistificarmos o que representa ser mulher, que não se limita a pré-determinações biológicas, características físicas, culturais ou da própria reprodução. Ser mulher num território colonizado é ser atravessada pela subalternidade, tanto quanto ser mulher não branca, não cisgênero, não magra, não feminilizada, homossexual, trabalhadora não formal, enfim, não correspondente aos modelos hegemônicos do que se pensa e se projeta como referência para o ser mulher.

Para alimentar essa discussão trouxemos a contribuição de autoras mulheres para o debate sobre a realidade social latino-americana com suas críticas a uma visão de mundo eurocêntrica. Trata-se de pensadoras e ativistas que abrem uma discussão importante sobre as diversas implicações que colocam a mulher num território de subalternidade. Maria Lugones, Lélia Gonzalez e Julieta Paredes, apresentam os feminismos latino-americanos a partir de três perspectivas: a do feminismo decolonial, do feminismo afro-latino-americano e do feminismo comunitário.

Direcionamos nossa análise para as produções reflexivas de mulheres latino-americanas, que são pouco referenciadas no universo acadêmico, especialmente dentro das ciências sociais, o que demonstra uma tendência a invisibilização de produções de mulheres que pensam sobre as mulheres. Assim, obras como: “Rumo a um feminismo descolonial” de María Lugones (2014), “Descolonizar as lutas: a proposta do Feminismo Comunitário” de Julieta Paredes Carvajal (2018) e “Por um feminismo afro-latino-americano” de Lélia Gonzalez (2020), nos trazem contribuições imprescindíveis, reivindicando por um movimento emancipatório que respeite e contenha em si os debates sobre colonialidade, raça, classe e gênero.

Frente a isso, adentramos primeiramente, ainda que de forma bastante concisa, o conceito de gênero, na perspectiva de Maria Lugones (1944-2020), socióloga, professora, feminista e ativista argentina radicada

nos Estados Unidos, na tentativa de compreender como a subordinação é reproduzida e a dominação masculina é sustentada em suas múltiplas manifestações, buscando incorporar as dimensões subjetiva e simbólica de poder para além das fronteiras materiais e das conformações biológicas.

Quando María Lugones publica o ensaio “Colonialidade e Gênero” (2008), inaugura uma discussão inserindo a categoria gênero no pensamento decolonial. Para a autora, o sistema de gênero surge quando o discurso moderno colonizador estabelece a dicotomia fundadora colonial: a classificação entre o humano e o não humano. Enquanto humano, o colonizador. Enquanto não humanos, os nativos indígenas e, um pouco mais tarde, as populações escravizadas, vistas como animais primitivos. Na categoria não humano, a atribuição de gêneros está ausente, o que não chamou atenção de autores decoloniais.

É esse o passo à frente que deu nome ao feminismo decolonial: o gênero como elemento estruturante da colonialidade, como categoria criada pelo vocabulário colonial e que não faz propriamente parte das dinâmicas pré-coloniais. O feminismo decolonial denuncia a imbricação estrutural das noções de heteronormatividade, classificação racial e sociedade capitalista.

Lélia Gonzalez (1935-1994), ativista e intelectual negra brasileira, que denunciou o racismo e o sexismo como formas de violência que subalternizam as mulheres negras, nos propõem olhar sob suas análises enquanto antropologia, sociologia, filosofia, psicanálise e sobretudo, considerando sua própria vivência de mundo enquanto mulher negra brasileira. Além de militante pelo movimento de mulheres negras, Lélia Gonzalez se apresenta ao mundo como uma brilhante intelectual com estudos pioneiros sobre a cultura negra no Brasil, deixando um legado de extrema relevância para análise das relações de raça, gênero e classe.

Ao recorrer a abordagens psicanalíticas para compreender as relações fundamentadas na linguagem (falada e compreendida), Gonzalez batizou de “neurose cultural brasileira” o fenômeno de dominação da população negra no Brasil através principalmente do “mito da democracia racial”, termo grifado pela autora e atribuído à obra de Gilberto Freyre, onde o escritor explora uma suposta igualdade entre brancos e negros no Brasil produzida pela miscigenação e cordialidade entre os senhores e seus escravizados, a despeito do racismo praticado no estrangeiro. Para

Gonzalez (1984), a difusão do mito da democracia racial, que tem o racismo em seu cerne por excelência, quando somada às práticas sexistas, produz não só efeitos de segregação e domesticação, mas de violência contra esses corpos de mulheres negras.

A autora trata ainda do que denomina como “noção de consciência e memória”, em que a primeira implicaria em desconhecimento, encobrimento, alienação e no próprio saber enquanto discurso ideológico que serve de base para o discurso e prática de branqueamento e da chamada “democracia racial”. Enquanto a segunda comprime em si a história não escrita, o não saber que conhece e a própria verdade estruturada como ficção; induzida de forma oculta através do que Lélia nomeia como “jogo dialético” entre consciência e memória.

Em seu artigo “Cultura, etnicidade e trabalho” (1979), Gonzalez realça a definição de ideologia em que se ampara através de seu contemporâneo, o filósofo marxista argelino Louis Pierre Althusser, destacando que o exercício da ideologia na sociedade de classes é uma representação tendenciosa da realidade, utilizada exatamente para manipular e manter os homens nos lugares que “devem” ocupar para manutenção do sistema de exploração de classe no lugar de torná-los conscientes de sua realidade material.

Gonzalez (1979) ainda destaca o quanto a mulher negra foi precursora do seu gênero ao entrar no sistema produtivo ainda no período colonial brasileiro, operando a reprodução social e sexual do trabalho. Primeiro como mucama, que emerge para o papel de doméstica (termo que para a autora comprime em si mais do que a própria função de atividades domésticas propriamente) no período de proletarização, exercendo funções de sujeição (à classe média fora de casa e aos homens dentro de casa), não somente em seu próprio lar, mas fazendo o trabalho reprodutivo no lugar de outra mulher (branca burguesa) que conseguiu conquistar seu “direito” de estudar ou trabalhar.

No entanto, a mulher negra nunca teve a labuta como direito, mas como condição imposta, sem a possibilidade de escolha. A autora ainda denuncia a produtificação da mulata, que se torna um importante “produto de exportação” da nação brasileira, especialmente no carnaval, fortalecendo o nocivo mito da democracia racial, mascarando a realidade racista brasileira ao mesmo tempo que a reafirma com seus atos. Destacamos ainda o caráter de objetificação do corpo da mulher negra

através dessas duas vias, uma enquanto objeto de superexploração para acumulação do capital e outra enquanto objeto de consumo da burguesia para seu prazer.

Essa divisão espacial, ideológica e até cultural entre dominados e dominadores, alocados como lugares naturais, segregam de forma estrutural, negando aos dominados os melhores níveis de educação e os mais altos postos de trabalho, possibilitando-lhes participação mínima nos processos político, econômico e cultural, o que serve a um sistema de acúmulo de capital e de consumo de pessoas como se fossem objetos, de forma absolutamente normalizada pelo Estado e pela sociedade (GONZALEZ, 1979), amalgamando-se no que hoje nomeamos como racismo estrutural.

O pensamento de Lélia explicita a perversidade do racismo na estratificação social brasileira, evidenciando a relevância da categoria de Raça enquanto uma das camadas de exploração humana, agregando-se às outras camadas de Classe, Gênero e Imperialismo como determinantes de relações de subordinação.

Tecendo contribuições que permitem aprofundar e ampliar o escopo de nossa discussão, Julieta Paredes (1967), indígena do Povo Aymara da Bolívia, nos instiga pensar através de sua produção cultural e acadêmica, sua prática enquanto educadora popular, sua militância e ativismo no feminismo comunitário que, entre outras raízes, a dimensão de patriarcado teve origem anteriormente ao processo de invasão e colonização do território ao qual reconhece como Abya Yala, sendo portanto pré-existente mesmo no modo de vida comunitário dos povos originários dessa terra.

Abya Yala é o nome usado por teóricos e ativistas decoloniais, um modo de renomear o continente americano, especialmente a América Latina. Esse termo tem uma origem pré-colonial, na língua Kuna, nação indígena da região do Panamá, e o seu significado é "terra de vida, terra madura". Trazer de volta esse nome é como um ato de resistência à dominação dos invasores que submeteu a identidade dos nossos povos originários.

Paredes nos aponta para a existência de uma luta em oposição ao patriarcado, hoje nomeada como feminismo, muito anterior ao século XVIII de Alexandra Kollontai ou Simone de Beauvoir, com o acúmulo de sabedoria correspondente à sua idade, tanto quanto os saqueamentos e opressões aos quais gerações de mulheres foram expostas.

A autora ressalta ainda a distinção entre machismo e patriarcado, atribuindo ao segundo a matriz das opressões, discriminações e violências que oprimem a humanidade e a natureza, constituído sobre os corpos das mulheres; enquanto coloca o primeiro como um dos elementos constitutivos desse sistema, podendo inclusive ser reproduzido pelas próprias mulheres (PAREDES, 2017). Demonstra que os indivíduos, ao reproduzirem o machismo, não deixam de estar subordinados ao patriarcado que promove essa prática.

A autora vai além, caracterizando a noção de gênero como mais uma possibilidade para o encarceramento de indivíduos, tanto quanto as divisões de classes sociais. Defende que a liberdade de expressão sexual e social está intimamente ligada à superação dos nossos princípios e valores ligados ao gênero. Cenário esse que colocaria em xeque as próprias iniquidades, injustiças e violências ligadas estritamente a esses valores. Ainda assim, as lutas pautadas apenas por essa categoria não têm condições de superar o sistema patriarcal por si só.

Nesse sentido, Julieta destaca o caráter radical do movimento do qual faz parte. Radical por se propor a reestruturar as raízes que compõem a sociedade e não se limitar a demandar direitos através dos parâmetros da democracia burguesa, mas por estabelecer como critério a proteção e cuidado dos territórios, através do que nomeia como mãe e irmã natureza, pelo viver bem não só individual, mas das famílias, das comunidades e das relações entre as comunidades. Paredes nos convoca enquanto sociedade a participar da construção do que ela chama de utopia, numa mudança completa dos paradigmas definidores das relações sociais e com o ambiente, em valorização do bem maior que é a vida de todos os tipos.

Considerações finais

Sob a perspectiva dos aportes teóricos apresentados ao longo desta reflexão, impõe-se a seguinte questão: quais são os possíveis caminhos para romper com essa estrutura de poder que nos violenta, nos aprisiona e nos faz reproduzir mecanismos de subalternidade?

Lugones, Gonzalez e Paredes, apesar de trabalharem em linhas teóricas pouco semelhantes, travando debates com análises diversas entre

si, são consonantes, em linhas gerais, sobre três aspectos fundamentais: 1) superação de um sistema de exploração de humanos, animais e natureza; 2) superação da divisão sexual do trabalho; 3) superação da subordinação hierárquica racial.

A repercussão produzida após a inauguração da performance do grupo LasTesis *“Un violador en tú camino”* em 2019, assim como sua reprodução mundo afora, evidencia numa dimensão prática, o caráter universal do sentimento de violação sofrido pela maioria das pessoas que se identificam como mulheres na atualidade. Como as próprias idealizadoras do movimento destacam, o violador é o pai, o irmão, o familiar, o vizinho, o desconhecido, é o Estado, violador é o sistema estruturado para reproduzir e perpetuar a violência simbólica, psicológica, física ou material.

Nos deparamos com uma série de camadas que formam uma densa e complexa estrutura de segregação social, as quais quanto mais acúmulo de pertencimento, maior a gravidade da opressão sofrida por indivíduos e populações. A exploração humana não tem origem na sociedade capitalista, ao contrário, o sistema produtivo vigente se apropriou, incorporou e reciclou as formas de tal exploração para conquistar e manter a hegemonia do poder. Mas apenas a exploração humana não bastou, houve a intensificação da exploração dos recursos naturais.

Para responder à questão proposta, impõe-se antes contornar adequadamente o problema, identificando-se assim, quais são os determinantes sociais que sustentam as relações de poder que se objetiva superar. Parece-nos que a redistribuição territorial dos espaços público e privados, urbanos e rurais são centrais para essa discussão, que atravessa a questão da descolonização e da expropriação do capital saqueado e acumulado às custas de pauperização, violação, encarceramento e devastação de pessoas, comunidades e territórios. Mas, ao constatarmos que as desigualdades de gênero, a maior suscetibilidade de mulheres em situação de violência, o feminicídio, a cultura do estupro, a precarização da saúde, as injustiças raciais e étnicas, são de longe os dispositivos que nos coloca mais vulneráveis frente aos processos de dominação perpetradas nas culturas com matrizes coloniais, reativarmos a convicção sobre a importância da participação da mulher na construção de espaços de contravenção.

LasTesis, coletivo inspirador e disparador da reflexão que trouxemos, lançaram recentemente dois livros: *Quemar el miedo* (2021) e *Antología feminista* (2021), onde se refletem todas as suas opiniões e a urgência de que a América Latina avance na discussão e reconhecimento acerca da desigualdade de direitos entre homens e mulheres.

Não é fácil ser mulher num tempo e lugar em que essa identidade significa enfrentamentos. E mesmo diante destas dificuldades seguimos carregando sob nossos corpos objetificados a história da humanidade. Nossas vozes ecoam e instauram um lugar de insurgências. Partimos desse lugar para construir uma discussão onde a mulher e as artes performativas, se coloquem em diferentes proposições de articulação entre arte e vida, envolvendo dimensões políticas, existenciais e culturais mais amplas. Para isso, nos inspiramos no ato performático inaugurado pelo coletivo artístico LasTesis e elaboramos esse ensaio que, mais do que refletir, pretende provocar outros modos de existir e re-existir.

Apresentamos três mulheres que, cada uma a seu modo e a seu tempo, constroem um pensamento crítico feminista, com poder de mostrar que existimos, a despeito do resgate de todas as pautas conservadoras e opressoras representadas na figura de um (des) governo e seus seguidores de aluguel que, atualmente, desejam nos ter caladas.

No entanto, cabe ressaltar que o presente ensaio traz apontamentos ainda introdutórios, vinculados muito mais ao objetivo de lançar pistas que instiguem o adensamento de um debate repleto de possibilidades de desdobramentos. Essa reflexão não se encerra aqui. Continuaremos enveredando pelas produções científicas de mulheres que tratam sobre a importância de se debater gênero em suas diversas dimensões desde uma perspectiva local, tomando como ponto de partida uma abordagem crítica sobre a construção histórica latino-americana e sobre o eurocentrismo. Há muito a ser desvelado. Sigamos produzindo afetos. Sigamos, em resistência.

REFERÊNCIAS

CARVAJAL, Julieta Paredes. **Hilando fino desde el Feminismo comunitario**. In. SANTIAGO GUSMÁN et al. Mujeres intelectuales – Feminismos y Liberación en América Latina y el Caribe. Bs. Aires: CLACSO, 2017 (acesso em jul. 2021). Disponível em: <<https://bit.ly/3jG7705>>.

CARVAJAL, Julieta Paredes. **Descolonizar as lutas: a proposta do Feminismo Comunitário**. Revista Epistemologias do Sul, v.3, n.1, p.74-87, 2019. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2470/2136>>. Acesso em: 25 de jul de 2021.

CEPAL, Naciones Unidas. **Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe. Femicídio ou femicídio**. 2020 (acesso em ago 2021). Disponível em: <<https://oig.cepal.org/pt/indicadores/femicidio-ou-femicidio>>.

FAUSTINO, Deivison Mendes. **Frantz Fanon: capitalismo, racismo e a sociogênese do colonialismo**. SER Social. Brasília. 2018 (Acesso em jul 2021); v. 20, n. 42, p. 148-163. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/231261178.pdf>>.

GALVANI, Giovana. **Chile: a dança feminista atravessa fronteiras. Revista Outras Mídias, por Carta Capital**. 14 de jan. de 2019. (acesso em ago. 2021) Disponível em: <<https://bit.ly/3vNs7qB>>

GONZALEZ, Lélia. **Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos linguísticos e políticos da exploração da mulher**. Comunicação apresentada, 1979 (acesso em jul 2021) n. 8, p. 5-7. Disponível em: <<https://bit.ly/3be7wm8>>.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira**. Revista Ciências Sociais Hoje – Anuário de Antropologia, Política e Sociologia (ANPOCS) 1984 (acesso em jul 2021); p. 223-244. Disponível em: <<https://bit.ly/3Ci4RU8>>.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo Afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos.** In Rios F. Lima, M. (orgs). 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LASTESIS, Colectivo. **Quemar el miedo, un manifiesto. Con la colaboración de Alejandra Carmona.** 2021, Editorial Planeta Mexicana, S.A. ISBN: 978-607-07-7405-8.

LIGUORI, Guido. Dicionário gramsciano (1926-1937). Boitempo Editorial, 2017.

LUGONES, María. **Colonialidad y género.** Tabula rasa, n. 09, p. 73-101, 2008 (acesso em jul 2021). Disponível em: <<https://bit.ly/3pGIEMi>>.

LUGONES, Maria. **Rumo a um feminismo descolonial.** Estudos Feministas, Florianópolis, v. 22, n. 3, p.935-952, set/dez.2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>>. Acesso em 01 jul.2021.

MIGNOLO, Walter. **A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade.** in A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas En: Buenos Aires Lugar CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor 2005.

PERFORMANCE colectivo Las Tesis: **“Un violador en tu camino”.** Santiago, 2019 (acesso em ago 2021). 1 vídeo (3m42s). Publicado pelo canal: Colectivo Registro Callejero. Disponível em: <<https://bit.ly/3GpLACB>>.

ROSA, Ketzalli. **Para aquelas que já não estão mais. Violentadas en Cuarentena.** Distintas Latitudes. (México). Traduzido por: Mariana Sanches (Brasil). 2021. Disponível em: <<https://bit.ly/3mgzSlK>>. Acesso em ago. 2021.



MIKA
Onde reside a sua força
Colagem têxtil
Teresina PI, 2020

ESTÁ NO SANGUE! RASTROS DE MEMÓRIA E PROCESSOS DE APAGAMENTOS RACIAIS

Talita Rocha da Silva¹

“A Vida é Loka Nego, velho e eu tô de passagem!”
música Vida Loka, part1: Racionais M’Cs

Introdução

O presente artigo apresenta uma experiência auto etnográfica desenvolvida junto ao Mestrado em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais² onde investigo o sangue enquanto materialidade, a partir de rastros que possibilitaram a minha apropriação e atualização de uma memória apagada em meio às decorrências dos processos de miscigenação racial no Brasil. Meu processo criativo se constitui em repensar a estética do sangue a partir da ideia de rastro, onde este é tratado como uma evidência em meio às questões raciais e identitárias, permeando questões de caráter biológico, como também seu simbolismo social e artístico.

Os rastros partem do lugar da ausência de memórias, de modo que o apagamento de partes fundamentais da história inviabilizando a sobrevivência de diversos grupos sociais, como no caso, os de origens afro-indígena. Trabalhar artisticamente com o sangue enquanto possibilidade de reconstruir a memória de meus antepassados, permitiu a restituição de narrativas negligenciadas e por sua vez, a construção de novas, repensando os processos históricos ditos oficiais a partir de processos artísticos.

Assim considerando também, a condição do que é ser artista, como um construtor de si mesmo, um narrador que se utiliza de si próprio, de matéria para construir sua visualidade, busco alinhar rastros de ancestralidade e de sangue. Para Rosana Paulino, a figura do artista se constrói pelo ato de tecer uma existência.

¹ Artista e Arte –Educadora. Mestre em Artes pela UEMG.

² Foi desenvolvida enquanto pesquisa artística a dissertação *Rastros de Sangue. Trajetos de Ancestralidade*, defendida em 2021 e orientada pelo prof. Dr. José Márcio Barros.

“Este tecer, que mais do que simbolicamente, representa uma maneira real de se colocar no mundo, procura também trazer à tona vestígios de momentos passados”. (Paulino, 2011, p. 25).

O processo artístico é aqui tratado como uma construção e junção desses vestígios de tempos. Pois cabe assim a tentativa de uni-los.

Sobre memória e miscigenação

Ao tomar minha trajetória de vida como centro da pesquisa artística, um desafio se impõe: Como descolonizar minha própria narrativa? A possibilidade de me colocar no centro dessa narrativa e estabelecer diálogos com aquilo que me transborda e me conecta com o coletivo, os desafios para compreender o que rastros do meu sangue revelam. Foi apostar nas possibilidades que as pesquisas em artes juntamente com a autoetnografia trazem. A possibilidade de criar e de modificar um formato, por meio do que a natureza da própria pesquisa exige.

“Assim poderíamos pensar em autoetnografia como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o ‘encontro de subjetividades’, a interação de subjetividades em diálogo” (2005, *apud*, SANTOS & BIANCALANA, 2017 p. 85).

Usar da autoetnografia foi uma maneira de me apropriar de mim mesma, uma forma também de enxergar minha própria subjetividade em meio a um contexto mais amplo. A ausência permeia todo o sistema de complexidade dos sujeitos racializados, neste caso, lugar onde me encontro. Uso aqui o dispositivo da autoetnografia, como um modo de lembrar, utilizo-me de registros feitos em vídeos, fotos e escritas para produzir uma escrita que viabilizasse a existência de uma primeira pessoa, a figura do *eu*.

A constituição da nossa subjetividade enquanto indivíduos negros, miscigenados, racializados perpassa, primeiramente, pelo amplo contexto da discussão sócio-histórica da miscigenação racial no Brasil e seu passado colonial. Todavia, nos atentaremos a sua constituição em um campo mais individual e ao negligenciamento de nossas memórias, a partir de processos que chamaremos de *hierarquização das culturas*, definido pela autora Lélia Gonzalez (1984). Considerando assim, a visualização de rastros, como um ato de se lembrar da própria história e restituí-la.

O campo da memória, como o *lugar de emergência da verdade*, afirmado também pela autora, procura se fundamentar em um palco onde se opera esse processo de hierarquização.

“(...) esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui”. (Gonzalez, 1984, p. 227).

A hierarquização presente entre as culturas é fundamental para entender o porquê do apagamento de determinadas memórias. “Desnecessário dizer o quanto tudo isso é encoberto pelo véu ideológico de branqueamento, é recalcado por classificações eurocêntricas do tipo “cultura popular, folclore nacional” etc., que minimizam a importância da contribuição negra”. (GONZALEZ, 1988, p.70). O processo de embranquecimento da população explicita processos raciais ocorridos no Brasil de apagamentos, onde apagar qualquer vestígio de outra população que não fosse branca, era um objetivo a ser atingido.

O autor Jacques Le Goff, chama a manipulação da memória de jogos sociais de poder praticados pelos chamados “*senhores da memória*”, em que o ato de esquecer é correspondente ao ato de apagar. “Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva.” (Le Goff, 1990, p. 427)

Para o autor, esquecer seria algo da ordem dos vencedores das *lutas sociais* pelo poder, de uma escolha calculada para se construir uma única narrativa histórica, quem possui o poder dessa escolha, determinará o que será lembrado.

Ao considerarmos a miscigenação racial brasileira dentro desse processo, ocorre uma disputa discursiva entre uma narrativa já construída oficialmente, que subjuga outras.

O ato de lembrar se faz essencial para nós racializados, pois nos organiza e presentifica, uma possibilidade de reelaboração de um passado histórico. Este mergulho na minha própria história possibilitou a manipulação e a análise do que ainda restou desse processo de embranquecer.

O passado colonial, para a autora Grada Kilomba, seria como uma espécie de paradoxo que não se pode evitar lembrar e muito menos esquecer. “O passado colonial foi ‘memorizado’ no sentido em que não foi

esquecido. Às vezes, preferimos não lembrar, mas na verdade não se pode esquecer.” (Kilomba, 2019a, p. 213)

Na tentativa de se lembrar das partes historicamente negligenciadas, há um desejo de se esquecer esse passado, pois se trata de um passado traumático e violento. Carrega em si uma carga traumática, consequência da violência de suas guerras de conquista.

“O termo trauma é originalmente derivado da palavra grega para “ferida” ou “lesão”. O conceito de trauma refere-se a qualquer dano em que a pele é rompida como consequência de violência externa”. (LAPLANCHE e PONTALIS, 1988, p. 405 apud KILOMBA, 2019a, pp. 214-215).

Diferentemente do que se postula, nós como o resultado da miscigenação, possuímos também o elemento traumático advindo da colonização. O colonialismo e os aspectos da subalternidade trazem consigo o trauma colonial, cargas próprias de sociedades como a nossa, construídas e sedimentadas em violências, traz como carga a *pele rompida* do sujeito subalterno, produzindo assim um ser social completamente fragmentado.

No entanto, o que proponho é a reelaboração deste passado, identificando e juntando o que restou desses processos históricos sofridos e os ressignificando através da ótica de uma produção artística. Assim para que haja uma reconfiguração real, é preciso lembrar e depois esquecer, sendo que a reivindicação do direito à memória, também é um direito de se esquecer.

Por uma Árvore Genealógica

Os rastros são os vestígios, as pistas deixadas no tempo presente de algo que aconteceu, de cenas que se formaram em um passado, mas que suas marcas permaneceram ainda no presente. Entre uma marca deixada e outra, busco reconstruir e narrar essas cenas de certos apagamentos. Surge assim a possibilidade de representar quem não se sabe absolutamente nada sobre, dos sujeitos *sem nomes da* história. Busco reunir os restos que sobraram da minha memória.

Meus trabalhos artísticos se iniciaram com uma forte motivação de refazer artisticamente minha ancestralidade. Deparando-me, primeiramente, com as ausências e a falta de informação dos meus

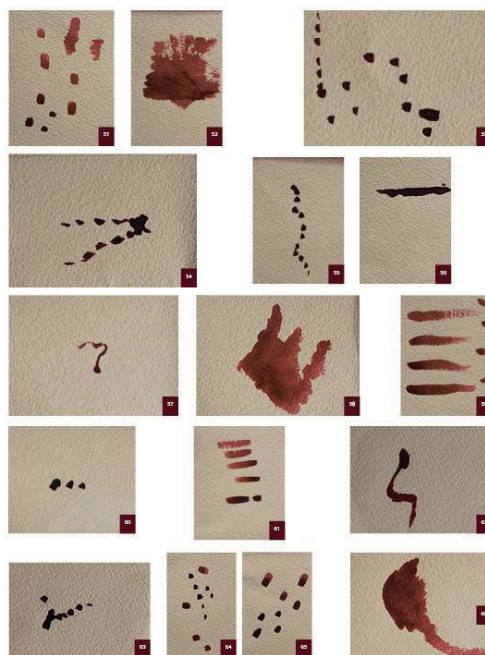
antepassados. A partir da frase sempre dita comumente “Está tudo no sangue”, iniciei a produção de algumas imagens com meu próprio sangue, como maneira de investigar visualmente e materialmente minha ancestralidade e também como possibilidade de reconstruí-la no terreno do sensível.

O campo de trabalho que esse material me deu, dentro de sua natureza visual, possui sua relevância enquanto suporte recorrentemente utilizado por artistas na história da arte: como Ana Mandieta, Caetano Dias, Nazareth Pacheco, dentre outros. Até enquanto material científico, como repositório que carrega nosso material genético e também nosso axé. Me utilizo principalmente da materialidade do sangue como poética fundamental para reunir meus rastros e vestígios de memória, trata-se de uma linha que os costura. O sangue nesse processo artístico se apresenta como uma maneira de reconfiguração, reunindo os restos.

A opção por se tirar o meu sangue e não utilizar qualquer outro é devido a questão da própria natureza da pesquisa, em que a manipulação do meu próprio corpo se faz necessária como potência de criação, permitindo trabalhos com uma natureza de campo visual mais expandido, dentro das questões fundamentais de ancestralidade e linhagem.

Por meio desse, enxergo um pedaço ínfimo dos meus antepassados que se personificam. Através de uma análise de resultados de um laboratório artístico ficcional, de um enquadramento possível, é analisado em uma espécie de lente microscópica. Apresentam-se entre formas e mais formas, as imagens de meus avós, meus bisavôs, meus avós, meus pais.

Colocar o sangue no papel é uma tentativa primeira de ver quem são os membros da minha família, um modo de preencher esses vazios, de construir uma árvore genealógica, que me foi negada e a tantos outros. Árvore esta, iniciada em viagens com minha avó Elita para Bom Jesus da Lapa (BA), viagens realizadas à junto à Romaria de Seu Zé Teixeira de Medina. Foram também realizadas idas constantes à cidade de Mauá, na região no ABC paulista, região da Grande São Paulo, onde nasci e fui criada. Viagens onde minha avó me contava sobre alguns dos nossos, antepassados ainda vivos em sua memória. Os resultados são marcas que parecem mais feridas, uma textura quase de casca, que também produzimos no corpo, apresentando-se ainda como ferimentos, traumas e rompimentos da nossa pele.



51. Elta Souza Rocha da Silva (Avó materna) / 52. Olinto Homrindo Rocha (Avó materno) / 53. Otilia Rosa de Jesus (Avó Paterna) / 54. Dêta; Mancel Fernandes da Silva (Avó paterno) / 55. José Vieira de Souza (Bisavô materno) / 56. Maria Francisca Maria de Jesus (Bisavô materna) / 57. Carlos Gomes Teixeira (Trisavô materno) / 58. Delminda Maria de Jesus (Trisavô materna) / 59. João Vieira de Souza (trisavô materno) / 60. Melvina Maria de Jesus (Trisavô Materna) / 61. Hipólito (Bisavô Paterno) / 62. Francisca Dandinha (Bisavô paterno) / 63. Sem nome / 64. Sem nome / 65. Sem nome / 66. Ninguém sabe.

Trabalho: Árvore Genealógica. Sangue sobre papel. 2019

Os *sem nomes* estão presentes como pingos de sangue, os não-ditos e vazios da história. O sangue aqui não significa, ele é. Não representa simbolicamente o rastro, trata-se do próprio.

A reação do material com o ar altera sua coloração, a sua mudança é quase instantânea a retirada do corpo e quando colocado em contato com o papel, oxida e se transforma já em outra coisa, com tonalidades mais amareladas e enferrujadas. A coleta do material é feita pela retirada no meu braço, em um ambiente de assepsia. São colocados em tubos anticoagulantes, onde é possível obter seu estado líquido por mais tempo. Sua reação com o ar é prevista, quando se considera sua materialidade orgânica, não ficando isento também da passagem do tempo.

Instável Linhagem

Na instável linhagem que possuímos enquanto sujeitos racializados, não afirmamos nada, não somos ninguém, não existe linhagem, somos "os etc." (SCHWARCZ, 2008, p. 98), os pardos, *os qualquer coisa, os cara de pobre, os negros, os sem-nome*. Aquele papel fino de pão que serve a mesa todos os dias. Somos os subalternizados até pela mesa de café da manhã. Pardo é ninguém, mas fundamental para fazer a vida social funcionar.

Possuímos o desejo de se afirmar alguma coisa, pois somos um movimento, onde é dificultoso se enxergar, uma dança violenta e perversa. Uma dança de sobreposição de cores, onde a branca me faz esquecer a qual ancestralidade respondo e o que devo lembrar. Servimos, cegados por essa luz branca ferina, que queima nossa visão nos enlouquecendo. “Tanta brancura que me queima”, (FANON apud KILOMBA, 2019b, p. 14). Nos obriga a reconhecer que estamos de um lado das trincheiras. Sabemos que somos configurados pela nossa natureza de colisão, pela nossa natureza formada na *guerra* de sociedades. Esta por sua vez, ao mesmo tempo em que carrega a possibilidade de destruir-nos, também carrega a de unir destroços.

O processo de indefinição é algo que compõe a nossa subjetividade de indivíduo miscigenado, o que ocasiona muitas vezes o sentimento de não pertencimento. Todavia este pertencimento também não é no local da branquitude. No entanto, cabe suscitar que estes caminhos não estão em lugares igualitários, onde as culturas são equiparadas e a miscigenação se trata de um processo natural e em que há equidade, mas muito pelo contrário.

A partir da miscigenação, a dita degradação do sangue é vista pelo racismo científico, como um fator que se vincula às visões negativadas. Determina processos de racismos em que ainda associam a minha ancestralidade negra à algo da ordem do ruim, do sujo, do insignificante. Tudo o que não é positivado, da ordem da branquitude, da dita normalidade é negativado e colocado na ordem do animalesco, do raivoso, do descontrole, como cita a autora Grada Kilomba: “Nós tornamo-nos então a ameaça, o perigo, a violência, a agressividade, o problema, o caos, a sujidade, mas também o desejável, o sexual, o perverso, o excitante, o místico, e exótico. Nos tornamos aquilo que não somos” (KILOMBA, 2019b, pp. 16-17).

De modo que ser branco está ligado a uma moralidade, uma distinção social de certa nobreza, ao puro, à ordem. “Isto permite que a branquitude se construa como: ideal decente, civilizada, honesta, limpa, generosa, emancipada e liberal, em absoluto controle da ansiedade que sua história colonial possa causar. (KILOMBA, 2019b, pp. 16-17), habitando os lugares de *gente bonita, civilizada*, de gente que não oferece nenhum perigo a sociedade, nenhuma criminalidade, de sangue limpo e puro, portanto passível de possuir uma existência.

Precisamos ser ninguém, somos estes esmaecidos, esquecidos de nós mesmos, os da amnésia racial, os que não lembram de si próprios. Estes ecos ainda nos habitam. Estou procurando uma interlocução, algo além do eco no narcisismo da branquitude, mas assim como a figura de Narciso, não há escuta, há somente uma repetição do que se é dito pela própria voz, uma repetição e um amor à própria autoimagem: “Narcisista é esta sociedade branca patriarcal na qual todos nós vivemos, que é fixada em si própria e na reprodução da sua própria imagem, tornando todos os outros invisíveis” (KILOMBA, 2019b, p. 13)”

Odiamo-nos o tempo todo, nos matamos o tempo todo, nós somos obrigados a amar muito mais a branquitude. E este trabalho, este processo de pesquisa, por mais que não pareça, é um gesto de amor próprio, esta tentativa de cavoucar e entender minha imagem, quem sou para além do que me disseram que sou, é sobretudo um ato de *Amor*.

A guerra que se estabelece em nosso interior, essa luta pela própria carne não está findada, estas vozes nos rasgam e nos transformam em sujeitos sem lugar. Todavia a ambivalência e neste ponto, considero essas vozes como algo que nos penetram de um modo violento e de choque, ocasionam estados de hesitação e “A contenda interior resulta em insegurança e indecisão. A personalidade dupla ou múltipla da *mestiza* é assolada por uma inquietude psíquica”. (ANZALDÚA, 2005, p. 705). Ao considerar uma guerra nesse interior subjetivo, auxilia o entendimento real do que se passa e de quem de fato nós somos.

O sangue retirado do meu corpo é protagonista nesses trabalhos. A solução que este apresenta se dá não somente na sua plasticidade, na sua composição imagética, como também em sua composição bioquímica. O centro do palco que ocupa é onde se encontra toda a discussão sobre a miscigenação, toda a questão de ancestralidade e linhagens. Dá conta da elaboração e de uma construção de uma nova memória. O sangue coletado é retirado e utilizado ainda em seu estado líquido, o que permite a mobilidade para as pinturas nas lâminas, sua manipulação se liga diretamente ao seu movimento, ao movimento que o próprio corpo carrega, o movimento que é possível enxergar nossa memória, reiterando a ideia de que o sangue dança em meio a uma guerra.

Meu sangue dança e queima nestas lâminas de laboratórios. 50% negra, 45% branca, 5% indígena? Ou 10% negra, 40% branca, 50% indígena?

Ou 50% 50%? Em uma tentativa exata de medir quem sou, de quem eu posso ser, de quem me deixaram ser.



*Trabalho: Instável Linhagem, esfregaço sanguíneo.
Sangue sobre lâminas de vidro. 2019*

Interessa-me também sua forma sólida, seca e apresentada em uma materialidade de assentamento de diluições, para que seja também possível sua análise. O esfregaço sanguíneo ou distensão sanguínea feita nessas lâminas é geralmente utilizado para exames laboratoriais, buscando identificar alguma anomalia na morfologia celular. Trata-se de uma análise microscópica, do meu sangue. Tento visualizar e comparar como seriam as formas para estas questões raciais, nessa quase análise ficcional laboratorial da miscigenação.

Aparentemente são localizadas duas ou mais possibilidades nessa existência. No entanto são caminhos que produzem uma instabilidade identitária, determinando um cenário de agonia e desalinho. Não se define um limite e isto passa a ser da ordem da asfixia, o que a princípio deveria ser libertador.

O ato de permanecer na fronteira é uma forma de enxergar os dois lados, esses dois limiares que são visíveis a partir da precariedade deste estado fronteiriço. É possível afirmar que estar *entre*, nos traz um constante tensionamento, em meio às nervuras e feridas produzidas por esse processo, possibilitando criar narrativas, através desse estado do permanecer no meio, entre linhagens precárias.

Amor ao sangue (Considerações Finais)

Esse processo artístico, por mais que se apresentou como uma maneira de lembrar e me reconfigurar. Foi também uma possibilidade de lembrar que não estamos sozinhos, e que não fomos construídos agora. Buscar vestígios e resquícios da própria memória é correr ainda um risco de se embrutecer e se ressentir mais uma vez, mas também é o de se recuperar e de se restabelecer.

É de sangrar para poder lembrar, juntando os vestígios encontrados nesses trajetos percorridos e dar uma nova forma. Fazer o sangue dançar mesmo que na dor.

“Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura.” (HOOKS, 2010, on-line).

Só assim será possível convidar outros para dançarem juntos.

Essa pesquisa artística não fala apenas de minha história e de meus familiares, e seus atravessamentos raciais e sociais. Não é uma história única.

É necessário unir as vozes presentes para se gritar mais alto, construir um canto impossível de ser ignorado. Não podemos mais andar sozinhos, não conseguimos mais, estamos exaustos e a cura é coletiva. Nossas dores vêm de longe.

A linhagem por mais instável que seja, é preciso continuá-la. E por mais que nos ensinaram que não somos nada, que por sermos mulheres negras, racializadas, pobres, faveladas, somos inadequadas, não cabemos nos lugares, não deveríamos nem existir. Assumimos nossa condição e reelaboramos nossa própria subjetividade pelo enfrentamento, tomamos muitos socos e devolvemos ainda poucos. A prática da liberdade não se consolidou de maneira grandiosa e ainda está em curso, trata-se de um horizonte a ser conquistado, portanto de uma prática em estado de devir. Sou uma sujeita negra periférica, com subjetividade fundada na periferia e estou em trânsito, estou de passagem.

REFERÊNCIAS

ANDALZÚA, Glória. "La consciencia de la Mestiza". In: ***Borderlands/La Frontera***. San Francisco CA, 1999. pp. 99- 120.

GONZÁLEZ, Lélia. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira**. In: *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs 1984, p. 223-244.

____. **A categoria político-cultural de Amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1988.

HOOKS, bell. **Olhares Negros Raça e Representação**. Trad. Stephanie Borges. Ed. Elefante. São Paulo, 2019.

____. **Vivendo de Amor**. 2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso: 28 nov. 2020.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories. Episodes of everyday Racism**. Ed UNRAST. Münster, 2010

____. Memórias **da Plantação. Episódios de racismo cotidiano**. Ed Cobogó, 2019a

____. Grada Kilomba: **Desobediências Poéticas**. Curadoria JachenVolz e Valéria Piccoli; ensaio Djamila Ribeiro. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019b.

LE GOFF, Jacques. "Memória". In: **História e Memória**. Trad: Bernardo Leitão. Ed Unicamp. Campinas-SP, 1990.

PAULINO, ROSANA. **Imagens de Sombras**. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Área de Concentração: Poéticas Visuais. Orientador: Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim, 2011.

REY, Sandra. "Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais." In: **O Meio como Ponto Zero- Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas.** (Org.) Blanca Brites e Elida Tessler. Ed. da Universidade/UFRGS. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes (UFRGS), 2002. p.123-140.

SCHWARCZ, Lilia M. **O Espetáculo das Raças- Cientistas, Instituições e a Questão Racial no Brasil/ 1870-1930.** Ed Companhia das Letras. São Paulo, 2006.

____. **Nem Preto Nem Branco, muito pelo Contrário. Cor e Raça na Sociabilidade Brasileira.** Ed Claro Enigma. São Paulo, 2012.



ADRIANO MACHADO
Cobra Verde
Fotografia
Feira de Santana, BA, 2013

APARÁ

CAMINHOS DAS EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS NEGRAS NA CANÇÃO BRASILEIRA

Mariela da S. Santiago Laban¹

RESUMO

No cenário da nova MPB, o ano de 2022 tem sido marcado por diversos lançamentos de intérpretes-compositoras baianas. Suas canções trazem em comum temas como o combate ao racismo e ao genocídio da população negra, a religiosidade do candomblé e vivências do campo afetivo, permeadas pelas matrizes conceituais do feminismo negro (ou do movimento de mulheres negras, como preferem algumas autoras). Ao mesmo tempo, vivemos um momento inédito na história do país, onde livros de algumas autoras negras transformam-se em *best-sellers*, motivando a publicação de ensaios e coletâneas, fundados em textos produzidos desde 1970, por outras feministas negras. O presente artigo dedica-se a observar interações entre esses dois acontecimentos, a partir do território Salvador, Bahia. Da leitura de obras lítero-musicais, artigos, declarações e registros auto etnográficos de suas protagonistas, surgem excertos, agrupados em cinco passagens.

*

A MPB constituiu - se enquanto lugar do protesto e da defesa e da democracia, em finais dos anos de 1960. Até transformar-se em “etiqueta mercadológica” - ainda que lhe restem espaços privilegiados de expressão da opinião - .Transformação marcada, entre outros eventos, pelo “MPB Shell” (SANDRONI 2004 apud LABAN, 2017, p.44).

Na Bahia, a música dos blocos afros também emerge, em finais dos anos 1970, como canção de protesto, denunciando a violência do racismo que, na sociedade baiana, se manifesta em arranjos onde as elites têm

¹ Mestranda em Cultura e Sociedade no Pós Cultura UFBA.Graduada em Jornalismo, intérprete - compositora, artista interdisciplinar. E-mail: mariela.silva@ufba.br. Este trabalho contou com apoio da bolsa FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.

imposto “a definição de mundo social mais conforme aos seus interesses” (BOURDIEU, 1989, p.11), não sem a mão direita dos seus conglomerados de mídia. As letras das músicas dos blocos afros buscavam denunciar o mito da democracia racial e promover uma imagem positiva da pessoa negra, baseada na consciência da sua humanidade, das suas contribuições históricas e ancestralidade. Algumas teciam elegias ao feminino, onde a figura da mulher era associada às heroínas quilombolas, princesas africanas e divindades do candomblé. Com a emergência e ascensão da *axé music*, na segunda metade dos anos de 1980, embora o país vivesse um clima de retomada da democracia, na Bahia, as práticas de uma nova classe empresarial em articulação com a grande mídia e poderes locais, remetiam ao cerceamento do antigo regime, desencorajando e restringindo a circulação de músicas com perfil “de protesto”. Em nome da maximização dos lucros, partia-se para um discurso ameno e festivo, confirmando Salvador como cidade balneário. Operação que, segundo Conceição (2006), foi deletéria para luta antirracista e contou com a cumplicidade de personalidades do movimento.

Na década seguinte a cidade torna-se progressivamente território da “ditadura da alegria”², onde a musicalidade originária na periferia negra e seu discurso crítico, sucumbem à exaltação de uma alegria compulsiva, entoada pelas estrelas dos trios elétricos em coreografias robóticas.

Nos anos 2000, o pagode se diversifica e assume a dianteira (mais tarde perdendo espaço para o sertanejo), ficando *axé music* restrita a poucos artistas que, a despeito de constituir um pequeno grupo, detém o monopólio no mercado de música local e ainda constitui parte importante da identidade cultural midiática do território Salvador-Bahia.

O cerceamento da crítica, assim como de outras vertentes musicais que não se encaixam naquele mercado, centrado na folia veranil e momesca, atinge também outros grupos. Artistas e intelectuais independentes se refugiam em ilhas criativas pela cidade, formando o que se convencionou chamar “música alternativa”. Muitos deixam os palcos, inserindo-se em outras instâncias da cultura, desde a academia à gestão pública, passando pela produção de festivais conectados a mercados alternativos de outros estados, voltados para o *rock* e a emergente nova MPB.

A população negra e periférica da cidade será a mais prejudicada

2 Albino Rubim, em entrevista a Gonçalo Junior. A ditadura da alegria: intelectuais defendem mudanças para salvar a festa mais tradicional da Bahia - o Carnaval. Em: Sociologia. Pesquisa Fapesp, ed. 136, jun. 2007.

com tal silenciamento. Nos bairros, já não se ouve os enredos pedagógicos sobre o continente africano, seus reis e rainhas. Outras “rainhas” roubam a cena. Ao mesmo tempo, cresce a influência das igrejas evangélicas neopentecostais nos bairros populares e com elas a violência contra as religiões de matriz africana. O *rap* ganha força nas periferias, mas não toca nas rádios comerciais nem integra programação das TVs. O bloco afro Ilê Aiyê é uma ilha. Mantém, no escopo do seu projeto social, uma escola. Resiste, mas não sem arriscadas negociações.

Nos últimos 20 anos, enquanto a inteligência se debatia em especulações sobre a decadência, o sucesso ou as contribuições da *axé music* para a cultura e a economia baiana, professoras, pesquisadoras, ialorixás, mães de família e ativistas de diversas áreas, enfrentam a mesma violência e exclusão denunciada pela vanguarda dos blocos afros, dando continuidade (e ampliando) o que pode ser considerado um processo crítico e contra - pedagógico para a emancipação dos “hegemonizados da cidade”, aqueles que, segundo Santos (1989), “vivem dentro da cidade sob tempos lentos.” Em casa, nas escolas públicas, nos terreiros, na gestão pública, nas universidades e prisões, nas artes e nos movimentos sociais, as mulheres negras assumem sua dimensão, mantendo atuação espaço-temporal intensa, multifacetada. É dessa experiência quase onipresente no território, produzida historicamente a partir do seu lugar produtivo (NASCIMENTO, apud RATTIS, 2020) que insurgem suas declarações, dissertações e teses.

Na Música, a dificuldade de inserção no mercado baiano, sobretudo para cantoras negras e, principalmente, para aquelas que se dedicam a gêneros não sazonais, como a MPB, leva muitas artistas a deixar a cidade e migrar para capitais sudestinas, onde não raro conquistam relevância na cena cultural midiática. Nesta perspectiva, a presente ascensão das vozes negras femininas da Bahia ao panteão da nova MPB, evoca, entre muitos outros sentidos, o discurso “de protesto” inaugurado pelos blocos afros nos anos 1970. Uma cena liderada por mulheres que reverbera, majoritariamente, a partir do eixo Rio-São Paulo, mas não por isso menos imersa na cultura do território de origem, de suas organizações de resistência ao colonialismo e à modernidade racista patriarcal. Resistência onde o candomblé ocupa lugar matricial, mas que tem sido alimentada por outras organizações, tais como o MNU - Movimento Negro Unificado -.(GONZALEZ, 1979 apud REIS;

LIMA). Em suas motivações, assim como em sua dimensão estética, o MNU se entrelaça, na Bahia, com a fundação dos blocos afros.

Fundado em 1978, em São Paulo, o MNU “visa combater o racismo, o preconceito de cor e as práticas de discriminação racial, em todas as suas manifestações, buscando construir uma sociedade da qual sejam eliminadas todas as formas de exploração.” (MNU, 2022). A entidade constitui, como o próprio nome enuncia, a unificação de diversos movimentos preexistentes. Segundo González, (2020), o Movimento de Mulheres Negras surge no seio do MNU, a partir da necessidade das militantes de discutir e encaminhar soluções para problemas que afetavam em particular as mulheres negras e que, à época, pareciam não ser priorizados pelo MNU, ou pelo movimento feminista clássico. Salvador torna-se a partir de então passagem obrigatória para as feministas negras, desde os anos de 1970 (GONZALEZ, 1979 apud RIOS; LIMA 2020), (NASCIMENTO; GERBER, 1989).

A seguir, aninhadas em 5 passagens, conexões sensíveis imaginadas entre as pensadoras Ana Célia da Silva, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, María Elvira Díaz-Benítez, Makota Valdina, Miriam Alves, Sueli Carneiro, Vilma Reis, Larissa Luz, Luedji Luna, Manuela Rodrigues, Majur, Mariella Santiago, Nara Couto e Xênia França. Pela formação de novos repertórios face à pergunta “Quais são suas influências?”.

CABÔ

Cabô, vinte anos de idade
 Quase vinte e um
 Pai de um, quase dois
 E depois das 20 horas
 Menino, volte pra casa
 Cabô
 Ô Neide, cadê menino?
 Cabô, quinze anos de idade
 Incompletos seis
 Eram só 6 horas da tarde
 Cabô, cadê menino?
 Quem vai pagar a conta?
 Quem vai contar os corpos?
 Quem vai catar os cacós dos corações?
 Quem vai apagar as recordações?
 Quem vai secar cada gota
 De suor e sangue (...)” (LUNA, 2017)

MARCHA DO RENASCIMENTO

“(…) Veja que festa se faz
 e lá tem um canto que é o teu lugar

Máscara e medo no fundo é normal
 Cresce e que o mundo não te faça mal
 Chora esse choro profundo
 e desperta no peito o teu carnaval
 Casa teu útero quente
 Ma mamãe eu quero eu quero mamar
 Ache quem cuide da gente
 Tem vida corrente querendo passar” (RODRIGUES, 2022)

VALE DO IJEXÁ

Ijexá que se respira
 Nossa qualidade de vida
 Corpo que escapou da bala
 caiu na Boca da Mata (...) (SANTIAGO, 2022)

“Se falamos de oscilação entre sujeição e fuga é por reconhecermos que a fuga nunca é uma ação que conhece o fim, assim como a sujeição nunca é um dispositivo que não encontra resistência. Isso porque o peso da racialização volta de um ou outro modo para sujeitos que estão em fuga: aqueles que cultuam os orixás e encontram na ancestralidade a fuga (ou retorno) espiritual enfrentam o recrudescimento do ódio (...) racista (...) que atinge os seus terreiros e busca destruí-los, encontram na música (...)” (DIAZ-BENITEZ; RANGEL, 2022, p. 43)

BEBÊ A BORDO 1990

para as crianças do Curuzu.
 “Que brilho é este”...
 “Que brilho é este negro”
 É o brilho do sangue no asfalto dos bebês do Curuzu.
 Negras crianças insurgentes desesperadas, abandonadas.
 Negra juventude transviada?
 Seus frágeis corpos metralhados
 seguem a bordo do grito de justiça” (SILVA, A.C. da. 1990)

Tininha partiu para Salvador, deixando o filho mais velho, Jorge, com a tarefa de cuidar dos irmãos menores. Mal chegou ao Curuzu. Um telefonema e uma passagem aérea (dada pela patroa que a chamara) obrigaram-na a voltar. Duas noites após a partida de Tininha, alguns homens bateram à porta de sua casa, em Nilópolis, Baixada Fluminense. Não era tarde, mas Jorge, que passava o dia carregando e descarregando caixas de Brahma, já estava deitado. Levantou-se, abriu a janela e, desculpando-se por não abrir a porta pelo fato de não os conhecer, perguntou-lhes o que queriam. A resposta foram dois tiros à queima-roupa. Eram policiais. Mas por que Jorge, trabalhador sério, com carteira assinada e tão querido por todos do lugar? (GONZALEZ, 1987 apud RIOS; LIMA 2020, p.244).

Com um tiro de “confere” – um tiro fatal na testa ou na nuca, depois jogado em um campo de desova, longe do bairro onde mora, de preferência sem os documentos para não ser imediatamente identificado por familiares, que saem à procura de um rapaz que não tem envolvimento com a criminalidade, estuda num curso de ensino fundamental à noite e, durante o dia, trabalha para ajudar nas despesas em casa, com idade entre 15 e 24 anos. É assim que são abatidos os jovens-homens-negros de Salvador, e foi assim que eles apareceram em vários

relatos dos estudiosos, das autoridades que deviam impedir as mortes e na dor das suas famílias, que os buscam para ter ao menos o direito de enterrar o ente querido. (REIS, 2001)

RETINTA

Convoco todas as mulheres do meu clã
 Convoco todas as nações no abrir da flor
 Convoco todas as mulheres da minha cor
 Eu convoco as retintas, sim
 convoco as retintas (...)
 Sempre fui bonita, cê que descobriu agora
 Deixe de conversa, venha logo apreciar
 Da cor da Bahia agarrada nos patuás
 Feitiço bem refinado no passo de avançar (COUTO; OLÉRIA, 2022)

O Ilê acertou quando criou a noite da beleza negra, porque independente dessa afirmação da estética negra, ele elevou nossa autoestima enquanto mulheres [...] conseguimos que as mulheres dessa cidade se sentissem bonitas”, afirma Arany Santana (diretora do bloco). Concordo com ela, (...) acredito que é também uma atitude política. (GUELEDÉS, 05/03/2012)

(...) o que acaba nos levando ao encontro do Movimento Negro Organizado, à necessidade de conhecer melhor a história do negro, a identificar as formas explícitas e camufladas pela discriminação racial patrocinada pela escola, pelos meios de comunicação. (...) e, como resultado, do ponto de vista de nós, mulheres, o mais imediato dessa descoberta de ser negra numa sociedade racista vem a ser a afirmação de uma estética negra, que vai se expressar, principalmente, pelo repúdio às pastas e ao ferro alisante. Ao longo desse processo começamos também a aprender e a perceber melhor o papel particularmente importante que a mulher desenvolve dentro da comunidade negra. (BAIRROS, 1990.)

(O) racismo também superlativa os gêneros por meio de privilégios que advêm da exploração e exclusão dos gêneros subalternos. Institui para os gêneros hegemônicos padrões que seriam inalcançáveis numa competição igualitária. A recorrência abusiva, a inflação de mulheres loiras, ou da “loirização”, na televisão brasileira, é um exemplo dessa disparidade (CARNEIRO, 2003.)

BONECAS PRETAS

Mídias virtuais
 Anúncios constantes
 Revistas, jornais
 Trocam estética opressora
 Por identificação transformadora
 Procuram-se bonecas pretas
 Procura-se representação! (...) (LUZ, 2016)

Esse livro apresenta transformações positivas na representação social do negro, nos seus textos e ilustrações. Os personagens negros foram ilustrados, em sua maioria, sem aspecto caricatural, com traços fisionômicos característicos da sua raça/etnia, marcados, em sua grande maioria, pela beleza e expressões de alegria. (...) A mulher negra jovem foi ilustrada bem vestida, com um ramo de flores na mão (...) As características

negras apareceram nas ilustrações de uma forma específica, quando o cabelo pixaim foi ilustrado e descrito, assim como o pente “pata-pata”, próprio para pentear esse tipo de cabelo. (...) Os personagens negros ainda se constituem em minoria nas ilustrações. A frequência da sua presença nesse livro foi de 36, para 279 frequências de personagens brancos. (SILVA, A.C. 1999, p 28-29)

Gloria Cristal, um típico exemplo de mulata bem-sucedida (ela tem dois empregos excelentes: na Oba Oba e na TV Globo), diz: “Ser uma mulata é a melhor profissão do mundo, pois temos a oportunidade de nos tornarmos damas. Todos nos tratam com carinho e cuidado. Às vezes penso que sou uma boneca de porcelana e gosto muito disso”. Acontece que as bonecas de porcelana ganham muito pouco dinheiro no começo de suas carreiras. É esse o caso das mulatas que estão concluindo sua formação. As casas noturnas do Rio pagam um salário mínimo mensal para as iniciantes. O empresário Elias Abifadel, dono da Oba Oba, afirma que todo começo é difícil. Entretanto, no caso de Maria Luzacir, por exemplo, seu salário é duas vezes maior do que ela ganha atualmente como empregada doméstica em Copacabana, ou seja, menos de 40 dólares. (GONZALEZ, Lélia. 1982 apud RIOS ; LIMA, 2020, p.152.).

UM CORPO NO MUNDO

Atravessei o mar
Um sol da América do Sul me guia
Trago uma mala de mão
Dentro uma oração
Um adeus
Eu sou um corpo
Um ser
Um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar
Eu sou a minha própria embarcação
Sou minha própria sorte
E Je suis ici, ainda que não queiram não (...)
Olhares brancos me fitam
E a palavra amor cadê? (LUNA, 2016)

NAVE

Pode chegar
Quando chispar a nave, eu vou
Cruzar a órbita prum novo mar
Que a nossa Lua transbordou
Vazou
Pode correr
Que lá só vai crescer amor
Ó minha mãe, perdoa se eu te deixar
Que esse planeta é gente demais
Enquanto transita um novo boato
Santo tira o corpo fazendo de surdo(...)
Um quase inocente na arena inflamada
Queimando a cabeça à beira do absurdo
Pode chegar
Quando chispar a nave, eu vou
Cruzar a órbita prum novo mar
Que a nossa Lua transbordou

Vazou
Pode correr (FRANÇA, 2019)

OSEUJADÁ

Venha ver venha ver
como é que faz pra desobedecer
canta maré joga maré
a onda nasce e quebra sem saber
Sinta o que quer fazer
Esqueça que um dia te ensinaram a obedecer
Arranhe o osso pra ler
tudo que a cidade desintegra
´Pra que tanto trabalhar ter
Vida de escravo ser mandado até morrer
Longe do mal da lei é o lugar seguro
pra saber quem é você (SANTIAGO, 2002)

Entre luzes e som, só encontro, meu corpo, a ti. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo/ mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras, que limitam a conquista de mim. Quilombo mítico que me faça conteúdo da sombra das palavras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar. (NASCIMENTO, 1997 apud RATTTS, 2006, p.68).

A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (NASCIMENTO, 1989 apud RATTTS, 2006, p.53)

‘Nesse sentido é que a gente diz clivagem continental, é a transmigração de uma cultura e de uma atitude no mundo de um continente pra outro. Continente no sentido geográfico, de África para América, de Angola para Pernambuco. (NASCIMENTO, 1982 apud BATISTA, 2016 p.127).

“O movimento de fuga era, em si mesmo, uma negação da sociedade oficial que oprimia os negros escravos, eliminando a sua língua, a sua religião, os seus estilos de vida. O quilombo, por sua vez, era uma reafirmação da cultura e do estilo de vida africanos. O tipo de organização social criado pelos quilombolas estava tão próximo do tipo de organização então dominante nos Estados africanos que, ainda que não houvesse outras razões, se poderia dizer (...) que os negros por ele responsáveis eram em grande parte recém-vindos da África. (NASCIMENTO apud BATISTA, 2016 p.126).

Não é exagero considerarmos que os corpos das afro-latinas, são territórios de sustentação de travessias cimarronas e ao mesmo tempo, territórios onde se elaboram planejamentos e perspectivas insurgentes que nos trouxeram ao século XXI. Assim, nos alinhamos com noções mais amplas sobre pertença e território e, deslocamos quadros conceituais que precisam ser tensionados. Em primeira instância, a tarefa nos obriga a entrelaçar desafios do passado com as demandas do tempo presente. (MIRANDA, 2020, p 102)

LENÇÓIS

Minha amada quando mira as estrelas
 pela miríade dos seus olhos mansos
 desperta tanto brilho tanta beleza
 que não se perde em certezas
 Só tem dança alegria água e amor
 E eu não me sinto só na imensidão do céu (...)
 Porque sei que ela pensa em mim
 e o meu peito se faz paz
 e o corpo um vulcão (...) (LUNA, Luedji. 2020)

APARÁ

Eu não vou dizer só pra te agradar
 Eu não vou dizer (que eu tenho medo)
 só pra te agradar
 Nem que o céu é perto, ou que é raso o mar
 Se eu saio de noite sei por onde andar
 Se eu cai na terra foi pra caminhar
 Tempo deu no tempo d'a gente mudar
 Tempo deu no tempo d'eu acreditar(...)
 Chorei muitas luas, salguei muitos lagos
 Rasguei tantos livros, cortei muitos laços
 Até que a força fez morada em mim
 Valentia fez morada em mim
 Até que a calma me fez companhia
 Juntei as armas pra lutar, lutar
 E com os guerreiros caminhar
 Caminhar, caminhar
 "Ê menina ê menina yeye Oxum da mina" (SANTIAGO, 2015)

No contexto em que se encontra cabe a essa mulher a desmistificação do conceito de amor, transformando este em dinamizador cultural e social (envolvimento na atividade política, por exemplo), buscando mais a paridade entre os sexos do que a "igualdade iluminista". Rejeitando a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduza o comportamento masculino autoritário, já que se encontra no oposto deste, podendo assim, assumir uma postura crítica intermediando sua própria história e seus ethos. Levantaria ela a proposta de parcerias nas relações sexuais que, por fim, se distribuiria nas relações sociais mais amplas". (NASCIMENTO, 1990 APUD RATTS, 2006, p.129).

AFRODATE (DREADLOV)

Seu dread na minha nuca
 Me deixa maluca
 Passeando em mim
 Faz meu corpo arrepiar
 Se liga na onda do preto
 Viaja na onda da preta
 Se liga na onda do preto
 Viaja na onda da preta(...)
 Te dou um chá, cê me toma no colo
 Faz isso tão bem quanto as tracks que eu bolo
 Eu desenrolo olhares, deram um choque
 Fio desencapado, alta tensão
 Nas preliminar era papo de love
 Nos finalmente, papo de tesão
 Deixa curtir nossa vibe, nego

Ninguém rouba nossa vibe, nego
Como é quente nossa vibe, nego (...) (LUZ, 2022)

Eu sinto que esse pessoal jovem agora se organiza nesse movimento soul, eles vão ter menos problemas que eu tive, por exemplo, eu que sempre vivi alijada da comunidade branca e convivendo com ela e alijada da comunidade negra e vivendo com ela. Quer dizer, é possível inclusive [ter] laços mais fortes entre essas pessoas, de casamento. Menino [preto] vai namorar menina preta, não vai ter necessidade de arranjar a moça branca pra casar (...). Esse processo aí pode(...) na medida em que o soul é uma coisa moderna, atual, que está na televisão, no cinema, no jornal, que é de americanos. Quer dizer, que tem inclusive essa possibilidade de afirmação ao nível do que eu sou bonito, eu sou forte, de que eu tenho um corpo bom. (...) um dos grandes dramas do intelectual, do negro que ascende na mobilidade social, é justamente a perda da ligação com seu grupo. Eu tenho a impressão que dentro desse grupo soul isso pode acontecer, mas em doses muito menores (...) Porque o grande drama da gente, a grande tragédia, é justamente a perda da compreensão do nosso passado, a perda do contato com o outro. Isso é fundamental. (NASCIMENTO 1977 apud RATTIS 2006, p. 67).

ABALA

Siga liga liga a pomba
Pomba que te excita
Eu não sou maldita (...)
Grita o que acredita (...)
Veste sua saia e sua conta(...)
Ela que te faz ser
Busque ela lá e aí tu vai ver
Chama ela lá, vai laroye (LUZ, 2019)

OGUNTÉ

Diz a quem manda que é difícil
lemanjá mandou dizer
Que se atravessa algum feitiço
Sua espada é mão de fé(...)
E se tuas asas o mal cortaste
Seu ventre há de segurar
Nas águas vem desde o início
Nunca vai te abandonar
Ae labara, e lemanjá (...). MAJUR, 2022

OMORODÉ

Omorodé shining
Shining all along the way
Omorodé shining
Shining under the sun (...)
You're my only friend here
You will be the one that guides me
Whenever things seem to fall (SANTIAGO, 2015)

EBÓ

Jogue o dinheiro na estrada
 Na frente do caminhão
 Sete vezes nada nada
 Jogue as chaves na fogueira
 Num dia de sexta-feira
 Entregue sua casa ao tempo
 Se banhe na cachoeira
 Se esqueça do pensamento(...) (SANTIAGO, 2002)

BANHO DE FOLHA

Mas um punhado de folhas sagradas
 Pra me curar, pra me afastar de todo mal
 Para-raio, beto branca, assa peixe
 Abre caminho, patchuli
 "Oxalá quem guia
 Oxalá quem te mandou (...) (LUNA, 2017)

EU FALO

A minha fala é um falo
 Que atravessa suas certezas culturais.
 (ALVES, 2014)

As mulheres de candomblé não estavam ocupando espaços como hoje. São pequenos espaços, mas são avanços que a gente tem conquistado. Entretanto, essas mulheres sempre fizeram política, a meu ver. Porque, naquela época... Quantas insurreições quantas coisas eram articuladas nos fundos, em um quintal de terreiro? Muitas. A gente sempre fez política. O negro nunca deixou de fazer política neste país. De formas diferenciadas, mas a gente sempre fez. E a mulher estava lá. Sempre! (MAKOTA, Valdina; ANUNCIAÇÃO, 2018).

A predominância de uma única matriz religiosa em educação nas escolas, ensinada sob forma de catequese e não de apreciação histórica e cultural das diversas religiões, têm contribuído para uma fragmentação da fé que a criança traz do seu grupo familiar e cultural, tornando-a confusa, muitas vezes internalizando a imagem idealizada negativa que a escola expande da sua religião de origem. A imposição de uma só matriz religiosa constitui-se em violência simbólica contra os grupos subordinados, que não têm poder para colocar seus conteúdos e significados culturais nos currículos de ensino das nossas escolas. (SILVA, A.C. da, 1999).

(...) Referimo-nos ao candomblé, religião afro-brasileira de origem iorubana e praticamente berço das demais religiões negras do Brasil. Seu grande centro de dispersão, como sabemos, é o estado da Bahia, principalmente sua capital, a cidade de Salvador (...) sofre os efeitos das investidas do capitalismo monopolista. Sem entrarmos nos detalhes de sua estrutura, cabe salientar que é liderado principalmente por mulheres: as ialorixás ou mães de santo. São mulheres negras e pobres que não desempenham um papel apenas religioso/cultural. (GONZALEZ, 1979 apud REIS;LIMA 2020, p.59.)

REFERÊNCIAS

COUTO Nara; OLÉRIA Ellen. **Retinta**. Álbum Retinta, Natura Musical, 2022
Disponível em: <<https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Nara-Couto/Retinta>>

FRANÇA, Xênia. **Nave**. Xênia. (álbum).Natura Musical, 2019. Disponível em:
<<https://www.letras.mus.br/xenia-franca/a-nave/>>

LUNA, Luedji. **Lençóis**. Bom mesmo é estar debaixo d'água. Independente. 2020. Disponível em: <<https://www.musixmatch.com/pt/letras/Luedji-Luna-Tatiana-Nascimento/Len%C3%A7%C3%B3is>>

LUNA, Luedji. **Cabô**. Um corpo no mundo. Natura Musical/YB Music, 2017.
Disponível em: <<https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Luedji-Luna/Cab%C3%B4>>

LUNA, Luedji. **Um corpo no mundo**. Um corpo no mundo. Natura Musical/YB Music, 2017. Disponível em: <<https://www.musixmatch.com/es/letras/Luedji-Luna/Um-Corpo-no-Mundo>>

LUNA, Luedji. **Banho de folhas**. Um corpo no mundo. Natura Musical/YB Music, 2017. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/luedji-luna/banho-de-folhas/>>

LUZ, Larissa. **Afrodite (Dreadlov)**. Deusa Dulove(vol.1). (EP) Independente, 2022. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/larissa-luz/afrodite-dreadlov/>>

LUZ, Larissa. **Abala**. Trovão (álbum). Independente. 2019. Disponível em:
<<https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Larissa-Luz/Abala>>

LUZ, Bonecas Pretas. **Território Conquistado**. Natura Musical, 2016.
Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Larissa-Luz/Bonecas-Pretas>

LABAN, Mariela Santiago (Mariella Santiago). **Vale do Ijexá**. Salvador: ao vivo, 26 de abril de 2022. Disponível em: <<https://fb.watch/dNTg3VfrGO/>>

LABAN, Mariella da S. Santiago (Mariella Santiago). **Oseujadá**. Mariella. Independente. 2002. Disponível em: <<https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Mariella-Santiago/oseuj%C3%A1d%C3%A1>>

LABAN, Mariela Santiago (Mariella Santiago). **Apará**. Ella. Sony Music, 2015. Disponível em: <<https://g.co/kgs/tWQU1e>>

LABAN, Mariela Santiago (Mariella Santiago). **Omorodé**. Ella. Sony Music, Disponível em: <https://www.musixmatch.com/lyrics/Mariella-Santiago-3/Omorod%C3%A9?utm_source=application&utm_campaign=api&utm_medium=musixmatch-android%3A552993462>

LABAN, Mariella da S. Santiago (Mariella Santiago). **Ebó**. Mariella. 2002. Independente. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LiklFe-mM9Q&t=2113s>>

ALVES, Miriam, Falo. ADÚN, Guellwaar; ADÚN, Mel; RATTs, Alex (Org.). **Ogum's toques negros**: coletânea poética. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2014.

BAIROS, Luiza. "Mulher negra e o feminismo". COSTA, Ana Alice Alcântara e SARDENBERG, Cecília Maria B. (orgs). **Relatório do Seminário Nacional: O feminismo no Brasil – reflexões teóricas e perspectivas**. 2ª ed. Salvador, NEIM / UFBA, 2008, p. 139.

BATISTA, Wagner Vinhas. **Palavras Sobre uma Historiadora Transatlântica**: a trajetória intelectual de Maria Beatriz Nascimento. Tese (doutorado). Pós Afro, UFBA, p.126-127, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Coleção Memória e Sociedade. Cap.1, p.11. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1989.

CARNEIRO, SUELY. **Mulheres em movimento**. Estudos Avançados, 17 (49), 2003, p.119.

CONCEIÇÃO, da Costa Fernando. Cultura como alienação. In: **Revista USP**, n. 69, 2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i69p60-71>

DÍAZ-BENÍTEZ Maria Elvira; RANGEL, Everton. Sobre sujeição e fuga em experiências negras. **Horizonte antropologia**, Porto Alegre, ano 28, n. 63, p. 39-69, maio/ago. 2022

GELEDÉS. **A força do feminino negro em “Deusa do Ébano: Rainha do Ilê Aiyê”**. Em: Portal Geledés Instituto da Mulher negra. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/a-forca-do-feminino-negro-em-deusa-do-ebano-rainha-do-ile-aiye>>

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos**. RIOS, Flávia ; LIMA, Márcia. 1ed. Zahar (e-book). Rio Janeiro, 2020. p.54 e 152 e 244.

JUNIOR, Gonçalo. **A ditadura da alegria**. Intelectuais defendem mudanças para salvar a festa mais tradicional da Bahia: o Carnaval. Pesquisa Fapesp/Sociologia, ed. 139, 2007.

LABAN, Mariela da S.Santiago. **Vozes Negras da Bahia na MPB: construções de identidade de gênero, raça e regionais no Jornalismo Cultural brasileiro**. Monografia (Graduação em Jornalismo). Universidade Veiga de Almeida, Rio de Janeiro, fl.172, 2017

MIRANDA, Cláudia. **As epistemologias das redes de mulheres negras e dos movimentos pedagógicos na contramão**: por outras cimarronajes nos territórios da diáspora afrolatina. GEOPAUTA, vol. 4, núm. 3, pp. 99-115, 2020

NASCIMENTO, Beatriz ; RATTI. **Eu sou atlântica**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. São Paulo, 2006, p.53 e 68 e 126 e 127.

REIS, Vilma. **Atucaiados pelo Estado**. As políticas de Segurança Pública implementadas nos bairros populares de Salvador e suas representações 1991-2001. (Dissertação). PPGCS UFBA. Salvador, 2001.p.98.

RODRIGUES, Manuela. **Marcha do renascimento.** Grito. (álbum). Independente, 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=di-qvpQqLKU>>

SANTOS, Milton. **O tempo nas cidades.** Ciências Culturais, vol.54 n.2, São Paulo, 2002.

SILVA, A. C. da. **Bebê a Bordo 1990/para as crianças do Curuzu.** "Que brilho é este"...Em: Portal Odara, Instituto da Mulher Negra/Espaço Griot/Biografia, 26-03-2018. Disponível em: <https://institutoodara.org.br/wp-content/uploads/2019/07/DESCRIPC%C3%87%C3%83O_Espa%C3%A7o-Griot-Ana-C%C3%A9lia-Silva_Rev-26-03-2018.pdf>

___ **A desconstrução da discriminação no livro didático.** Superando o Racismo na Escola, Brasília - DF, 1999 / 2 ed. Brasília, 2005, p. 28-29.



CARINA LACERDA
Carranca de peito com tédio
Escultura madeira de Nym indiano.
90 x 28 cm (diâmetro)
Petrolina, PE, 2019



CARINA LACERDA
Carranca de peito: os machistas que lutem
Escultura madeira Algaroba
50 x 22 cm (diâmetro)
Petrolina, PE, 2018



CARINA LACERDA
Carranca de peito com tédio
Escultura madeira de Nym indiano.
90 x 28 cm (diâmetro)
Petrolina, PE, 2019

SOBRE A COORDENAÇÃO EDITORIAL E EDITORIA DE ARTE

José Márcio Barros

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas e Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor e pesquisador do PPG Artes/UEMG e do Pós-Cultura/UFBA. Coordenador do Observatório da Diversidade Cultural.

Ana Paula do Val

Mestra em Estudos Culturais pela Universidade de São Paulo, especialista em Políticas Públicas para América Latina *Clacso* e em Cultura e Comunicação pela Universidade Paris VIII. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Fundação Armando Álvares Penteado e em Artes Plásticas pela *Schule Belletristik*. Atua como gestora cultural, professora, pesquisadora, artista, arquiteta e urbanista e integra os grupos de pesquisas do Observatório da Diversidade Cultural e do Maloca.

Giselle Dupin

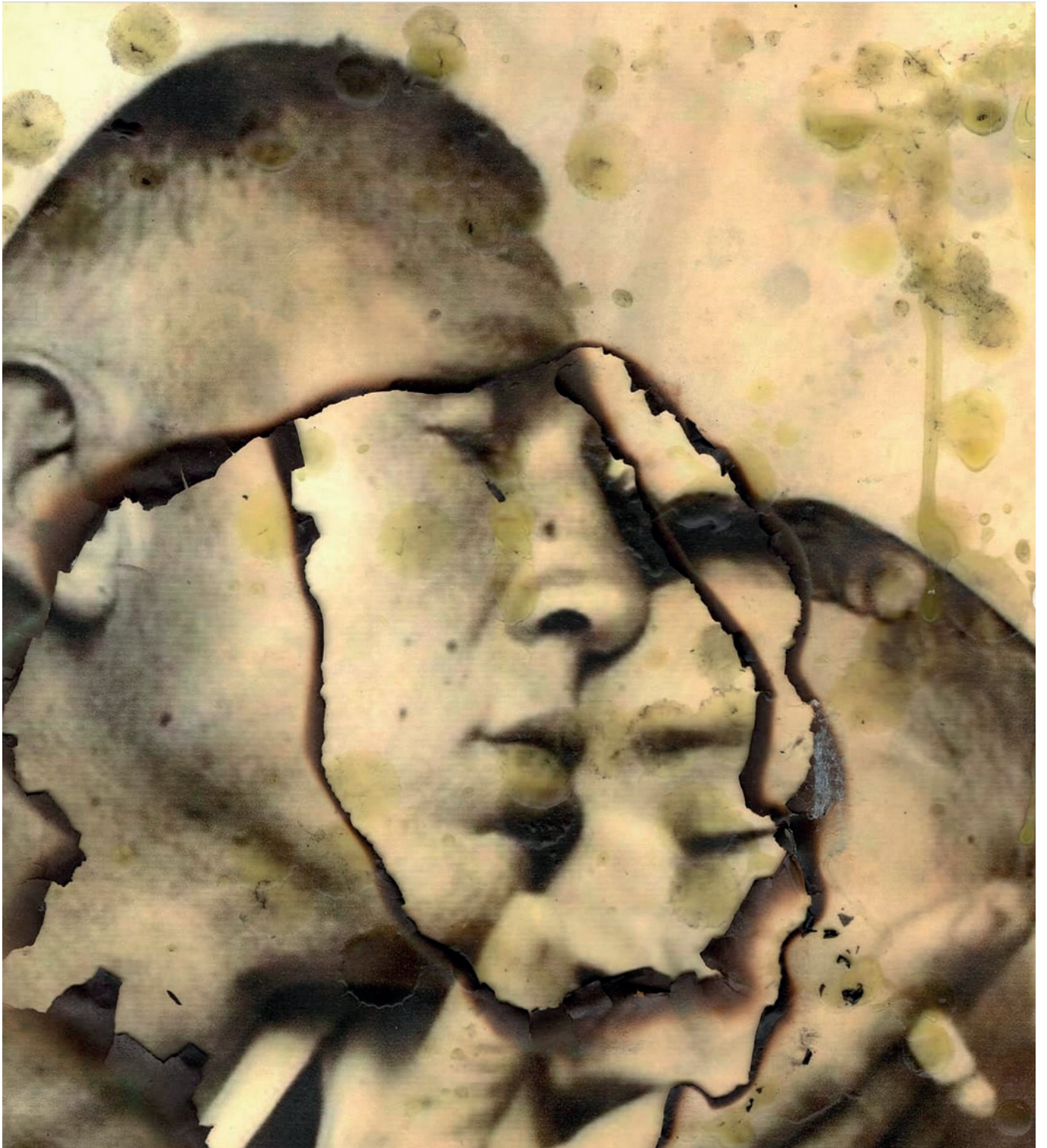
Graduada em Comunicação/Jornalismo (UFMG), com especialização em Relações Internacionais (PUC Minas) e Gestão Cultural (Paris Dauphine), é pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural desde sua criação. Atua como ponto de contato da UNESCO para a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais. Desde 2006, é servidora do Ministério da Cultura, atual Secretaria Nacional de Cultura do Ministério do Turismo.

Priscila Valente Lolata

Mestra em História da Arte Universidade Federal da Bahia e doutoranda em Cultura e Sociedade no Pós-Cultura/UFBA. Professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFBA e membro do Grupo de Pesquisa Observatório da Diversidade Cultural. Atua também como curadora e crítica de arte independente.

Sharine Melo

Graduada em Comunicação Social (habilitação em Publicidade e Propaganda) pela Escola Superior de Propaganda e Marketing - ESPM (2005), Mestre (2010) e Doutora (2015) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, com período de bolsa sanduíche na Universidade de Leeds (Inglaterra). Atualmente, é Administradora Cultural na Funarte SP e pós-doutoranda na Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência (Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo), onde pesquisa "A Institucionalidade da Cultura no Contexto Atual de Mudanças Socioculturais", sob coordenação do Prof. Dr. Néstor García Canclini. Entre 2016 e 2017, concebeu o Site Vozes da Funarte SP (<http://sites.funarte.gov.br/vozessp/>), tendo participado também de todo o processo de pesquisa de conteúdo e imagens, entrevistas, redação e design. Colaborou em ações do Território de Interesse da Cultura e da Paisagem (TICP Paulista Luz) e participou da articulação entre instituições culturais da região dos Campos Elíseos. É integrante do Grupo de Pesquisa do Observatório da Diversidade Cultural e dedica-se à pesquisa sobre as políticas culturais no Brasil.



HAL WILDSON
Vale das Ausências (detalhe)
Fotografias queimadas e Cabide
Goiânia, GO, 2017-2018

SOBRE O OBSERVATÓRIO DA DIVERSIDADE CULTURAL

O Observatório da Diversidade Cultural (ODC) é uma instituição integrada a um grupo de pesquisa, que desenvolve projetos e ações de formação, investigação, difusão de informações e consultoria.

Os objetivos centrais são produzir e difundir informação qualificada, desenvolver pesquisas que gerem conhecimento crítico, realizar processos de formação e prestar consultoria no campo interdisciplinar da proteção e promoção da diversidade cultural e suas interfaces com as políticas culturais, gestão cultural, processos de mediação, memória e patrimônio, educação, saúde, meio ambiente etc.

Com sede em Belo Horizonte (MG), a ONG atua de forma presencial e virtual em diversos territórios do estado de Minas Gerais e de outros estados brasileiros. O grupo de pesquisa é integrado por pesquisadores de diferentes instituições como UEMG, PUC Minas, UFBA e UFC, que atuam nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Ceará.

Coordenado desde sua fundação pelo Prof. Dr José Marcio Barros, em 2010, o ODC foi reconhecido internacionalmente como uma das melhores práticas em promoção da diversidade cultural pela comissão alemã da UNESCO.

DIRETRIZES DE ATUAÇÃO

Formação

Realização de seminários, oficinas e cursos de curta e média duração integrados ao Programa Pensar e Agir com a Cultura, com o objetivo de formar e capacitar gestores culturais, artistas, arte-educadores, agentes e lideranças culturais, pesquisadores, comunicadores e interessados em geral por meio de metodologias reflexivas e participativas.

Pesquisa

Desenvolvimento de pesquisas e realização de diagnósticos e mapeamentos utilizando-se de metodologias qualitativas e quantitativas referentes a processos de gestão cultural, construção de políticas culturais, práticas culturais etc.

Informação

Produção e disponibilização de informações focadas na diversidade cultural e seu amplo espectro de existência e diálogo, por meio da publicação de livros, edição de boletins, manutenção de um portal informativo e de uma política de difusão nas redes sociais.

Consultoria

Prestação de consultoria para instituições públicas, empresas e organizações não governamentais, no que se refere às áreas da Cultura, Diversidade e Gestão Cultural.

PRINCIPAIS REALIZAÇÕES

- Programa Pensar e Agir com a Cultura / Curso Desenvolvimento e Gestão Cultural – 2003 a 2022 responsável pela formação e capacitação de mais de 5.000 pessoas;
- Portal Observatório da Diversidade Cultural (www.observatoriodadiversidade.org.br);
- Boletim ODC com 95 edições lançadas;
- Pesquisa “Mapeamento da Diversidade Cultural em Belo Horizonte” (2011-2013);
- Pesquisa “Arte, gestão cultural e território: desafios para a promoção da diversidade em equipamentos culturais públicos em Minas Gerais e Bahia” (2018-2020);
- Seminário Diversidade Cultural – 07 edições entre 2005 e 2014 e uma em 2020;
- Participação na Comissão de elaboração do relatório quadrienal do Brasil de monitoramento da Convenção da diversidade para a UNESCO;
- Publicação de 9 livros e inúmeros artigos.



SANDRO KA
Damas e Cavalheiros (detalhe)
Instalação in situ, dimensões
Porto Alegre, RS, 2018

APRESENTAÇÃO DOS ARTISTAS E AUTORES

ARTISTAS

Adriano Machado

Artista Visual. Natural de Feira de Santana, vive entre sua cidade natal e Alagoinhas-BA. Doutorando em Artes Visuais pela UFBA, desenvolve projetos artísticos em fotografia, vídeo e objetos que buscam discutir questões sobre identidade, território, ficção e memória, investigando processos de políticas de vida. Suas obras apontam para a condição humana entre os espaços de convivência e os territórios afro-inventivos. Participou de exposições como Bienal de Dakar 2022 (Senegal), junto ao Coletivo Intervalo (BA); 31º Programa de Exposições CCSP (2021); Valongo Festival Internacional da Imagem (Santos/SP, 2019); Concerto para pássaros (Goethe Institut, Salvador, 2019); Panapaná "Vamos de mãos dadas (João Pessoa, 2018). Indicado ao Prêmio PIPA 2021; recebeu o Prêmio-aquisição no Circuito de Arte latino-americano (2022); Prêmio principal nos Salões de Artes Visuais da Bahia em 2013 e menções especiais em 2011 e 2014, e o Prêmio Funarte de Residências Artísticas 2019. Participa do Latitude Artist Residence 2022 (Chicago,EUA) e realizou residências artísticas na Pivô Pesquisa Ciclo III (São Paulo, 2020); Fluxos: Acervos do Atlântico Sul (Salvador, 2019) e VerdeVEZ, no Campo arte contemporânea (Teresina, 2019).

Web: www.cargocollective.com/adrianomachado

Instagram: [@machadomad](https://www.instagram.com/machadomad)

Carina Lacerda

Pernambucana natural de Araripina, teve seu primeiro contato com a escultura ainda criança vendo seu irmão fazer pequenos objetos com massa epox, já com idade adulta conhece a oficina do artesão e começa a fazer suas esculturas tendo orientação de mestre Pintor, entre seus muitos trabalhos destaca-se a carranca de peito, aonde a mesma ressignificou a cara feia da carranca contra os maus espíritos, para espantar a MISOGINIA e o machismo.

O tema feminino é o fio condutor de seu trabalho onde expressa sua indignação contra todas as formas de violência contra o feminino.

Tem seu trabalho reconhecido e exposto por todo Brasil e países como: França, Itália, Canadá e Holanda. Entre outros. Formada em Artes Visuais (UNIVASF), mestranda UFPE. Trabalha em Petrolina a mais de 20 anos e coleta madeira morta nas ruas das duas cidades que circundam o Rio São Francisco para produzir suas esculturas.

Instagram: [@escultora_carina](https://www.instagram.com/escultora_carina)

Cláudio Caropreso

Vive e trabalha em São José dos Campos. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Vale do Paraíba. Pós Graduado em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Como artista desenvolve pesquisa com procedimentos ligados a gravura em relevo colorida e processos criativos

Instagram: [@caropresoxilogravura](https://www.instagram.com/caropresoxilogravura)

Daiara Tukano

Daiara Hori Figueroa Sampaio - Duhigô, do povo indígena Tukano – Yé'pá Mahsã, clã Eremiri Häusiro Parameri do Alto Rio Negro na Amazônia brasileira, nascida em São Paulo. Artista, ativista, educadora e comunicadora. Graduada em Artes Visuais e Mestre em direitos humanos pela Universidade de Brasília - UnB; pesquisa o direito à memória e à verdade dos povos indígenas. Foi coordenadora da Rádio Yandê, primeira web-rádio indígena do Brasil de 2015 à 2001. Ganhadora do Prêmio PIPA Online 2021, organizado pelo Instituto PIPA como mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais. Estuda a cultura, história e espiritualidade tradicional de seu povo junto à sua família. Reside em Brasília, DF.

Web: <https://www.daiaratukano.com/>

Instagram: [@daiaratukano](https://www.instagram.com/daiaratukano)

Hal Wildson

Artista multimídia e poeta , nascido em 1991 no Vale do Araguaia , região de fronteira entre Goiás e Mato Grosso, Hal Wildson trabalha com os conceitos de escrita, identidade e a reconstrução de memórias coletivas e

autobiográficas, atravessadas por questões sociais e políticas. A pesquisa sobre memória e esquecimento é a base de um trabalho que investiga a criação de territórios narrativos por meio de símbolos e documentos usados como ferramentas de construção e reconstrução no campo pessoal e coletivo.

Web: www.halwildson.com

Instagram: [@halwildson](https://www.instagram.com/halwildson)

Jessica Lemos

Artista visual, mestre em Artes pela UFSJ e graduada em Comunicação pela UFBA. Suas obras trazem uma perspectiva afro diaspórica para falar principalmente sobre o entrelaçamento de memórias ancestrais e familiares em ambientes rurais. Atualmente vive em Salvador, onde trabalha com fotografia, vídeo e performance.

Web: www.jessicalemos.com.br/

Instagram: [@jessicalemos](https://www.instagram.com/jessicalemos)

Josi

Natural de Itamarandiba, Vale do Jequitinhonha-MG, vive e trabalha em Belo Horizonte. É formada em Letras pela UFMG e em Artes Plásticas pela Escola Guignard - UEMG. Suas pesquisas traçam saberes de artesanias variadas, desenho, lavagem de roupa, tintas naturais, escrita, cozinha, cerâmica, animações... Participou das exposições coletivas RJ "Abre Alas 17", na Galeria A Gentil Carioca /RJ e "Algumas Histórias sobre nós", na Galeria Danielian/RJ. É vencedora do Prêmio Pipa 2022.

Web: www.premiopipa.com/josi/

Instagram: [@josi.fsouz](https://www.instagram.com/josi.fsouz)

Karen Eppinghaus

Fotógrafa com especial interesse na documentação do nosso povo e suas diversas manifestações culturais. Seu modo de ser e de viver, sua religiosidade, suas tradições, festas e rituais são temas constantes em seu trabalho, pois são eles que nos tornam tão singulares e especiais, conferindo-nos identidade como povo brasileiro.

Web: www.eppinghausfotografia.com.br

Instagram: [@eppinghaus_foto](https://www.instagram.com/eppinghaus_foto)

Lucas Soares

Artista Visual e Fazedor de coisas. Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens (UFJF). Suas obras são marcadas pelas relações entre encontro e paisagem. Atualmente, participa da exposição “Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros”, na qual apresenta a série “Tô descalço no calçado”, no Sesc Sorocaba.

Web: www.lucassoares.art/
www.diasporagaleria.com.br/lucas-soares/

Ma Njanu

Poeta, artista visual e educadora. Faz parte da Pretarau – Sarau das Pretas, coletiva de artistas negras de Fortaleza e região metropolitana; e da Rede de Mulheres Negras do Ceará. Sua criação artística é desenvolvida através de narrativas literárias e imagéticas que envolvam memória subjetiva-coletiva, traumas e curas, celebração de saberes tradicionais do terreiro do candomblé; crítica e ruptura dos sistemas coloniais da modernidade, produtores de violência racial, econômica, ambiental, política, cultural, de gênero e sexualidade. Publicou a zine Na boca do dragão da américa latina e Olho de tigre com fome: considerações sobre a literatura perversa.

Instagram: [@mameninama](https://www.instagram.com/mameninama)

Marcela Bonfim

Fotógrafa, formada em Ciências Econômicas (2008) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Especialista em Direitos Humanos e Segurança Pública (2011) pela Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR), atualmente se dedica ao projeto “(Re)conhecendo a Amazônia Negra: povos, costumes e influências negras na floresta” – projeto de militância e reflexão das artes visuais, no campo da antropologia visual, sobre a constituição e memória da população negra brasileira na região amazônica.

Web: www.amazonianegra.com.br/bio

Instagram: [@bonfim_marcela](https://www.instagram.com/bonfim_marcela) | [@amazonianegra](https://www.instagram.com/amazonianegra)

Mika

Artista Visual - Inraizada em Teresina -PI, arte educadora formada pela Universidade Federal do Piauí. Minha pesquisa parte de uma busca por ancestralidade através de narrativas, seja da memória familiar ou de estudos sobre afrobrasilidade, buscando nas receitas/ensinamentos de minha mãe e avós, pessoas mais velhas do meu convívio/trajeto, matéria para minhas criações. Tenho baseado meu processo criativo nos últimos tempos partindo da oralidade como fio condutor, escuta que se reverbera em pinturas, colagem têxtil/digital, instalação etc.

Atualmente tenho buscado expandir meus processos experimentando materialidades novas, mas que tem como ponto de partida também a memória ancestral na escolha desses materiais, seja como suporte ou como pigmento/tingimento das minhas criações. Participo de exposições coletivas entre Teresina (PI), Fortaleza (CE) e São Paulo (SP).

Web: www.inraizamika.wixsite.com/portifolio

Instagram: [@inraizada](https://www.instagram.com/inraizada) | [@mika_raiz](https://www.instagram.com/mika_raiz)

Sandro Ka

Artista visual e pesquisador (Porto Alegre/RS, 1981). Professor EBA/UFGM. Doutor e mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS). Desde 2003, realiza exposições e participa de mostras em diversas cidades no Brasil e no exterior, desenvolvendo produções em escultura, desenho, instalação e intervenção urbana.

Web:

www.sandroka.com.br

www.galeriamamute.com.br/sandroka

www.facebook.com/SandroKaArte

Instagram: [@sandro.ka.atelier](https://www.instagram.com/sandro.ka.atelier)

Tiago Sant'Ana

Artista visual, curador e doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Seus trabalhos imergem nas tensões e representações das identidades afro-brasileiras, entendendo as dinâmicas que envolvem a produção da história e da memória.

Web: www.tiagosantanaarte.com

Vulcanica Pokaropa

Travestiformada em Fotografia, Mestre em teatro pela UDESC, Doutoranda em Artes pela UNESP. Sua pesquisa aborda a presença de pessoas Transexuais, Travestis e Não Binárias no Teatro, Performance e Circo. Produtora da série “Desaquenda” que foi seu principal trabalho do Mestrado e está disponível no youtube pelo canal da “Cucetas Produções”. Integra a Cia Fundo Mundo de circo, formada exclusivamente por pessoas Transexuais, Travestis e Não Binárias. Artista Plástica e Visual, Produtora Cultural.

Instagram: [@vulknik](https://www.instagram.com/vulknik)

AUTORES**SEÇÃO I – MEMÓRIAS, CULTURAS E DECOLONIALIDADE*****ENTRE ARQUIVOS E LITERATURA: PERCURSOS DE DECOLONIZAÇÃO DA MEMÓRIA CULTURAL*****Giulia Crippa**

Professora Associada, Dipartimento di Beni Culturali da Universidade de Bolonha (Itália). Doutora em História Social pela USP; Livre Docente em Ciência da Informação pela USP.

E-mail: giulia.crippa2@unibo.it

MUSEU DO MATO: ESCULTURA MUSEAL, POÉTICA DA HERANÇA**Luciana Moniz de Aragão**

Luciana Moniz é graduada e mestre em Museologia pela UFBA, foi diretora executiva do MAM da Bahia e da 3ª Bienal da Bahia, desenvolve o projeto Museu do Mato na área rural de Mucugê, e é pesquisadora sobre relações entre arte, herança, natureza e bem comum.

E-mail: luciana.moniz@gmail.com

GRIOTS: MEMÓRIAS, IDENTIDADE E RESSIGNIFICAÇÃO NO ENVELHECER – RELATO DE EXPERIÊNCIAS SOBRE O LIVRO ÁRVORE**Maeli Gomes de Oliveira**

Doutora em Saúde Pública pela Universidade Federal da Bahia. É docente adjunta do curso de Enfermagem da Universidade Estadual de Feira de

Santana atuando em supervisão de Estágio no Hospital especializado em Saúde Mental Lopes Rodrigues, atuando no Grupo de Trabalho Humanizado.
E-mail: maelioli@hotmail.com

Tamires Maria Lima Gonçalves Santos

Doutoranda em Educação pela Universidad Autónoma de Madrid. Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade pela Universidade Estadual de Feira de Santana. Docente na Universidade Federal da Bahia, atuante no curso de Design com foco em Ilustração e Educação Inclusiva às crianças surdas.
E-mail: tamilima.santos@gmail.com

TRANÇADEIRAS DE MASSARANDUPIÓ: PIAÇAVA, CONFLITOS SOCIOAMBIENTAIS E SABERES TRADICIONAIS EM RISCO NO LITORAL NORTE DA BAHIA

Marcos Paulo Sales

Doutorando do Programa de Pós-graduação em Mudança Social e Participação Política (ProMuSPP), da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social (PPGPTDS), pela Universidade Católica do Salvador (UCSal), Bahia, Brasil. Jornalista.
E-mail: mp.sales@gmail.com

Sílvia Helena Zanirato

Livre-Docente em Ciência Ambiental, Professora do Instituto de Energia e Ambiente e da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), da Universidade de São Paulo (USP). Brasil.

RENDA DE BILRO: IDENTIDADE DE RESISTÊNCIA DO ARTESANATO NUMA COMUNIDADE TRADICIONAL DA BAHIA

Vaneza Pereira Narciso

Pós-graduanda em Comunicação e Marketing pela Universidade Salvador (Unifacs), Bahia, Brasil.
E-mail: vanezanarciso@gmail.com

Viviane Pereira Narciso

Pós-graduada em Gestão da Qualidade pelo Centro Universitário Jorge Amado (UNIJORGE), Bahia, Brasil.
E-mail: vivian.ciso@gmail.com

Marcos Paulo Sales

Doutorando do Programa de Pós-graduação em Mudança Social e Participação Política (ProMuSPP), da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social (PPGPTDS), pela Universidade Católica do Salvador (UCSal), Bahia, Brasil. Jornalista. E-mail: mp.sales@gmail.com

SEÇÃO II – POÉTICAS E DECOLONIALIDADE***AS NARRATIVAS DE AVIVI NA PRODUÇÃO DE UMA POÉTICA VISUAL AFRO-BRASILEIRA*****Ayrson Heráclito**

Ogã Sojatin do Jeje Mahi em Salvador, professor da UFRB na cidade de Cachoeira-BA, artista visual e curador. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo, Mestre em Artes Visuais pela UFBA.

PO_ÉTICA DAS MERMAZÁRIAS**Francisco Rômulo do Nascimento Silva**

Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PPGS/UECE), pesquisador do Laboratório de Estudos sobre a Conflitualidade e Violência (COVIO), da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e pesquisador-colaborador do Laboratório de Arte Contemporânea (LAC), da Universidade Federal do Ceará (UFC) e também pesquisador do Laboratório de Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR/UFC).

UM OLHAR DECOLONIAL SOBRE A TEMPESTADE, DE WILLIAM SHAKESPEARE**Weslaine Gomes**

Professora, atriz, produtora e gestora cultural. Graduada em Ciências Sociais e Mestre em Ciência Política, ambos pela UFMG. Especialista em Políticas Culturais de Base Comunitária pela FLACSO. Formada em Teatro também pela UFMG.

E-mail: contatowesgomes@gmail.com

GRITANDO PELAS PAREDES: A ARTE URBANA COMO NARRATIVA DECOLONIAL NA AMÉRICA LATINA

Carolina Maria Soares Lima

Geógrafa e mestre em geografia pela Universidade Federal de Minas Gerais e especialista em Políticas Sociais Integradas pela Universidade Estácio de Sá. É pesquisadora do Observatório da Diversidade Cultural e bolsista DTI do Observatório das Metrôpoles.

E-mail: carolmssoares98@gmail.com

CRISE E IDENTIDADE

Érika Bauer

Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília. É documentarista e realizou, entre outros, o documentário “Dom Helder Camara, o Santo Rebelde”, e “Flor do Moinho”, seu mais recente trabalho. Doutoranda no PPG- Faculdade de Comunicação/UnB.

CURRÍCULO E DECOLONIZAÇÃO: DISCUSSÕES INICIAIS NO CAMPO DO TEATRO (DIREÇÃO TEATRAL- UFBA)

Alexandra Gouvêa Dumas

Professora da Escola de Teatro da UFBA.

E-mail: adumas@ufba.br

ENTREVISTA COM JORGE ARMANDO NDLOZY

Wolfgang Pannek

Diretor, performer, autor, tradutor e produtor. Integrante (1992) e codiretor (1994) da Taanteatro Companhia. Mestre em filosofia, letras e psicologia pela FernUniversität Hagen (Alemanha). Doutorando em filosofia pela Academia de Artes de Leipzig sob orientação de Marc Rölli.

DESCONSTRUIR DISCURSOS E PRÁTICAS NATURALIZADAS SOBRE OPRESSÕES E IMPUNIDADES

Solange Borelli

Artista da dança, gestora e articuladora de projetos culturais. Idealizadora e diretora geral de Dança à Deriva - Encontro Latino-americano de Dança, Performance e Ativismo. Mestre em Artes pela UNICAMP. Mestranda em Ciências no PROMUSPP - Programa de Pós graduação Mudança Social e

Participação Política pela EACH USP. Integra o Grupo de Pesquisa ECOAR (EACH) e o Grupo de Pesquisa NUPEDELAS (PROLAM).

E-mail: solangeborelli@usp.br

Cecilia Setti

Obstetriz (EACH-USP), pós graduada em Saúde Coletiva (IS-SES/SP), tem experiência em assistência à saúde da mulher e em políticas públicas de saúde. Atualmente é pesquisadora em Tradução do Conhecimento e Políticas Informadas por Evidências para o fortalecimento de políticas sociais (Instituto Veredas).

E-mail: cicasetti@gmail.com

ESTÁ NO SANGUE! RASTROS DE MEMÓRIA E PROCESSOS DE APAGAMENTOS RACIAIS

Talita Rocha da Silva

Artista e Arte-Educadora. Mestre em Artes pela UEMG.

APARÁ - CAMINHOS DAS EPISTEMOLOGIAS FEMINISTAS NEGRAS NA CANÇÃO BRASILEIRA

Mariela da S. Santiago Laban

Mestranda em Cultura e Sociedade no Pós Cultura UFBA. Graduada em Jornalismo, intérprete - compositora, artista interdisciplinar. Este trabalho contou com apoio da bolsa FAPESB - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia.

E-mail: mariela.silva@ufba.br



HAL WILDSON
Série Singularidades
Datilograma (digitais do artista) atravessada por
fotomontagens e digigravuras que misturam arquivos
e documentos fotográficos nacionais com recortes
autorais, impresso com pigmento mineral em papel
Edition Etching Rag 310g 100% algodão.
São Sebastião, SP, 2020